

"Qu'on écrive demeure oublié..."

Henry Bauchau : naissance d'une écriture.

La singularité de l'oeuvre - poétique, théâtrale et romanesque - d'Henry Bauchau tient à ce qu'elle s'inaugure dans l'inflexible expérience d'une analyse, une première fois interrompue, et une seconde fois menée jusqu'à son point d'impossible, c'est-à-dire jusqu'à ce qui, dans un rapport de parole et de silence entre deux humains s'avère indicible.

Le roman *La Déchirure* écrit dans les années soixante, dix années après la première analyse, sera notre point de départ, puisque nous souhaitons prendre la mesure de cette circonstance.

La matière de ce roman compose, de manière complexe, des traces de souvenirs de la première analyse, des scènes jamais effacées de l'enfance, et l'agonie d'une mère convoquée comme à tâtons, que le fils rencontre enfin, à ce moment même où, au terme d'une longue bataille contre la mort, elle s'y abandonne.

Ce beau et sensible texte est infiniment précieux car il nous livre les déterminations multiples - historiques, familiales, sexuelles et fantasmatiques -, qui conduisent l'enfant à ne pouvoir se donner vie que dans et par les mots, tandis que l'adulte en analyse, décidera - non sans douleur - de répondre enfin à ce qu'il éprouve comme l'impératif d'un destin : celui d'écrire.

S'arrachant à la loi de l'association libre, propre à la parole en analyse, Henry Bauchau forgera ce chemin (in)humain qui passe, ne peut que passer de plus en plus, par l'écriture, composant finalement l'activité centrale, le coeur de son existence.

C'est dans ce contexte - schématisé à l'extrême - que naissent les poèmes, puis les pièces de théâtre et les romans d'Henry Bauchau.

La rencontre analytique fut "la coupure, l'étape décisive de ma vie" affirme-t-il dans "l'Écriture et la Circonstance".

L'analyse, cet événement de parole, déchirant, violent et fini, a initié, en après-coup de ses impasses, l'effective mise en

marque d'un procès d'écriture, lui aussi déchirant, lui aussi violent, mais infini, même si chaque oeuvre écrite est en elle-même finie.

Il n'est pas à la mode de se soucier du sujet écrivain, des arcanes de son désir, de son narcissisme en péril et de son courage, des choix qu'il doit opérer, de sa fidélité, souvent ascétique, à une certaine voix : toutes conditions nécessaires pour se tenir, - seul -, parmi les tumultes et les tentations de chaque jour, dans la construction continuée d'une oeuvre.

Il paraît à certains superflu de prendre en compte ce qu'il y a de jouissance dans ce lien actif à la lettre, par quoi un artiste, cet homme qui ne renonce pas à sa vérité, se fait le garant devant tous, de son propre mode de jouir.

On s'adresse - depuis Levi-Strauss et Foucault - au texte, à son contexte mais surtout au texte, à ses aspects, aux structures qu'il convoque, on décortique son style, le mouvement qui l'habite, les images qu'il met en série, ou qu'il oppose, et ce faisant on exhibe, dans une sorte de déchiffrement immanent, la pensée singulière que ce texte délivre.

C'est une démarche somme toute apparentée à celle de Freud lorsqu'il a proposé de se servir des éléments manifestes d'un rêve, des caractères formels de sa figuration, des associations qui s'y adjoignent, pour dégager la - ou les - pensée(s) latente(s) oeuvrant secrètement à la formation de ce rêve. C'est aussi une démarche propre à la doctrine de l'intervention selon Lacan, si tant est qu'elle pèse et agit dans le relief pur d'une parole pour "traiter" la signification fixe d'un symptôme, dépister et déplacer les articulations d'un désir.

Certes un poème, cet objet écrit et construit, n'est pas un rêve raconté ; les pensées latentes du rêve freudien ne sont pas la pensée produite par un poème et celle-ci n'est pas assimilable à ce qui est en jeu dans la pensée philosophique, au sens - par exemple - où Kant nous dira que "penser revient à juger, à rapporter des représentations à des jugements en général" (*Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science*, 1783).

Selon cette perspective, l'art crée singulièrement une pensée singulière : une oeuvre d'art n'illustre pas une pensée, pensée ailleurs, elle la produit, à sa manière, avec des moyens qui lui sont propres.

Au cours d'un colloque à Beaubourg en mars 1993, Alain Badiou assignait l'oeuvre d'un artiste au *point local* ou *point-sujet* d'une vérité en jeu dans une procédure longue qu'il nommait *une configuration artistique* ; selon Badiou, la tragédie grecque, la musique classique, ou le roman inauguré par Cervantès jusqu'à Joyce, sont des *configurations* engagées par une rupture de type événementiel, initiant le procès d'une vérité, se composant d'un ensemble d'oeuvres virtuellement infini. La vérité en jeu dans chaque configuration, sera donc reprise et singulièrement mise au travail par les oeuvres appartenant à cette configuration : si bien qu'on peut aujourd'hui ajouter une tragédie à la série grecque et mettre à l'épreuve un *plus* de pensée singulière pour ce qu'il en est de la vérité tragique.

Pareille doctrine résilie explicitement la question de l'inconscient, comme celle du désir : *qu'on écrive demeure oublié derrière ce qui s'écrit dans ce qui se lit*. Nous paraphrasons ici la phrase inaugurale du texte de Lacan intitulé *L'Étourdit* et qui a trait au "Qu'on dise".

