

Le temps de l'imaginaire et le temps de l'écriture

Un rapide coup d'œil sur l'ensemble des manuscrits d'*Œdipe sur la route* montre suffisamment la recherche exigeante à laquelle s'est soumis Henry Bauchau pour offrir à son lecteur l'excellent roman que nous connaissons. Quatorze cahiers conservés à la Bibliothèque Royale de Belgique à Bruxelles, quatre ou cinq versions et *La route de Colone* déposés au Fonds Henry Bauchau de Louvain-La-Neuve¹ documentent la création entreprise dans la mouvance de l'œuvre de Sophocle. Même si la circonstance la plus patente reste la référence au théâtre et au mythe antiques, bien d'autres l'entourent, qui sont prises dans la vie personnelle de l'auteur, et que la critique n'a pas manqué de souligner. Toutefois, je ne m'attarderai pas sur ces dernières et chercherai plutôt à saisir les raisons littéraires qui pourraient avoir poussé Henry Bauchau à s'astreindre à autant de campagnes de réécriture, et par quels mécanismes l'écriture semble être advenue. On suivra ainsi la piste des personnages dans leur migration d'une œuvre à l'autre (données poétiques), et celle du rapport temporel entre invention et écriture, tel que le documentent les différents brouillons, entre progression syncopée et apparent surplace des réécritures (données génétiques).

Données poétiques

La migration des personnages

Le temps de composition du roman va, selon le *Journal*, de novembre 1983 à septembre 1989 : il s'étale donc sur plus de six ans. Mais l'idée originelle est plus ancienne encore, puisque Bauchau pensait à Œdipe au moins depuis le poème *Œdipe à Colone*, dont la première version date de 1978². La plupart des thèmes de l'écrivain traversent ainsi son œuvre sans s'effrayer d'aucune frontière ni générique, ni temporelle.

Le même mécanisme agit pour *Déluge*, publié en 2010. Dans le second cahier préparatoire intitulé *Orion*³, composé en 1999, apparaissent encore des allusions à *Œdipe sur la route*, pourtant déjà publié depuis 1990 : le personnage d'Io y devient Florence. Le même cahier contient des mentions de *L'Enfant bleu* édité en 2004 et du *Boulevard Périphérique* sorti en 2007⁴. *Orion* est aussi le premier nom

1 Jusqu'aujourd'hui, la Bibliothèque Royale de Belgique possède 14 cahiers classés de la cote 7406/1 à 7406/13 et 7408/5 ; le Fonds Henry Bauchau de l'Université catholique de Louvain a classé les manuscrits d'*Œdipe sur la route* à partir de la cote A 2383 (voir note 13).

2 JJ03, p. 182 et PC, p. 257 où il est daté de 1979.

3 Le manuscrit se trouve au Fonds Henry Bauchau de Louvain-la-Neuve sous la cote A 13007 à A13062.

4 « Ce roman je le vois comme comportant deux parties :

1) Le journal d'Ami 1 : consacré au traitement d'un jeune psychotique, à ses fantasmes, à ses progrès, à

de l'enfant prodige de *L'Enfant bleu*, qui deviendra le peintre génial du roman *Déluge*. Non seulement la poésie appelle le roman, mais les romans s'interpellent entre eux. Ces transferts entre genres et entre les romans ne correspondent pas, comme chez Balzac, à des reprises pures et simples du personnage du même nom assumant une même fonction, mais à de véritables *réincarnations*, qui prêteraient à des études génétiques intéressantes, en ce qu'elles interpellent le critique sur ces personnages ou sur les visions du monde que ceux-ci incarnent. Or Bauchau semble avoir du mal à faire le deuil complet de ces personnages, auxquels il est si attaché : on dirait qu'il ne peut les abandonner et qu'il s'applique infiniment à en décrire toutes les facettes, sans jamais s'en satisfaire. Comme il semble aussi longtemps « travailler » la pâte de ses personnages, comme un sculpteur qui n'arrive à affiner le profil qu'à force de retouches et de gestes heureux.

La nomination des personnages

Baptêmes et changements de nom modifient sans nul doute notre perception des personnages. Ils définissent des identités comme ils modifient des rôles. Cependant, l'origine commune se reflète vraisemblablement sur tel personnage à chacune de ses nouvelles apparitions. Cet aspect appellerait en soi d'intéressants approfondissements critiques.

