

À l'épreuve du temps :
La complexité temporelle dans *La Déchirure* d'Henry Bauchau

Mémoire réalisé par
Paola Beguin

Promotrice
Myriam Watthee-Delmotte

Année académique 2017-2018
Master en langues et littératures romanes, finalité didactique

Remerciements

Je souhaiterais d'abord remercier le professeur Myriam Watthee-Delmotte pour avoir accepté de m'accompagner dans cette aventure, pour son temps précieux et pour ses nombreux conseils.

À mes parents, merci de m'avoir accompagnée jusqu'à l'achèvement de mon parcours. À ma mère, merci pour son optimisme, ses recommandations et ses relectures avisées.

Merci à Thierry et Dorothée, pour leur gentillesse et leur disponibilité.

Merci à Quentin, Yi-Ann et Noémie pour leurs relectures appliquées.

Je tiens également à remercier, plus largement, toute ma famille, mes colocataires, mon staff et mes amis, qui ont accepté que je me consacre à ce travail prioritairement, en dépit de mes autres engagements.

Il ne faudrait pas oublier celui qui a fait preuve d'une patience infinie tout au long de cette année et qui m'a soutenue malgré tout.

Introduction

Henry Bauchau est principalement connu du grand public pour ses réécritures mythiques telles *Antigone* (1997)¹ ou *Ceïpe sur la route* (1990)². Si beaucoup de lecteurs connaissent ce pan tardif de l'œuvre de l'écrivain belge, peu connaissent ses œuvres à caractère autobiographique. Pourtant, ce sont elles qui initient son parcours littéraire. Plus précisément, le roman *La Déchirure*, paru en 1966³, lance sa carrière romanesque. Henry Bauchau mettra pourtant plus de cinq ans à écrire ce premier roman, comme en témoigne la notice qui clôt le texte : « 19 janvier 1960 – 25 mai 1965 » (p. 281). *La Grande Muraille* (2005)⁴, journal personnel de l'époque édité bien des années plus tard, témoigne également de « cette longue période de stérilité et d'impuissance [qui] n'a été causée que par le manque de temps »⁵. C'est sur ce pan d'œuvre plus discret, plus méconnu, et tout particulièrement sur le roman à l'origine de son développement romanesque, *La Déchirure*, que notre curiosité s'est portée.

Ce qui nous a d'abord intrigué, à la lecture de *La Déchirure* et du *Boulevard périphérique* (2008)⁶, deux romans à caractère autobiographique situés aux extrémités de l'œuvre romanesque d'Henry Bauchau et en de nombreux points comparables, c'est la poésie narrative de l'auteur, à la fois « métaphorique, hermétique »⁷, son goût pour la déconstruction syntaxique comparable à la poésie apollinaire⁸ et son style narratif surprenant, qui nous conduit sans prévenir dans les méandres des pensées du narrateur, passant étonnamment d'une idée à une autre. Ainsi, le lecteur est emmené au gré des voyages du narrateur dans le temps, bercé par les mots du poète : alors qu'il se trouvait deux pages plus tôt au chevet de sa mère mourante, il est projeté soudainement dans ses souvenirs d'enfance et, quelques lignes plus loin,

¹ BAUCHAU Henry, *Antigone*, Arles, Actes Sud, 1997.

² BAUCHAU Henry, *Ceïpe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990.

³ L'édition ici utilisée date de 1986. Nous mentionnerons ici uniquement le numéro de page de cette édition :

BAUCHAU Henry, *La Déchirure*, Bruxelles, Labor, 1986.

⁴ BAUCHAU Henry, *La Grande Muraille : journal de « La Déchirure » (1960-1965)*, Arles, Actes Sud, 2005.

⁵ *Ibid.*, p. 258. Cette pensée date du 18 novembre 1962.

⁶ BAUCHAU Henry, *Le Boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud, 2008.

⁷ Qualificatifs employés par Emmanuel Dewandre, cousin d'Henry Bauchau, pour définir sa poésie dans une lettre adressée à l'auteur au cours de l'été 1979. La lettre originale se trouve aux Fonds Henry Bauchau à Louvain-la-Neuve sous la référence B1941).

⁸ C'est Emmanuel Dewandre, dans sa correspondance avec Henry Bauchau précédemment citée, qui établit cette comparaison avec le père du surréalisme. Il fait ici référence aux innovations syntaxiques d'Apollinaire en poésie, notamment dans son recueil le plus connu, *Alcools* (1913), duquel il avait retiré toute trace de ponctuation.

se retrouve en discussion avec sa psychanalyste, sans que le lecteur ait pu comprendre les mécanismes narratifs actionnés pour effectuer de tels bonds temporels.

C'est ainsi qu'est apparue l'importance d'analyser la temporalité complexe de *La Déchirure*, les engrenages narratifs dissimulés qu'elle impliquait. Grâce aux travaux de Ricoeur, nous connaissons les rapports privilégiés qu'entretiennent temps et récit, car « le récit [est] le gardien du temps, dans la mesure où il ne serait de temps pensé que raconté »⁹. De nombreuses questions se posent dès que l'on observe le travail de la temporalité dans le premier roman d'Henry Bauchau, soit « ce que l'intrigue ajoute au temps »¹⁰ et inversement. Quels sont les mécanismes temporels mis en place par la narration ? Quels sont les enjeux temporels du texte ? Comment passé, présent et futur s'articulent-ils ? Comment comprendre l'enchevêtrement des temps ? En quoi la temporalité est-elle un agent structurant de l'intrigue ?

Au vu du « caractère fragmenté du récit et [de] l'entremêlement constant de ses [...] intrigues »¹¹ et de la volonté de « brouiller le drame pour en éprouver la force ou la profondeur temporelle »¹², comment défaire les multiples nœuds temporels de la narration ? Alors que dans la trilogie *Temps et récit*, Ricoeur démontre le triomphe de la concordance sur la discordance temporelle¹³, Bauchau, avec *La Déchirure*, prend le contrepied du théoricien et exprime la discordance temporelle par son impossibilité à dire les événements passés de manière structurée¹⁴. Dès lors, comment structurer l'analyse du temps de *La Déchirure* ? Le travail d'Émilienne Akonga Edumbe¹⁵ aide à organiser la charpente de cette analyse. Si elle n'étudie pas l'œuvre de Bauchau dans sa perspective temporelle en tant que telle¹⁶, elle structure son interprétation en deux parties principales qui sont intéressantes pour notre propos : « Déchirure originelle » et « Une entreprise de réhabilitation ». Elles correspondent aux deux axes majeurs de la temporalité qui organisent *La Déchirure*. Le temps de la déchirure originelle concerne le

⁹ RICOEUR Paul, *Temps et récit 3 : Le Temps raconté*, Paris, Seuil, 1991, p. 435.

¹⁰ BARONI Raphaël, « Ce que l'intrigue ajoute au temps », dans *Poétique* : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2010-3-page-361.htm#no2>, page consultée le 15/03/18.

¹¹ VANQUAETHEM Isabelle, *Écrire en "je" ? Déploiements du sujet dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Louvain-la-Neuve, UCL, 2011, p. 85.

¹² BARONI Raphaël, *L'Œuvre du temps*, Paris, Seuil, 2009, p. 16.

¹³ RICOEUR Paul, *op. cit.*, p. 66.

¹⁴ VANQUAETHEM Isabelle, *Écrire en "je" ? Déploiements du sujet dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, pp. 86-87.

¹⁵ AKONGA EDUMBE Émilienne, *De la déchirure à la réhabilitation : l'itinéraire d'Henry Bauchau*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2012.

¹⁶ Elle se consacre davantage à l'analyse des figures qui traversent l'œuvre d'Henry Bauchau. Notons également qu'elle étudie un corpus plus large que *La Déchirure*.

désir de comprendre le passé et une narration « construite rétrospectivement »¹⁷, tandis que la réhabilitation représente une volonté tournée vers l'avenir. L'axe de la déchirure et l'axe de la réhabilitation agissent donc sur la temporalité du roman, comme l'annonce la quatrième de couverture du livre : « La mère va mourir. Appelée à son chevet pour la veiller, le narrateur s'efforcera durant sept jours, les sept jours de l'agonie, de démêler l'écheveau des souvenirs, pour retrouver l'image de la femme par laquelle il était enfant, et cet enfant lui-même ». Le récit exprime ainsi un présent tiraillé entre un passé frustré et un avenir en construction.

Dès lors, la structure de notre travail se calque sur la segmentation entre temps de la déchirure et temps de la réhabilitation établie par Émilienne Akonga Edumbe. Pour notre développement, nous aurons recours à deux notions structurantes avec lesquelles elles peuvent être mises en parallèle : la macrostructure et la microstructure. Ces concepts n'ont a priori pas de lien avec la temporalité. Pourtant, dans *La Déchirure*, il s'avère que la macrostructure déploie le temps de la réhabilitation en tentant de réconcilier le présent avec la figure maternelle, et que la microstructure plonge dans les différentes couches de passé du narrateur pour arriver aux origines de la déchirure. Dans un premier temps, l'analyse se focalisera sur la macrostructure et, dans un second temps, elle s'attachera à éclairer les nœuds de la microstructure.

En interrogeant la macrostructure, nous essayerons de cerner les effets de ce temps présent tourné vers la réhabilitation et l'avenir : en quoi est-il structurant ? Quelles thématiques implique-t-il ? En quoi est-il tourné vers l'avenir ? Ensuite, la microstructure interrogera le passé pluriel du narrateur. Par quels mécanismes est-il introduit dans le présent de la narration ? Quel réseau d'inférences ouvre-t-il ? Comment se structure-t-il ? Cette complexité temporelle dans *La Déchirure* d'Henry Bauchau permettra, au travers de ces questions, d'aborder diverses thématiques et de comparer des modes temporels : celui des mythes et celui de la Bible, mais aussi celui de la psychanalyse, celui de la foi, ou encore des souvenirs et de la projection. Il s'agit avant tout de « défendre, ou reconquérir [...] la patrie du temps » (p. 189).

¹⁷ VANQUAETHEM Isabelle, *Écrire en "je" ? Déploiements du sujet dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 85.

PARTIE I : Analyse macrostructurale

Chapitre I : Le temps chronologique

1. Une trame triple

La Déchirure « relate à la fois l'enfance douloureuse, les séances avec la Sibylle et les derniers moments d'existence de la mère qui, face à la mort, offre enfin à son fils le sourire qui lui restitue son vrai visage de mère »¹⁸ : Myriam Watthee-Delmotte, en résumant la trame du roman, met en exergue les trois niveaux temporels qui sous-tendent la trame de *La Déchirure*. Le temps de l'enfance représente un passé lointain et celui de la psychanalyse, un passé plus récent, alors que les derniers moments de la mère s'apparentent au temps présent de la narration. Ces trois niveaux principaux du récit s'entremêlent constamment et s'interpénètrent au fur et à mesure de son déroulement. Le narrateur effectue en effet sans cesse des va-et-vient entre le présent et les différentes couches de passé, et ce par divers procédés comme le souvenir ou le rêve.

Ainsi, les différents niveaux de *La Déchirure* ne sont pas indépendants : c'est le temps présent de la narration, relatant l'agonie maternelle, qui permet au narrateur de nombreux retours vers le passé et qui encadre les deux autres niveaux, soit l'enfance et la psychanalyse chez la Sibylle¹⁹. Pourtant, l'intention première d'Henry Bauchau dans ce roman n'était pas, dans un premier temps, de placer sa mère au « centre du livre »²⁰. Il voulait avant tout expliquer ce qu'une psychanalyse devient dix ans après²¹ : « 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 »²². Pour finir, au fur et à mesure de la construction de son roman²³, il a fini par le « consacrer [...] à la figure

¹⁸ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 18.

¹⁹ Ces deux derniers niveaux sont indissociables l'un de l'autre puisque la Sibylle encourage le narrateur à réinterroger son enfance : « À la naissance de la parole, dans la déchirure de l'enfance, dans le creux, dans la faille, en tout cas dans l'endroit béant où je suis descendu avec la Sibylle. » (p. 94).

²⁰ BAUCHAU Henry, *La Grande Muraille : journal de « La Déchirure » (1960-1965)*, op. cit., p. 157.

²¹ KHALSI Khalil, *L'Écriture de l'inconscient dans La Déchirure de Henry Bauchau*, Paris, Université Sorbonne-Nouvelle, 2010-2011, p. 10.

²² BAUCHAU Henry, *L'Écriture et la Circonstance*, Louvain-la-Neuve, UCL (Faculté de philosophie et lettres), 1988, p. 20

²³ Citons notamment un entretien avec son ami Jean Amrouche qui lui fera comprendre l'importance de sa relation filiale pour ce roman (BAUCHAU Henry, *L'Écriture et la Circonstance*, op. cit., p. 30)

maternelle »²⁴, et a fait du récit de la mort de sa mère le centre de ce roman dans lequel il est rentré « à l'aveuglette » (p. 94). Pour cette raison, le temps présent, temps de la souffrance, forme la macrostructure de *La Déchirure*, la trame principale. Celle-ci est mise en évidence dès le début. Par exemple, le premier jour s'ouvre en effet sur l'annonce de la maladie de sa génitrice : « Maman a eu une attaque. » (p. 17). La macrostructure du récit se centre donc sur le récit du temps présent qui décrit, en six jours et quatre nuits, l'agonie maternelle.

2. Une macrostructure chronologique

L'organisation de la macrostructure en jours et en nuits est représentée explicitement dans le paratexte²⁵ via la table (annexe 1). Michele Mastroianni, universitaire italien, schématise la table de *La Déchirure* par un tableau (annexe 2)²⁶. Il met ainsi en exergue la macrostructure narrative et souligne l'alternance des jours et des nuits. Celle-ci rappelle la Bible et plus particulièrement le début du premier livre du Premier Testament, la Genèse et le récit de la Création. Dès la lecture de la table, un hypertexte religieux est donc invoqué. Il faut néanmoins souligner ce qui s'écarte de cette structure textuelle établie, car c'est cette réappropriation par Bauchau des textes bibliques qui va faire sens. Dans cette optique, l'absence du septième jour surprend. En effet, dans la symbolique génésiaque, ce jour représente l'achèvement, puisque c'est celui où Dieu se repose une fois le travail de création accompli. Que ce jour manque à la structure globale du roman peut signifier l'inachèvement de ce dernier²⁷.

Dans la même perspective, il faut souligner un autre manque structurel : l'absence des deux dernières nuits. Cette lacune, qui apparaît suite à la mort de la mère, fausse le symbolique du schéma du récit de la Création en enfraignant la formule emblématique « Il y eut un soir, et

²⁴ BELIN Olivier, « "On ne sait pas" : l'usage du pronom *on* chez Henry Bauchau », dans *Revue internationale Henry Bauchau* (n°8) : *La langue d'Henry Bauchau*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2016-2017, p. 91.

²⁵ Notion élaborée dans un premier temps par Gérard Genette (*Palimpsestes : littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 9). Dominique Maingueneau s'inspire du travail de Genette et définit le paratexte comme suit : « À la suite de G. Genette, on désigne par *paratexte* l'ensemble des énoncés qui entourent le corps d'un texte : titres, sous-titres, préfaces, postfaces, prière d'insérer, table des matières, etc. » (MAINGUENEAU Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996, p. 93).

²⁶ MASTROIANNI Michele, *La Déchirure di Henry Bauchau - Una rappresentazione della madre : Allegoria dell'incontro e dell'elaborazione poetica*, Alessandria, Orso, 2013, p. 22.

²⁷ Dans son ouvrage *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Régis Lefort souligne également l'inachèvement structurel de *La Déchirure*, notamment du fait que la mort de la mère est représentée au début du roman alors que tout le roman conduit vers la mort de cette dernière (LEFORT Régis, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Paris, Champion, 2007, p. 39).

il y eut un matin. » (Gn 1, 5)²⁸. En outre, elle opère également un manque d'ordre physique, car la nuit répond invariablement au jour. Cette perturbation quant au phénomène naturel souligne donc également l'inachèvement macrostructural. Ces deux manques surviennent à la fin du livre. Malgré cela, le découpage du récit, en faisant le choix de calquer la structure génésiaque, invite à découvrir l'histoire en respectant l'ordre chronologique. Au vu de cet agencement global, il faut donc s'attendre à lire le texte dans le confort de sa linéarité temporelle²⁹ et dans une perspective horizontale du temps. La deuxième partie de cette analyse révélera comment la microstructure déjoue les attentes du lecteur à ce propos, obligeant le lecteur intrigué à « s'interroger sur la manière dont le récit va se poursuivre »³⁰.

3. L'agonie féminine

La structure chronologique du temps présent qui dirige le récit organise symboliquement l'agonie de la mère du narrateur. Le roman est donc centré sur la thématique de la maladie associée à une figure féminine. Ce motif est récurrent dans l'œuvre d'Henry Bauchau. Par exemple, dans *Déluge* (2010)³¹, Florence est gravement malade. La maladie associée à la femme est même plus d'une fois vecteur de la trame narrative, comme elle l'est dans *La Déchirure*. Par exemple, *Le Boulevard périphérique*³², roman partageant de nombreux points communs avec *La Déchirure* bien que paru près de cinquante ans plus tard, est aussi articulé autour de la maladie féminine, mais cette fois-ci, il s'agit de celle de Paule, belle-fille du narrateur, qu'il vient voir régulièrement à l'hôpital :

La famille, les années lointaines que j'ai encore connues, c'est cela surtout qui intéresse Paule lorsque nous parlons ensemble à l'hôpital. [...] Le traitement contre le cancer a fait perdre ses cheveux à Paule. Je pense souvent, en la voyant si préoccupée de garder sa perruque bien en place, combien elle a dû souffrir en se découvrant chauve.³³

²⁸ D'après notre édition de la Bible : La Bible (traduction de Louis Segond), Bruxelles, Les Sociétés Bibliques, 1968. Pour la suite de ce travail, nous référencerons la Bible en indiquant le livre et le verset à côté de la citation, en faisant référence à la traduction de Louis Segond précédemment citée.

²⁹ Gérard Genette évoque cette perspective dans *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 76.

³⁰ BARONI Raphaël, « Juste une question de *timing*. Du schéma quinaire à la conception postclassique de l'intrigue », dans PATRON Sylvie, *Théorie, analyse, interprétation*, Berne (Suisse), Peter Lang, 2011.

³¹ BAUCHAU Henry, *Déluge*, Arles, Actes Sud, 2010.

³² BAUCHAU Henry, *Le Boulevard périphérique*, op. cit.

³³ *Ibid.*, p. 9.

Comme l'agonie maternelle est structurante dans *La Déchirure*, l'agonie de Paule l'est dans *Le Boulevard périphérique* : le récit s'ouvre sur un échange entre le narrateur et sa belle-fille cancéreuse à l'hôpital et s'achève sur sa mort après une longue lutte contre la maladie.

Il ne reste plus que ce visage tranquille avec sa bouche ferme et la disparition à jamais de ce qui fut son regard. Il ne reste que ce corps devenu peu à peu fragile sous les coups de la maladie, qui a perdu sa rapidité, son volume, son souffle et n'est plus maintenant sous le drap que le signe de ce qui fut le passage d'une vague soulevée par on ne sait quel océan.³⁴

Paule et sa maladie ouvrent et ferment donc le récit, comme la figure maternelle dans *La Déchirure*. Son agonie encadre le récit, permet au narrateur de nombreuses analogies et ainsi la compréhension de ses épreuves passées.

En ouvrant la porte, je me retourne vers Paule, je suis heureux, je souris. Elle voit mon bonheur, elle voit qu'il n'est pas feint, elle rit d'un rire joyeux, confiant, plein de certitudes. *Je referme la porte*, je vois soudain devant moi la forme sombre et immense de Shadow qui me signifie sans paroles, sans geste, sans voix ce que je pense vraiment.³⁵ (nous soulignons)

Dans cet extrait, alors qu'il est à l'hôpital au chevet de sa belle-fille, le narrateur effectue un voyage dans le temps, dans le passé, grâce à son action de refermer la porte. Elle lui permet de quitter le présent de l'agonie de Paule et de se retrouver face à Shadow, personnage mystérieux appartenant à son passé. Dans *Le Boulevard périphérique* comme dans *La Déchirure*, l'agonie féminine ancrée dans le présent de la narration constitue donc la macrostructure du roman.

4. La figure maternelle

Par sa maladie, la figure maternelle est au cœur de l'organisation macrostructurale de *La Déchirure*. Elle est omniprésente, mais paradoxale et dédoublée. Il faut donc distinguer le personnage réel de la mère et son double fictif, Mérence.

³⁴ *Ibid.*, p. 226. Cette citation est intéressante car elle rapproche la femme à l'élément liquide, ce qui démontre que cette association symbolique dépasse le cadre de *La Déchirure*.

³⁵ *Ibid.*, p. 183.