La nécessité vitale d'écrire, de se faire représenter et de s'abolir pas à pas, au pas de ce qui s'écrit, sont des problématiques laissées dans l'ombre.

A cet égard, l'oeuvre d'Henry Bauchau, inépuisable, porte en elle-même, la possibilité d'une interrogation sur le "qu'on écrive..." : elle donne place aux fondements de ce travail si difficile que Freud et Lacan nous ont légué quant à la question du sujet, de ses impasses et de ses recours.

Une écriture d'art viendrait, selon Lacan, occuper la place du symptôme en relayant sa fonction. Elle parerait à quelque défaut dans la structure du sujet voué aux lois du langage. Est-il si vain, si "classique" d'en prendre la mesure ?

Supposons qu'un analysant - grâce à l'oreille de l'analyste - entende, dans les reliefs et les accidents qui scandent sa parole adressée, quelque signification aux symptômes qu'il détaille. Il se met, dans l'arrachement à cette expérience, à écrire. Ce qui retient n'est plus la signification du symptôme, mais la mise en forme de cette jouissance que le symptôme retenait. Que devient, comment retentit la vérité courant dans la parole, telle un furet, lorsqu'elle passe à l'écrit en imposant ses formes ?

On sait aussi que l'écriture autorise un dialogue plus ou moins secret avec soi et avec le monde, qu'elle se déploie dans un "entendre" sans cesse menacé et un "voir" proche de l'aveuglement : qu'en est-il donc de l'adresse dans cette affaire ?

Un lecteur inconnu, dit-on, est toujours supposé. Mais on ajoute que ce lecteur ne se détermine que si "par hasard" il croise le texte et le reçoit, emporté, qu'il est, touché par ce que le texte soulève au vif de lui-même. Futurs lecteurs, lectrices : en vérité le texte dépend d'eux, il les attend : car il n'existe que complété par eux.

En attendant son lecteur inconnu, mais lié à lui, l'écrivain se bat : Henry Bauchau affronte l'insurmontable, pour le surmonter, il tente de jeter un pont là où il n'y en n'a pas, il vise, comme il l'écrit, à *épuiser le pire* ? Quel est le pire pour lui ?

Et les mots-clefs, insistants, qui balisent le matériau de cette oeuvre poétique, dans quelles circonstances d'enfance sont-ils apparus ? Quelles pulsions les reprennent dans l'écriture ?

Où s'avère que le concept freudien de sublimation n'est plus seul, dans la psychanalyse, à rendre compte de la création artistique, ni non plus uniquement les considérations de Freud sur le *rêve éveillé* ni non plus ce qui relèverait d'une pure symbolisation par l'art, du premier objet perdu, cause du désir.

Sur cette passe singulière d'une expérience de parole menée dans la douleur, à l'écriture d'art, sur cette genèse de ce qui fera fiction d'art, *La Déchirure* d'Henry Bauchau nous dit infiniment plus et apporte à la psychanalyse des éclaircissements précieux pour des questions à peine aperçues.

L'artiste ici - comme toujours en ces matières - devient un guide et nous le suivrons, non pas dans tous les chemins qu'il ouvre - tâche immense, si pas infinie - mais au moins selon quelques pistes qui se sont imposées à nous.

Et d'abord une première question : comment l'acte d'écrire a-t-il pris consistance chez Henry Bauchau ?

On ne peut passer sous silence qu'au cours de l'expérience analytique, s'est délité ce qui vous enferme dans l'illusoire maîtrise de votre destin : "Pour cela, est-il écrit dans *La Déchirure*, il faut devenir coulant et vous coulez en effet, très lentement. Tout dans la lutte devient liquide. La violence est un

liquide. Tout s'y détruit. Détruire devient très important". Et ceci encore, en un autre passage : "Si on voulait encore quelque chose [...] il fallait vouloir sombrer et se perdre de plus en plus" (p.137).

Sombrer, perdre ses assises, son "moi" dirait la psychanalyse, jusqu'à ce point que Freud nommait *Hilflosigkeit*, qui désigne la détresse et l'angoisse originelles face au danger de perdre le premier appui pris dans l'amour de la mère, lorsque celle-ci manque.

Mais aussi bien la seule tentative de soutenir l'abandon à ce processus au cours duquel bascule les illusions d'un moi qui se croit maître de ce qui arrive et s'imagine pouvoir tout diriger, avère une limite : un pas de plus - dans la même direction -, et voici la folie ou alors la mort réelle, cet abîme où désormais, de manière ultime, le corps fait relais et tombe.

C'est à ce bord extrême du vide, au comble de la dérégulation, du délaissement, lorsque "la brèche est pratiquée dans l'épaisseur du ciel", que le procès analytique livrant Henry Bauchau au lieu où la parole s'arrête, où le sens se perd, ouvre une autre issue : par une torsion cruciale, par un arrachement décisif, l'activité écrivante se met à vagir, à tracer ses lettres, grâce à la possibilité de faire confiance aux mots et aux images, ceux et celles à quoi du plaisir s'accroche, porteurs de traces de souvenirs, d'*impulsions de désir* comme dit Freud. Et cela fait musique, tonnerre assourdissant ou souffle à peine. Cela remue, tente de frayer un chemin depuis ce dehors, au coeur de vous-même dont Freud a tiré ce bizarre concept d'*inconscient*.