Ainsi, par exemple, le début d'*Edipe sur la route* a causé certaines difficultés à cet égard. Le chapitre 2 ne semble pas avoir été revu, si ce n'est pour le nom Clios, qui n'a été trouvé qu'à la deuxième version ; jusque-là, il s'appelait « l'homme » ou « le jeune brigand ». Ce chapitre, commencé le 12 août 1984, a été poursuivi les 14, 15, 17 du même mois (« C'est ce que j'ai fait de meilleur ») et terminé le 19. Dans la deuxième version, « l'homme » reçoit son nom le 12 août 1986, soit deux ans plus tard.

La migration et la transfiguration des personnages d'une œuvre à l'autre laisse entrevoir l'indépendance du processus créateur par rapport à l'asservissement de l'écriture. Il convient donc de distinguer le plan de l'écriture proprement dite, comme « exercice », du plan de la création imaginaire, comme « étincelle de fécondation » suivie d'une impondérable « gestation ». Force est de constater que le deuxième plan (celui de la création) déborde des frontières concrètes et datables du premier (celui de l'écriture), en tant qu'il en précède et suit largement la circonscription calendaire. Le plan de la création lui-même n'est du reste pas uniforme en lui-même : il peut comporter plusieurs couches selon le roman envisagé. Par exemple, le personnage d'Io dans *Edipe sur la route* s'ouvrira dans *Déluge* à d'autres personnages

la séparation. Là me servir des documents que j'ai et de fragments du Bd périphérique. Ne pas oublier l'enfant bleu peut-être qu'en relisant le Bd je m'apercevrai que c'est déjà plus élaboré que je ne crois. 2) Le journal de la j.f. qui raconte sa rencontre avec ϵ Orion, son entrée dans sa vie. Le til avec la Sibylle. Tt cela est déjà ébauché ds mes brouillons existants. Elle peint avec Orion et entraîne à sa suite un jeune peintre. La face. La passion d'Orion pour met le feu à ses dessins et peintures. L'idée du déluge ». Ce commentaire a été recopié tel quel sans convention spéciale imitant le plus possible l'écriture de Bauchau et se trouve dans le cahier mentionné à la note précédente.

et formera une autre strate de sens. Tout se passe comme si les personnages – ou du moins le faisceau de traits qui les caractérise indépendamment du nom attribué – vivaient dans une bulle qui flotterait librement au-dessus du champ créateur d'Henry Bauchau, quel que soit le sillon du livre en train de se creuser :

Le 12 septembre, le personnage Narsès raconte de trop et il faudra couper son histoire : Continué ce matin la nouvelle version du « Récit de Narsès », qui m'inquiète un peu, car il ne cesse de s'amplifier. Il faudra beaucoup couper dans ce texte, qui apporte cependant un élément neuf au personnage de Clios et précise celui de Thésée. Calliope aussi a surgi un instant, *j'ai eu plaisir à la retrouver, car elle est un des mes personnages préférés. Elle est l'incarnation d'un fantasme que je crois avoir porté jusqu'à la réalité imaginaire.* (JJ, p. 370)

La création imaginaire comme « bagage en voyage », distincte de l'écriture comme parcours, n'est en effet généralement pas « linéaire », contrairement au processus d'écriture que donnent à apprécier les cahiers de l'écrivain.

Le généticien est en vérité surpris de voir la grande tenue et l'ordre impeccable de ces quatorze cahiers de Bruxelles et des autres versions du Fonds Bauchau de Louvain-la-Neuve : ces manuscrits manifestent nettement la volonté de l'écrivain de plier sa création au temps calendaire de l'écriture. Divers types d'indications viennent régler le temps de l'écriture, pour la bonne marche de l'écrivain et pour la mémoire des futurs lecteurs. D'une part, l'ordre chronologique de composition est ponctuellement enregistré, puisque chaque jour d'écriture est précédé de la date, du jour et du mois, et parfois même de l'année, au stylo rouge : cette indication temporelle absolue, interprétable sans calcul référentiel, semble consignée là à la fois comme un « exercice » du matin et comme « minute » de composition livrée à la postérité. D'autre part, sur chaque couverture en carton, sont collées une ou deux étiquettes : la première indique le titre de l'œuvre, les numéros des folios de ... à ... et la classification des Archives et Musée de la Littérature (ML 7406/1 par exemple), annotations écrites à la main par la documentaliste de la Bibliothèque et la seconde est dactylographiée et a vraisemblablement été collée par Henry Bauchau ou Laure, sa femme ; elle comporte, le numéro du cahier, le titre de l'œuvre, *Œdipe sur la route*, et en troisième ligne : frappe de la x version : p. unetelle à unetelle.