4.1. La mère

Le narrateur ressent et exprime principalement l'absence et la distance de sa génitrice, notamment lors des moments décisifs de son existence. Cela commence dès la prime enfance par l'incendie de Sainpierre, « point essentiel de mon roman et de mon existence »³⁶ et moment hautement symbolique et traumatisant dans le récit³⁷ : « C'est cette-nuit-là qu'apparaît l'absence de maman. C'est là qu'elle commence à me manquer. » (p. 47). Il témoigne de cette absence également dans *L'Écriture et la Circonstance* :

L'irruption inattendue et brutale de la guerre, dans un pays qui ne la connaissait plus depuis quatre-vingts ans, fut pour tous un événement bouleversant. [...] je commence à comprendre toute l'importance qu'a eue pour moi la longue absence de mes parents et surtout celle de ma mère pendant cette période capitale.³⁸

L'absence maternelle est cruciale dans la vie du narrateur de *La Déchirure*, mais aussi de l'auteur. De nombreux éléments biographiques et confidences de l'auteur, exprimés notamment dans *La Grande Muraille*, ou encore dans l'essai *L'Écriture et la Circonstance*, le montrent³⁹. Dans ce dernier, Bauchau évoque à propos du manque maternel un entretien avec son ami Jean Amrouche : « Il y a dans votre livre une absence formidable. Est-ce que vous l'éprouvez ? C'est l'absence de la mère. Elle était réelle, il fallait bien la faire sentir »⁴⁰. Jacques Poirier décrit la mère comme un personnage incapable d'entreprendre quoi que ce soit, et en cela absente :

En porte-à-faux avec lui-même, le narrateur ne cesse ainsi de rappeler tout ce que la mère n'a pas pu ou pas su faire, incapable de rassembler autour d'elle, de raconter une histoire, d'accorder une place au plaisir, et d'habiter son corps.⁴¹

³⁶ BAUCHAU Henry, *L'Écriture et la Circonstance*, op. cit., p. 22.

³⁷ GABOLDE Isabelle, *Écritures de soi, connivences des temps, dialogues des genres*, dans WATTHEE-DELMOTTE Myriam et MEURÉE Christophe, *Revue internationale Henry Bauchau (n°5) : Le temps du créateur*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2013, p. 74.

³⁸ BAUCHAU Henry, *L'Écriture et la Circonstance*, op. cit., p. 23.

³⁹ Rappelons qu'il s'agit du journal que Bauchau tenait lors de la rédaction de *La Déchirure*.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁴¹ POIRIER Jacques, *Les écrivains français et la psychanalyse (1950-2000) : Maux croisés*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 106.

Cette absence et cette incapacité qui caractérisent la figure maternelle rejaillissent à plusieurs endroits dans l'œuvre de Bauchau, comme une logique sous-jacente à l'ensemble romanesque.

Les rapports entre la mère et le fils, quand ils ne sont pas inexistantes à cause de l'absence, sont troubles. Certains passages témoignent de cette ambiguïté filiale, comme par exemple : « Elle m'attire et m'épouvante. »⁴² (p.258). Leurs relations, au cœur du récit, peuvent se lire selon les clés de la psychanalyse, dont l'influence sur la vie et l'œuvre de Bauchau a déjà été amplement étudiée, notamment par Jacques Poirier⁴³. Alors que Christophe Henning parle d'un « psy en poésie »⁴⁴, Jacques Derrida, dans une lettre personnelle adressée à Henry Bauchau à propos de sa lecture de *La Déchirure*, soulignait à cet égard la justesse du raccord opéré entre la « ressource psychanalytique » et l'« acte poétique » dans ce premier roman d'Henry Bauchau :

C'est un texte admirable, permettez-moi de vous le dire simplement, sans effusion ni convention : admirable de profondeur et de clarté, de force et de discrétion. C'est, à ma connaissance, la première œuvre littéraire dans laquelle, avec autant de maîtrise, la ressource psychanalytique et l'acte poétique se mêlent, s'entrelacent et même se confondent aussi authentiquement et originairement.⁴⁵

La Déchirure, récit de la psychanalyse du narrateur qui s'appuie sur l'expérience d'analysant de l'auteur, met donc en évidence la figure maternelle et en fait un thème transversal. De ce fait, elle peut être considérée comme la pierre angulaire de la macrostructure du récit.

4.2. Mérence

La mère réelle est caractérisée par son absence lors de l'enfance du narrateur, qui ressent dès lors le besoin de lui trouver un substitut, Mérence : « J'ai dû choisir ce nom parce qu'au début il y a mère et, à la fin, absence. » (p. 81). Le narrateur surnomme ainsi un personnage

⁴² Ambiguïté déjà soulignée par Delphine Grégoire dans son mémoire *La représentation du féminin dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Louvain-la-Neuve, UCL, septembre 2000, p. 26.

⁴³ POIRIER Jacques, *Les écrivains français et la psychanalyse (1950-2000)* : *Maux croisés*, op. cit.

⁴⁴ HENNING Christophe, « Henry Bauchau, écrivain : "La prière est une respiration de l'être" », dans *Panorama*, mai 2009, p. 20.

⁴⁵ Cette lettre de Jacques Derrida est citée par MASTROIANNI Michele, op. cit., p. 133. L'originale se trouve au Fonds Henry Bauchau à Louvain-la-Neuve et référencée, parmi la correspondance abondante de Bauchau, B1906.

réel, une domestique « enclose dans la maison chaude » (p. 100), Blémont. Le double maternel possède même, signifiant son importance dans l'enfance du narrateur, un chapitre à son nom (pp. 72-84) :

Car Mérence a bien contribué à me perdre. Je la revois dans son attitude familière, penchant sa taille pour nous aider. Avec son sourire silencieux, son teint pâle, la sagesse et l'adresse infinie de ses mains, c'était une servante noble. Vous voyez cela : d'un côté une beauté si naturelle qu'elle n'effrayait plus, un cœur qui comprenait les larmes avant qu'elles ne coulent, une gaieté de fleur. (p. 75)

Le narrateur esquisse le portrait d'une « servante au grand cœur, mère idéale »⁴⁶, à l'image de la maison chaude de Blémont. Il est relié à celle-ci par la souffrance de la solitude, de l'absence et de l'exclusion : « La souffrance me reliait à Mérence. » (p. 75).

Le protagoniste s'éprend de Mérence dès le début : « Je l'ai aimée dès le premier jour, dès le premier âge et j'ai toujours su que je l'aimais d'amour. »⁴⁷ (p. 75). Cette affection sincère pour le substitut maternel rappelle le concept freudien de complexe d'Œdipe⁴⁸, auquel Bauchau, psychanalyste de profession, est habitué. L'amour du narrateur pour Mérence s'estompe après le baiser de « l'homme noir », auquel il assiste impuissant. Ce geste de l'homme provoque une rupture chez l'enfant qui observe la scène. Le substitut maternel a trahi le narrateur :

Mérence... Après cela, j'ai encore aimé Mérence bien des années. Mais ce n'était plus le bonheur. Si cela avait jamais été le bonheur. C'était un amour perdu, saccagé, profanateur, où je voyais toujours s'opposer à la sienne l'autre image, celle de l'homme noir, avec son sourire provocant. (p. 79)

5. Incipit et excipit

Pour prolonger l'étude de la figure maternelle dans son rapport à la macrostructure narrative, il est intéressant d'interroger l'incipit et l'excipit du récit. Michele Mastroianni, dans

⁴⁶ POIRIER Jacques, *Les écrivains français et la psychanalyse (1950-2000) : Maux croisés*, op. cit., p. 106.

⁴⁷ Soulignons ici l'utilisation de la locution « le premier jour », qui fait écho à l'inspiration génésiaque de la macrostructure.

⁴⁸ KHALSI KHALIL, op. cit., p. 10

l'essai qu'il consacre à l'importance de la figure maternelle dans *La Déchirure*⁴⁹, étudie l'ambivalence de l'image de la mère et reprend, pour l'expliquer, la vision de la mère au début du récit (p. 9) et son apparition finale (p. 280). Pour cela, il met en exergue les motifs qui s'affirment et ensuite ceux qui s'inversent entre les deux extraits⁵⁰ :

LE PREMIER JOUR (cap. iniziale)	LE CHEMIN DU SOLEIL (cap. finale)
Depuis sa maladie je pense à maman comme à un enfant, un enfant de plus dont je suis responsable. Non sans irritation pour les problèmes que cela me pose. Non sans douceur à cause de sa faiblesse, des larmes qui s'emparent d'elle et bouleversent son pauvre visage en partie paralysé. La mort n'y a rien changé. Le silence ne s'est pas rétabli entre nous, ni l'absence ni le froid qui nous ont séparés pendant tant d'années. Elle demeure en moi sans ses méfiances passées, avec le rire charmant qui parfois jaillissait d'elle et ce geste un peu vague de sa main encore vivante. Un geste humble, un peu ironique et qui semblait dire qu'elle ne savait pas très bien, <i>qu'elle n'était pas très sûre</i> . Comme moi [...]².	Olivier et moi, dans le pré aux moutons, nous sommes en train de nous amuser quand nous voyons M. le Juge sortir avec maman par la porte de la cuisine. Ils vont sans doute à la grand-messe à l'église de Blémont-le-Haut [...] Accroupi dans l'herbe, Olivier creuse un trou et je range soigneusement les mottes sur le bord [...]. Maman parvient à notre hauteur. Elle ne nous demande pas si nous avons les pieds mouillés. Elle ne nous dit pas qu'il est interdit de creuser des trous dans les prairies. Elle se contente de passer en nous regardant d'une façon touchante [...]. Quand je relève les yeux du trou, où Olivier s'active, M. le Juge a disparu. C'est la Sibylle qui remonte le chemin avec maman. Elles vont lentement et s'arrêtent parfois, comme des personnes qui sont heureuses d'être ensemble et qui ont beaucoup de choses à se dire. Elles se retournent fréquemment pour nous sourire, et plus elles s'éloignent sur ce chemin en pente, plus elles sont proches de nous. Je remarque que maman est très belle. Je n'ai plus aucun doute à ce sujet, Olivier non plus, et nous sommes d'elle tous les deux. Quand elle ouvre la grille du jardin, je me rappelle le nom que le sourire de M. le Juge m'empêchait de retrouver. C'est le chemin du soleil. Maman est au bout de ce chemin. Elle renferme la grille et voit que nous devenons très inquiets parce qu'elle va disparaître. Elle nous fait alors de la main un petit signe d'une ironie tendre et charmante. Un signe qui veut dire <i>qu'elle n'est pas très sûre</i> . Comme toujours. Et que cela n'a aucune importance puisqu'elle nous aime tellement [...]².

5.1. Les motifs qui s'affirment

Le tableau comparatif élaboré par Mastroianni invite à approfondir le motif du geste qui se trouve associé à la mère dès les premières pages du roman et revient aux dernières lignes, se déclinant de diverses manières. Dans sa répétition, le signe maternel est chaque fois lié à la parole : « *Un geste humble, un peu ironique et qui semblait dire qu'elle ne savait pas très bien, qu'elle n'était pas très sûre.* » (p. 9, nous soulignons) et « *Un signe qui veut dire qu'elle n'est pas très sûre.* » (p. 280, nous soulignons également). Alors que dès les premières lignes (voir l'extrait repris dans le tableau ci-dessus), le narrateur évoque le silence, l'absence, le froid qui le sépare de sa mère⁵¹, il apparaît que toute communication n'est toutefois pas inexistante entre

⁴⁹ MASTROIANNI Michele, *op. cit.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 129.

⁵¹ Le défaut de langage dans sa relation avec sa mère, Henry Bauchau souligne a posteriori dans *L'Écriture et la Circonstance* : il est présent dès l'enfance, depuis l'épisode traumatisant de l'attaque de Louvain (BAUCHAU Henry, *L'Écriture et la Circonstance*, *op. cit.*, p. 25).

les deux protagonistes : les gestes maternels parlent et maintiennent ainsi d'une certaine manière la relation entre eux.

L'importance de la gestuelle, qui se retrouve au commencement et au terme de *La Déchirure*, traverse le récit enchâssant. En effet, lorsque le fils retrouve sa mère, ou lorsqu'il va la voir à l'hôpital, aucune parole n'est échangée, mais bien des expressions corporelles : des sourires, des gestes, des signes. Ce sont eux qui disent ce que la mère ne dit pas, selon l'interprétation du narrateur. Ainsi, lorsque ce dernier retrouve sa mère au chevet de laquelle sa sœur, Poupée, l'a appelé, la mourante ne lui parle pas, mais le salue d'« un léger signe d'affection ou de lassitude » (p. 57). La préférence de la mère pour le langage corporel se confirme encore un peu plus loin, lors de son départ à l'hôpital : « Un sourire qui me dit enfin : N'aie plus peur. Tout ira bien. Tout est bien. » (p. 91). Les gestes de la mère parlent et contrastent ainsi avec ceux de son substitut, Mérence, qui a, par exemple, un « sourire silencieux » (p. 75).

La relation mère-fils se base, dans le récit enchâssant de *La Déchirure*, non sur le langage parlé mais sur l'expression corporelle. Cette communication est à sens unique, car ce sont uniquement les signes de la mère qui parlent. En effet, comme la mère n'utilise que le langage corporel, elle exclut le narrateur de diverses manières de la communication⁵². D'abord, ses gestes arrêtent à plusieurs reprises le narrateur qui voudrait parler. Sa mère l'en empêche, lui faisant « du bout des doigts, signe d'attendre. » (p. 57). Durant cette même scène, un peu après leurs retrouvailles, la mère adresse au narrateur « [u]n geste qui dit : C'est toi, qui es de trop. Va-t-en ! » (p. 58). Ainsi, au-delà de la communication, l'action maternelle l'exclut de l'espace. Ensuite, malgré ses gestes qui parlent, « la mère [est] toujours une question sans réponse » (p. 62) : le narrateur se heurte à une mère qui communique péniblement par des mouvements affaiblis, peu expressifs, une mère qui ne répond pas à ses questions, ne l'écoute pas. Peut-on parler d'échange si la communication n'est pas réciproque ? La philosophie de

⁵² En cela, on peut considérer que la mère enfonce le principe de coopération ainsi que les maximes conversationnelles, concepts spécifiés par Grice : « Que votre contribution conversationnelle corresponde à ce qui est exigé de vous par le but ou la direction acceptés de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagé. » (MAINGUENEAU Dominique, *op.cit.*, p. 38).

l'absurde de Camus⁵³ prend ici tout son sens : « L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde »⁵⁴. Enfin, face à cette aporie communicationnelle créée par la mère, le narrateur est lui-même sans voix, ne sait que dire : « J'embrasse sa main qui est brûlante. Je m'approche de la garde, je voudrais lui dire quelque chose mais, comme d'habitude, je ne sais pas quoi. » (p. 135). Pour ces diverses raisons, le narrateur affronte l'impossibilité, la faillite du langage.

L'incertitude est un autre motif qui s'affirme dans l'incipit et l'excipit. Elle concerne également le langage corporel de la figure maternelle réelle, comme le fait remarquer Mastroianni dans son tableau comparatif. Cette incertitude concerne le geste, l'attitude de la mère mais aussi l'interprétation du narrateur. En effet, dans ces deux extraits, le narrateur interprète le signe maternel comme incertain, manquant d'assurance : il passe par le filtre de son interprétation. Ce filtre est également une entrave à la communication entre la mère et le fils.

5.2. Les motifs qui s'inversent

D'autres motifs s'inversent entre l'ouverture du roman et sa clôture. Dans un premier temps, il faut souligner une inversion tout à fait significative dans notre étude de la temporalité, celle des périodes de la vie, et plus précisément des « extrémités de la vie » (p. 57). En effet, à la première page, le narrateur confie d'entrée de jeu sa position actuelle par rapport à sa mère : « Depuis sa maladie je pense à maman comme à un enfant, un enfant de plus dont je suis responsable. » (p. 15). Le narrateur est donc, au début du récit, un adulte responsable d'une mère à la santé désormais trop fragile pour être autonome. Le roman se clôt sur un des nombreux retours en enfance du narrateur, durant lequel il joue dans la terre avec son frère Olivier. Les rôles sont donc intervertis : la mère est redevenue la figure d'autorité parentale, de personne responsable, celle qui doit dicter les interdits et qui aime ses enfants d'un amour incomparable. Cette interversion des rôles et des responsabilités va de pair avec une inversion chronologique, contraire à la chronologie symbolique annoncée par la macrostructure : l'intervention des

⁵³ Notons un parallèle intéressant entre Bauchau et Camus établi par Corina Bozedean dans son ouvrage sur la poétique du minéral d'Henry Bauchau. Selon elle, le minéral, qui est central dans la poétique de Bauchau comme le démontre son essai, l'est également chez les philosophes de l'absurde et elle cite en exemple *Le mythe de Sisyphe* de Camus (BOZEDEAN Corina, *Henry Bauchau, une poétique du minéral*, Paris, Champion, 2017, p. 11).

⁵⁴ CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 31.

périodes de la vie fait écho à l'inversion de la mort et de la vie. En effet, à la première page du roman, la mort de la mère est déjà annoncée, alors qu'à son terme, la mère est représentée toujours vivante, sans que sa mort ne soit explicitement mentionnée. L'analyse comparative de l'incipit et l'excipit révèle des failles dans la chronologie symbolique inspirée de la Genèse.

Un autre renversement qu'il faut souligner concerne les éléments et leur symbolique. Dans l'incipit, l'élément qui ressort est l'eau, d'emblée associée à la figure maternelle.

Aujourd'hui, c'est la mer qui me fait penser à elle et qui me presse d'aller à sa recherche. Après la tempête d'hier, la matinée est légère, à peine ensoleillée et la mer, étendue, semble dormir sur les rochers. C'est ce qui évoque le mystère de sa vie et de sa mort en moi. (p. 15)

Le motif de la mer, et plus largement celui de l'élément liquide, parcourt l'ensemble de l'œuvre de Bauchau. Cette association entre immensité marine et figure maternelle est également récurrente et se répète plusieurs fois au sein de *La Déchirure*, comme par exemple implicitement dans cet extrait : « L'inondation ressemble à l'enfance qui dormait sous ces eaux brunes, traversées par de profonds remous. L'enfance était submergée, avec les cités du désir, englouties dans la longue attente. » (p. 37). Le parallèle entre l'eau et la mère se retrouve encore plus loin dans le récit :

Cette eau noire, chauffée par le soleil, exhalait une odeur de pourriture singulièrement funèbre et délectable, qui suscitait une image voilée et défendue. Là s'étendait la profondeur désirable, mouvante et inexplicablement impénétrable de maman. Celle qu'on avait connue, peut-être, au temps d'une vie plus libre et plus obscure, mais dont on avait été exclu pour toujours. (p. 111)

En outre, dans l'incipit, la mer symbolise l'ambivalence du caractère maternel et la dualité entre la mère et son substitut, Mérence : elle peut être agitée et hostile comme elle peut être calme et douce⁵⁵. Dans cet extrait, ces deux états de la mer, comparables aux humeurs de la mère, sont évoqués et « la mer s'impose donc comme un élément inchoatif du récit lié à la difficile question des rapports filiaux »⁵⁶.

⁵⁵ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, op.cit., pp. 26-27.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 27.

Ce parallèle entre « mer » et « mère », homophones dans la langue française, peut être mis en lumière grâce à l'étude psychanalytique des éléments de Gaston Bachelard. Il analyse la symbolique de l'eau dans son ouvrage *L'eau et les rêves*⁵⁷. L'eau est l'élément maternel par excellence, Gaston Bachelard consacre même un chapitre à l'eau comme symbole de la féminité et de la maternité⁵⁸. Il y cite Bonaparte : « La mer est pour tous les hommes l'un des plus grands, des plus constants symboles maternels. »⁵⁹. De ce constat, Gaston Bachelard démontre l'amour filial comme la première force aimante, la première à nourrir l'inconscient. L'amour maternel infini est donc indispensable à tout être, et son manque est décisif, comme il apparaît dans *La Déchirure*. L'élément aquatique représente non seulement la figure maternelle, mais aussi la relation entre une mère et son enfant. En effet, avant de naître, l'enfant demeurerait dans les eaux maternelles, état idéalisé, comparable au jardin d'Éden perdu. Après sa venue au monde, l'enfant est nourri par le lait maternel, l'enfant se nourrit de la substance maternelle. Il existe donc un lien unique entre la mère et l'enfant, qui est donc indissociable de l'élément liquide. Le parallèle entre la mère et la mer, et plus généralement l'eau, établi par le narrateur dès les premières lignes, témoigne de la portée psychanalytique du récit. L'élément liquide offre au lecteur, dès l'incipit, « une clef de lecture métaphorique »⁶⁰ pour déchiffrer les rapports entre la mère et son fils.

