

Écritures de soi, connivence des temps, dialogue des genres

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

Jean-Paul Sartre, *Situations X*¹

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

Écritures de « soi »

Si les *Confessions* de Rousseau datent, certes, de plus de deux siècles, la théorisation de l'écriture de soi apparaît seulement dans les années 1970 avec, pour première pierre, l'étude de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, définissant ce qu'il nomme alors le « pacte autobiographique »⁴. Un retour au sujet et aux textes

1 Paris, Gallimard, 1976, p. 147.

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

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

4 Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971 ; Philippe Lejeune, *Le*

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

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

Un petit cahier de toile grise

La phrase liminaire de l'article de 1992 mentionne un certain « petit cahier de toile grise » ainsi que le contexte particulier se trouvant à la source d'un tel carnet.

Pacte autobiographique, Paris, Seuil, 1975. Voir aussi la réédition augmentée : Philippe Lejeune, *Signes de vie. Le Pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Une maïeutique socratique

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

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

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

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

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

Le style des questions (voussoiement, questions courtes, alinéas) suggère que l'analyste en est l'auteur – un glissement formel s'est néanmoins produit. La forme

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

dialoguée des séances semble s'être progressivement imposée comme la dynamique propre de l'écriture.

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

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

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

La parole de l'ami

C'est en contrepoint d'un dialogue intense avec Jean Amrouche que Bauchau approfondit dans ce texte le ton et la portée qu'il veut donner à sa prise de parole dans le roman. À la question d'Amrouche : « Pourquoi dites-vous “je” ? »¹⁴, l'auteur mentionne tout d'abord ses réserves envers ce qu'il désigne comme un « ton douteux de la confiance »¹⁵ qu'il souhaitait éviter. Son désir était de « raconter une histoire, laisser vivre des personnages »¹⁶. Or la suite de sa réponse exprime clairement qu'il n'a pas pu suivre ce désir initial. Le livre n'a en effet véritablement commencé qu'au « moment où j'ai pu dire : je »¹⁷. Si le vœu premier de l'auteur

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

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

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

15 *Idem*

16 *Idem*.

17 *Idem*

était d'éviter la confiance, le mode de l'écriture de soi et l'usage de la première personne se sont pourtant imposés. Le dialogue entre Bauchau et Amrouche est présenté dans cet article comme déterminant pour l'élaboration du livre. L'auteur y témoigne du lent processus qui l'a conduit à adhérer finalement à l'assertion de Jean Amrouche selon laquelle « un véritable écrivain doit tout dire »¹⁸ et a en conséquence imposé la réécriture du roman autour de la mort de la mère.

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

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

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

Il semble qu'une des clefs du mode de l'écriture adoptée par Henry Bauchau se trouve là. En faisant de la mort de la mère le centre du livre, il ne sort pas de « la vérité de ce qui a été réellement vécu »²³, mais dit le présent augmenté de toutes les temporalités que ce présent recouvre en passifs et en possibles. Ce n'est en effet « pas ce qui a été qui importe, mais ce qui est »²⁴. La vérité réside dans le pré-

18 *Idem*

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

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

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

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

23 *Ibid.*, p. 198.

24 *Idem*. Cf. également plus loin : « Qu'est-ce que la réalité ? Ce que vous croyez penser ou le fait que ce récit vous a coûté plus de peine que tout le reste ? Vous n'y avez pourtant consacré que seize

sent de création – comme elle se trouvait dans le présent de la parole analytique, convoquant nonobstant des temps multiples dans son flux. Comme autant de « circonstances », chacun des adjuvants évoqués se trouve dans un rapport dialogique avec l'auteur qui, grâce à de tels relais, se rapproche toujours plus de son propre son de voix.

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

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

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

Fictions existentielles

Étudiant le champ de la littérature française contemporaine et donc celui des interrogations littéraires sur le sujet, des formes autobiographiques modernes, D. Viart et B. Vercier²⁶ analysent la nécessité de certains écrivains à suivre « une injonction à la “vérité” »²⁷ transformant par là le statut de la fiction littéraire. Ils envisagent de l'appeler, à l'instar de Lacan et de Louis Marin, une « fiction existentielle »²⁸. Sans toutefois pouvoir d'emblée qualifier les récits d'Henry Bauchau de fictions existentielles, les conclusions de la première partie de notre article montrent que le mouvement animant son écriture est celui d'un approfondissement toujours recommencé qui pourrait être qualifié d'existential. Nous allons maintenant, après avoir interrogé la forme générique du récit de *L'Enfant rieur*,

jours, mais ces jours-là n'étaient pas composés d'heures ni de minutes. Ils étaient dans le temps de la douleur et du délaissement qui ne se mesure pas avec une horloge. » (*Ibid.*, p. 201.)