Dès lors il s'agit, ces bribes, ces fragments *de vu et d'entendu*, ces *songes de sang*, de les laisser monter depuis l'*instance intérieure*, d'entendre le bruit qu'ils font, d'accueillir les images qu'ils soulèvent, les éclats de voix, les bouts de phrases qu'ils charrient, comme un fleuve en crue charrie les alluvions qu'il avait déposées, des troncs d'arbres puissants, des épaves et, d'un même mouvement, il faut traduire cette matière en mots, ces mots qui, est-il écrit dans *La Déchirure*, "sont un peuple". Les images se découpent et se construisent par cet enchaînement des matières sonores dans les mots, eux-mêmes mis en séquences insolites dans des phrases : il faut gouverner leur arrangement, leur éclipse et leur ellipse, au gré de ce qui s'invente et donne lieu à de la pensée, en s'inscrivant sur cet écrin - sur cet écran -, qu'est la feuille blanche.

Moi qui sonde la sève sous bois, je demeure
l'écolier du roncier rouge de nouveaux sens
l'ouvrier du langage et l'émondeur qui taille
dans l'épaisseur des mots la jeunesse du verbe.

Pratique "ouvrière" de la lettre, chiffage, traduction en mots, les uns à la place d'autres, à la suite d'autres, mise en scène, mise en récit, on pourrait à nouveau remarquer que le labeur actif de l'écrivain, ressemble au travail psychique du rêve, finalement raconté à l'analyste, tel que Freud a tenté d'en exhiber les lois. Mais il ne fait qu'y ressembler, car à ce travail, l'artiste ajoute son travail sur une forme, en quoi se bâtit toute oeuvre d'art : chaque écrivain, soumis à la dictature des mots, en fait autre chose, s'il est vrai qu'il s'affronte à la construction d'une forme d'art à partir des premières formes qui s'imposent à lui. Certes, ai-je écrit quelque part, "le travail de la forme n'est pas le but de l'oeuvre d'art comme on le dit souvent : elle est la condition de son effet, ou plutôt le moyen de la vérité qui s'y joue".

Le position subjective, dans cette affaire, confine à celle d'un passeur qui serait à la fois passif et actif. L'auteur de *La Déchirure* le dit à sa manière : "Tu devinais que pour le jeu total des mots il faut être à la fois fille et garçon". Il s'agit somme toute de laisser être une matière sonore et visuelle, de la laisser monter en soi, de s'en laisser pénétrer - d'une certaine manière de s'y abandonner - et, dans une sorte de vigilance active, de la faire passer en la transposant, d'une *langue* à une autre, d'un lieu psychique qui est un dehors intime, à l'autre rive qui est un dehors hors de soi.

Le "faire confiance aux mots", déjà évoqué, à ces mots qui peuvent toujours, sous la pression de quelque refoulement, de soudaine élision, faire défaut, s'avérera chez l'écrivain que devient, qu'est devenu pour notre joie et pour notre trouble Henry Bauchau, un des fondements de ce qu'on peut appeler son éthique.

Toute ouverture à l'inconscient - aux traces qui s'y sont écrites - soit à ce que le poète nomme *les terres inconnues de soi*, est terrible : car non seulement il s'y découvre qu'on est écrit, qu'on a été marqué au fer rouge, épinglé par les désirs de ceux qui vous précèdent, scellé dans sa préhistoire, cloîtré dans l'accueil qui vous a été réservé mais qu'il règne là une sorte de *sauvageté*, - c'est un mot de *La Déchirure* - ou encore *un monde ravagé par des actions*

sauvages, une violence, des forces de meurtre et de cruauté, qui menacent de ravager ce que Freud appelait en 1937 les *défenses primitives de la première enfance*, ces *digues* écrit-il contre *la marée montante des pulsions*. Tout le problème me disait récemment Henry Bauchau, c'est qu'on ne peut contenir la barbarie qu'en lui donnant sa place.

Chaque poème, chaque roman se construiront dans un labeur formel incessant, à partir de cette faille entre l'indicible menace de la férocité et l'ordre du langage : faille au creux de laquelle les phrases en suspens, les images qu'on croyait perdues, les mots ensevelis, se mettent à remuer et seront accueillis par l'artiste attentif. Or cette attention est d'un même mouvement ouverture au monde, à ses objets, ses couleurs, ses scènes, ses récits et ses événements, que l'artiste filtre pour y prélever ses matériaux.

Ce qu'Henry Bauchau ne cesse de nous montrer c'est combien l'acte d'écrire s'avère réponse aveugle et fidèle à un commandement : l'appel exigeant de prendre part, avec les mots, à ce qui échafaude forme et beauté pour ce qui hurle dans l'informe.

Ainsi l'écrivain se trouve-t-il sommé de symboliser l'insymbolisable, de chiffrer l'inaccessible origine, ou plus précisément, en prenant appui dans l'écriture, de rencontrer - en pensée - l'impensable, par quoi se délivre tout effet de vérité.. A chaque fois il s'agit d'entourer ce qui fait point d'abîme, cela même qui échappera toujours, s'il est vrai - comme Freud a tenté de le soutenir - qu'il y a un refoulement originaire irrévocable, un trou dans notre vie psychique, autour duquel nous ne pouvons que construire quelques bords.