Il faut comparer la présence symbolique de l'eau dans l'incipit à sa représentation dans l'excipit. Le titre du chapitre annonce déjà l'inversion des éléments : « Le chemin du soleil ». C'est en effet l'élément feu qui y est mis en évidence, dans les dernières lignes du récit :

Il enflamme une torche de papier. Il me la tend. J'hésite à la prendre, je ne saisis toujours pas ce qu'il veut faire. Il se fâche, naturellement, et crie : Allume, idiot ! J'allume le feu et nous brûlons le chapeau noir. (p. 281)

L'élément feu est à l'opposé de l'eau maternelle représentée au commencement. Gaston Bachelard analyse également cet élément et sa portée psychanalytique, poétique et symbolique dans sa *Psychanalyse du feu*⁶¹. Le feu est hautement symbolique depuis les premières

⁵⁷ BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1974.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 155-180.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 156.

⁶⁰ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau, op.cit.*, p. 27.

⁶¹ BACHELARD Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1972.

mythologies indo-européennes, comme le démontre le complexe de Prométhée ou encore la divinité nordique Loki, mais surtout il est toujours ambivalent : sa symbolique oscille sans cesse entre prévoyant et imprudent, utile et dangereux etc. Le feu détruit mais peut purifier également, comme l'explique Bachelard avec le complexe d'Empédocle⁶². Le feu est, pour exprimer la dialectique qu'il représente, un « dangereux ami » de l'homme.

Comment interpréter dès lors la symbolique du feu dans *La Déchirure* ? En outre, au-delà de cette inversion de motifs entre l'incipit et l'excipit, l'élément feu est important parce qu'il fait écho à un élément crucial du récit, traumatisant et formateur de la psychologie du narrateur : l'incendie de Sainpierre (qui correspond à l'attaque de Leuven par les forces allemandes lors de la première Guerre Mondiale). L'affirmation du feu au dépit de l'eau dans l'excipit exprime l'absence de la mère.

Notons que cette opposition entre eau et feu fait également écho à un autre roman de Bauchau, *Déluge*⁶³, qui renvoie lui-même à l'épisode éponyme de la Genèse. En effet, dans *Déluge*, roman paru en 2010, soit bien après *La Déchirure*, la lutte entre ces deux éléments antithétiques traverse l'œuvre. Le titre annonce d'emblée la force dévastatrice de l'eau. Elle est peinte par le protagoniste Florian alors qu'il est pyromane. Dans ce roman, l'eau va apaiser le feu intérieur, la folie du protagoniste⁶⁴. La symbolique des éléments est donc récurrente dans l'œuvre de Bauchau et souligne un conflit interne aux personnages.

⁶² Il s'agit de voir à travers le feu non pas uniquement la destruction, mais également la purification et la renaissance (*Ibid.*, pp. 31-40).

⁶³ BAUCHAU Henry, *Déluge*, op. cit.

⁶⁴ BLONDEAU Élodie, *Entre eau et feu : analyse du roman Déluge de Henry Bauchau*, Louvain-la-Neuve, UCL, 2010-2011, p. 10.

Chapitre II : Le temps chrétien

1. Le Premier Testament

Christophe Henning, dans sa conversation avec Henry Bauchau pour le mensuel chrétien *Panorama*, qualifie le travail de l'écrivain belge d'« œuvre dense, fertile, où Dieu est une interrogation lancinante »⁶⁵. L'ensemble de l'œuvre de Bauchau, et tout particulièrement ses journaux⁶⁶, invoque un hypertexte religieux et spirituel, et pas uniquement chrétien, l'auteur l'affirme lui-même : « Je ne me nourris pas seulement des écritures chrétiennes. J'ai été très influencé par le bouddhisme zen et le taoïsme. Les grands textes ont toujours une action profonde sur moi »⁶⁷. Dans *La Déchirure*, son premier roman, l'hypertexte est essentiellement chrétien. Bauchau témoignera a posteriori du projet chrétien de ce roman dans *L'Écriture et la Circonstance*. En effet, une pensée de saint Jean de la Croix exprime selon lui très précisément ce qu'il voudrait faire dans *La Déchirure* : « Pour aller où tu ne sais pas, va par où tu ne sais pas »⁶⁸.

Guidée dans l'ensemble par la pensée du mystique espagnol, la trame de *La Déchirure* fait essentiellement référence au Premier Testament et particulièrement au livre de la Genèse, premier livre de la Bible, pierre angulaire du judaïsme ainsi que du christianisme. Quand Henning demande à Bauchau quelle scène biblique l'a le plus touché, ce dernier répond : « Mais il est vrai que, parmi les scènes bibliques, le combat, la lutte de Jacob avec l'ange, par exemple, revient souvent dans mon journal. Ma vision a été certainement influencée par l'admirable fresque de Delacroix qui est à l'église Saint-Sulpice, à Paris »⁶⁹ (annexe 3)⁷⁰. La lutte de Jacob avec l'ange est une scène décisive du Premier Testament qui se situe dans le livre de la Genèse (Gn 32, 23-32) : Jacob résiste aux assauts d'un ange toute une nuit et, à l'aurore, pour sa

⁶⁵ HENNING Christophe, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁶ JOSSUA Jean-Pierre, *La passion de l'infini : Littérature et théologie, nouvelles recherches*, Paris, Cerf, 2011, p. 415.

⁶⁷ HENNING Christophe, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁸ BAUCHAU Henry, *L'Écriture et la Circonstance*, *op. cit.*, p. 28. Soulignons que les pensées de saint Jean de la Croix éclairent à divers endroits l'œuvre de Bauchau

⁶⁹ HENNING Christophe, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁰ Fresque en annexe 3.

bravoure, il reçoit la bénédiction divine et le nom d'Israël, nom qui fera connaître sa descendance.

Au vu de l'importance des textes religieux pour Bauchau, il faut analyser l'influence des références chrétiennes sur la macrostructure comme sur la microstructure de *La Déchirure* en trois temps : d'abord en se centrant sur le récit des origines, puis sur les références faites au Déluge et à l'Exode, ensuite nous mettrons en parallèle la trame de *La Déchirure* avec celle des *Confessions* de saint Augustin.

1.1. La Création

Le chapitre précédent a exposé l'importance de la reprise symbolique du schéma en sept jours de la Création pour l'architecture globale de *La Déchirure*. Néanmoins, cet épisode génésiaque touche le projet romanesque en profondeur. Qu'est-ce que le récit de la Création ? Qu'est-ce qui le caractérise ? Le premier récit de la création couvre le chapitre 1 et les quatre premiers versets du chapitre 2 du livre de la Genèse⁷¹. Cette partie traite de la création de l'univers et de celle de l'homme, jusqu'au repos de Dieu le septième jour. Il faut observer le premier jour de la Création, en parallèle avec *La Déchirure* :

Dieu dit : Que la lumière soit ! Et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne ; et Dieu sépara la lumière d'avec les ténèbres. Dieu appela la lumière jour, et il appela les ténèbres nuit. Ainsi, il y eut un soir, et il y eut un matin : ce fut le premier jour. (Gn 1, 3-5)

Le premier jour de la Création distingue le jour de la nuit⁷². Cette distinction permet de dégager la macrostructure en sept jours de ce passage de la Bible qui, nous l'avons vu, se reflète dans *La Déchirure*.

Toutefois, l'importance des jours et des nuits se retrouve également au niveau du lexique dans la microstructure du récit. En effet, au-delà des intitulés des différents chapitres, les mots

⁷¹ GRUOT Jacques, *La Genèse : Une lecture littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 9.

⁷² Notons ici un des illogismes principaux du récit de la Création, soulevé par Jacques Gruot dans son étude de la Genèse à partir des constats faits précédemment par Voltaire : « On ne peut concevoir comment il y a un matin et un soir avant qu'il n'y ait un soleil. ». (*ibid.*, p. 15). En effet, les astres, dont le soleil, ne sont créés que le quatrième jour, alors que la nuit et le jour sont distingués dès le premier jour. Comment est-il possible de distinguer le jour de la nuit sans astre ?

« jour », « nuit », « aujourd'hui », « demain » ou encore « soir » sont fréquemment employés par le narrateur, souvent en début de paragraphe, pour cadrer temporellement son récit et situer le lecteur dans celui-ci. Par exemple : « Un jour – quel jour ? – un jour tout près du commencement [...] »⁷³ (p. 63), « La *nuit* est noire mais nous approchons des premières heures du *dimanche matin*. C'est le seul *jour* de la *semaine* où la garde peut voir librement son mari [...] » (p. 264, nous soulignons également). Ou encore :

C'est seulement *le lendemain* que je me suis senti très malade. C'est l'évènement tel que je le vois *aujourd'hui*, ce qui vit et agit encore en moi. Il est évident que je déraillais *à ce moment*. [...] *Le lendemain*, après la visite du médecin, j'ai commencé à comprendre que je n'avais pas subi une défaillance ou une défaite passagère. (p. 29, nous soulignons également).

S'ils sont omniprésents dans le lexique, c'est que les jours et les nuits comportent une dimension symbolique structurante pour le narrateur. En effet, par exemple, l'incendie de Sainpierre (pp. 37-50), épisode décisif pour le narrateur, a lieu durant la nuit : « Les maisons ont été reconstruites et des marronniers ont remplacé, sur la place du Peuple, les tilleuls qu'on a vus s'allumer, l'un après l'autre, *cette nuit-là*. » (p. 37, nous soulignons). La structure de la phrase qui introduit l'incendie de Sainpierre, avec le rejet de « *cette nuit-là* » à la fin, souligne l'importance de cet épisode et du mot « nuit ».

Le troisième jour de la Création est également intéressant à mettre en perspective avec la microstructure de *La Déchirure* : « Dieu dit : Que les eaux qui sont au-dessous du ciel se rassemblent en un seul lieu, et que le sec paraisse. Et cela fut ainsi. Dieu appela le sec terre, et il appela l'amas des eaux mers. Dieu vit que cela était bon. » (Gn 1, 9-10). Alors que la journée précédente sépare le ciel des terres, lors du troisième jour, Dieu crée le sec terrestre⁷⁴ en regroupant toutes les eaux qu'il a laissées sous le firmament. Si l'opposition entre eau et feu a déjà été évoquée dans le chapitre précédent, il faut souligner ici une autre relation élémentaire, celle qui lie l'eau avec l'élément solide, la terre.

⁷³ Notons que cette citation rappelle dans son ensemble les formules de la Création.

⁷⁴ « Terre » revêt au moins trois significations différentes au cours des premiers versets, comme le signale Jacques Gruot (*Ibid.*, p. 13). « Terre » peut représenter l'élément, la planète et également les terres immergées, comme c'est le cas ici.

L'élément aquatique, structurant car associé à la figure maternelle, est omniprésent au niveau du lexique, par des mots, des verbes et des comparaisons. Il est évoqué dès la première page⁷⁵. Le texte regorge d'autres références lexicales à l'élément liquide, représenté sous diverses formes : eau naturelle, boissons, liquides corporels, contenants, etc. Par exemple : « L'ennemi apparaît tout de suite comme un *fleuve* de béton, uniformément gris sous les casques. » (p. 38, nous soulignons), « Alors il *buvait* un coup de *café* à sa *gourde* en émaillé bleu, qu'il nous passait ensuite à la ronde. » (p. 50, nous soulignons également), ou encore « Argile *pleurait* à cause de moi [...]. Je l'ai consolée, elle s'est *essuyé* les yeux [...]. » (p. 278, nous soulignons encore). Par des relations symboliques, le champ lexical du froid peut être associé à celui du liquide. Ainsi, le narrateur ressent que la voix de sa mère est « glacée » (p. 54) après avoir échoué à raconter des histoires comme le père, ces histoires qui sont une des rares forces de la branche familiale à côté de celle de l'oncle Charles, comme en témoignent les yeux d'enfant du narrateur (pp. 51-52). Le champ lexical du froid est particulièrement employé pour décrire la maison peu chaleureuse des Genêts, en opposition à « la maison chaude » (p. 96), l'accueillante demeure de la lignée maternelle. Dès l'arrivée du narrateur dans la maison des Genêts, le froid est présent : « C'était l'hiver, il y avait de la brume et du verglas. » (p. 126).

L'élément solide⁷⁶ est, lui aussi fortement représenté dans certains passages du roman⁷⁷, mais de manière moins évidente. Le champ lexical de la terre est par exemple employé pour décrire le visage maternel ravagé par la maladie :

Sur les oreillers, le visage de maman ressemble à une *terre labourée* par la guerre. *Gonflée par places et affaissée à d'autres*, comme à la suite d'un bombardement. Les dents ne soutiennent plus la bouche qui s'est allongée. Elle est devenue mince et *sinueuse comme une fente*, comme un *sillon de sécheresse* par un été sans eau. Le nez a grandi, il domine le visage de sa courbe de roi morose. Les yeux, par contre, se sont enfoncés, ils sont tapis sous les arcades sourcilières, comme des animaux terrifiés. (p. 56, nous soulignons).

⁷⁵ Nous faisons référence ici à l'incipit déjà cité dans le chapitre précédent.

⁷⁶ Notons l'importance de cet élément dans l'ensemble de l'œuvre de Bauchau, à commencer par exemple par son premier recueil, *Géologie* (BAUCHAU Henry, *Géologie*, Paris, Gallimard, 1958).

⁷⁷ Pour Corina Bozedeau, si le motif minéral est plus discret dans *La Déchirure*, l'œuvre de Bauchau est toutefois traversée dans son ensemble par un imaginaire minéral fréquent chez les écrivains d'expression française contemporains. (BOZEDEAN Corina, *op. cit.*, p. 27). Cet attachement de Bauchau à la matière à travers son œuvre en fait un poète du réel.

À plusieurs reprises, la mère agonisante est décrite à l'aide de références à l'élément solide : « J'aspire, j'expire, je vis avec elle dans un état de malheur *compact* qui, peu à peu, devient une *matière*, une sorte de *rivage* sur lequel on peut *prendre appui*. » (p. 123, nous soulignons). Si la figure maternelle est associée à l'eau, elle entretient également une relation avec l'élément solide.

Contrairement l'opposition entre les éléments eau et feu mentionnée précédemment, la relation entre eau et terre n'est pas antithétique mais complémentaire. Pour démontrer la symbiose des deux éléments, il faut notamment mentionner la femme du narrateur, Argile, qui apparaît à la fin du récit et dont le prénom rappelle d'emblée la terre⁷⁸. Pourtant, pour Corina Bozedeau, l'argile ne représente pas uniquement l'élément solide : par sa malléabilité, préfigure l'alliance entre la terre et l'eau, mélangeant les propriétés liquides et solides⁷⁹. Cette symbolique de l'argile confère au personnage un rôle de relais, de « reliant » : c'est elle qui va en partie aider le narrateur à recoudre sa déchirure.

Il s'agit donc davantage d'une association des deux éléments que d'une opposition, bien que l'eau domine la terre à plusieurs reprises, comme par exemple dans ce passage qui précède l'épisode de l'incendie :

Les journaux parlent de grandes inondations dans le Nord. Le commandant annonce que nous allons les survoler. Je suis surpris de voir coïncider l'univers d'images et de nouvelles auquel je suis habitué avec ces champs, ces prés et ces routes submergés par des eaux véritables. (pp. 36-37).

L'eau submerge ainsi les terres, comme lors du troisième jour de la Genèse avant l'intervention divine. Cet extrait livre une allégorie⁸⁰ de la relation entre le narrateur et sa mère, la mère ayant déjà été reliée à l'élément « eau » et le fils pouvant être mis en relation par cet extrait avec l'élément « terre ». Le narrateur développe par des métaphores son sentiment d'étouffement par rapport à sa mère, tout en maintenant constamment un double sens, littéral et symbolique.

⁷⁸ Soulignons qu'elle porte le même prénom symbolique dans le roman *Le Boulevard périphérique* (BAUCHAU Henry, *Le Boulevard périphérique*, op. cit.).

⁷⁹ BOZEDEAU Corina, op. cit., p. 94.

⁸⁰ Nous appellerons le procédé analogique employé ici par Bauchau « allégorie » d'après l'explication de Michèle Aquien dans son *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1993, pp. 45-46.

1.2. Le Déluge

En ce qui concerne l'importance de l'élément liquide, *La Déchirure* invoque un autre épisode de la Genèse, le Déluge⁸¹. L'eau y est représentée sous de nombreuses formes et notamment, dans l'extrait ci-dessus, sous sa forme destructrice. Dans le Déluge, l'élément liquide participe explicitement à la purification du monde : « J'exterminerai de la face de la terre l'homme que j'ai créé, depuis l'homme jusqu'au bétail, aux reptiles, et aux oiseaux du ciel; car je me repens de les avoir faits. » (Gn 6, 7). Dans son analyse de la Genèse, Alain Marchadour utilise le terme « recreation » pour qualifier l'épisode du Déluge⁸². De plus, le narrateur de la Genèse reprend le schéma en sept jours de la Création plusieurs fois, en plus des quarante jours et des quarante nuits de déluge : « Encore sept jours » (Gn 7, 3) ou encore « Sept jours après » (Gn 7, 10). Comme dans l'épisode du Déluge, l'eau est destructrice dans *La Déchirure*, sous la forme d'inondations qui paralysent la société, mais elle est également purificatrice, car elle permet métaphoriquement la renaissance du narrateur⁸³. Mircea Eliade soutient aussi l'ambivalence du symbole aquatique :

Le symbolisme des Eaux implique aussi bien la Mort que la Renaissance. Le contact avec l'eau comporte toujours une régénération : d'une part parce que la dissolution est suivie d'une « nouvelle naissance », d'autre part parce que l'immersion fertilise et multiplie le potentiel de vie.⁸⁴

1.3. L'Exode

L'épisode relatant les inondations que survole le narrateur se trouve juste avant le récit de l'incendie de Sainpierre (p. 37), où se joue une inversion des éléments : l'élément « feu » prend le dessus. Cet événement crucial peut se comprendre symboliquement selon le complexe d'Empédocle, que Bachelard développe dans le deuxième chapitre de son ouvrage, « Feu et

⁸¹ Rappelons que Bauchau reprendra explicitement cet épisode de la Genèse dans *Déluge*.

⁸² MARCHADOUR Alain, *Genèse*, Paris, Bayard, 1999, pp. 109-110.

⁸³ Il faut citer un autre épisode du Premier Testament évoquant également la renaissance mais seulement brièvement cité par *La Déchirure*, l'histoire de Jonas : « Je l'invoque, je la supplie du fond de l'âme : Baleine, Baleine franche ne nous abandonne pas. Et je songe à Jonas vomi sur le sable avec le torrent des mots. » (p. 258). Le prophète Jonas, parce qu'il désobéit à Dieu, est avalé par un gros poisson et vit dans son ventre pendant trois jours et trois nuits. Jonas est alors recraché sur le rivage, après avoir médité longtemps : cette scène peut être apparentée à un accouchement, une nouvelle naissance pour le prophète. Comme le suggère Mircea Eliade, la mort est la plus terrible épreuve d'un rite initiatique : « On comprend alors pourquoi l'engloutissement par le monstre a joué un rôle si important aussi bien dans les rituels initiatiques que dans les mythes héroïques et les mythologies de la Mort. » (ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 273).

⁸⁴ ELIADE Mircea, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, p. 200.

rêverie : le complexe d'Empédocle »⁸⁵. Le complexe d'Empédocle, par référence à ce philosophe pré-socratique, explique le dilemme de l'incendiaire fasciné par le feu et sa puissance de destruction. Au-delà de la simple destruction, l'incendie permet le changement, voire le renouvellement. Dans son ambivalence, le symbole du feu est donc, comme l'eau, destruction et renaissance.

L'incendie de Sainpierre convoque un autre texte du Premier Testament, non dans la Genèse mais issu du livre suivant, celui de l'Exode. En effet, le grand-père maternel est, au cours de cet épisode, comparé à Moïse :

Je le vois très bien, le visage et la barbe noircis, les yeux qui pleurent sous le lorgnon, au point de paraître saigner. Il a dû jeter son chapeau de paille qui prenait feu et il se protège avec sa veste dont les manches nouées autour de la tête le font ressembler à Moïse. [...] Il tend la main vers elle [Louise] et dit : Viens. Seulement : Viens. [...] Le désir ordonne et elle descend vers lui, toute légère et sautant les marches. Elle saisit sa main, la pose sur sa poitrine et se jette dans ses bras en sanglotant pour lui donner l'enfant. (p. 46)

Parmi les flammes, le grand-père montre le chemin à Louise, comme Moïse a guidé les Hébreux à travers la mer Rouge, mais aussi le désert. Une inversion des deux éléments antithétiques « eau » et « feu » a donc lieu, puisque c'est une mer de flammes que le grand-père aide à traverser.

En outre, dans la foulée de l'incendie de Sainpierre, la famille du narrateur est contrainte à quitter la maison chaude pour la maison froide. Ce départ est qualifié par le narrateur d'« exil » (notamment à la page 95). Ce déménagement forcé est comparable à l'exode du peuple hébreux, qui fuit l'Égypte accueillante du temps de Joseph, mais désormais hostile, pour la terre promise de Canaan :

C'est durant la guerre [...], quand mes parents ont quitté Blémont pour aller s'installer aux Genêts chez le grand-père paternel. Ils sont d'abord partis avec Olivier, puis papa est venu nous chercher, Poupée, une jeune servante et moi [...]. (pp. 125-126)

⁸⁵ BACHELARD Gaston, *La psychanalyse du feu*, op. cit., pp. 31-40.