Mais on verra que la temporalité de la création n'est pas souvent, sinon jamais vraiment, celle de l'écriture. Elle est comme hors du temps et peut surgir à tout moment par rapport au temps de l'écriture, la précéder, la perturber comme la suivre et la faire revenir sur ses pas. La mémoire d'imaginaire où puise l'écriture⁵, qui inclut cette « bulle » planant au-dessus des œuvres, agit arbitrairement, quand l'occasion se présente, ou mieux, quand l'écrivain est assez attentif pour la saisir :

5 « La mémoire de l'écriture est constituée des informations accumulées sur le sujet choisi par l'écrivain, mais qui ne sont pas encore transcrites sur le papier ou sur l'écran. Une fois la composition commencée, la mémoire de l'écriture, toute virtuelle, travaille l'écrivain souvent à son insu pour faire parvenir ces informations au manuscrit ». Philippe Willemart, *Le sujet de la jouissance dans les arts, en littérature et en psychanalyse*, Montréal, Liber, 2009, p. 23.

l'information ou la nouvelle idée se fait jour indépendamment du moment de la composition ou de la simple pensée quotidienne.

Aussi Bauchau n'est-il pas dupe de l'insertion calendaire du temps de l'écriture et en pressent-il la précarité. Quand il lui faut distinguer la seconde version d'*Edipe sur la route* de la première, il s'astreint à une règle, pas toujours respectée d'ailleurs, mais qui vient briser le temps chronologique déroulé par l'écriture. Finissant la première version le 28 juillet 1986, il la distingue de celles qui suivront :

la première version où je me fie aux associations, où je laisse librement se manifester ce qui surgit, est toujours la plus difficile. Maintenant, il faut mettre de l'ordre, durcir le style et le mouvement général du récit. Jusqu'ici, *j'ai créé* (bien que je n'aime pas ce mot), maintenant, il faut aussi *écrire* et j'aime écrire.⁶

Un an plus tard, le 28 février 1987, Bauchau donne une autre fonction à la seconde version :

je travaille depuis plusieurs jours, avec difficulté, au chant d'Edipe sur la Sphinx. C'est pendant les jours de Toussaint en 1985, à Montour, que je l'ai écrit dans l'enthousiasme. Il s'agit maintenant de polir, sans abîmer ni affadir le texte initial.⁷

Fonction sur laquelle il insiste le 24 avril : « La version actuelle, fortement abrégée à la fin, ne s'écarte pas de la dictée initiale, elle la précise et peut-être l'enrichit »⁸.

Données génétiques : les campagnes de réécriture

Les négociations entre écriture et invention

Cette règle de dissociation entre phase d'imagination et phase d'écriture n'est certes pas rigoureuse au point d'être implacable, puisqu'aussi bien l'écriture elle-même peut suggérer des changements dans la diégèse : « En piochant toujours le récit de Constance, qui devrait s'appeler peut-être « La mer intérieure », une idée surgit... »⁹. De même, à la suite du coup de téléphone de Conrad Stein le 4 juillet 1989, Bauchau se persuade que « le conscient a voulu faire un autre livre que celui que désirait faire l'inconscient. Il faut revenir à l'initial ».¹⁰

Toutefois, la composition elle-même souffre également et, suite à quelque relecture plus lucide, ou empruntant un autre « son de voix », elle ne peut pas toujours maintenir le cap établi. À la fin du folio 76 du septième cahier de la première version, un texte suspend l'ordre de composition dans le temps. Alors que Bauchau constate la : « fin de la 1^{ère} version » sur le recto, il ajoute au verso, « manque un début à Thèbes ». Et ce, malgré l'idée que l'écrivain s'était déjà faite sur le début à partir d'une vision ou d'un rêve éveillé le 31 juillet 1984 : « je trouve que ce matin,

6 JJ03, p. 212. C'est moi qui souligne.

7 *Ibid.*, p. 258.