Lacan dira de ce *trou* qu'il est celui du *rapport sexuel*, qu'il n'y a pas, qui est ininscriptible et qui serait le ressort nécessaire de toute écriture.

Quoiqu'il en soit, entre un se laisser-désarticuler, et la nécessité vitale d'articuler selon une voix qui s'impose, l'artiste fait brèche dans la langue close et lisse qui l'a emprisonné. Ce procès de désagrégation convoque le corps. Il est consigné dans *La Déchirure* : "Le coeur s'accélère avec l'élément, les muscles se contractent et toute l'inerte masse de la langue se précipite en produisant les signes noirs et zébrés."

Si vous avez cette vaillance de vous laisser entamer par une parole primitive, sauvage, où les mots sont plutôt "des sons,

des rythmes, qui m'assaillaient de tous les côtés [...] pour se retourner violemment contre moi et me frapper de face" (*La Déchirure*, p.236), alors il faut aussi s'établir dans une patience tenace et inlassable, pour que se rassemblent, sans que la conscience intervienne d'abord, "les mots suivant un certain son, un certain mouvement que j'ai dans l'oreille" (*Ibid.* p.163).

Cet acte du sujet écrivant, requis de suivre une voix - *un certain son* -, est à la fois un acte fidèle et violent: fidélité, comme nous venons de l'évoquer, à ce qui s'annonce, à partir de l'indescriptible sauvage qu'il s'agit d'engendrer dans l'ordre symbolique, violence infligée par le procès d'écriture au discours et aux représentations qui dominent et règlent les habitudes.

Toute forme langagière d'art, en effet, dont la matière est faite de mots, qui vont se rassembler selon un mode particulier, ne prend corps qu'en s'imposant à la langue établie, avec laquelle elle rompt: un poème se lève au cœur de cette langue courante des autres, il y opère sa découpe, il n'a d'autre appui que sa propre architecture.

Thème central de *La Déchirure*: Henry Bauchau y évoque - parmi d'autres déterminations - ce qui, dans sa propre enfance, préside à l'origine de son monde poétique: cette naissance est sexuelle, certes, mais elle s'exerce contre le terne monde des adultes que les enfants appellent le "monde comme ça, la vie comme ça". Des mots mystérieux - souvent interdits dans la langue des autres, devenus sacrés, magiques, sont dérobés, s'inventent, se procréent, pleins de nouvelles résonances, tandis qu'on se frotte le ventre contre des oreillers. Ce jeu avec les mots, où sont convoqués jouissances interdites et mystères du sexe, a ses règles strictes - la phrase "j'ai fait un jeune" s'avère rituelle, il faut l'acquiescement du soleil pénétrant la chambre par une essentielle lucarne, le mot ne peut être produit qu'à la condition d'une vraie sensation. "C'est ainsi, est-il écrit, qu'on ne produisait pas ce qu'on voulait, il y avait un don, une rencontre. Produire un poulain était l'entreprise la plus difficile, mais rarement couronnée de succès".

Dès lors, toute compromission avec la langue des "grands" s'avère trahison de la langue poétique enfantine. Pour étendre les pouvoirs de cette langue là il faut un jeu et "sans le jeu, le monde est devenu le monde comme ça".

A ce "monde comme ça", le jeu de l'écriture fera la guerre, elle sera souvent désignée comme arme de guerre: "Pour affronter l'ennemi, il me faut le char, le char de la langue évidemment". Et encore: "Les armes noires, celles des batteurs de fer sont là pour repousser l'interdit grâce à l'attirail des métaux. Elles évoquent une écriture des origines, une langue guerrière et sacrée. Elles ne sont plus là pour se défendre mais pour s'acquitter en attaque, avec beaucoup de mobilité et de décision."

Cette "guerre" contre le langage du "monde comme ça" s'annonce dans un souvenir "le plus ancien" où le sabre du petit frère en train d'admirer son aîné, se trouve éclairé soudain par un rayon de soleil qui révèle en lui, "des sensations de force": "Le soleil s'étire, passe au dessus d'Olivier et produit un long rayon qui atteint le sabre du cadet. Il fait étinceler la poignée de cuivre. Le sabre brille, la main brille et l'enfant sort de l'ombre? Il découvre son bonheur. Il n'est plus nécessaire d'admirer Olivier. Il brille lui aussi, et l'objet mâle et guerrier rayonne dans sa main. Il rit. Il est une petite figure qui se réchauffe et qui s'épanouit en découvrant son soleil. Le rayon s'avance et, cette fois, c'est au centre qu'il est touché, d'une action tendre et impérieuse. Il y a un éveil, un instant d'existence bienheureuse qui invente sa précarité. Il y a une étoffe brillante qui se déchire sans bruit en produisant des sensations de force. C'est le moment où l'on se sait reconnu, choisi et bien aimé. tout cela d'ailleurs, d'une allure très vive, le temps de quelques images, dans une séquence obscure".

En 1987, Henry déclarera que toute sa poésie tend vers un chant: "Quel chant? Celui que je n'avais pas entendu lorsque la lumière, après avoir dépassé Olivier était venue éclairer mon arme et m'appeler à l'existence."