Cet épisode romanesque fait écho à un évènement historique que Bauchau a connu : la fuite de centaines de milliers de belges vers la France à la suite de l'invasion allemande en 1914, évènement appelé par les historiens « exode belge »⁸⁶.

Ces deux extraits de *La Déchirure* issus de l'enfance du narrateur se calquent sur la chronologie du livre de l'Exode. En effet, les Hébreux traversent d'abord la mer Rouge pour échapper à Pharaon, comme le grand-père maternel guide sa famille à travers les flammes. Ensuite, la famille du narrateur est condamnée à s'exiler dans une maison qui n'est pas la sienne, comme les Hébreux, mis à l'épreuve par Dieu, errent quarante ans dans le désert du Sinaï avant d'atteindre Canaan. La famille du narrateur finit elle aussi par retrouver sa terre promise, une maison ressemblant à la maison chaude de Blémont, construite par la mère à la fin de sa vie : « Est-ce pour cela et pour y retrouver un peu de la chaleur ancienne, qu'elle a fait bâtir cette maison ? » (p. 71).

2. Les *Confessions* de saint Augustin

2.1. L'autobiographique

Peut-on parler d'autobiographie lorsqu'on évoque l'œuvre d'Henry Bauchau, et particulièrement son roman *La Déchirure* ? Si la critique reconnaît que l'œuvre de l'écrivain belge est parsemée de faits autobiographiques, elle ne l'affirme jamais comme autobiographique au sens strict. Isabelle Gabolde par exemple, dans son article sur les écritures de soi dans l'œuvre de Bauchau, écrit : « L'œuvre d'Henry Bauchau s'inscrit dans cette inventivité des pratiques d'écriture investies par l'autobiographie. Aucun de ses textes ne se revendique comme autobiographie stricte, chacun d'eux emprunte toutefois de manière explicite à une matière intime »⁸⁷. Dans sa thèse, Isabelle Vanquaethem souligne également l'ambivalence du *je* bauchalien dans son ensemble et questionne ainsi « l'intrication [...] de la mémoire et de la fiction dans la construction du sujet bauchalien et [...] la notion d'identité-narrative proposée par Paul Ricoeur »⁸⁸. Elle traite ainsi de « la problématique plus globale de

⁸⁶ TROUILLARD Stéphanie, « Grande Guerre : l'exode oublié des Belges en France », dans *France 24* : <http://www.france24.com/fr/20140827-premiere-guerre-mondiale-exode-oublie-refugies-belges-france-popelier-sainte-adresse>, page consultée le 01/05/18.

⁸⁷ GABOLDE Isabelle, *op. cit.*, p. 64.

⁸⁸ VANQUAETHEM Isabelle, *Écrire en "je" ? Déploiements du sujet dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 118.

l'enchevêtrement dans l'œuvre de l'écrivain belge de faits réels et de leur traitement fictionnel »⁸⁹ et pose « la question de la frontière entre réel et fiction – et de sa porosité »⁹⁰. Le *je* déployé dans l'ensemble du travail littéraire de l'écrivain belge Henry Bauchau est donc sans cesse remis en question : « On en est tout chaviré, on ne sait plus où fourrer un "je" de plus en plus dérisoire. » (p. 121). Le sujet bauchalien oscille sans cesse, d'une œuvre à l'autre, et même au sein d'une même œuvre, entre le réel et le fictionnel. Par exemple, le *je* des journaux personnels de Bauchau comme *La Grande Muraille* est déjà très différent de celui présent dans ses romans comme *La Déchirure*. Cette oscillation constante du *je* rend difficile la catégorisation de l'œuvre d'Henry Bauchau dans son ensemble. Est-ce une œuvre qui tient de la fiction autobiographique ou bien davantage des mémoires ? Peut-être s'agit-il d'un ensemble littéraire autofictionnel⁹¹ ? Jacques Poirier catégorise par exemple les œuvres de Bauchau d'« "auto-fictions" poétiques »⁹². L'œuvre d'Henry Bauchau est donc difficile à classer catégoriquement, étant ancrée dans plusieurs genres et dévoilant de multiples facettes.

Qu'en est-il de *La Déchirure* ? L'ambivalence du *je* est également présente au sein du premier roman d'Henry Bauchau. En effet, pour Virginie Sonveau, « *La Déchirure*, si proche soit-elle de la réalité de Bauchau, n'est pas, au sens strict du terme, une autobiographie. [...] le *je* est bel et bien un personnage inventé, un être de papier, étalant une vérité relative à l'univers spécifique du récit »⁹³. Dans sa thèse, Isabelle Vanquaethem approfondit également la question du genre dans *La Déchirure* :

Aussi peut-on qualifier *La Déchirure* de roman autobiographique, non pas dans le sens où il a trait au genre de l'autobiographie, mais simplement, selon la définition qu'en donne Yves Baudelle, en ce qu'il « renvoie à la vie de l'auteur ». ⁹⁴

⁸⁹ *Id.*

⁹⁰ *Id.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 220.

⁹² POIRIER Jacques, *Les écrivains français et la psychanalyse (1950-2000) : Maux croisés*, op. cit., p. 110.

⁹³ SONVEAU Virginie, *Du non-dit à la parole : analyse des langages verbaux et non-verbaux dans l'œuvre romanesque d'Henry Bauchau*, Louvain-la-Neuve, UCL, 1999, p. 4.

⁹⁴ VANQUAETHEM Isabelle, *Écrire en "je" ? Déploiements du sujet dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 120.

La Déchirure emprunte en effet à la matière personnelle de l'auteur, comme en témoignent des ouvrages tels que *Parcours d'Henry Bauchau*⁹⁵.

Les termes utilisés pour définir l'autobiographie par l'universitaire français Philippe Lejeune, spécialiste de ce genre littéraire, correspondent pourtant de très près par certains aspects à ce qui est présenté dans *La Déchirure* : « Écrire son autobiographie, c'est essayer de saisir sa personne dans sa totalité, dans un mouvement récapitulatif de synthèse du moi »⁹⁶. Henry Bauchau, au vu de ce qui a déjà été exposé précédemment dans l'analyse de la macrostructure, a cette volonté de totalité et de synthèse en relatant la mort et le deuil de sa mère selon un schéma symbolique.

L'autobiographie ne peut donc pas être simplement un agréable récit de souvenirs contés avec talent : elle doit avant tout essayer de manifester l'unité profonde d'une vie, elle doit manifester un *sens*, en obéissant aux exigences souvent contraires de la fidélité et de la cohérence.⁹⁷ (l'auteur souligne)

Également, l'idée de « synthèse du moi » évoquée par Lejeune fait écho à la dimension psychanalytique indissociable du roman. Dans la même lignée, Lejeune ajoute :

Raconter toute sa vie est impossible. L'autobiographie repose sur une série de choix : celui déjà fait par la mémoire, et celui que fait l'écrivain sur ce que la mémoire lui livre. Sont retenus et organisés tous les éléments qui ont un rapport avec ce que l'auteur pense être la ligne conductrice de sa vie. Les plus belles autobiographies sont celles qui arrivent à concilier cette pertinence, qui la chance d'être facteur de simplification, de schématisation, avec la richesse et la variété des expériences vécues.⁹⁸

En parlant de l'obligation de faire des choix, ainsi que de la sélection naturelle de la mémoire, Lejeune anticipe ainsi le problème de fiabilité du narrateur qui pouvait poser question dans *La Déchirure*. En effet, en plus de la sélection faite par le temps, le narrateur choisit intentionnellement les souvenirs qui entourent le personnage maternel⁹⁹, pour créer une unité

⁹⁵ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, op.cit.

⁹⁶ LEJEUNE Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 19.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁸ *Id.*

⁹⁹ Rappelons cet entretien, précédemment cité, entre Jean Amrouche et Henry Bauchau, notamment raconté dans *L'Écriture et la Circonstance*, op. cit., p. 30. Cet entretien exprime explicitement l'intention auctoriale de mettre la figure maternelle au centre du récit.

pertinente qui donne sens à son existence passée. L'écart de fiabilité et d'objectivité étant donc tolérée dans le genre autobiographique, l'absence de pacte autobiographique explicite est la seule chose qui sépare encore l'œuvre de Bauchau de l'autobiographie stricte : il ne lui en manque donc que la revendication¹⁰⁰.

La Déchirure d'Henry Bauchau n'est pas la première œuvre romancée à caractère autobiographique, dans l'acception large du terme que nous venons de définir, à être centrée autour du personnage maternel. En effet, dans le courant du XX^{ème} siècle, plusieurs écrivains contemporains¹⁰¹ de Bauchau évoquent les souvenirs de leur mère dans leur œuvre. Ainsi, Marcel Pagnol se souvient de sa mère dans *Le château de ma mère* (1957), deuxième tome de *Souvenirs d'enfance*, saga autobiographique romancée, tandis qu'Albert Cohen dédie *Le livre de ma mère* (1954) à sa mère décédée. Dans la même optique, Simone de Beauvoir publie *Une mort très douce* en 1964 pour évoquer la vie et la mort de sa mère. Ces œuvres évoquent toutes la figure maternelle, sa mort et son souvenir. La matière centrale de *La Déchirure* d'Henry Bauchau n'est donc pas innovante au regard du contexte littéraire contemporain. Toutefois, cette dernière est particulièrement intéressante lorsqu'elle est mise en perspective avec un autre chef d'œuvre incontesté du récit intime en *je*¹⁰² bien plus ancien, qui a également comme point central la mort de la mère ainsi qu'un rapport avec la religion catholique : les *Confessions*¹⁰³ de saint Augustin (354-430).

Augustin d'Hippone est l'un des quatre Pères de l'Église d'Occident, l'impact de la religion chrétienne sur sa vie et son œuvre est indéniable. Il vit à un moment charnière de l'Histoire, au crépuscule de l'Empire Romain d'Occident et à l'aube de la suprématie chrétienne. Pour cette raison, il est un des premiers grands penseurs « à être sorti de l'Antiquité »¹⁰⁴ et « apparaît comme le fondateur de l'homme occidental »¹⁰⁵. Sa pensée ouvre

¹⁰⁰ GABOLDE Isabelle, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰¹ Rappelons la date de publication originale de *La Déchirure* : 1966.

¹⁰² Si pour beaucoup, les *Confessions* de saint Augustin sont considérées comme un des premiers récits en *je* et donc comme la première autobiographie, Philippe Lejeune nuance cette assimilation hâtive et, reconnaissant l'influence de ce récit fondateur sur le genre autobiographique, le considère davantage comme un récit de l'intime que comme une véritable autobiographie (LEJEUNE Philippe, *op. cit.*, p. 20).

¹⁰³ Notre édition, en deux tomes : AUGUSTIN (saint), *Les Confessions : Confessiones I-VII* (traduit par TRÉHOREL E. et BOUISSOU G.), Paris, Desclée De Brouwer, « Bibliothèque Augustinienne », 1962 ; suivi de : AUGUSTIN (saint), *Les Confessions : Confessiones VIII-XIII* (traduit par TRÉHOREL E. et BOUISSOU G.), Paris, Desclée De Brouwer, « Bibliothèque Augustinienne », 1962.

¹⁰⁴ RABOUIN David, « Saint Augustin : la passion de la philosophie », dans *Le magazine littéraire*, n°439, 2005, p. 29.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 26.

de nombreuses voies de réflexion pour les philosophes des siècles à venir. Ainsi, saint Augustin réfléchit déjà à la notion de théocratie et aux relations entre grâce, Salut et péché originel¹⁰⁶.

Il écrit ses *Confessions*, une de ses œuvres majeures avec *La cité de Dieu*, entre 397 et 401, alors qu'il est dans la force de l'âge et qu'il est chrétien depuis une dizaine d'années (depuis 387). Il y relate en treize livres son existence depuis ses premiers souvenirs d'enfance, opérant lui aussi une sélection parmi ses souvenirs. Il reconnaît avoir été pécheur dès sa jeunesse et confesse ses menus larcins d'enfant et d'adolescent, comme dans cet épisode notable, dont l'action rappelle la Genèse et le péché originel :

Il y avait, à proximité de notre vigne, un poirier chargé de fruits que ni leur beauté ni leur goût ne rendaient alléchants. Pour secouer cet arbre et le piller, notre bande de jeunes garnements organisa une expédition en pleine nuit [...] et nous avons emporté de là une énorme charge de fruits ; ce n'était pas pour nous en régaler, mais seulement pour les jeter aux porcs ; et même si nous en avons mangé quelques-uns, l'essentiel était pour nous le plaisir attendu d'un acte défendu. (Livre II, chapitre IV)¹⁰⁷

Il y raconte aussi les différentes affinités philosophiques de sa jeunesse, durant laquelle il hésitait sans cesse entre diverses écoles philosophiques comme le scepticisme ou encore le manichéisme. L'ouvrage est centré sur sa conversion au christianisme au livre VIII, sa renaissance personnelle symbolisée par son réveil dans la conscience de Dieu : « Je me suis réveillé en toi, et je t'ai vu infini d'une autre façon » (livre VII, chapitre XIV)¹⁰⁸. Le livre IX évoque un autre événement décisif de son existence, la mort de sa mère, sainte Monique (332-387). Les livres suivants sont consacrés à des réflexions théologiques et philosophiques d'ordre existentiel. Les *Confessions* sont donc, comme *La Déchirure*, un récit de l'intime, personnel et profondément égotiste. En outre, les deux ouvrages partagent des similitudes formelles et macrostructurales qu'il faut développer dans les points suivants : une attitude narrative égotiste, introspective et rétrospective propre à l'autobiographie ; la mort de la mère comme possibilité de développement personnel et recommencement ; et enfin une expérience plurielle du temps.

¹⁰⁶ Il initie ainsi le concept de « péché originel ». *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁷ AUGUSTIN (saint), *Les Confessions : Confessiones I-VII*, op. cit., p. 345.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 625.

2.2. L'égotisme

Dans *La Déchirure* comme dans les *Confessions*, le narrateur se confond avec l'auteur. Tous deux, dans une attitude égotiste, utilisent le *je*, mais l'utilisent-ils aux mêmes fins ? Sur certains aspects, leur *je* a les mêmes objectifs. Tous deux sont rétrospectifs, regardent en arrière dans le temps. Dans ce premier extrait, saint Augustin évoque sa puberté avec un *je* rétrospectif (nous soulignons) :

Mais en cette seizième année, un intervalle de loisir, imposé par la gêne de *ma* famille, *me* rendit libre de toute leçon, et *je me* mis à vivre avec *mes* parents ; alors les ronces de la sensualité s'élevèrent au-dessus de *ma* tête, et il n'y avait aucune main pour les arracher. Bien plus, dès que *mon* père *m'*aperçut aux bains dans *ma* virilité naissante et dans *mon* vêtement d'inquiète adolescence, comme si déjà la perspective d'avoir des petits-fils le transportait, tout joyeux il l'annonça à *ma* mère [...]. (Livre II, chapitre II)¹⁰⁹

Bauchau utilise un *je* rétrospectif similaire dans l'extrait suivant, bien qu'il évoque ses jeux d'enfants au présent (nous soulignons):

Il *me* force à faire comme lui et veut *me* faire croire que *j'y* prends du plaisir. En réalité *je* déteste le contact rugueux et tremblé des pattes de pigeon sur *ma* peau et, quand ils se posent sur *mes* épaules, *je* tressaille et *je* leur fais peur. *J'*étouffe dans la chaleur du colombier, dans son odeur de fiente et de maïs. Puisque Olivier *m'*assure que *je m'y* amuse, *je m'*efforce, avec cette terrible bonne volonté qui ne *me* quittera jamais, d'approuver ce plaisir et en tout cas de faire comme si. (pp. 117-118)

Tous deux évoquent dans ces extraits un souvenir intime de leur jeunesse, illustrant un *je* rétrospectif comparable.

En outre, tous deux éprouvent un certain malaise à l'égard de leur jeunesse. Augustin vivait dans le péché de diverses manières avant sa conversion, ne trouvant pas sa place dans le monde. Il en est de même pour le narrateur de *La Déchirure* qui exprime fréquemment son mal-

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 341.

être initial : « Au commencement était l'échec [...]. »¹¹⁰ (p. 140). Son sentiment d'échec initial persiste :

Je croyais qu'il y avait un lieu de la défaite, un jour, un instant décisif. Mais non, la défaite est un organisme vivant, un de plus. [...] Elle dure, elle traîne, elle s'allonge très lentement, elle s'effiloche. Je vis, je mange, je bois, je couche avec elle. (p. 124)

Pour accentuer ce sentiment, il témoigne souffrir de la comparaison avec son frère Olivier, de ne pouvoir être lui, ce qui appuie son malaise :

C'est quand on était presque parvenu à être Olivier que ce non formidable éclatait. Qui affirmait par le refus : Tu es toi. Tu entends : toi ! On ne pouvait pas s'empêcher de le croire puisque c'est à ce moment que les autres se mettaient à exister et que l'on pouvait se faire accepter par eux. (p. 102)

La comparaison fréquente avec son frère pose la question du *je*. Il s'agit d'être soi-même, de se réapproprier son *je* : « Vous retrouvez le verbe, le présent, on dirait que quelqu'un a même pris la peine de vous rapporter votre "je". » (p. 238). De manière globale, son inadéquation avec le monde perdure : « Avec un léger malaise intestinal et le sentiment d'être hors du monde ce matin, je glisse dans le wagon, comme une phrase que n'arrête encore aucun point et qui peut-être ne s'adresse à personne. »¹¹¹ (p. 25). Le sujet de l'énonciation, chez Saint-Augustin comme chez Bauchau, éprouve donc un malaise évident par rapport à la place qu'il occupait autrefois dans le monde.

En outre, l'écriture en *je* de saint Augustin atteint une dimension existentielle, voire métaphysique. Elle permet en effet, pour son époque, une nouvelle perspective de l'homme occidental et expérimente l'humanité en étant soumis à la naissance, à la mort mais aussi à sa propre renaissance¹¹². Le narrateur de *La Déchirure* est également confronté aux mystères de la vie et à la crainte de la mort : « Ma vie n'est plus en moi. On dirait qu'elle s'est écoulée dans

¹¹⁰ Soulignons la référence faite à la formule génésiaque dans cet extrait.

¹¹¹ Beaucoup d'ouvrages critiques évoquent le malaise au fondement du narrateur dans *La Déchirure*, notamment Isabelle Vanquaethem, qui consacre un chapitre de son mémoire au « mal-être initial » du narrateur (VANQUAETHEM Isabelle, *Fiction romanesque et questionnement identitaire : itinéraire spirituel des personnages dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Louvain-la-Neuve, UCL, 2005, pp. 7-21). Ce mal-être initial est même un trait commun de certains protagonistes de Bauchau, telle Antigone.

¹¹² RABOUIN David, *op. cit.*, p. 29.

l'étendue beaucoup plus vaste et plus brumeuse de la mort de maman. » (p. 189). En cherchant à se réapproprier son *je* et à s'extirper de la spirale de l'échec grâce à la Sibylle, le narrateur s'approche de l'expérience existentielle d'Augustin, prêt à « naître à nouveau » (p. 239).

Toutefois, l'emploi de la première personne du singulier chez les deux auteurs diffère sur certains aspects. Par exemple, si le *je* est récurrent voire répétitif chez saint Augustin, Bauchau l'écarte souvent en faveur d'un *on* englobant, pronom de l'indétermination, impersonnel, indéfini et indéfinissable, mais surtout pluriel et malléable¹¹³. Le *on* est ainsi souvent impersonnel mais il peut ainsi représenter de nombreuses personnes différentes : le narrateur lorsqu'il n'assume pas son *je*, l'ensemble familial¹¹⁴ ou encore lui et son frère Olivier. Le *on* se substitue donc à de nombreuses personnes et peut remplacer tout autre pronom¹¹⁵. C'est par exemple le cas dans cet extrait du chapitre « La lignée », au cours duquel le narrateur raconte l'histoire d'un ancêtre qu'il n'a pas pu connaître¹¹⁶ :

Les vieillards disent : J'ai vécu ça tous les dix ans, tous les quinze ans. Mais si *on* compte sur dix ans et que c'est quinze, *on* se ruine. Alors *on* reste sur le seuil de la forge à regarder le tas de ferraille qui monte ou diminue, *on* écoute le soir ce que soufflent les flammes du foyer en vidant, par petits coups secs, un verre d'alcool blanc. (p. 154, nous soulignons)

Le *on* est particulièrement employé par le narrateur lorsqu'il évoque ses souvenirs. Khalil Khalsi interprète cette utilisation fréquente du *on* et du *nous* dans l'écriture bauchalienne comme une manifestation schizophrénique de l'inconscient :

Le terme *schizophrénie* est à prendre ici dans sa définition de trouble dissociatif, et non pas tel qu'il est utilisé à tort pour désigner les personnalités multiples. Henry Bauchau met en évidence une sorte de clivage du moi à travers l'adoption de plusieurs pronoms qui, s'ils correspondent chacun à un niveau de discours spécifique, se suivent dans une sorte de confusion, de chaos voulu. Il s'agit de la difficulté du narrateur d'assumer son moi, ce qui

¹¹³ Le *on* est qualifié ainsi par BELIN Olivier, *op.cit.*, p. 77.