8 *Ibid.*, p. 269.

9 *Ibid.*, p. 298.

10 *Ibid.*, p. 412.

j'ai eu une sorte de vision confuse où je voyais Œdipe aveugle, assis au pied d'une colonne. À quelque distance, un garde armé »¹¹ ; ce n'est que deux ans plus tard, au verso du folio 76 du septième cahier, qu'il revient sur le début :

Relecture de 01 à 043
Manque un début à Thèbes
Le combat avec l'H. doit être mieux dépeint
Le pourquoi d'Œdipe
La réponse d'A : Il est si beau

Où sont les folios 01 à 043 ? Sans doute dans l'un des trois premiers cahiers qui manquent aux Archives et Musée de la Littérature, dont le Fonds ne commence qu'au 4^e cahier de la première version. Ces cahiers ont sans doute été offerts à des proches ou ont été perdus.

Non satisfait de ce premier début, Bauchau y retravaille et sur la page en face de ces deux lignes, sur le folio 77, daté du 31 juillet 1986, il rédige deux tentatives de début pour le roman, qui se suivent sur le même folio. Les deux extraits sont raturés d'une croix rouge. Un masque est dessiné dans la marge supérieure de la page de droite. Ci-dessous la photo du folio¹², suivie de sa transcription intégrale diplomatique (respectant la disposition de la page) :

31 7 Œdipe à Thèbes. Œdipe ~~guéri de ses blessures~~
~~mais~~ aveugle depuis bientôt ~~un an~~ la moitié d'une
année. Il est assis sur le sol au pied d'une colonne
le temps passe avec une lenteur effrayante. Des images
passent parfois dans son esprit comme du temps où
où il voyait

Œdipe à Thèbes, un an peut-être après le jour où
Jocaste s'est pendue et où il s'est crevé les yeux. Les
blessures qui ont si longtemps saigné se sont cicatrisées
dans la salle qu'on lui a réservée

encore au palais
Œdipe à terre assis sur le sol au pied d'une colonne
il n'y a près de lui une cruche d'eau et une coupe
Œdipe à Thèbes. On peut voir qu'un certain temps
s'est passé depuis le jour où Jocaste, [...] s'est
pendue et où il s'est crevé les yeux. ~~Les~~ ~~l'ordre est~~
L'incroyable désordre qui a régné au palais a été
à peu près
effacé. Tout est rentré dans son cours habituel sauf
qu'Œdipe ne règne plus et que Jocaste est morte
~~Les blessures des yeux~~ que la reine est morte et

11 JJ03, p. 37.

12 Photo reproduite avec l'aimable autorisation de Marc Quaghebeur, directeur des Archives et Musée de la Littérature de la Bibliothèque Royale de Belgique.

qu'Édipe ne règne plus. Les blessures de ses yeux
 qui ont saigné si longtemps se sont cicatrisées
 elles font toujours peur mais elles ne produisent
 plus ces larmes noires qui inspiraient d'abord une
 le sang de
 compassion sacrée comme si c'était < > nos propres
 larmes-et très vite le dégoût.
 On lui a laissé en attendant une décision une
 petite salle du palais. Il passe ses journées et ses nuits
 au pied d'une colonne. Il peut aller en se guidant
 le long des murs jusqu'à une petite cour

De plus, le même septième cahier de la première version contient aussitôt après deux essais du début, un recommencement avec une autre numérotation, les folios 1 à 7, où l'écrivain développe beaucoup plus les préparatifs de la sortie d'Édipe de Thèbes : le pourquoi de l'expulsion d'Édipe, les réactions des habitants de Thèbes, la police secrète de Créon, la coupe d'or, etc. Ce début est supprimé comme tel le lendemain, le 4 août avec la mention : « Début revu ».

En deux mots, le temps de composition et celui de l'invention sont rarement parallèles. Ils se croisent au moment de l'arrivée sur le manuscrit, mais pour aussitôt se détacher l'un de l'autre jusqu'à être rappelés par la plume ou la touche de l'écrivain. Alors que le temps de l'écriture est plutôt linéaire, le temps de l'invention progresse par sauts et par bonds.