Si l'écriture fait la guerre au "monde comme ça", elle déploiera ses armes contre "le sentiment d'inanité de la vie que l'aîné ne semblait pas connaître". Où se marque la radicalité de l'enjeu, puisqu'il s'agit, avec la matière des mots qui se rassemble dans un poème, d'un combat pour donner voix au non-sens et faire advenir, en ce lieu, un sens.

Avec l'écriture se construit, oui, un lieu: un lieu contre la mort par quoi se crée la vie d'un écrivain en proie à la perpétuelle menace de l'absurde et de la mort.

On pourrait ici lier cette fonction de la mort tellement présente dans l'enfance et l'oeuvre d'Henry Bauchau à un défaut dans ce que Lacan appelle la fonction phallique, si tant est que le concept de *phallus* tel que l'a promu Lacan, désigne pour une part promesse de signification à qui parle, et en même temps possibilité d'assumer son sexe dans une vie sexuelle. On sait que la clef de cette fonction phallique tient au désir de la mère, de son désir du phallus dont le père est porteur. Par ce désir, une mère signifie à son enfant qu'il est désiré comme phallus et ce faisant, elle lui ouvre, si elle laisse opérer la loi interdictrice paternelle, les voies du désir et des identifications nécessaires à l'exercice de sa sexualité. Or tout le texte de *La Déchirure* inscrit dans sa fiction un enfant confronté au "froid" d'une mère s'acquittant de son devoir et dont, est-il écrit, le désir fut étouffé, blessé par la lignée paternelle.

Ainsi l'enfant se trouve-t-il "mal né", "incertain", "de trop", "ne pouvant servir à rien", livré à l'idéalisation d'un frère contre lequel il n'a pas les moyens de se révolter, obligé, selon les normes d'une grande famille bourgeoise de "faire semblant d'être un garçon", incessamment confronté donc à ce qui a été manqué entre lui et sa mère.

Remarquons qu'un événement historique brutal, raconté à l'enfant, a dû faire trauma : c'est l'incendie de la ville de Louvain au début de la guerre de 14. La mère n'est pas là ; dans les flammes se dresse, la figure énorme d'un grand-père maternel sauvant de la mort, par delà les murs franchis et à travers les jardins, sa femme et son petit-fils. Cette figure là s'inscrit à jamais et un lien spécial se crée entre le grand-père et l'enfant. Mais l'enfant, sorti de ce danger mortel, s'éprouvera inexorablement séparé d'une mère imaginée chaude, rieuse, déployant des trésors de tendresse et dont désormais, après cet événement traumatique, il ne pourra plus percevoir que la dérobade glacée.

Cet enfant-là, nous avons dit que l'adulte épuisé, le rencontre et le raconte jusqu'à la lie, dans une première analyse qui durera trois années.

Dix années plus tard, l'écriture de *La Déchirure* mettra en scène une restitution : celle d'un désir pour le fils. L'écrivain retrouve la mère qu'il veut, en la dotant dans son agonie, d'une colère, d'une force de combat et, pour le dire comme le texte l'écrit, d'un désir dont elle fut séparée. Un ultime sourire vient sceller une

sorte de bénédiction qui, cette fois libère le fils d'une obsession de la mort "Arrête mon petit, ne t'approche plus si près de la mort".

Ainsi grâce à l'écriture, qui semble-t-il supplée au défaut phallique, la vie affirme ses droits : c'est une mère du désir qui est retrouvée au moment même où elle meurt. Elle a pu enfin désirer "devenir en toi ce visage qui s'efface". Le fils qui a osé en écrivant entrer dans l'extrême lutte de sa mère pour le souffle, lorsque ce souffle s'arrête, se découvre vivant. L'instant à supporter est celui "inexorable" d'une séparation : "le souffle maternel est éteint et je suis toujours vivant".

Acte d'écrire dont on perçoit plus clairement dans ce texte qu'ailleurs, l'audace incestueuse, en fait toujours présente.

Écriture comme moyen de jouissance - par le "simulacre de l'expression" - écriture pour étendre vos pouvoirs, s'il est vrai qu'est découvert le "pouvoir illimité des mots". Avec eux, on va pouvoir opérer la "reconquête de la patrie du temps", viser un "jouir" qui existe avant le langage, "cette époque de l'innocence et de la liberté des mots" qu'Hölderlin, dans un poème, nomme *l'inentravé* - "Et toujours vers l'inentravé s'évade une nostalgie" - Il s'agit d'entrer dans cette attention ténue et tenace à *l'ampleur végétale de soi-même*, aux sensations surprenantes, aux images, aux intonations des voix qui vous ont accueilli ou rejeté, aux souvenirs tendres ou cruels, dorés ou sanglants, qui ont gravé leurs marques, laissés les traces dont dépendent les formes de votre désir.

Pareille ouverture à soi, nous le soulignons, est, du même coup, cette essentielle "lucarne" sur le monde dont nous parle Henry Bauchau, où défilent les cortèges d'images, de scènes et de récits : toute expérience du monde, toute situation, toute rencontre, la plus infime perception, le moindre objet, le son le plus ténu de l'eau dévalant sur les pierres, une lecture... composent un trésor où se prélève et s'anime ce qui peut servir à dresser votre propre vision.

Ainsi, dans cette double trouée, se poursuit le dialogue que l'esprit entame avec lui-même, dans "son" temps, avec son temps et hors du temps. Ainsi s'opère le dire d'une pensée.