¹¹⁴ Pour illustrer cette représentation du *on* dans *La Déchirure*, Olivier Belin cite un extrait situé à la page 72 présentant l'escalier bleu de l'enfance tel qu'il était perçu par l'ensemble familial alors qu'il habitait encore Blémont (BELIN Olivier, *op.cit.*, p. 92). Le narrateur est à ce point du récit explicitement omniscient et s'attribue la voix familiale, celle de la collectivité.

¹¹⁵ BELIN Olivier, *op.cit.*, p. 77.

¹¹⁶ Ce qui rappelle la part de fiction de cette œuvre à caractère autobiographique.

donne l'impression qu'il est double, d'autant plus que ce n'est que vers la fin du roman qu'il réussit à s'approprier le *je*.¹¹⁷ (l'auteur souligne)

2.3. La mort au commencement

Si les *Confessions* ont souvent été analysées dans leur perspective chrétienne, avec comme point d'appui la conversion de saint Augustin, l'épisode relatant la mort de sa mère est tout aussi déterminant dans son développement personnel. Ces deux bouleversements dans l'existence d'Augustin sont toutefois indissociables puisque c'est sainte Monique qui a éveillé son fils à la foi chrétienne et que son baptême a lieu très peu de temps avant la mort de sa mère : « Ainsi donc, au neuvième jour de sa maladie, à la cinquante-sixième année de son âge, à la trente-troisième de mon âge, cette âme religieuse et pieuse se détacha du corps. » (Livre IX, chapitre XI)¹¹⁸.

Les deux événements se succèdent en effet de peu : Augustin est baptisé en avril 387 à Milan des mains d'un autre père de l'Église d'Occident, saint Ambroise, et Monique décède sur le chemin du retour de leur voyage en Italie, au port d'Ostie en novembre 387. Les deux épisodes sont donc intimement liés. Le baptême de saint Augustin à l'âge symbolique de 33 ans, âge christique, symbolise sa renaissance en tant qu'homme. Il est lavé de ses péchés d'autrefois et appartient désormais aux enfants de Dieu. Monique étant la personne qui l'a éveillé à cette foi chrétienne, la coïncidence de sa mort au moment de l'acte qui achève la conversion de saint Augustin est symbolique : Monique a fini son travail d'éducation chrétienne et laisse sa place à un nouveau chrétien. La mort de la mère permet au narrateur de laisser derrière lui son ancienne vie et de s'épanouir dans sa nouvelle existence.

La mort de la mère dans *La Déchirure* a un rôle similaire. Le roman s'inscrit certes dans une tradition romanesque contemporaine qui met en scène la mort maternelle et son souvenir, mais y ajoute une dimension supplémentaire, la dépasse. Son agonie permet en effet l'introspection et la rétrospection du narrateur et sa mort illustre le commencement d'une nouvelle vie pour ce dernier. Le narrateur se tourne donc vers l'avenir grâce à son regard sur le passé. Ce double mouvement temporel suscité par la mort de la mère dans *La Déchirure* est souligné par certains ouvrages critiques. Par exemple, Stéphane Chaudier l'évoque en ces

¹¹⁷ KHALSI Khalil, *op. cit.*, p. 5.

¹¹⁸ AUGUSTIN (saint), *Les Confessions : Confessiones VIII-XIII*, *op. cit.*, p. 125.

termes : « l'autobiographie est donc à la fois prospective, tendue vers une mort inéluctable, et rétrospective puisqu'elle *retient* par la mémoire tout le passé qu'implique ou enveloppe cette mère mourante »¹¹⁹ (l'auteur souligne).

2.4. L'expérience temporelle

Une dernière similitude structurelle partagée par *La Déchirure* et les *Confessions* est le souci de la pluralité des temps. Plusieurs dimensions temporelles sont présentes dans *La Déchirure*, où passé, présent et futur s'entremêlent, tandis que le passé s'associe à une temporalité mythique analogique et le futur à un temps chrétien chronologique. Pour voir en quoi cette confusion des temps rapproche *La Déchirure* des *Confessions*, il convient de considérer le traitement des différentes temporalités dans l'œuvre de saint Augustin. Paul Ricoeur, dans sa trilogie *Temps et récit*¹²⁰, dont les trois tomes sont parus respectivement en 1983, 1984 et 1985, base sa théorie de la triple *mimèsis* sur la « relation dialectique [entre] les difficultés de la méditation augustinienne sur le temps »¹²¹ et « la solution que représenterait la poétique aristotélicienne. »¹²². Le temps problématique de saint Augustin correspondrait à la mimèsis I de Ricoeur, la préfiguration. Le temps est ambivalent pour le philosophe chrétien, Ricoeur n'est pas le premier auteur à souligner cette problématique temporelle dans le discours de saint Augustin. Ainsi, Jean Guitton, académicien français du XX^{ème} siècle, a consacré sa thèse, *Le temps et l'éternité chez Plotin et saint Augustin*¹²³, à l'étude du temps dans l'œuvre augustinienne¹²⁴.

Comme dans *La Déchirure*, Augustin expérimente le temps humain et ses trois déclinaisons : passé, présent, futur. Le passé est, pour le saint, lieu de mémoire, ce qu'il y a de plus intemporel dans l'esprit, avec toutes ses failles. Dans ses *Confessions*, il fait sans cesse appel à ses souvenirs, prend conscience de son passé pour comprendre son intériorité. Il en est

¹¹⁹ CHAUDIER Stéphane, « Poétique de l'analogie dans *La Déchirure* », dans *Roman 20-50*, n°62, décembre 2016, p. 13.

¹²⁰ RICOEUR Paul, *Temps et récit 1 : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983 ;
RICOEUR Paul, *Temps et récit 2 : La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984 ;
RICOEUR Paul, *Temps et récit 3 : Le Temps raconté*, op. cit.

¹²¹ BARONI Raphaël, « Ce que l'intrigue ajoute au temps », op. cit. (l'auteur souligne).

¹²² Id.

¹²³ GUITTON Jean, *Le temps et l'éternité chez Plotin et saint Augustin*, Paris, Boivin, 1933.

¹²⁴ Citons également l'œuvre de Patrice Cambronne qui, plus récemment, place également au cœur de son travail la perception du temps chez saint Augustin : CAMBRONNE Patrice, *Saint Augustin, un voyage au cœur du temps : 2. Le Temps des Commencements*, Pessac (France), Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.

de même dans *La Déchirure*. En revanche, la conception du présent pour le saint est plus complexe. Il existe pour lui deux instances du temps présent : un présent de détente qui mène au péché et un présent en tension qui permet de se tourner vers le futur et même au-delà, vers l'Éternel¹²⁵. Le présent se situe donc bien aux portes de l'avenir, accessible notamment par des visions. Si le récit du père de l'Église est, comme nous l'avons démontré, rétrospectif et donc principalement tourné vers le passé dans un premier temps, les temps se brouillent à certaines occasions. L'extase de sainte Monique au livre IX est au paroxysme de cette confusion temporelle. En effet, lors de cette expérience spirituelle partagée racontée au passé, Augustin dit toucher le futur, voire une temporalité au-delà du temps humain. Toutefois, le moment vécu s'achève trop vite et laisse au saint une expérience frustrante du moment présent¹²⁶. Il est donc sensible aux trois instances du temps à travers les *Confessions*, comme c'est le cas chez Bauchau. Ils ont notamment tous deux le souci de regarder le passé pour mieux se comprendre, dans une perspective rétrospective. Alors qu'Augustin vit, grâce à sa foi, des expériences qui transcendent le passé, présent et futur et se questionne à propos de l'éternité, du salut et de l'immortalité de l'âme, Bauchau témoigne également du conflit entre les temps : « Alors que je suis toujours ailleurs, dans le passé ou dans l'avenir, elle [la Sibylle] est présente, elle est là » (p. 62).

¹²⁵ *Ibid.*, p. 237.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 239.

Chapitre III : La renaissance comme macrostructure

1. Résurrection et renaissance

Jusqu'à ce point, notre analyse du temps chronologique, soit dans sa perspective linéaire, met en exergue non seulement la macrostructure de *La Déchirure*, mais aussi toutes les références religieuses qui le traversent. Ces dernières fleurissent et suggèrent constamment l'idée de naissance et au-delà, celle de renaissance. En effet, le récit de la Création évoque la naissance du monde alors que le Déluge et l'Exode représentent une vie nouvelle, une renaissance. Le parallèle entre *La Déchirure* et les *Confessions* de saint Augustin pose également la question d'une mort initiatique pour une vie nouvelle. Dans *La Déchirure*, la mort n'est donc pas, une fin, mais bien un recommencement, comme le suggère Mircea Eliade :

Il ressort de là que, dans tous ces contextes initiatiques, la mort n'a pas le sens qu'on est tenté de lui donner généralement – mais qu'elle veut dire surtout ceci : on liquide le passé, on met un terme à une existence – ratée comme toute existence profane – pour en recommencer une autre, régénérée. La mort initiatique est donc un recommencement, elle n'est jamais la mort initiatique uniquement en tant que fin, mais en tant que condition *sine qua non* d'un passage vers un autre mode d'être, épreuve indispensable pour se régénérer, c'est-à-dire pour commencer une vie nouvelle.¹²⁷

La Vie est sacrée pour la religion chrétienne, et la renaissance, par la résurrection du Christ, est le précepte qui régit cette dernière. La résurrection, ce n'est pas la réanimation d'un cadavre, ou la réincarnation d'une âme dans un nouveau corps. Ce n'est pas non plus la désincarnation du Christ fuyant l'humanité affligeante, mais bien le triomphe d'une vie nouvelle sur la mort¹²⁸. Cette forme de renaissance n'a pas d'équivalence parmi les autres religions¹²⁹. Pour soutenir l'idée que la résurrection est une nouvelle naissance pour l'homme, Jean l'Évangéliste va jusqu'à représenter la scène du matin de Pâques dans un jardin

¹²⁷ ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 274.

¹²⁸ s.a., « Questions sur la résurrection », dans *La Croix* : <http://croire.la-croix.com/Definitions/Lexique/Resurrection/Questions-sur-la-resurrection>, page consultée le 02/04/18.

¹²⁹ TORRANCE Thomas F., *Space, time and resurrection*, Edinburgh, Handsell Press, 1976.

comparable au jardin originel, au paradis terrestre. Ainsi, avec la résurrection du Christ, Dieu offre à l'humanité tombée dans le péché un nouveau départ¹³⁰.

Cet imaginaire chrétien de la renaissance a un fort impact sur la narration de *La Déchirure*. Comme nous l'avons déjà observé au cours du premier chapitre, le cycle de la vie humaine est évoqué dès l'incipit : « Depuis sa maladie je pense à maman comme à un enfant, un enfant de plus dont je suis responsable. [...] La mort n'y a rien changé. [...] C'est ce qui évoque le mystère de sa vie et de sa mort en moi. » (p. 15). Il se retrouve inversé au terme du récit : la mère y est représentée toujours vivante et comme personne responsable, alors que le narrateur se prête à des jeux d'enfants avec son frère Olivier. La vie est, au fil du roman, une question permanente, sans cesse dans l'ombre de la mort imminente de la mère, comme dans cet extrait : « La mort du père s'est encore passée dans l'ancienne demeure, qui était haute et sombre. Nous l'avons vue se dégrader en même temps que la vie de maman, peu à peu réduite à quelques rues, à quelques pas, à quelques chambres. » (p. 58). Dans son analyse sur l'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau, Régis Lefort définit le concept d'« originel » en donnant « une place de premier ordre [...] aux thèmes de la naissance et de la mort »¹³¹.

Stéphane Chaudier, dans son article sur la poétique analogique de *La Déchirure*, se questionnait : « Comment vivre, en effet, si elle [la mère] ne vit plus, puisqu'elle est celle qui donne la vie et mystérieusement, en chacun de nous, la prolonge ? [...] elle vit et la vie est ; elle ne vit plus et la vie n'est plus »¹³². En effet, le narrateur, malgré la relation ambivalente qu'il a entretenue toute sa vie avec sa mère, apparaît, au terme de la vie de celle-ci, comme dépendant d'elle, de sa vie :

Pourquoi es-tu accouru si vite auprès d'elle ? Tu vois bien que les autres n'ont pas fait de même. Et si tu n'étais pas venu pour elle mais pour toi ? Pour te nourrir encore d'elle. Voilà qu'elle t'échappe, qu'elle n'en peut plus de ton poids, de tes aspirations, de ton espoir. Elle te renvoie à toi-même. Tu peux vivre cette heure de délaissement, ce n'est pas toi qui étouffes, c'est elle. (p. 59)

¹³⁰ s.a., « La résurrection dans le Nouveau Testament », dans *La Croix* : <http://croire.la-croix.com/Definitions/Fetes-religieuses/Paques/La-Resurrection-dans-le-Nouveau-Testament>, page consultée le 02/04/18.

¹³¹ LEFORT Régis, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 22.

¹³² CHAUDIER Stéphane, op. cit., p. 12.

Ce lien ambigu entre la mort de la mère et la vie du narrateur est exprimé à plusieurs reprises, comme par exemple : « Le souffle maternel est éteint et je suis toujours vivant. » (p. 262). Pourtant, c'est la mort de la mère, et son acceptation, qui vont permettre au narrateur, au terme du récit, de renaître. À la veille de la mort de sa mère, il témoigne de sa renaissance personnelle rendue possible grâce à la mort imminente de cette dernière.

C'est pourtant cette petite chose rose et détestable qui a fait en tombant cette éruption formidable, dont je reste intérieurement tout tremblant. À travers lui c'est tout le pouvoir de la mère qui vient de m'atteindre malgré l'écoulement des années. Pourquoi chercher ? Pourquoi chercher à comprendre ce qui vient d'être évident à l'oreille. Le petit coussin rose a tout balayé devant lui parce qu'il est tombé de la mère comme un fruit. Comme je suis tombé un jour mais mal. C'est pourquoi j'ai dû naître à nouveau. Oui, en ce lieu même et maintenant. (p. 239)

Comme sainte Monique meurt après la renaissance d'Augustin en tant que chrétien, la mère du narrateur va mourir peu de temps après l'instant décrit dans l'extrait précédent. La mère, dans sa mort, permet donc la renaissance du protagoniste. « Le roman raconte donc moins un décès qu'un accouchement puisque le fils – qui est le narrateur – peut enfin trouver sa véritable identité et l'assumer »¹³³ : la mort de la mère permet la renaissance du fils.

La renaissance s'illustre notamment à travers le symbole du chapeau noir. Évoqué pour la première fois peu de temps après la mort de la mère, il la représente, symbolise le deuil. Dans la perspective de son enterrement, le narrateur dit à sa sœur Poupée : « Il faut que je m'achète un chapeau noir. » (p. 271). Le chapeau noir dépasse toutefois cette symbolique première pour le narrateur :

Avant de m'endormir j'ai repensé au chapeau noir qui était le passé. En somme j'avais pris le passé sur les genoux de la Sibylle et je l'avais mis sur ma tête. C'était important sans doute. Le travail n'était pas terminé pour autant. Il allait falloir repenser à ce chapeau du passé. Je n'allais pas le porter indéfiniment sur la tête et j'avais après tout autant de droit qu'Olivier à ne pas aimer les chapeaux. (p. 279)

¹³³ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau, op.cit.*, p. 18.

Le chapeau devient, au-delà de la mort de sa mère, le symbole de sa psychanalyse et du passé, dont il ressent les effets non négligeables. Pour marquer sa renaissance, le roman se clôt sur l'incendie du chapeau : il brûle ainsi son passé.

2. Le jeu originel

Après avoir bondi et dansé sur les épais matelas de laine des grands lits, nous revenions aux nôtres qui étaient petits et garnis seulement de matelas et d'oreillers de crin. C'est alors que nous commençons le jeu, qui était simple comme il convient, mais assorti de règles compliquées qu'il fallait respecter strictement. (p. 199)

C'est dans ce contexte qu'est initié le « jeu originel ». Un chapitre lui est consacré (pp. 194-224), au cœur du premier roman d'Henry Bauchau. Pourtant, il se situe aux racines du narrateur¹³⁴, comme il le confie d'emblée : « Dans mon plus lointain souvenir, je me retrouve dans une chambre avec Olivier. » (p. 194). Il le confirme à la Sibylle par la suite : « Avec le jeu, je suis devant le noyau le plus ancien, le plus dense du passé et son poids équilibre à lui seul toutes les murailles effacées jusqu'ici. » (p. 216). Le souvenir est si lointain que le narrateur confesse à plusieurs reprises ne pas se le remémorer exactement :

« J'ai donc déplacé la scène de la maison chaude à la maison froide, mais pourquoi ? Mon souvenir est tellement ancré aux Genêts, que je ne pourrais reconnaître mon erreur, qu'en retrouvant d'abord le lieu où elle s'est passée. » (p. 198).

Ou encore : « Je ne me rappelle plus comment a fini le jeu. » (p. 203).

Le sens du « jeu originel » s'éclaire par référence au récit de la Création dans la Genèse. En effet, le principe central de ce jeu enfantin est de créer, de faire naître de soi, de produire « une chose vivante » (p. 200), comme Dieu a créé le monde, l'homme et toutes choses. Car il

¹³⁴ Nous citons ici la formule employée par Jean Tordeur dans son article « Henry Bauchau : une mémoire de l'inconscient » (dans *Revue générale*, n°2, février 1986, pp. 19-27) lorsqu'il évoque l'œuvre d'Henry Bauchau dans son ensemble : « Entièrement racinée en lui [...] » (p. 19).

est explicitement question de s'attribuer le travail de création que Dieu se réserve et de se comparer à lui :

Une farce que nous faisons au bon Dieu et aux grandes personnes, qui croyaient s'être réservé exclusivement la puissance de créer et de faire des jeunes, en leur dérobant, sans qu'elles s'en aperçoivent, ce pouvoir dont nous usions avec une liberté et une fréquence délicieuses. (p. 201).

Le processus de création appartient à la première règle du jeu originel. L'accent est mis par le narrateur sur la sensation procurée par l'action de « faire naître un jeune de soi », d'« entre ses cuisses » (p. 200). La seconde règle insiste sur les conditions du jeu, qui peut se dérouler uniquement « s'il y [a] du soleil et seulement dans la chambre blanche » (p. 200). Le caractère originel du jeu se comprend donc dans un premier temps par le fait qu'il fait allusion au processus de création de la vie.

Dans un deuxième temps, il s'explique aussi par le parallèle qui peut être établi avec la doctrine du « péché originel » : Ève et Adam mangent le fruit défendu par Dieu et sont, pour cette raison, chassés du jardin d'Éden. Cette doctrine n'est pas exprimée dans la Bible ; elle est le fruit de différentes interprétations et exégèses, notamment celle de saint Augustin d'Hippone. La similitude entre « jeu originel » et « péché originel » n'est pas que lexicale, elle s'exprime également par le fait que la faute est rejetée sur la femme. Comme Ève va se laisser séduire par le serpent dans la Genèse et fauter, c'est la petite fille et la mère¹³⁵ qui vont trahir dans *La Déchirure* : « Le poids de la faute est venu par la petite fille et par maman qui a continué sa trahison. » (p. 209).

En outre, en plus de faire explicitement référence à la Création, le jeu originel évoque un conflit entre deux âges, deux stades de la vie : les enfants et les « grandes personnes » (p. 201). Aux yeux de l'enfant dans la peau duquel se glisse le narrateur, une querelle divise les

¹³⁵ Soulignons la confusion entre le personnage de la petite fille et celle de la mère révélée à la fin du chapitre : « Le rêve l'a finalement montré, c'était maman la petite fille. Elle à qui, pour tenter d'oublier la blessure, tu as enlevé son visage et son nom. Ainsi, tu ne pouvais plus la poursuivre, plus aller vers elle puisque tu ne savais plus qui elle était. » (p. 220). Cette confusion remet en doute la fiabilité du narrateur puisqu'il apparaissait comme établi auparavant que la petite fille était en lien avec sa famille paternelle et indépendante de la figure maternelle : « Maman dit ce à quoi ils pensent tous sans oser le dire : Dieu sait ce que cette petite est déjà en train de raconter à sa mère. Elle ajoute : Si jamais cela arrive aux oreilles de Claire, elle dira de nouveau que mes enfants pervertissent les siens qui ont la conscience si délicate. (p. 206)

deux âges. En effet, les enfants veulent avoir le droit de faire ce que les adultes se réservent, à savoir le droit de créer la vie, alors que les adultes, inspirés par leur rôle d'ainé et de personne responsable, veulent les en empêcher, pour que leur âme jeune et pure ne soit pas corrompue, pour les épargner des vices de l'existence associés à ce processus de création et enfin pour leur éviter « la plus grande punition » (p. 207).