Versions et répétitions

La seconde question que le généticien se pose en regardant les manuscrits de Bauchau concerne le nombre des versions. Tout comme les ratures, les versions successives brisent la linéarité initiale de l'écriture parce qu'elles supposent aussi des arrêts, des relectures, des suppressions et des ajouts. Le nombre de ratures chez Bauchau est bien maigre, comparé aux manuscrits de Flaubert et de Proust, et ne justifie pas *a priori* cinq versions pour le roman¹³.

13 2^e VERSION (tapuscrit) : dossier 8, feuillets 1 à 326 (A 2383 - A 2724) et dossier 9, feuillets 354-385 (A 2725-A 2981). Du 1^{er} novembre 1986 au 19 juin 1988.

3^e VERSION (tapuscrits et manuscrits) : dossier 10, feuillets 1 à 326 (A 2982 - A 3316) et dossier 11, feuillets 1 à 341 (A 3317 - A 3606). Du 19 juin au 1^{er} novembre 1988.

LA ROUTE DE COLONE. ROMAN (tapuscrits reliés avec quelques corrections manuscrites) : première partie (A 10736 - A 11020) et deuxième partie (A 11021 - A 11260). Du mois d'août 1984 (Parc Trihorn) au mois de mars 1989 (Paris, quand le livre est remis à l'éditeur).

4^e VERSION (A 12328 - A 12670) : version imprimée reliée avec anneaux blancs, rédigée après les suggestions de l'éditeur, le 15 juin 1989, qui mérite la qualification de 4^e version vu les ratures et les ajouts du 21 juin 1989 au (avec quelques corrections manuscrites). D'août 1984 à septembre 1989.

5^e VERSION (tapuscrit avec corrections) : dossier 12 (A 13607 - A 13906) et dossier 13 (A 13907 - A 14250). Version que Bauchau appelle 4^e version et qu'il termine le 1^{er} septembre 1989 selon le *Journal* (p. 424). D'août 1984 à septembre 1989.

12e version de début



21.7 Oedipe à Thèbes. Oedipe ignore de ses blessures ~~mais~~ aveugle depuis bientôt survenu la mort de sa femme. ~~Il~~ Il est assis sur le sol aux pieds d'une colonne le temps passe avec une lenteur effrayante. Des images passent parfois dans son esprit comme du temps au roi est.

Oedipe à Thèbes, un an peut-être après le jour où Jocaste s'est pendue et où il s'est crevé les yeux. Les blessures qui ont si long temps saigné se sont cicatrisées Oedipe à terre, assis sur le sol aux pieds d'une colonne. Il y a peut-être de lui une croûte d'écume et une coupe.

Oedipe à Thèbes. On peut voir qu'en certains lieux s'est passé depuis le jour où Jocaste, la reine, s'est pendue et où il s'est crevé les yeux. De l'horrible et de l'incroyable de l'ordure qui a régné au palais a été effacé. Tout est rentré dans son cœur habituel sauf que Oedipe ne régné plus et que Jocaste est morte. Les blessures des yeux que la nuit et morte et que Oedipe ne régné plus. Les blessures de ses yeux qui ont saigné si long temps se sont cicatrisées elles font toujours peur mais elles ne produisent plus ces larmes noires qui respirent d'abord une expression sacrée. comme si c'était ^{le long de} ~~not~~ ~~not~~ ~~not~~ larmes - et très vite le dégoût.

On lui a laissé en attendant une décoration, une petite salle du palais. Il passe ses journées et ses nuits aux pieds d'une colonne. Il peut aller en se penchant le long des murs jusqu'à une petite aube

Alors que pour les deux écrivains cités, le chercheur est rarement sûr de sa lecture à cause de la calligraphie difficile à déchiffrer et des nombreuses ratures qui sillonnent les manuscrits, l'écriture de Bauchau est claire et régulière et souvent comprise au premier coup d'œil comme dans le texte édité, et ce malgré les ratures et ajouts. En cours de composition, ceux-ci étaient supprimés ou réintégrés dans l'écriture lorsque Laure, la femme de l'écrivain, tapait les manuscrits à la machine ; mais l'auteur lui-même relisait, raturait et rajoutait sur les versions dactylographiées, ce qui indique d'autres sauts hors du temps dans le cahier recopié.