L'abbaye du Thoronet, longuement visitée, devient "pierre sans chagrin" dont la règle est "d'apprendre à rire", un "prunus blanc, une reine en cheveux blancs qui vient avec ses

compagnes ranimer le chœur épris d'amour..." une salle d'attente, ce lieu où l'on se dit "soleil sevré, altéré de septembre qui grandit, qui guérit au milieu des nuages".

Ce poème, apparemment si simple, choisi parmi tant d'autres, initie en nous quelque résonance infinie, celle qu'il y a entre les mots, le monde et le corps écrit du poète :

Avec des mots de neige
avec des mots de verre
tout est écrit dans le livre du corps
par le vol des mésanges
et par la giboulée d'avril

Mais n'est-ce pas là, me dira-t-on le propre de toute entreprise d'écriture poétique ? Certes. Il y a une universalité de la position du poète, face aux mots et aux images qu'il prélève en son "fond" comme dans le monde, pour laisser "prendre" et construire l'appareil du poème : la forme - travaillée - est telle que la pensée et l'émotion que le poème recèle, se propagent avec cette incandescence, cette intensité propres à l'effet artistique.

Ce qui, à mes yeux, donne un prix tout à fait précieux à l'oeuvre d'Henry Bauchau, dans l'irréductible singularité de ce qu'elle nous déclare, c'est que, j'y insiste, de cette entreprise d'écriture, les soubassements complexes et obscurs, sont non pas expliqués mais montrés, mis en lumière, avec des moyens qui relèvent eux-mêmes du roman - c'est le cas de *La Déchirure* - ou du poème, je pense à ce chant admirable intitulé *La Sourde Oreille, ou le rêve de Freud*.

On pourrait se poser la question suivante : que va faire, immédiatement après son analyse, l'écrivain naissant ?

Abandonnant aux journaux une série d'articles politiques, avant la deuxième guerre mondiale, et aux tiroirs quelques vers *inaboutis*, quelques poèmes *brisés, déchirés avant de naître*, il se branche sur le son de la voix, sur ce qu'il appelle la forme originelle et écrit les premiers poèmes qu'il juge valables. Ce qui se dit, pour une part dans ces poèmes qui composeront le recueil titré *Géologie*, c'est une vacillation déchirante entre d'un côté la disparition mortelle de cette langue des origines, langue maternelle qu'il ne faut plus cesser non pas de chercher mais d'écouter car elle est toujours en péril, et d'un autre côté, le don du chant qui est aussi

don d'espoir, de vie, dans un monde mutilé et chancelant. A cette vacillation fait écho le déferlement d'une horde d'adolescents sauvages, enfants guerriers, vikings, mongols bleus, *peuple du massacre*, du viol, de la révolte contre tout ordre établi, annonciateurs du personnage de Gengis Khan, porteurs, venus d'Asie, d'une nécessaire destruction, visant comme il est dit dans un interview, une Europe coloniale à la dérive, coupable, et dont les valeurs s'avèrent périmées.

Mais cette marée de violence, de sexe barbare et de cruelle fureur, que convoque le poète - "je pousse votre cri, ô mes fils"-, est également prélude à de nouveaux espoirs, à de nouveaux espaces d'allégresse. Il est dit que la colère est aussi porteuse de vie. A quoi répond, la voix basse de celui qui se désigne comme *prince d'amertume, aveugle Orphée, doux ami déchiré* saisissant, "après tant de recherches vaines, qu'il est temps de ne plus chercher, et d'écouter sous le bruit du monde la voix du monde qui te cherche".

Il va donc falloir descendre de plus en plus vers "la grande Commune des plaines", et tout en quittant l'enfance, "naître au jour griffu". Le poème *Géologie*, en fin du recueil qui porte son nom, médite lentement sur le temps : sans plus recourir à des personnages mythiques, il dit que pour aller vers l'univers, pour poser la question de notre être au monde avec les "mots creusant leur sillage" il faut "entrer dans le courant", dans le torrent qui demeure, et nager sans plus vouloir comprendre : "...Survient que ne comprenant plus, je suis compris".

Alors, parce qu'on a été jusqu'au bout du désespoir, le désespoir devient guide, alors on peut aller là où "couchent les anciens trésors", les "instincts du poème" proclament leur souveraine liberté : "l'amour va se lever comme la couleur rouge".

Très schématiquement évoqué, c'est dans ce creuset-là que l'écriture nous paraît prendre le relais de la parole analytique : s'y affrontent dans une sorte de contradiction tendue, la pulsion de mort, de jouissance, incarnée par les hordes sauvages menaçant de tout détruire, et la voix pacifique d'un poète sondant dans cette violence, "l'abîme plus profond de l'espoir", "qui peut savoir" ?

Celui-là, de poème en poème, apprend à se démettre du vouloir et de l'espérer, mais pour aller plus loin dans l'écrire. Un mouvement se dessine qui porte le poète, Père lumineux de ses oeuvres vers la *profonde force maternelle*. Ainsi l'Arbre de Gengis

Khan, au sommet de sa force dans le soleil, cette figure explicitement proclamée du père laissant monter en lui "la sève des terres noires", saisit-il qu'il est "vain de m'élever encore" et devient cette Mère des sources, des troupeaux et des images salvatrices, terre d'ombre, de sommeil où "se cachent dans les délices, une source, des chevreuils et sur la flûte des amants une danse de libellules".