Pourquoi cet interdit autour du jeu originel ? Quel interdit brave ce jeu d'enfants ? Au-delà des références bibliques, le chapitre est parcouru d'allusions à caractère sexuel, telles que : « Il est bien parce qu'*il jouit* de la chose essentielle : il est rond, il est entier. » (p. 194, nous soulignons), « Et nous *avons du plaisir*, des *sensations savoureuses* qui nous permettaient de crier triomphalement : J'ai fait un jeune. » (p. 200, nous soulignons également) ou encore « Celui de regarder le monde à la renverse à travers les *cuissees ouvertes*. » (nous soulignons encore). Le jeu originel est, à la fin du chapitre, explicitement qualifié de « jeu du sexe » (p. 220). L'interdit exprimé par les grandes personnes peut donc s'expliquer par le caractère sexuel qui va de pair avec le processus de création : la procréation.

3. L'horizontalité au sein du cycle de la vie

La position horizontale, en opposition avec la position verticale, est mise en exergue dès l'incipit, dans un extrait clé déjà cité précédemment car il met en parallèle les humeurs maternelles avec les états de la mer : mer et mère peuvent en effet être autoritaires et hostiles, mais elles peuvent également être calmes, douces. L'incipit oppose ces deux humeurs et les relie respectivement à la verticalité et à l'horizontalité. En effet, la mer verticale est agitée, tempétueuse, comme la mère debout est autoritaire avec sa progéniture, hostile. Ce parallèle établi entre hostilité et verticalité se retrouve à plusieurs endroits du roman :

Je retrouve, en face de moi, le haut du corps et le visage de maman qui s'élèvent avec une régularité saccadée, puis retombent. Retombent de plus en plus sèchement comme les vagues d'une mauvaise mer sur les flancs d'une côte rocheuse. (p. 236)

Le narrateur se souvient ainsi de sa mère : « L'image verticale que je retrouve dans mon enfance était souvent froide et contraignante [...]. » (p. 254). En revanche, quand la mer est horizontale, elle n'est plus hostile. Il en va de même pour la mère : couchée, elle s'apprête à donner vie ou,

à l'opposé, elle meurt à petit feu¹³⁶. Dans les deux situations, aux deux extrémités de la vie, la mère est paralysée, en position de faiblesse.

Au début du récit, la mère est donc d'emblée associée à la position verticale, tandis que la position horizontale est présentée comme exceptionnelle et associée à la naissance, à la vie. Au cours du récit, ces motifs présentés comme des invariants vont toutefois évoluer. En effet, par la suite, la mère agonisante va être représentée exclusivement couchée : « Après le repas j'entre dans sa chambre, elle est étendue, les yeux fermés. » (p. 67) ou encore « On me laisse enfin entrer entre deux analyses, dans la chambre de maman. Elle est couchée sur le côté avec une expression tendue que je ne lui ai jamais vue. » (p. 122). La mère n'est donc plus un personnage debout, mais bien un personnage horizontal. De même, cette position n'est plus associée à la naissance et à la vie mais à la maladie et à la mort : « J'ai envie de m'étendre, de renoncer à toute ma vie, sur le mol et pluvieux oreiller de novembre. » (p. 65).

La position horizontale est associée à la vie d'abord, puis à la mort, mais elle est aussi la position de la défaite, comme dans cet extrait où le narrateur refuse de se coucher face à son frère Olivier, qui le considère comme un peureux : « Je ne me coucherai pas. Jamais ! Je me cramponne à cette certitude. Je sens que j'ai encore le visage au-dessus de l'eau, ou de la vase, qui cherche à me submerger et que je puis respirer ainsi très longtemps. » (p. 67). Ou encore : « Qu'est-ce qu'il disait donc en chantonnant : Froussard, petit froussard. Ça c'est le plus ancien, ensuite il a dit : Alors, couche-toi ! J'ai fait beaucoup de choses à cause de cette petite phrase idiote. » (p. 131). Ou encore, dans le même rapport ambivalent avec Olivier, son frère aîné : « C'est là qu'a commencé l'agression vengeresse d'Olivier, ses : Froussard, petit froussard. Son : Alors, couche-toi ! qui voulait dire : comme tu l'as déjà fait. » (p. 205). La position horizontale n'est plus considérée comme symbole de vie, positif, mais comme un symbole négatif, associé à la défaite et à la mort.

Ce renversement des motifs peut être mis en parallèle avec la mort du poulain évoquée à la fin du chapitre « Le jeu originel » (pp. 194-224). La position horizontale y est explicitement associée à la mort.

¹³⁶ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau, op.cit.*, p. 27.

C'était un cheval naturellement, un bai foncé, *couché sur le flanc* et qui haletait avec une douceur affreuse. On souffrait déjà, comme aujourd'hui, de n'être qu'un spectateur incapable d'aucune action. Où ai-je vu ce cheval bai ? *Il était étendu sur une litière* bien fraîche et on avait suspendu une lampe à pétrole à sa mangeoire. [...] C'est de lui que je tiens ma plus ancienne expérience de la mort. Comment elle était semblable à celle-ci ? Déjà ce souffle lacéré, le soulèvement de la tête et des épaules et la même obstination têtue. (pp. 221-222, nous soulignons)

Dans ce chapitre au cours duquel le narrateur revient à ses plus anciens souvenirs, il se souvient également de sa première rencontre avec la mort dans cet extrait. Il met en parallèle la mort de son poulain avec l'agonie de sa mère qu'il vit alors. Il relie ces deux épisodes situés aux extrémités opposées de son existence grâce à leur respiration analogue. Toutefois, leur position est également comparable : tous deux attendent la mort dans une position horizontale.

PARTIE II : Analyse microstructurale

Chapitre IV : Le temps analogique

1. Les mécanismes de l'analogie

Pour comprendre ce qui est suggéré par « microstructure analogique », il faut définir ce qui est entendu par le terme « analogie ». *Le Trésor de la Langue Française informatisé* en donne cette définition : « Rapport de ressemblance, d'identité partielle entre des réalités différentes préalablement soumises à comparaison ; trait(s) commun(s) aux réalités ainsi comparées, ressemblance bien établie, correspondance »¹³⁷. Dans l'œuvre de Bauchau, l'analogie est bien le point de ressemblance opérant entre deux paragraphes, deux idées, deux temporalités. La narration n'est donc plus régie essentiellement par des jonctions temporelles¹³⁸ imposant la chronologie, tels les adverbes comme « puis » ou « ensuite » : l'analogie est le pivot, la charnière de la narration, détrônant la logique d'un « avant » et d'un « après ». Dans l'extrait suivant par exemple, pour illustrer le concept de narration analogique, l'analogie qui sert de pivot aux idées du narrateur est la respiration difficile de la mère agonisante dans le présent mise en parallèle avec celle d'un poulain souffrant, à la mort duquel le narrateur a assisté dans son enfance :

Je reprends conscience du souffle de maman en le percevant plus rauque et venu de plus loin. L'aspiration ne part plus du cou, mais des épaules d'où la secousse s'étend à la tête qui agite ses oreillers. [...] J'ai déjà vécu ces reprises et cette lutte pied à pied contre l'étouffement. Un souvenir flottant s'approche, se montre, prend forme. C'était un cheval naturellement, un bai foncé, couché sur le flanc et qui haletait avec une douceur affreuse. On souffrait déjà, comme aujourd'hui, de n'être qu'un spectateur incapable d'aucune action. (pp. 221-222)

Stéphane Chaudier, dans son article « Poétique de l'analogie dans *La Déchirure* »¹³⁹, étudie cet aspect précis du roman de Bauchau en se concentrant sur l'omniprésence des

¹³⁷ « Analogie », dans le TLFi : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=551501505>, page consultée le 05/04/18.

¹³⁸ BRES Jacques, *La Narrativité*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994, p. 75.

¹³⁹ CHAUDIER Stéphane, *op. cit.*

« comme » et des comparaisons¹⁴⁰. Toutefois, il concède que « le *mot* comme »¹⁴¹ (l'auteur souligne) n'est pas le seul procédé analogique employé par l'écrivain et admet que « Bauchau parcourt l'intégralité du spectre analogique : de l'évaluation rationnelle à l'impression sensible, de l'impression sensible à la vie spirituelle, de la vie spirituelle à la croyance qui suscite le soupçon... »¹⁴². L'analogie ne se limite donc pas à la comparaison explicite avec le mot « comme », mais se décline de multiples façons, le plus souvent dans l'optique de relier présent et passé.

C'est là tout l'enjeu du texte : il [le narrateur] ne cesse de confronter ce qui n'est pas advenu et ce qui risque malgré tout d'advenir ; il se nourrit de la permanente analogie entre passé et présent dans l'espoir d'une réparation, d'une consolation, qui sait, d'une rédemption.¹⁴³

Le procédé narratif de l'analogie est employé d'entrée de jeu, dès les premières lignes de l'incipit : « Aujourd'hui, c'est la mer qui me fait penser à elle et qui me presse d'aller à sa recherche. [...] C'est ce qui évoque le mystère de sa vie et de sa mort en moi. » (p. 15). Il est par la suite fréquemment employé par le narrateur, tout au long du roman, pour lire son passé à la lumière de son présent. *La Déchirure* n'est pas le seul roman d'Henry Bauchau où l'analogie entre les temps guide la narration. L'écrivain belge est familier de ce procédé narratif. Il y recourt notamment amplement dans un de ses derniers romans, *Le Boulevard périphérique*. Par exemple :

Paule se regarde dans la glace, déplace un peu sa perruque. [...] je vois cette femme qui se regarde, qui se déplaît *comme* j'ai surpris un jour maman dans le salon où elle se croyait seule. Oui, surprenant ma mère qui se regardait dans la glace, qui ne se plaisait pas, c'était clair, qui se trouvait vieillie sans doute.¹⁴⁴ (nous soulignons)

¹⁴⁰ Stéphane Chaudier (*op. cit.*) ayant déjà largement développé cet aspect de la poétique de l'analogie de Bauchau dans *La Déchirure*, nous ne nous attarderons pas sur les analogies basées sur des « comme » et ne les évoquerons que ponctuellement.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴² *Ibid.*, p. 26.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁴ BAUCHAU Henry, *Le Boulevard périphérique*, *op. cit.*, p. 103.

Ou encore : « Il y a des jours, il y a des vacances, il y a l'été de la sécheresse. Pendant ce temps, je pense souvent à l'année 1943. Les chantiers, où je travaille avec Stéphane, sont fermés. »¹⁴⁵

2. La logique de l'inconscient

« Premier grand texte de Bauchau, *La Déchirure* est né d'un va-et-vient entre littérature et psychanalyse »¹⁴⁶ : en tant que psychanalyste, Henry Bauchau emploie au quotidien les notions freudiennes d'inconscient, conscient et subconscient. Bauchau est lui-même analysant entre 1947 et 1951¹⁴⁷ par une élève de Freud, Blanche Reverchon, femme de l'écrivain Pierre Jean Jouve, représentée dans *La Déchirure* par le personnage de la Sibylle. Il le sera encore dans les années qui suivent par Conrad Stein. Son expérience en tant que psychanalyste, indissociable de son existence, influence donc inévitablement son travail d'écrivain. Par exemple, *L'enfant Bleu* (2004) raconte la rencontre entre Véronique, psychothérapeute, et Orion, enfant artiste souffrant de crises psychotiques¹⁴⁸. Enfin, pour citer un dernier exemple de la représentation de la psychanalyse dans les romans de Bauchau, dans *Le Boulevard périphérique*, le narrateur exerce la profession de psychanalyste : « Je passe à mon bureau pour recevoir un patient. Il est plutôt bien, il est content de son nouveau travail »¹⁴⁹.

L'expérience plurielle que fait Bauchau de la psychanalyse au cours de sa vie et son travail d'écrivain n'ont pas un simple rapport d'influence, ils s'éclairent mutuellement¹⁵⁰, comme en témoigne l'échange téléphonique avec Conrad Stein, fondateur de la revue *Études freudiennes*, évoqué dans son journal personnel *Jour après jour* (1992) : « Ça vaut la peine de publier *Études freudiennes* si c'est pour imprimer un article comme le tien. Il est plein de choses qui éclairent singulièrement l'hétérogénéité du temps et les rapports secrets de l'analyse et de l'écriture »¹⁵¹. Dès les débuts de son œuvre littéraire, Bauchau exprime son intérêt pour l'inconscient et les strates profondes de l'être¹⁵² avec son recueil de poèmes *Géologie* (1958)¹⁵³.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴⁶ Jacques, *Les écrivains français et la psychanalyse (1950-2000)* : *Maux croisés*, op. cit., p. 104.

¹⁴⁷ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 16. Selon cette même source, il suivra une seconde psychanalyse avec Conrad Stein entre 1965 et 1968.

¹⁴⁸ BAUCHAU Henry, *L'Enfant bleu*, Arles, Actes Sud, 2004.

¹⁴⁹ BAUCHAU Henry, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 191.

¹⁵⁰ Jacques Poirier met cet aspect en lumière dans son ouvrage précédemment cité : POIRIER Jacques, *Les écrivains français et la psychanalyse (1950-2000)* : *Maux croisés*, op. cit., pp. 103-114.

¹⁵¹ BAUCHAU Henry, *Jour après jour : journal 1983-1989*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1992, p. 15.

¹⁵² WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 17.

¹⁵³ BAUCHAU Henry, *Géologie*, op. cit.

L'inconscient est même le point central de l'ensemble de l'œuvre bauchalienne d'après Jean Tordeur, autre écrivain belge contemporain d'Henry Bauchau : « Ce point central est à la fois un foyer ardent et un feu entretenu sous la cendre, comme on prenait le soin autrefois de le préserver nuitamment pour le retrouver, à l'aube, prêt à se rallumer. Ce point central, c'est l'inconscient »¹⁵⁴.

Dans *La Déchirure*, le roman est sous-tendu par la cure psychanalytique du narrateur chez la Sibylle. Le narrateur y expérimente la psychanalyse en tant que patient. Bauchau avait, en écrivant ce roman, l'intention de « montrer ce qu'une psychanalyse devient dix ans après »¹⁵⁵. Il y romance en effet sa psychanalyse personnelle avec Blanche Reverchon-Jouve. La dédicace du livre en témoigne « à Blanche Reverchon-Jouve » (p. 12). L'analyse du narrateur se situe à un niveau intermédiaire du récit, entre deux temps. En effet, elle se situe entre le présent de l'agonie maternelle et le lointain passé de l'enfance, soit dans un passé intermédiaire qui permet la connexion entre ces deux temps éloignés. Avec le récit de sa psychanalyse, Henry Bauchau met donc au cœur de *La Déchirure* les notions freudiennes comme le complexe d'Œdipe dans la relation entre le narrateur et sa mère¹⁵⁶, ou encore la lutte psychique de l'inconscient avec le conscient.

L'inconscient est donc une des clés de voûte de l'œuvre de Bauchau comme de son roman *La Déchirure*. Dans ce dernier, il est le moteur du développement analogique. La langue permet d'exprimer la pensée du narrateur, et de passer d'une pensée à une autre dans le roman sans être contraint par la chronologie. Dans son article sur la poétique de l'analogie dans *La Déchirure*, Stéphane Chaudier souligne l'influence du flux de la pensée pour la construction narrative par analogie.

L'analogie se glisse par tous les interstices de la langue ; c'est parce qu'anthropologiquement, elle répond à un besoin fondamental de l'esprit que nie ou limite le monde de référence, le monde comme ça.¹⁵⁷ (l'auteur souligne)

¹⁵⁴ TORDEUR Jean, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵⁵ BAUCHAU Henry, *L'Écriture à l'écoute, essais réunis et présentés par Isabelle Gabolde*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 68.

¹⁵⁶ KHALSI Khalil, *op. cit.*, pp. 8-9.

¹⁵⁷ CHAUDIER Stéphane, *op.cit.*, p. 23.

Si le narrateur évoque aussi fréquemment ses souvenirs, c'est parce qu'il ressent le besoin de s'échapper du monde dans lequel il vit, de sa réalité. Il exprime ce besoin de fuite : « Vite un journal, un livre et de quoi m'échapper. Dès que je retrouve ce besoin d'évasion, je m'engueule. Il faut affronter le réel... [...] Cela n'empêche pas la réalité d'être aussi invivable aujourd'hui que si elle était fausse. » (p. 36). Il s'égare alors au fil de ses pensées, laissant son inconscient libre de s'exprimer et de l'emmener redécouvrir ses souvenirs. L'inconscient permet de sortir du présent et des cadres linéaires.

Stéphane Chaudier a étudié en détails les analogies faites avec le mot « comme », car il les catégorisait comme les plus explicites : elles indiquent clairement se calquer sur le raisonnement du narrateur. Toutefois, d'autres analogies soulignent également explicitement que nous suivons les pensées du narrateur. C'est le cas par exemple de l'analogie initiale de l'incipit entre « mer » et « mère », déjà citée précédemment. Les deux homonymes sont connectés par le verbe « penser » (p.15). Ce verbe permet notamment au narrateur d'effectuer des sauts dans le temps, comme par exemple dans l'extrait suivant : « En prenant ma douche *je pense* à la mort du père, au geste léger de son bras droit quand on l'a couché dans la bière, comme un adieu ou le premier mouvement de la chute d'un arbre. » (p. 21, nous soulignons). Le verbe « penser », dont le sens n'est parfois pas très différent du mot « comme » étudié par Chaudier, est donc à de nombreuses reprises utilisé pour mettre en parallèle le présent avec les souvenirs du narrateur, comme c'est encore le cas dans cet extrait :

À la maison je me lave les mains dans un petit lavabo situé dans le couloir de la cave. *Cela me fait penser* à Mérence et au robinet enrhumé de la maison chaude. Celui-ci n'a pas encore rencontré le temps et il ne produit aucune musique. (p. 135, nous soulignons)

Dans cet extrait, le verbe « penser » opère en effet la transition analogique entre les temps, entre présent et passé. Il a, dans cet extrait, la même fonction qu'un « comme ». D'autres verbes fonctionnent de la même manière que « penser » et remplacent un « comme », tels que « rappeler » ou encore « ressembler ». Par exemple : « Le petit train blanc et bleu paraît tout fripé sur la neige. Il ressemble à un de ces jouets idiots, qui traînent encore au fond d'un placard sans s'apercevoir que l'enfance est finie. » (p. 22).

Une expression de l'inconscient, autre que le simple fil des réflexions du narrateur, permet de tisser des liens entre présent et passé : le rêve. Ce dernier est souvent représenté dans

les récits de Bauchau. Il révèle généralement les pulsions inacceptables refoulées¹⁵⁸ par les personnages dans leur inconscient. L'évasion du narrateur de *La Déchirure* dans le rêve est moins fréquente que celle dans la pensée, mais tout autant significative. Le rêve se différencie de la pensée consciente par les symboles supplémentaires qu'il superpose aux souvenirs, comme c'est le cas dans l'extrait suivant :

Cette nuit j'ai rêvé de l'ancienne maison et du cabinet de toilette de maman. Devant la grande commode grise, surmontée d'une glace, une jeune femme se regardait. Ce n'était pas maman, mais ma fille. Celle-ci, qui devait en quelque façon être aussi ma mère, se retournait lentement avec une grande tendresse et m'embrassait. Elle m'enveloppait dans une chaude certitude et me faisais pénétrer dans une terre familière. (p. 20)

Dans le rêve, les événements récents se confondent aux événements passés pour créer du sens. Dans cet extrait, le narrateur, par le rêve, croise et confond le souvenir de sa mère à la réalité de sa fille.

Plus loin dans la narration, au début du chapitre « Je m'acquitteray », le narrateur raconte un autre rêve troublant qu'il a fait :

Dans ce rêve, le petit garçon veut posséder le bélier jeune. Il le tient par les cornes mais la bête se débat et blesse l'enfant, sans que la mère se fâche. L'agneau mâle est vif, curieux, plein de bagarres et de tendresse. Le garçon l'adore et l'entraîne dans le jardin pour le maîtriser avec son sexe. Le jardin vert est rempli de fleurs, de fruits et de passages d'insectes. L'enfant bélier cabriole et se défend mais on dirait par jeu, et l'autre, fier de sa puissance découverte, va l'éprouver sur la sienne. (p. 175)

Comme le rêve précédemment évoqué, ce passage est explicitement raccordé au songe, dès le début. Il exprime clairement des pulsions inacceptables refoulées dans l'inconscient, puisqu'il est question ici d'un désir de zoophilie et de la découverte de sa sexualité, encore soulignée dans la suite du chapitre, « le précieux sceptre encore imberbe qu'on devinait sous le linge » (p. 175) désignant son sexe masculin encore jeune. Cet épisode s'inscrit dans le cadre d'une

¹⁵⁸ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau, op. cit.*, p. 82.

séance d'analyse chez la Sibylle. Le narrateur se pose des questions par rapport à ce rêve et tente d'en percer le secret avec l'aide de la psychanalyste.