La *réécriture régulière* de ce qui est déjà écrit pour en faire une autre version fait penser aux processus de Flaubert qui, lui aussi, recouchait sur de grandes feuilles A5 ce qu'il avait déjà écrit. Mais chez lui, ces recopiages se justifiaient par le fait qu'il raturait de plus belle et éliminait la version précédente d'une grande croix de Saint André ; ce que Bauchau fait rarement. Cependant, ne pourrait-on pas penser que la réécriture d'une version à l'autre soit à considérer comme une immense rature de ce qui a précédé ? Le fait d'entamer une troisième ou une quatrième version remplacerait donc ou impliquerait une croix de Saint André à la Flaubert.

Mais ceci n'explique pas encore pourquoi cinq versions ou quatre immenses ratures. La rature suppose chez l'écrivain une non satisfaction qui a des origines multiples, autant dans la *doxa* littéraire, à laquelle se confronte l'auteur, que dans l'horizon d'attente du public, que l'écrivain imagine, en passant par la syntaxe ou la musique des mots¹⁴. Le 16 octobre 1988, Bauchau observe dans son *Journal* :

voici une journée toute consacrée à mettre au point le récit de Narsès, qui est beaucoup trop long. Il ne s'agit plus d'inspiration, mais *d'enlever ce qui est en trop et de simplifier le style*.¹⁵

Les divers journaux témoignent par ailleurs, non seulement de l'impératif stylistique de « réduire » ses pages comme on « réduit » une (future) bonne sauce, mais aussi de la bonne volonté et de la noble humilité avec laquelle l'écrivain réagit aux conseils et impressions de ses meilleurs lecteurs. Les motifs invoqués dans le *Journal* pour raturer se justifient presque tous sous le couvert d'un mieux faire (comme plus haut) ou d'une écoute de tiers. Il s'agit bien, pour l'écrivain, de répondre à un désir du dehors soutenu par les voix de la société, celles d'une institution, d'une maison d'édition¹⁶, d'une femme¹⁷, d'un ami¹⁸, pour ensuite réécrire, guidé par le désir à l'Autre, comme s'il recherchait une direction, une réponse et

14 Philippe Willemart, « Du manuscrit à la pensée par la rature », dans *Id. Critique génétique : pratiques et théorie*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 181-194.

15 JJ, p. 376. C'est moi qui souligne.

16 Les coupes exigées par l'éditeur, Bertrand Py, après la lecture de *La route de Colone*, en juin 1989.

17 Laure, sa femme, préfère le titre *Edipe sur la route* en juillet de la même année à celui de *La route de Colone* choisi le 12 février 1989.

18 Le 30 juillet 1989, « Conrad Stein me téléphone. Il a lu le manuscrit précédent de mon livre et me dit : "Il faut couper résolument tout ce qui est commentaire. Ton livre est un grand poème. Il faut donc privilégier le poème, qui n'a pas besoin d'explication. Il faut aller directement au but" ». (JJ03, p. 412.)

une barrière à la mort, l'art étant l'une des nombreuses défenses que l'homme élève contre la mort. Entre le désir *de* l'Autre et le désir *à* l'Autre, surgit l'œuvre¹⁹. Et son vrai son de voix :

Le 5 août : J'ai dû m'y reprendre à trois fois pour le début d'un chapitre que j'ai abîmé en voulant trop le réduire. [...] En coupant des branches du texte il ne suffit pas de le raccourcir, il faut donner plus de vigueur au mouvement ascensionnel du lecteur. Ce n'est pas à la perfection du texte, *c'est au lecteur, c'est à la force de sa lecture qu'il faut penser dans le roman.* (JJ, p. 413)

Ce ne sont que quelques exemples ou anecdotes, mais Bauchau se donne beaucoup d'autres raisons pour relire et réécrire les versions successives. Suivant le *Journal*, presque tous les chapitres ont été abondamment travaillés : d'« Alcyon » à « La vague », du « Chant d'Édipe » au « Récit de Constance », des « Hautes Collines » à « La route de Colone », du « Récit de Narsès » à celui de Clios... autant d'écueils laborieusement franchis. Quant au récit de Diotime, il sera transféré dans un autre livre :