Entre un père restitué à ses forces de révolte, lui qui n'avait pas pu affirmer son désir face à un père, ancien artilleur de l'Empire et grand créateur d'usines, entre ce père-là et l'ample monde maternel, enfin vibrant, que la terre porte, le poète dresse ses figures, fait retentir ses émotions, et creuse le chemin de sa pensée : il marche, il marche en rêvant de son abolition dans le poème. Ses compagnons sont les mots et les images : convoquant tout à la fois, dans les fictions poétiques, théâtrales et romanesques, les batteurs de fer de la lignée paternelle, "l'homme noir" qui peut soudain saisir une femme et "la baiser longuement sur la bouche" devant l'enfant fasciné, mais aussi et tout autant, dans la "fidélité de la terre", une jeune fille "lavant sa jupe sur la grève", la neige "avec son goût d'absence légère", une glycine aux "larmes bleues", la "framboise étourdie"...

De poème en poème, de pièce de théâtre en roman, le sillon se creuse, le trajet dessine son épure.

Certes, on pourrait repérer pour chaque époque, les mots singuliers et les images qui servent au poète. Le hasard d'une rencontre avec un livre consacré à Gengis Khan fournit un matériau qui n'est pas celui issu d'un séjour à Venise dans les brumes de septembre, et pas non plus ceux qui se lèvent au spectacle d'un pèlerinage breton.

Mais il y a des mots, des images qui reviennent, insistent et balisent l'ensemble de ce qui a été écrit. On pourrait, si on le souhaitait, leur donner le statut de *signifiants*, concept utilisé par Lacan pour représenter un sujet et les points d'accrochage de son désir : ainsi par exemple le mot *Lion* ou le mot *Poulain*.. produit dans la *jubilation du jeu*, ou encore celui de *Cheval*, mais il y en a plusieurs autres.

Nous n'examinerons pas ici chacun de ces *signifiants*, chaque lieu, chaque contexte de leur occurrence, délivrant les

significations qu'ils font miroiter. Ce travail dépasserait le cadre forcément restreint d'une conférence.

Simplement - enjambant l'errance incomparable d'Oedipe sur la route -, contentons-nous, pour terminer, de nous limiter à établir quelques ponts - pas tous - entre certains éléments donnés dans *La Déchirure*, et le texte *Diotime et les Lions*, si admirablement mis en scène dans ce Centre, par Gisèle Sallin, et interprété par Véronique Mermoud, toutes deux fondatrices du Théâtre des Osses, à Fribourg.

D'un côté, soit dans *La Déchirure*, nous avons déjà noté l'événement de l'incendie de Louvain : il scelle pour toujours, avons-nous remarqué, une complicité singulière entre le petit-fils et son grand-père, père de la mère, qui porte l'enfant hors des flammes.

De l'autre, soit dans *Diotime et les Lions*, nous trouvons une image inversée : cette jeune femme, personnage central du récit, porte tendrement dans ses bras le vieux sage, celui qui est nommé le *vieillard-enfant*. Il ira ce vieil enfant - ce maître -, mourir selon son vœu, entre les pattes du Grand Lion dont il pu, un temps, apaiser les fureurs en lui parlant. Scène admirable : les bras du vieillard et ceux de Diotime étreignent le cou et la crinière de l'ancêtre tandis que ses "pattes musculeuses entouraient avec douceur nos corps fragiles". Quelque chose se résout dans une paix inouïe.

Or ce Grand Lion se trouve être l'*image animale, seigneuriale de Cambyse*, nom donné dans le récit à l'indomptable grand-père de la lignée paternelle, maître terrible dont l'énorme stature domine et fait trembler l'ensemble du clan : entre la petite fille Diotime et ce grand-père-là, plus qu'une complicité s'établit, un amour farouche où l'une apprend de l'autre comment monter à cheval, comment exercer l'art de la fauconnerie, aller à la chasse, et en fin de compte comment tuer les lions, assimilés à des figures ancestrales : toutes activités ordinairement réservées aux hommes, que Diotime est la première fille, à pratiquer dans une sorte d'ivresse ressemblant à l'*invention de la vie*.

Nous marquerons ici que le récit prend son départ dans la double vie de Diotime : jeune, elle est divisée entre la douceur des activités de la maison, où l'on apprend près de sa mère et de sa

soeur, la danse, la poésie et la musique, et une autre existence de chevauchées viriles, de chasses dans la brousse, avec Cambyse.

Cette scission dans les identifications sexuées de la jeune fille ne fait-elle pas écho au clivage qui "déchire" celui qui dit Je dans *La Déchirure* ? Résumons un passage parmi bien d'autres : l'enfant emporté dans sa rêverie, tente de déchiffrer cela qui lui paraît si mystérieux - et qui a trait non seulement à la différence des sexes mais aux fonctionnements pleins de jouissances du sexe mâle. Pour ce faire il rêve d'une petite fille "en train de regarder un livre" : il l'embrasse longuement. Puis il poursuit sa rêverie en voulant partager avec elle la lecture.