Pourquoi la faille, pourquoi toujours dans le débat et dans la déchirure ? La Sibylle soulève un instant ses paupières avec une sorte d'étonnement ; Vous ne croyez pourtant plus que la parole est une réponse ? C'est d'abord une question, sans cela la parole s'arrêterait. Ce n'est pas ce que vous voulez, non ? Ce n'est pas ce que je veux, non, mais de quoi fallait-il s'acquitter ? La réponse est : d'avoir vécu. (pp. 175-176)

C'est l'inscription « Je m'acquitterai », représentée dans le rêve sur les armes noires d'un officier russo-allemand, qui entraîne chez l'analysant la pensée analogique. Le narrateur se demande lors de sa séance de psychanalyse de quoi il devrait s'acquitter. La connexion entre réalité et inconscient repose, pour ce passage, sur cette interrogation.

3. Le monde et l'intime

Voyage temporel ou voyage dans l'inconscient : l'écriture analogique permet donc l'évasion du narrateur par des déplacements fictifs dans son imaginaire. Ceux-ci sont parfois encouragés par un mouvement qu'il réalise physiquement, s'inscrivant dans le présent. De nombreux écrits d'Henry Bauchau « s'ouvrent invariablement sur un départ »¹⁵⁹ et associent « les déplacements spatiaux [...] à une quête identitaire »¹⁶⁰. Déplacement spatial et quête de soi sont donc des topiques souvent associés chez Bauchau, liant une fois de plus le mouvement horizontal du voyage physiquement réalisé au mouvement vertical de l'exploration au fond de soi. Dans *La Déchirure*, dès les premières pages, le narrateur est appelé à partir. En effet, sa sœur l'appelle pour l'avertir de la récente attaque qui a saisi leur mère. Le narrateur est donc contraint de s'en aller :

Je rassemble péniblement mes affaires, submergé par un chagrin où se mêlent confusément les souffrances de maman, la contrariété de ce voyage imprévu et l'angoisse de me retrouver emprisonné dans la ville de ma jeunesse. (p. 21)

¹⁵⁹ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 36.

¹⁶⁰ *Id.*

Ce périple initial va le mener au chevet de sa mère agonisante et aux « lieux perdus de son enfance »¹⁶¹. C'est donc une exploration au fond de lui-même qui s'initie avec ce départ, dans les caves de son inconscient et des souvenirs d'enfance enfouis.

À l'occasion de ce voyage vers les contrées de sa jeunesse, le fait de se trouver dans des moyens de transport réveille déjà d'importantes analogies avec son enfance. C'est le cas par exemple dans cet extrait :

J'ai un moment d'effroi devant ces wagons vides. Il faut pourtant que je grimpe dans le compartiment. Que je fasse les gestes nécessaires, avant de m'asseoir et de supporter à nouveau la pression. La pression qui s'exerçait le dimanche soir à Sainpierre, après la journée de visite aux grands-parents, pendant que nous attendions dans la gare l'arrivée du train. (p. 22)

Le mot « pression » sert ici de pivot analogique entre le déplacement physique dans le présent et le souvenir des trajets d'autrefois en train. Ce voyage en train va permettre plusieurs transitions analogiques entre présent et passé et ainsi rappeler au narrateur le cheval Carabine (p. 25), ou encore les voyages du dimanche soir à Sainpierre (notamment p. 24 et p. 30). Il se souvient de l'épisode de l'incendie de Sainpierre au cours du vol qui le ramène à sa contrée d'origine. Le chapitre à propos de l'incendie de son enfance (pp. 37-59) est en effet une parenthèse au cours son voyage en avion. Son arrivée à Bruxelles le ramène à la réalité du présent (pp. 55-56). La première partie du roman est donc centrée sur ce déplacement spatial qui le ramène en enfance physiquement, mais aussi mentalement. Dans la suite du roman, il n'y aura plus que très peu de déplacements, généralement opérés entre la maison de sa sœur et l'hôpital.

Cette corrélation entre intériorité personnelle et extériorité spatiale se retrouve également dans un autre roman d'Henry Bauchau à caractère autobiographique paru en 2008 et comparable en beaucoup de points avec *La Déchirure : Le Boulevard périphérique*. S'il a déjà été cité précédemment, ce parallèle nous permet de l'évoquer plus longuement. Le narrateur du *Boulevard périphérique* est constamment en déplacement¹⁶² car il effectue de nombreux allers-retours entre son domicile et l'hôpital où est soignée sa belle-fille Paule. Effectivement, il

¹⁶¹ *Id.*

¹⁶² Notons que le titre du livre annonce déjà l'idée de déplacement.

emprunte souvent les transports en commun parisiens, ainsi que sa voiture pour suivre les rues de Paris jusqu'à l'hôpital. Le roman s'ouvre même sur un déplacement qui permet au narrateur de s'évader dans ses souvenirs : « Tandis que le métro m'emporte vers la station du fort d'Aubervilliers où je prendrai le bus pour Bobigny, je pense à ma famille telle qu'elle était dans mon enfance »¹⁶³. Ce développement en chiasme de l'espace et de l'intériorité¹⁶⁴ se reproduit à plusieurs reprises dans *Le Boulevard périphérique*, comme par exemple dans l'extrait suivant :

La station est pâle avec le plafond cuivré, qui me fait penser aux forges d'autrefois, aux alchimistes et aux vérités qu'ils ont trouvées dans leurs étranges manipulations. Le train gris m'emmène à la gare des Halles. Quelque part, quelqu'un fait résonner puissamment un tambour. C'est une musique sans répit, sans retombées, qui se maintient constamment à la même intensité. Comme celle du cœur si nous pouvions entendre son perpétuel battement, ce ressassement incessant comme celui de la mer, qui fait notre vie.¹⁶⁵

4. Le labyrinthe

Ce fonctionnement analogique du récit rend la narration dynamique, mais également confuse. En effet, à plusieurs reprises, les allers-retours du narrateur entre passé et présent, ne sont pas définis clairement. Pour reprendre une formule employée par Bauchau lui-même dans son journal *Jour après jour*, à propos d'un ouvrage de Jacques Derrida, le lecteur ne peut « comprendre qu'incomplètement en première lecture »¹⁶⁶ certains passages de *La Déchirure*. En effet, plusieurs épisodes du roman, en raison de leurs va-et-vient sans transition annoncée entre les temps, nécessitent d'être relus quelques fois. Par exemple, l'épisode qui ouvre le chapitre « Les briques rouges » (pp. 27-31) intrigue. En effet, ce passage est encadré par le récit du voyage du narrateur vers sa contrée d'origine. Ce passage est présenté comme un souvenir : « C'est l'évènement tel que je le vois aujourd'hui, ce qui vit et agit encore en moi » (p. 29). Pourtant, le raccord avec les passages qui l'entourent n'est pas établi et il n'est pas possible de

¹⁶³ BAUCHAU Henry, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 9.

¹⁶⁴ Nous reprenons cette formule à WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., pp. 36-50.

¹⁶⁵ BAUCHAU Henry, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 146.

¹⁶⁶ BAUCHAU Henry, *Jour après jour : journal 1983-1989*, op. cit., p. 25.

situer ce souvenir dans la chronologie du narrateur seulement en lisant *La Déchirure*. L'extrait est donc détaché du reste du récit, comme une expérience indépendante et entourée de mystère.

Certains passages de *La Déchirure* sont donc plus opaques. Le raccord par analogie y est soit ténu, soit absent. De ce fait, certains lecteurs du premier roman d'Henry Bauchau sont confondus. Isabelle Vanquaethem notamment exprime cette confusion en analysant le motif du « labyrinthe »¹⁶⁷. Pour l'universitaire néolouvainiste, « la figure du labyrinthe transparaît, en immergeance, sous divers aspects. Elle permet notamment d'éclairer l'organisation narrative du récit. [...] un labyrinthe à plusieurs chemins, avec diverses impasses qui rendent difficile l'accès au centre, lieu sacralisé mais peut-être inexistant »¹⁶⁸. En effet, *La Déchirure* présente une architecture labyrinthique où chaque analogie est un tournant qui guide le lecteur entre l'inconscient, les réminiscences et le présent du narrateur. Toutefois, du fait que certains indices analogiques sont moins explicites que d'autres, voire absents comme pour l'épisode des briques rouges, il peut arriver au lecteur de se perdre dans le labyrinthe de *La Déchirure*, « figure géométrique, constituée au fond d'éléments ordinaires [...], soupçonnée d'un secret [...], espace soudain privé de sens »¹⁶⁹. Les analogies organisent la microstructure du récit et les manquer laisse l'impression de désordre au lecteur.

Cet aspect labyrinthique de la microstructure s'oppose en tout point avec la linéarité chronologique suggérée par la macrostructure, soit l'ordre des jours et des nuits. Il est nécessaire de clarifier ce qui est entendu par récit labyrinthique grâce à l'étude de Jacques Poirier qui distingue les romans minotauréens des romans dédaléens¹⁷⁰. À quel type de récit labyrinthique s'apparente *La Déchirure* ? Poirier rapproche l'œuvre romanesque¹⁷¹ d'Henry Bauchau des romans minotauréens. *La Déchirure* est donc un texte dans lequel « le héros traverse un espace complexe où, dans une jouissance horrifiée, il affronte l'image théâtralisée de sa propre monstruosité »¹⁷², cette dernière symbolisant le mythique Minotaure. Pour Poirier,

¹⁶⁷ VANQUAETHEM Isabelle, « Le labyrinthe dans les premiers romans d'Henry Bauchau : un mythe en immergeance », dans *Folia Electronica Classica* (Louvain-la-Neuve) : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/09/minotaure.html#fil>, page consultée le 04/04/18.

¹⁶⁸ *Id.*

¹⁶⁹ POIRIER Jacques, « Dans les labyrinthes du récit : romans minotauréens et romans dédaléens », dans BOBLET Marie-Hélène, *Chances du roman, charmes du mythe*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 125.

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 125-133.

¹⁷¹ Il exemplifie son propos par les exemples d'*Œdipe sur la route* et de *L'Enfant bleu*, deux romans qui reprennent explicitement le mythe du Minotaure.

¹⁷² *Ibid.*, p. 127.

l'œuvre bauchalienne a su « préserv[er] quelque chose de la scène originaire »¹⁷³ du mythe initial tout en l'éclairant d'« une lumière nouvelle »¹⁷⁴. Parce qu'il est renvoyé à sa « propre énigme »¹⁷⁵, le narrateur de *La Déchirure* arpente un labyrinthe minotauréen.

Si le lecteur peut se perdre dans le labyrinthe narratif du récit, c'est que le narrateur s'égare entre ses souvenirs recomposés, son imaginaire et le réel, témoignant d'une « grande confusion » (p. 18) et à plusieurs reprises de son égarement : « Je crois que je me suis perdu. [...] Pourtant, c'est exact, je me suis égaré là, comme un enfant se perd dans une gare ou dans un grand magasin, et qui n'a plus d'autre ressource que de se mettre à pleurer. » (p. 73). D'autant plus que le narrateur est « cet enfant d'hiver, qui avait reçu de naissance le don de se perdre » : il erre en lui-même et cherche la voie dans le labyrinthe de sa propre intériorité.

J'avance pas à pas dans ce labyrinthe de sons, de regards et de souvenirs lacérés, sans savoir où il va me mener. Parfois je suis seul et cela fait peur. Le plus souvent je suis poussé et soutenu par le silence de la Sibylle et je m'aperçois que notre travail, interrompu en apparence, n'a jamais cessé de se poursuivre dans la voracité de l'espace intérieur. (p. 216)

Le défi du récit est donc, pour le narrateur comme pour le lecteur, de ne pas se perdre dans le labyrinthe de « l'espace intérieur » du narrateur, où se rencontrent passé et présent. Pour le narrateur, une seule personne peut le guider dans son labyrinthe : la Sibylle.

¹⁷³ *Id.*

¹⁷⁴ *Id.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 128.

Chapitre V : Le temps mythique

1. La Sibylle comme symbole

Comme l'œuvre de Bauchau est traversée par un hypertexte religieux, elle est aussi parcourue par des références mythiques. Certains romans d'Henry Bauchau reprennent et réécrivent explicitement des mythes, comme par exemple *Œdipe sur la route*¹⁷⁶, dont il raconte la genèse dans son journal personnel *Jour après jour*¹⁷⁷, ou encore dans *Antigone*¹⁷⁸. Toutefois, les références mythiques se retrouvent en filigrane également dans d'autres romans d'Henry Bauchau ancrés dans le monde réel. C'est par exemple le cas dans *Le Boulevard périphérique*, où certaines références à la mythologie grecque sont faites de manière ponctuelle. Comme par exemple lorsque le narrateur décrit le mystérieux Shadow qui sommeille : « Le nez d'un dieu grec, sur un corps qui me semble tout à coup immense »¹⁷⁹. Un peu plus loin, le narrateur établit également de manière ponctuelle un parallèle entre la mère de sa belle-fille Paule et une figure mythique, le colosse de Memnon : « Derrière le voile des paroles et tout en parlant à Paule, je le reconnais, c'est le colosse de Memnon, que j'ai vu en Égypte et dont Hérodote ou quelqu'un d'autre a dit qu'il chantait souvent au soleil levant »¹⁸⁰.

Si la lecture que fait Jacques Poirier de *La Déchirure* se concentre sur l'aspect psychanalytique de l'œuvre, il reconnaît l'influence du mythe sur l'esthétique globale du premier roman d'Henry Bauchau :

Par son esthétique, *La Déchirure* ressemble à ces tragédies classiques, comme Phèdre, où, dans un temps concentré, afflue la totalité du passé, où l'action est achevée avant d'être commencée, et où l'essentiel touche moins à l'acte commis qu'à son retentissement dans la conscience.¹⁸¹

¹⁷⁶ BAUCHAU Henry, *Œdipe sur la route*, op. cit.

¹⁷⁷ Bauchau y raconte notamment comment l'œuvre de Mircea Eliade à propos des mythes l'éclaire pour le personnage d'Œdipe qu'il est en train de créer (BAUCHAU Henry, *Jour après jour : journal 1983-1989*, op. cit., p. 66).

¹⁷⁸ BAUCHAU Henry, *Antigone*, op. cit.

¹⁷⁹ BAUCHAU Henry, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 91.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 155.

¹⁸¹ POIRIER Jacques, *Les écrivains français et la psychanalyse (1950-2000) : Maux croisés*, op. cit., p. 105.

Néanmoins, l'hypertexte mythique dans *La Déchirure* repose principalement sur l'omniprésence du personnage de la Sibylle, invoquée fréquemment de la page 34 à la page 249 par le narrateur. À sa première apparition, elle est décrite comme imposante et respectable :

Elle était debout, devant son fauteuil, tenant, comme on s'y attendait, une couverture dont elle se protégeait les genoux. Cette couverture signifiait le passé. La personne – mais était-ce la personne réelle ? – qui s'asseyait avec le passé sur les genoux était ancienne, elle n'était pas vieille. On avait en face de soi une femme avec tous ses pouvoirs et, en plus, le poli du temps. On savait que dans une existence antérieure, ou peut-être dans celle-ci par le jeu des images, elle avait exercé la magistrature profonde et proféré les paroles de la terre. (p. 34)

Elle est représentée d'emblée debout, verticale, comme la mère lorsqu'elle est contrariée, alors qu'elle aurait pu être assise sur son fauteuil, juste devant elle. Debout, elle est en position de force, de supériorité par rapport à son patient qui est invité à s'asseoir, ou même plus généralement s'allonger. Comme la mère tout au long du roman, la Sibylle reproduit ainsi la dialectique entre horizontalité et verticalité. Plusieurs fois, elle sera décrite comme sèche, « l'œil hostile » (p. 244), en colère. Elle est présente tout au long du roman, jusqu'à la mort de la mère. Sa dernière apparition a lieu lors du chapitre « La Sibylle en colère » (pp. 244 – 249), qui précède la dernière nuit de la mère. Elle est, en vertu de son omniprésence, le second référent féminin du narrateur dans le roman.

Qu'est-ce qu'une Sibylle ? À quoi Bauchau fait-il référence avec ce personnage entouré de symboles et de mystères ? La Sibylle est une figure féminine de divination et de poésie. C'est une femme humaine qui touche une dimension surnaturelle, ce qui lui permet de communiquer avec le divin et ainsi de livrer des messages aux hommes¹⁸². Cette figure mythique trouve son origine dans l'époque archaïque, entre l'Orient et l'Asie Mineure. Elle est ensuite reprise par les Grecs et hantée depuis les imaginaires occidentaux, tant polythéistes que monothéistes¹⁸³. Elle est donc le symbole de la femme prophétesse, de la clairvoyance féminine. Dans *La Déchirure*, le personnage de la Sibylle désigne Blanche Reverchon-Jouve (1879-1974), psychanalyste française, traductrice de Freud et femme de l'écrivain Pierre Jean

¹⁸² ROESSLI Jean-Michel, « Vies et métamorphoses de la Sibylle », dans *Revue de l'histoire et des religions* : <http://journals.openedition.org/rhr/5265>, page consultée le 09/04/18.

¹⁸³ *Id.*

Jouve¹⁸⁴. Elle fait l'analyse d'Henry Bauchau entre 1947 et 1951, alors que celui-ci vit une période sombre¹⁸⁵. Pourquoi Bauchau associe-t-il la figure mythique de la Sibylle à celle de Blanche Reverchon ? Outre sa profession de psychanalyste, Bauchau prête à Blanche Reverchon des aptitudes presque prophétiques :

De 1947 à 1951, Henry Bauchau suit une cure psychanalytique chez Blanche Reverchon, qu'il désignera sous le nom de Sibylle en raison de sa prodigieuse intuition. Elle aide son patient à assumer les ruptures qui marquent sa vie [...].¹⁸⁶

La psychanalyse suivie chez Blanche Reverchon représente un tournant dans la vie d'Henry Bauchau. Grâce à elle, Bauchau prend « conscience de l'importance qu'a pour lui l'écriture »¹⁸⁷. Il en témoigne à plusieurs reprises dans ses journaux et conférences : s'il écrivait depuis quelques années avant sa psychanalyse chez Blanche Reverchon, c'est elle qui a permis à son œuvre de voir le jour, de se concrétiser¹⁸⁸.

Dans le roman, la psychanalyste est toujours appelée la Sibylle, jamais Blanche Reverchon ou même simplement Blanche. Bauchau ne fait jamais explicitement référence à la personne réelle qui l'a inspiré pour ce personnage dans le roman, si ce n'est dans la dédicace, « à Blanche Reverchon-Jouve » (p. 12). Sans connaître aucun élément biographique d'Henry Bauchau, il est donc impossible d'établir des liens entre fiction et réalité. D'autant plus que c'est elle qui a inspiré à Bauchau le titre de son roman¹⁸⁹ par cette phrase qui fait office d'épigraphe au roman : « Nous ne sommes pas dans la réconciliation. Nous sommes dans la déchirure. On peut vivre aussi dans la déchirure. On peut très bien. » (p. 13).

Pourtant, l'écrivain fait tout de même référence au prénom de sa psychanalyste en filigrane, dans un passage qui n'est pas directement lié à la Sibylle ou à une séance d'analyse :

¹⁸⁴ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Henry Bauchau : sous l'éclat de la Sibylle*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 26.

¹⁸⁵ *Id.*

¹⁸⁶ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁸⁷ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Henry Bauchau : sous l'éclat de la Sibylle*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁸⁹ POIRIER Jacques, *Les écrivains français et la psychanalyse (1950-2000) : Maux croisés*, *op. cit.*, p. 105.

Lorsque nous nous traînions de la gare à l'arrêt du tram, les soirs de rentrée de vacances, les trois sœurs, les trois syllabes de Miss Blanche, éteignant et rallumant tour à tour leurs lumières, prolongeaient de quelques instants la liberté que nous allions prendre. Dès que nous cessions de les voir, la pression reprenait toute sa force et je me trouvais si lourd, si gauche, si abandonné de tout désir que maman disait à Olivier : Quand il est fatigué celui-là, on ne peut plus rien en faire, donne-lui la main ! [...] Un jour on a démonté Miss Blanche. J'ai eu beau demander pourquoi, c'était comme ça. C'était de nouveau comme ça. Personne ne savait la réponse. (p. 24)

Stéphane Chaudier relève cette analogie non-explicite : par son nom, Miss Blanche rappelle donc la psychanalyste d'Henry Bauchau, Blanche Reverchon-Jouve¹⁹⁰. Miss Blanche, présentée comme un décor d'enfance du narrateur, peut donc, en plus du personnage de la Sibylle, également être considérée comme une représentation ponctuelle de Blanche Reverchon. En outre, le narrateur témoigne de l'influence de la présence de Miss Blanche sur son comportement : s'il ne voit pas les lettres de son nom, il se sent maladroit, gourde. La présence de Miss Blanche, comparable à celle de la Sibylle, a un impact sur le narrateur et l'aide à se sentir mieux, à sa place dans le monde. Miss Blanche réapparaît ponctuellement dans le récit, notamment à la page 167 : « J'émerge enfin sur la place de la Gare où la fumée de Miss Blanche s'élève éternellement sur les toits, célébrant l'assomption du mot difficile et la chute fantastique du temps »¹⁹¹.