25 *Idem.*

26 Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, *op. cit.*

27 *Ibid.*, p. 42.

28 *Idem.*

aborder l'un des récits de circonstances qui traversent son œuvre et dont les répétitions approfondissent, voire renouvellent le sens. Nous nous pencherons donc sur l'incendie de Sainpierre, espérant à l'appui de cet exemple éclairer la continuité restituée par l'écriture entre l'origine et le présent de la parole. De *La Déchirure* à *L'Enfant rieur*, sans négliger les journaux, les textes réflexifs et les autres récits, l'enfance possède sans conteste une place tout à fait particulière dans la topographie littéraire de Bauchau. Dans le cas d'un enfant né à Malines, en Europe, en 1913, les expériences enfantines déterminant sa vision du monde ont partie liée avec l'Histoire, ses bouleversements et les ruptures qui en sont issues.

Connivences des genres

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

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

Le récit est rétrospectif. L'auteur se remémore des lieux qui lui sont chers et dont la signification intime est liée aux expériences de l'enfance. Le frère porte toujours le nom d'Olivier, la sœur est nommée du surnom que lui donnait la famille. Leur mort à tous deux renforce l'absence actuelle de l'escalier bleu, aujourd'hui détruit. L'escalier existe désormais dans la mémoire du seul narrateur et dans son écriture – il est en effet fait référence dans ce passage à un poème que le narrateur a consacré à « L'Escalier bleu ». Le lecteur d'Henry Bauchau connaît ce poème (PC, p. 63-65), écrit entre 1958 et 1963 et dédié à Jean Amrouche. Le doute est mince, ici, quant à l'identité entre l'auteur et son narrateur. Il convient également de noter combien ces lieux, aujourd'hui disparus, subsistent dans l'univers littéraire de Bauchau – cet escalier vit également dans ses récits (celui de *L'Enfant rieur* en est un bel exemple), ses poèmes, ses textes réflexifs. Il est un élément clef de la

topologie imaginaire de l'écrivain. C'est bien, en vérité, l'écriture qui est la plus présente – nous pourrions dire la plus vive – dans l'extrait cité. Ce sont en effet les « réalités visibles ou invisibles chéries dans l'ignorance » qui subsistent avec le plus d'acuité dans la mémoire du narrateur. L'escalier, la glycine et « ses larmes entre le bleu et le mauve » qu'il « contemple, sans le savoir » disent la pratique de l'écriture de l'auteur Henry Bauchau. La contemplation, l'imprégnation de circonstances, avec un ego en retrait – donc sans projet préalable, sans conscience encore de ce que la contemplation apportera à la création. La présence vivante de l'écriture et de ses procédés est aussi ce qui reste vif dans la mémoire de l'auteur et qui se déploie donc dans son récit. La référence au poème *L'Escalier bleu* est explicite, la présence de *La Glycine* est implicite, certes, mais elle irradie le texte :

La Glycine

Sur le mur de crépi robuste, mur ancien

la glycine étendait sa puissance fragile.

Plus tard cette beauté de plante, larmes bleues

et beau rire oublieux, délié, rire en larmes

M'a fait penser à cette image plus parfaite

et la plus menacée de la terre, à la langue

en grand secret du cœur aimée déjà, choisie

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

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

Il est, de surcroît, savoureux de lire, immédiatement après le paragraphe cité, la description d'un buste de Jean-Jacques Rousseau et de l'univers qu'évoque la sculpture. La description se compose de deux temps qui se révèlent significatifs. Le premier est celui de l'enfance et de ses jeux : les enfants cueillent quelques grappes de raisins qu'ils cachent dans un creux sous le buste de Rousseau, les savourant ensuite en cachette à une heure où l'accès au potager leur est interdit. Le rapport affectif y domine, les sens sont en éveil : le goût (« saveur merveilleuse » des grappes bleues), l'odorat (« l'odeur du raisin »), la vue (le bleu du raisin domine,