Le 26 août : J'ai continué la relecture générale de mon manuscrit, je m'aperçois que le poème sur Jocaste a été peu à peu ramené de dix à quinze pages et a été ainsi fort amélioré. En relisant le chapitre « Calliope et les pestiférés », j'ai eu le sentiment que, dans ce chapitre comme dans ceux qui précèdent, *Diotime prend toute sa stature et que l'histoire de sa jeunesse peut être retirée du roman sans dommage.* (JJ, p. 421, c'est moi qui souligne)

Ces campagnes successives de rédaction permettent de comparer l'écriture de Bauchau à la taille patiente du sculpteur qui, à force de gestes répétitifs avec la gouge, le ciseau ou le burin, arrive peu à peu au portrait envisagé. La pierre devient la métaphore du texte repris à chaque version et retravaillé. Le 12 juillet 1988, Bauchau écrit par exemple :

Dans la scène de « La vague » où Clios dit à Antigone qu'il se sent incapable de la faire déferler et retomber dans la mer, il faut que je fasse voir plus clairement qu'il a peur. Qu'il sait que la vague est faite de la folie d'Édipe et de la sienne et que le danger est grand qu'elle devienne immaîtrisable.²⁰

Le lecteur des manuscrits constate de plus que quelques extraits du livre publié sont déjà présents tels quels dans la première version, et ne semblent avoir fait l'objet, de l'une à l'autre, d'aucun ajout quelconque. Ils pourraient tromper le généticien pressé, qui croirait y voir de pures reprises littérales. Je serais plutôt d'avis qu'il faut les envisager comme des *invariants* qui structurent l'ensemble comme des *leitmotifs*, ou des répétitions qui montrent tout simplement la solidité de la première ébauche, bornes miliaries à partir desquelles l'écriture reprend sa course, quitte à opérer de plus grands changements dans les paragraphes voisins.

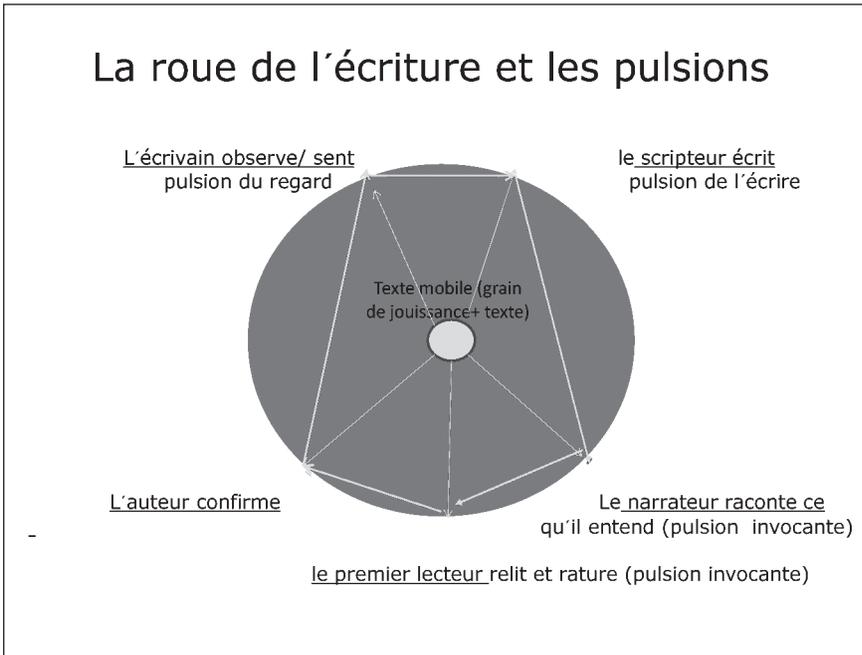
19 Philippe Willemart, *Au-delà de la psychanalyse, les arts et la littérature*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 85.

20 JJ03, p. 354.

Reste à voir à quoi correspond le désir de Bauchau écrivain quand il se recopie. La réponse est difficile à donner, d'autant plus que ce désir se transforme au cours de l'écriture pour devenir celui de Bauchau auteur, à l'image de son personnage Œdipe sculptant la vague et attendant la réponse de la falaise pour continuer.²¹ Pas plus Bauchau qu'Œdipe ne savent où ils vont arriver. Ce qui les meut est un désir de répondre à un Autre qui se manifeste par le burin ou le stylo, par la résistance de la falaise ou par celle de la langue. Le résultat est celui que nous connaissons. La réception faite au roman dans les pays de langue française, mais aussi dans ceux où il a été traduit, prouve la justesse de la réponse.