Survient alors le grand-père qui par une phrase dont on ne sait pas s'il faut la mettre au féminin ou au masculin, ramène l'enfant à son "ambiguïté fondamentale". Ainsi ce grand-père qui aurait été "le seul à pouvoir répondre [...] vous force à mettre le féminin entre parenthèses et à garder en vous une petite fille, qui n'a ni nom, ni visage". Or cette petite fille du rêve, habitante secrète penchée sur un livre, s'avérera au cours du travail analytique être la mère de ce garçon en souffrance, une mère qui, est-il écrit, aurait scié et effacé la petite fille "pour être seule en toi à la naissance des mots". Le voilà donc, cet enfant, chargé d'une mère qui est aussi une petite fille sans nom, toutes deux liées à l'éclosion des mots..

On a déjà noté qu'en écrivant *La Déchirure*, Henry Bauchau se donne une mère qui va mourir certes mais qui devient au fil de son agonie, une femme telle qu'il la veut : en fin de compte, elle dit oui à la vie et ce "oui" libère à la fois les identifications masculines de celui qui se fait homme et une féminité qui n'a plus à se cacher. L'écriture sera porteuse de cette dualité sexuée puisqu'elle réclame d'être à la fois *filles et garçons* : les jalons sont posés.

Je ne vais pas ici retracer l'extraordinaire mouvement qui conduit Diotime au delà de ses contradictions, à réunir en elle, devenue femme par les voies d'un amour surgi d'ailleurs, une impérieuse violence, l'affrontement de la peur grâce à un courage que rien ne réussit à abattre, la colère quand il le faut, et je ne sais quels trésors de douceur et de sensibilité. Car il faudrait prendre en compte tout ce que le récit dispose, dans une grande complexité, autour de l'adolescente pour qu'elle devienne cette femme

déployant finalement les riches héritages des lignées qui se conjuguent en elle.

On est là, me semble-t-il au niveau même de la logique en jeu dans la pensée mythique si tant est que cette pensée tend à trouver des médiations progressives pour des oppositions inconciliables au départ.

Mais à quoi bon prouver qu'il y a là en effet un mythe si nous ne montrons pas que Diotime s'écrit comme une réponse fulgurante aux questions demeurées énigmatiques de l'enfance ?

C'est ici qu'il faudrait jeter des ponts entre les rapports que l'enfant et la mère de *La Déchirure* entretiennent avec la lignée paternelle des batteurs de fer, et tout ce que la lignée paternelle condensée dans Cambyse et Kyros désire et fait pour la petite Diotime, jusqu'à consentir - non sans difficulté pour le grand-père - à la laisser vivre son amour pour un étranger, futur unificateur du clan. Et c'est encore ici qu'il faudrait nouer l'histoire du bélier de *La Déchirure*, renversant le Grand-Père, où s'annonce dans le désir du petit-fils l'idée du meurtre impossible mais nécessaire, qui s'accomplira dans l'écriture, et les meurtres rituels des ancêtres lions, fêtes annuelles auxquelles participe pour la première fois Diotime : au risque de sa vie, elle tuera son lion, n'échappant à la mort que parce que ses deux hommes, père et grand-père, sont là qui veillent et protègent.

Pourrait-on dire que le désir du fils a créé Diotime pour célébrer la femme qu'aurait pu être sa mère si elle avait été désirée, justement reconnue et aimée ?

En vérité c'est trop simple, car Diotime nous apprend quelque chose du secret désir d'un homme d'être cette femme là. Ou plus exactement, de se laisser enseigner par elle les choses de l'amour comme Socrate le rapporte à la bande d'hommes rassemblés dans *Le Banquet* et comme Hölderlin, amoureux de Suzette Gontard, le célèbre dans *Hyperion*. Mais le nom propre Diotime exalte également, ainsi nous le confiait Henry Bauchau, le courage des femmes de notre temps, ces initiatrices de "nouvelles traditions pour le clan".

Il ne faudrait pas pour autant que le personnage central de Diotime dans ce récit nous fasse oublier ceux - admirables - qui tournent autour d'elle.

La mère, qui consent finalement à ce que sa fille soit lion "puisque'elle l'est" ; Arsès, l'amoureux conscient de ce qu'il engage dans cet amour qui l'a envahi et pour lequel il faut aussi choisir, et surtout, surtout le vieux sage, dit *l'enfant*, guérisseur, si éveillé dans le sommeil qui l'habite, semeur de courage tranquille, d'une sorte de consentement aux chemins tortueux du désir. Là aussi on pourrait tirer des lignes entre lui se laissant guider par son buffle qui seul semble savoir où il va et cette *Sybille*, l'analyste apprenant à entendre et à suivre les voies de l'inconscient : "elle éteint lentement sa cigarette, ferme à demi les yeux. N'était cette ombre de sourire, on pourrait la croire endormie". "On éprouve une liberté, on suppose une dictée, on voit que la liberté dicte."

Mais le vieillard-enfant assis sur l'inconscient-buffle auquel il se confie dans un abandon plein de rigueur, avec une sorte d'indifférence quant à ce qui se sait et quant à ce qui s'ignore, n'est-ce pas la figure même dont a toujours rêvé Henry Bauchau depuis qu'il est devenu écrivain ? Pour que le poète devienne enfin poème, il faut qu'il se taise et qu'il dorme éveillé, afin d'entendre "celle qui est sans source et chante sans oiseaux" : ainsi peut-il naître à chaque fois et célébrer.

Il faut donc "briser ses pensées" sur la pierre : "qui ne pense plus la pierre, la pierre le pensera".