le buste de Rousseau est par ailleurs « peint et repeint »), le plaisir du jeu (« plaisir caché de manger des raisins ») sont, chacun, présents. Le deuxième temps survient « un jour », ce jour où le masque de Rousseau a été « soigneusement » déroché. Le narrateur raconte l'apparition d'un visage très fin en terre cuite, la non-reconnaissance de la figure familière et le détachement immédiat qui en résulte. « C'était maintenant un objet raffiné, un objet d'art somme toute, et plus un objet de vie ». Le temps (« maintenant ») fait entrer en collision le référent commun et la signification intime d'un élément familier et aimé, désormais disparu. Ce qui demeure dans l'implicite, mais qui de toute évidence appartient également au référent commun, est l'œuvre de Rousseau, celle dont est issue la forme littéraire de l'autobiographie, soit les douze livres de ses *Confessions*. Il n'est pas anodin que Rousseau figure dans cette brèche difficilement réconciliable entre l'intime et l'histoire commune. La « signification particulière » que la statue avait pour l'enfant, existe désormais dans le souvenir et dans l'univers suscité par l'écriture, ce buste était « un objet de vie saturé par l'odeur du raisin et le souvenir acharné de la guerre » (ER, p. 24, *passim*, pour toutes les citations qui précèdent).

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

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

Le caractère lointain de la Première Guerre mondiale, explicitement convoquée dans ce passage, est souligné par l'interpellation du narrateur au lecteur – nous n'en connaissons « presque plus rien ». Le narrateur décrit la photo familiale, présente le puîné et confirme ici l'identité entre son propre nom et celui de l'enfant (« le petit garçon porte le même nom que moi »). Le présent du narrateur et l'âge de l'auteur prennent alors tout leur poids. La distance est longue à franchir et justifie l'artifice de style qu'adopte le narrateur et qu'il qualifie de « factice ». Or ce caractère artificiel, ce détour, permet à l'adulte d'approcher l'enfant dans « son étrangeté d'autrefois » dans sa proximité si lointaine (« si lointain et si proche »). Paradoxalement cet artifice autorise le narrateur à franchir la distance qui le sépare de celui qu'il était. L'artifice est donc utilisé dans un souci de vérité. C'est une

nouvelle fois la manière de dire et non les faits narrés qui recèlent la part d'intimité, la part de soi la plus grande.

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

L'incendie de Sainpierre

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

Dans l'article « La Déchirure », qui a permis de montrer l'intérêt du carnet de toile grise, Henry Bauchau s'attarde sur ce souvenir d'enfance, crucial dans son existence et dans son écriture. Déjà livrée dans son poème « La Sourde Oreille ou Le Rêve de Freud » écrit en 1978³⁰, l'auteur donne une nouvelle fois dans cet article sa référence historique à l'incendie : « Sainpierre est en réalité Louvain » (EC, p. 23). L'auteur souligne par ailleurs son absence de souvenir précis de cet événement vécu alors qu'il avait dix-huit mois. La conscience « faible et obscure » (EC, p. 23) qu'il garde de cette expérience sera progressivement éclairée par le travail de l'écriture. Ce récit n'est en effet pas simplement raconté à différents endroits de l'œuvre, sa narration répétée en permet la réappropriation par celui qui l'a vécu sans pouvoir alors tout comprendre. La restitution de cet événement fondamental pour l'auteur se heurte au temps qui s'est écoulé, au manque de souvenir³¹, à la réalité de l'Histoire (tout a été détruit, tout a disparu³²) et au silence pudique de ceux qui se souviennent³³.

C'est donc depuis le flou des images qui lui restent, et grâce au mouvement de l'écriture et au relais de la création que l'auteur dira cet événement, le faisant prendre en charge par différentes instances narratives. Dans son roman *La*

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

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

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

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

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

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

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

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

Dans tes romans, Louvain est devenu Sainpierre, pourquoi ce nom est-il devenu le plus vrai ? Ce nom qui porte pierre, qui porte ta pierre avec toi.
La ville brûle [...]
Mais ta mère n'était pas là. Il est resté, entre elle et toi, ce sein de pierre, ce sein

de malheur [...]

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

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

L'Œuvre
Avec mes pierres carrées
je t'enfermerai dans une œuvre
car tu es coureur de chagrin
et la règle est d'apprendre à rire
Homme
avant de mourir. (PC, p. 129.)

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

L'approche originale qu'a Bauchau de la question du « sujet », le dialogisme entre les sources d'énonciation, les connivences entre les temporalités et les réalités de textes distincts révèlent une certaine porosité des frontières génériques dans son œuvre. La pratique de l'écriture de soi, de l'écriture autobiographique, renouvelée et enrichie depuis le début des années quatre-vingt, interroge « à la fois la vie, le sujet et l'écriture, chacune des trois notions qui en composent le nom »³⁵. L'œuvre d'Henry Bauchau rencontre de plein cœur ce trait moderne de la littérature qu'il avait devancé et qu'il continue d'enrichir.

Isabelle Gabolde
RWTH - Aachen

³⁴ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 42.

³⁵ *Idem*