Hormis cette volonté d'améliorer son texte, cette nécessité de se recopier ne manifeste-t-elle pas aussi, chez Bauchau, une prise de distance à la fois des écritures précédentes et de la réalité imaginaire ou empirique ? Le rêveur, qui a d'abord voulu décrire et faire vivre son propre rêve au lecteur, a-t-il pensé ensuite se mettre à l'écoute de son public, de sa demande propre et de son idéal d'écriture, inconscient en grande partie ?

Ce jeu de va-et-vient, en quête de compromis, entre les pulsions propres de l'écriture et le dialogue avec un horizon d'attente particulier, je l'inscrirai dans la « roue de l'écriture »²². Celle-ci visualise les multiples opérations et les différentes étapes par lesquelles passent les écritures littéraires, et particulièrement celle d'Henry Bauchau, avant d'arriver à la version remise à l'éditeur. J'y ai défini cinq opérations d'écriture qui aident à situer les ratures et ce qui s'y apparente.



21 *Id.* et CESR, p. 133.

22 Philippe Willemart, *Le sujet de la jouissance dans les arts, en littérature et en psychanalyse*, op. cit., p. 29.

Au cours de l'écriture, cinq instances opèrent : celles de l'écrivain qui observe et ressent, du scribe qui transcrit, du narrateur qui raconte, du re-lecteur qui rature ou non, et de l'auteur qui confirme. Ces cinq instances agissent chacune à leur tour, comme si elles étaient inscrites dans une roue, en mouvement constant, construisant lentement l'écriture à chaque rature. Le verbe ajouté à chaque instance confirme en cela l'hypothèse linguistique de Lucien Tesnière, pour qui le verbe occupe la position hiérarchiquement la plus élevée du verbe en tant qu'il régit tous les compléments, y compris le prime actant ou le sujet grammatical. L'action détermine à la fois le « moi » et le « je » et ne dépend plus d'un être unique comme le soutenait Aristote.

Les cinq instances agissent sous une pulsion, celle du regard, de l'écrire et l'invocation. Cette pulsion elle-même est sous-tendue d'un grain de jouissance qui travaille le texte, comme l'indique le point central de l'image.

Emporté par le rythme et le mouvement de l'écriture dont l'écrivain n'est plus le seul maître, comme le danseur emporté par le rythme de la musique, le scribe-narrateur écrit, bercé, ou mieux, poussé par les pulsions qui le travaillent.

La roue intervient à chaque arrêt de l'écriture et à chaque rature et non pas seulement à la fin du roman. Ainsi pouvons-nous comprendre comment, à chaque arrêt dans le temps, la pulsion de l'écriture forcée par la jouissance ou la trouvaille d'un sens (jouis ! sens) qui la sous-tend, fait avancer le récit.

*

Plusieurs traits du processus d'écriture de Henry Bauchau invitent à situer la création littéraire dans un hors-temps par rapport à l'écriture calendaire inscrite dans le temps, l'une et l'autre interférant et se court-circuitant à l'occasion. L'examen de quelques personnages laisse entendre qu'il n'y a pas *une* histoire des personnages au sens métaphysique du terme, mais *des* histoires particulières qui « re-marquent » le personnage et le réintroduisent dans une autre écriture²³. Un noyau d'invariant (le faisceau personnel inchangé) se coule dans la variance de la réécriture, sans cesser de la transcender.

À l'autre bout du temps, dans l'instant de la lecture par l'Autre, c'est apparemment le désir de l'Autre qui motive en partie les versions successives auxquelles s'astreint l'écrivain. Le généticien est invité à sonder le mystère de la reprise quasi littérale des versions successives, moyennant des changements ex-centrés.

Enfin, replacer les opérations de l'écriture sur une roue mue par la jouissance inhérente au travail d'écriture (entre peaufinage du style et maniement du stylo), a permis de pointer l'intervention de l'Autre au troisième et au quatrième mouvements et de mieux souligner ainsi la distance entre le temps de la création et celui de l'écriture.

Philippe Willemart
Université de São Paulo

23 Jacques Derrida, *Positions*, Paris, Minuit, 1972, p. 82.