2. La Sibylle comme exutoire

1. Le blocage

Quel rôle tient dès lors Blanche Reverchon dans *La Déchirure* ? Comment Henry Bauchau transcrit-il l'importance qu'elle a eu pour lui dans son œuvre à travers le personnage de la Sibylle ? « La Sibylle *devine* les secrets du narrateur que lui-même méconnaît, telle une vieille instance de sagesse »¹⁹² (l'auteur souligne) : elle va donc d'abord rendre conscience au narrateur de son blocage, notamment exprimé à travers l'immobilité du narrateur. Celui-ci est

¹⁹⁰ CHAUDIER Stéphane, *op. cit.*, p. 23.

¹⁹¹ Notons que le blanc est une couleur très représentée dans *La Déchirure*. Elle ressort en effet à plusieurs endroits dans le roman : « la barbe blanche du grand-père » (p. 128) paternel, « le petit chien blanc » (p. 162) de la sœur de la mère, « robe blanche très courte » (p. 203) de la petite fille qui trahit lors du jeu originel ou encore « la chambre blanche » (p. 223) où se déroule le jeu originel et où sont faits des « jeunes ».

¹⁹² KHALSI Khalil, *op. cit.*, p. 15.

en effet souvent passif, même dans le mouvement¹⁹³. Sa passivité est surtout représentée lors de son voyage initial dans les transports en commun, déplacement principal du roman qui le conduit au chevet de sa mère : « Le train m’emmène vers la gare, un avion, la mécanique est déclenchée. On dirait que j’ai rompu les amarres et que je dérive vers un autre monde, pour la seconde fois. » (p. 30) Son immobilité est aussi illustrée par l’attente. Le narrateur est en effet, tout au long du roman, souvent contraint à la passivité : « Je suis, comme eux, *en état d’attente* et prêt à prendre ma place dans la mécanique qui va m’emporter vers un but que je m’imagine avoir choisi. » (p. 36, nous soulignons). Ou encore « Je n’y puis rien, on m’assigne *un coin pour attendre* dans le couloir où des infirmières passent en portant des plateaux où les visiteurs s’en vont [...]. » (p. 123, nous soulignons à nouveau). La passivité bloque le narrateur dans son mouvement physique.

Le mouvement de rejet est également un frein pour le narrateur, mais d’un point de vue psychique cette fois, dans la perspective d’une exploration en lui-même, d’une « exploration de l’inconscient »¹⁹⁴. Le narrateur se présente fréquemment comme la personne exclue de certaines relations. Il est par exemple exclu de la relation féminine entre Poupée et sa mère et à cette occasion, exprime son sentiment récurrent d’exclusion :

Nous sommes quatre dans la chambre et elle nous regarde avec des yeux effrayés. Le moment de tendresse, que j’attendais, bascule avant de naître et tombe dans le froid, pendant qu’elle fait un geste affreux et redoublé de la main. Un geste qui dit : C’est toi, qui est de trop. Va-t’en ! Elle n’a pas besoin de répéter. Je sors. J’ai retrouvé la situation fondamentale. Je suis, comme autrefois, celui qui est de trop. À nouveau rejeté, repoussé par l’incompréhensible injustice. (p. 58)

Le narrateur est confirmé dans son sentiment de malaise, d’être « hors du monde » (p. 25), soit exclu du monde lui-même. Son mal-être le définit au présent¹⁹⁵.

¹⁹³ Cette passivité du narrateur dans les transports est particulièrement marquée dans *Le Boulevard périphérique* de Bauchau, où la paralysie du narrateur est encore plus représentée que dans *La Déchirure*. En effet, le narrateur est constamment en déplacement entre son travail, son domicile et l’hôpital où séjourne sa belle-fille Paule. Le roman s’ouvre d’ailleurs sur ces mots qui témoignent de sa passivité par rapport au mouvement : « Tandis que le métro *m’emporte* vers la station du fort d’Aubervilliers où je prendrai le bus pour Bobigny [...] » (BAUCHAU Henry, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 9, nous soulignons).

¹⁹⁴ VANQUAETHEN Isabelle, *Fiction romanesque et questionnement identitaire : itinéraire spirituel des personnages dans l’œuvre d’Henry Bauchau*, op. cit., p. 31.

¹⁹⁵ *Ibid.*, pp. 7-21.

Lorsqu'il dit être « celui qui est de trop » (p. 58), le narrateur fait référence à des épisodes de son enfance où il fut exclu. L'exclusion d'autrefois qui marque le narrateur et revient à plusieurs reprises dans ses souvenirs concerne la famille paternelle. Elle est principalement exposée dans le chapitre « La grande muraille » (pp. 60-67) :

Comme elle est ancienne, et froide. Une grande famille de pierres froides, qui fait bloc et qui rejette. J'en fais partie mais, moi, je ne rejette pas, je suis rejeté. Là, où la Muraille s'arrête, et où nous la prolongeons interminablement, je suis seul à travailler à l'écart. Malgré mes efforts, je ne suis pas comme les autres et les pierres que j'apporte sont moins lourdes et plus friables que les leurs. (p. 60)

Le narrateur rejoint la famille et la maison paternelle des Genêts après le départ de Blémont, la demeure maternelle. Il est contraint de grandir dans une maison bien moins accueillante que celle de Blémont. Il s'y sent sans cesse exclu. En effet, la famille paternelle est constamment dans le rejet et à différents égards : « À Blémont, on ne vivait pas séparés, cloîtrés dans la famille comme aux Genêts, on était constamment mêlés aux gens du village. » (p. 102). Cette exclusion originelle est également une des sources du mal-être initial du narrateur. À cause de cela, le narrateur conçoit la famille paternelle comme un obstacle, un gigantesque mur auquel, en tant que pierre, il ne pourra jamais s'intégrer. Il la conçoit, non comme un mur banal, mais comme un mur devenu mythique en raison de sa taille imposante : la Grande Muraille. La comparaison rend la difficulté à s'y intégrer encore plus grande et le narrateur se retrouve coincé au pied de ce gigantesque mur, incapable d'en faire partie ou bien même de le franchir. Il ne parvient pas à s'intégrer à la famille paternelle, à la maison froide. Comme lui, la mère appartient à la maison chaude, mais elle réussit à s'intégrer à la maison froide, à emmurer sa tendresse et sa chaleur d'autrefois. Le narrateur n'y parviendra jamais, toujours à l'écart, « pas comme les autres » (p. 118) :

Dans la maison froide, celle de la lignée paternelle, on était un étranger. On avait beau faire, on se retrouvait finalement dehors, dans des couloirs ou dans des cours, et c'était toujours l'hiver. Dans la maison chaude, au contraire, on reconnaissait maman. Dans sa chaleur native, avant les déformations et l'engourdissement de l'exil. C'était ma maison, qu'il s'agissait de reconquérir. (p. 95)

Ce rejet par le noyau familial, la froideur de ce dernier, incite le narrateur à créer le personnage de Mérence, substitut maternel : « À cause du froid de la Grande Muraille qui provoquait un

besoin de chaleur et un désir de se donner sans réserve. C'est ce que j'ai appelé Mérence. » (p. 81).

Le blocage concerne également le langage dans *La Déchirure*. Pourtant, la parole est essentielle dans le développement de l'œuvre de Bauchau¹⁹⁶. Dans son mémoire, Virginie Sonveau en démontre notamment l'importance structurelle dans plusieurs romans de Bauchau comme *Le Régiment noir* (1972)¹⁹⁷ ou encore dans le cycle œdipien¹⁹⁸. Dans *La Déchirure*, les rapports entre le narrateur et la langue sont complexes. Dans le récit enchâssant, comme cela a été démontré dans le premier chapitre, le narrateur ne parvient pas à communiquer avec sa mère agonisante. Leur relation est entretenue principalement par du non-verbal et des non-dits, ce sont les gestes qui parlent.

L'impossibilité du langage est représentée principalement par l'étouffement de la mère, qui caractérise sa vie : « On a fait vivre maman dans un carcan où elle n'a pas cessé d'étouffer. » (p. 122). L'étouffement représente également son agonie : « On dirait qu'elle ne veut plus être distraite de l'action difficile – le souffle ou peut-être en lui quelque chose de plus fondamental – qu'elle poursuit avec obstination. » (p. 67), « Dans le lit jumeau, dans sa chambre de veuve à l'étage au-dessous, maman sans doute ne dort pas non plus, les yeux fermés cherchant durement son souffle. » (p. 71), ou encore « Ce soir parce que maman étouffe, mes nerfs sont tristes et la vérité est dure, c'est tout. » (p. 133). La mère a la gorge bloquée, ne peut plus parler et peine à respirer. Le motif du masque à oxygène représente la bataille du souffle, l'essoufflement, la gorge obstruée, selon Régis Lefort¹⁹⁹. C'est ce qui provoquera sa mort : « Le danger, selon eux, c'est qu'elle ne puisse plus boire, à cause de la grosseur qui se manifeste dans la gorge. Mourir de soif, dit le spécialiste, c'est la plus terrible des morts, je ne la souhaite pas à mes pires ennemis. » (pp. 87-88). Le récit que fait le narrateur de la mort de sa mère en témoigne encore : « "Elle a fini par étouffer" mais cela a pris beaucoup plus de temps que ce que les médecins ne l'avaient prévu et j'en ressens une obscure fierté. » (p. 263).

¹⁹⁶ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 17.

¹⁹⁷ BAUCHAU Henry, *Le Régiment noir*, Paris, Gallimard, 1972.

¹⁹⁸ SONVEAU Virginie, op. cit.

¹⁹⁹ LEFORT Régis, « Une danse dans le silence tenu sur *Le boulevard périphérique* », dans WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Revue internationale Henry Bauchau (n°1) : L'écriture à l'écoute*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2008, p. 87.

2. La libération de la parole

Alors que la mère est associée au blocage, à l'enfermement, au silence, la Sibylle est, à l'opposé, associée au déblocage. La Sibylle va permettre la libération de la parole et ainsi, permettre de mettre des mots sur certains épisodes de l'enfance. Pourtant, dans un premier temps, la Sibylle est elle aussi représentée comme un obstacle : « Elle est aussi une Grande Muraille. Silencieuse, impénétrable, barrant l'horizon comme l'autre. » (p.62). Toutefois, la Sibylle est un mur qui invite le narrateur « à parler et non plus à [s]e taire » (p. 63). Le narrateur l'emploie « pour apprendre à bien [...] franchir tous les autres obstacles » (p. 63) qui pourraient se présenter à lui et pour comprendre les obstacles de son passé. Grâce à la Sibylle notamment, le narrateur remonte le fil de ses souvenirs pour comprendre sa frustration par rapport au langage, jusqu'au « plus lointain souvenir » (p. 194), le jeu originel. Cet épisode a déjà été analysé dans la perspective de la naissance, il peut également être lu dans son importance par rapport à la langue, car il est question de mettre au monde des « jeunes », mais aussi des mots :

La découverte des mots et de leurs rapports singuliers avec les objets et les sensations, y avait une grande importance. On s'apercevait qu'on pouvait dérober les mots interdits aux grandes personnes et, en les essayant dans diverses combinaisons, y découvrir des significations toujours plus étendues. On pouvait aussi par leur moyen provoquer chez les grandes personnes des réactions très différentes. Le même mot, qui faisait rire à la ferme, suscitait la réprobation ou la colère à la maison. (p. 202)

Le jeu originel joue avec les mots et prend fin à cause des mots :

La petite fille n'avait pas vu qu'il y avait deux langues : une qu'on parle avec les grandes personnes – sauf Mérence – dans le monde comme ça, et une autre qu'on parle entre soi, dans le monde réel, celui du jeu. Elle a voulu parler du jeu avec les mots du monde comme ça, mais c'était impossible, plus rien n'était vrai dans cette langue. [...] Avec ses mots, et leur trahison dans l'autre langue, l'arbre du jeu avait perdu ses floraisons, son feuillage et la belle charpente du savoir. Il ne restait qu'un tronc nu, mutilé. Ils ont eu envie de l'abattre. (p. 204)

L'enfant a été trahi par la femme et par le langage. Avec cet épisode d'enfance, le narrateur connaît une première rupture avec le langage. Cette rupture avec la langue s'accroît avec l'épisode de l'incendie de Sainpierre :

Ayant vécu, dans le désastre de Louvain, l'absence de la mère, n'ayant pu rétablir avec elle qu'un lien blessé et qui semble dorénavant peu assuré, j'éprouve de plus, durant les années décisives de l'enfance qui vont de deux à cinq ans, que la langue maternelle est gravement menacée.²⁰⁰

Pour comprendre et surmonter ce rapport complexe entre le narrateur et la langue, la Sibylle va plonger avec le narrateur dans ses plus anciens souvenirs et l'oblige à dialoguer : « 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. » (p. 34). Toutefois, elle « n'est pas celle qui sait, encore moins celle qui conseille. Elle est celle qui est assise et qui écoute. » (p. 62). Elle n'est pas caractérisée par son emploi de la parole, mais par sa qualité d'écoute. Elle contraint le narrateur à tout dire, à ne rien garder secret et, elle, écoute principalement, relançant le narrateur de temps en temps :

La règle fondamentale c'est qu'il faut tout dire. Les pensées, les rêves, les désirs : tous vos mensonges. Les paroles sont comme l'eau, rien ne leur résiste. Les montagnes n'étaient que des pierres, les pierres sont réduites en poussière. Ensuite, il n'y aura plus rien. Le bonheur serait de se taire mais la Sibylle ne veut pas mon bonheur. Elle se fout de mon bonheur. (pp. 181-182)

En cela, deux figures féminines s'opposent dans le récit : celle de la mère et celle de la Sibylle. La première empêche la communication, est la cause du rapport perturbé entre le narrateur et la langue, alors que la deuxième encourage la parole, soutient le dialogue.

Régis Lefort établit un parallèle entre la paralysie physique du narrateur de *La Déchirure* et la crise de la parole et de l'écriture dont l'écrivain Henry Bauchau atteste avant sa thérapie avec Blanche Reverchon et la publication de son premier roman : « Il reconnaît que l'écriture était "bloquée" en lui avant cette première analyse thérapeutique pour l'entreprise de laquelle il s'était inventé d'autres "prétextes" »²⁰¹. L'entrave par rapport au langage transcende ainsi l'œuvre et « [l]a langue bauchalienne se fait ainsi l'arche de cette crise de mots enfin assumée par le narrateur »²⁰².

²⁰⁰ HENRY BAUCHAU, *L'Écriture et la Circonstance*, op. cit., p. 25.

²⁰¹ LEFORT Régis, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 29.

²⁰² BELLO Anne-Claire, « La poétique du souffle et de l'essoufflement dans *Le Boulevard périphérique* », dans *Revue internationale Henry Bauchau* (n°8) : *La langue d'Henry Bauchau*, op.cit., p. 140.

3. La sortie du labyrinthe

C'est ainsi qu'un soir j'ai éprouvé le retour de la parole. Après la séance chez la Sybille qui n'avait été que vaine mise à jour de matériel rebuté, après le triste repas solitaire, je travaillais à un de ces griffonnages obstinés qui ne voulaient pas, qui voulaient trop, s'ordonner en poème. D'une tout autre direction, d'un lieu où le vent soufflait encore, les mots se sont mis à jaillir. Impossible de les retenir et de les fixer sur le papier. Il n'était plus question d'écrire, mais d'entendre, de se lever et de se mettre en marche dans une grande agitation. Étaient-ce encore des mots ? Plutôt des sons, des rythmes, des songes du sang. Qui m'assaillaient de tous les côtés. Qui remontaient de l'instance intérieure pour se retourner violemment contre moi et me frapper de face. (pp. 239-240)

« Délivrer la parole, [c'est] délivrer le "je" »²⁰³ : la libération de la parole par la Sibylle permet au narrateur de remonter le fil de ses souvenirs sans heurts, d'en parler avec fluidité, « comme l'eau » (p. 181). C'est en effet elle « qui préside aux séances de réminiscences du narrateur »²⁰⁴. L'épisode de l'homme noir ou encore celui du jeu originel sont racontés lors de séances chez la Sibylle par exemple. Elle guide le narrateur dans son labyrinthe personnel, qui s'étend vers les profondeurs, et l'aide à sortir la tête de l'eau²⁰⁵ :

On était venu chez la Sibylle pour remettre à flots sa personnalité échouée. On en convenait, tout était à reprendre depuis le début. Au commencement était l'échec, c'est en partant de là comme d'un fond solide qu'on allait rebâtir et retrouver des forces. On était prêt pour en sortir à tous les sacrifices. (p. 140)

Isabelle Vanquaethem analyse le caractère mythique de la Sibylle en l'associant à la figure mythologique d'Ariane. Par son fil, elle guide Thésée dans le labyrinthe du Minotaure²⁰⁶. Son fil est représenté par les questions de la Sibylle, qui permettent les sauts temporels du

²⁰³ VANQUAETHEM Isabelle, *Ecrire en "je"? Déploiements du sujet dans l'oeuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 26.

²⁰⁴ VANQUAETHEM Isabelle, « Le labyrinthe dans les premiers romans d'Henry Bauchau : un mythe en immersion », op. cit.

²⁰⁵ Rappelons la métaphore déjà citée de l'enfance sous-marine, engloutie par les eaux maternelles (p. 37).

²⁰⁶ VANQUAETHEM Isabelle, « Le labyrinthe dans les premiers romans d'Henry Bauchau : un mythe en immersion », op. cit.

narrateur. Ce parallèle entre la Sibylle et le personnage d'Ariane est explicite dans l'extrait suivant, qui suit les révélations faites à propos de Mérence et de l'homme noir :

Je me souviens qu'à cet instant j'ai partagé avec le [*sic*] Sibylle un long silence. Puis elle a demandé : Où était Olivier ? Où était Olivier ? C'est à cela qu'on n'avait pas pensé. C'était ça, le détail qui clochait. [...] Je voudrais qu'elle m'interroge encore, mais elle se tait. [...] Soudain elle refait surface et dit : Mérence existait en vous. Ça doit vous suffire, non ? [...] Non, ça ne suffit pas ! [...] Mérence existait, elle devait exister à cause de l'escalier bleu. [...] Et depuis ? Depuis, elle est morte. (pp. 79-81)

La Sibylle oriente les pensées florissantes du narrateur par ses questions, le guidant vers la sortie de son labyrinthe personnel, le hissant de ses profondeurs.

Le narrateur va même intérioriser le personnage de la Sibylle et ses procédés interrogatifs :

Où ai-je vu ce cheval bai ? Il était étendu sur une litière bien fraîche [...]. Où ai-je vu mourir ce cheval maigre ? [...] Qui était ce cheval ? [...] Ce n'était pas un cheval, mais un poulain. Mon poulain que j'avais produit dans la jubilation du jeu, un matin dans la chambre blanche.²⁰⁷ (pp. 222-223)

Le narrateur n'a plus besoin de sa présence physique pour se questionner : il va l'appeler la Sibylle intérieure. Elle devient alors son subconscient, son ange gardien :

Que s'est-il passé ? Est-ce la colère de la mère contre le fils ? Pourquoi ? Pour qu'il coupe le cordon ombilical ? Pour qu'il se mette en colère à son tour ? La Sibylle intérieure, on dirait qu'elle hausse un peu les épaules, on dirait que les motifs ne l'intéressent plus. (p. 249)

²⁰⁷ Ce passage est déjà souligné dans ce but par Isabelle Vanquaethem dans son article « Le labyrinthe dans les premiers romans d'Henry Bauchau : un mythe en immersion » (*id.*).

Chapitre VI : Une narration rétrospective

1. L'escalier bleu

On était venu chez la Sibylle pour remettre à flots sa personnalité échouée. [...] Au commencement était l'échec, c'est en partant de là comme d'un fond solide qu'on allait rebâtir et retrouver des forces. [...] Et la Sibylle vous écoutait volontiers expliquer vos erreurs passées et comment les éviter à l'avenir. (p. 140)

La Sibylle aide à trouver les fondations du mur et permet de les solidifier pour apprendre à mieux le franchir. Elle encourage l'acceptation du passé pour mieux aborder l'avenir. Ainsi, le narrateur redécouvre au fond de lui une enfance parsemée de symboles antithétiques qui illustrent sa lutte psychique²⁰⁸. Si ses souvenirs jaillissent au fur et à mesure du récit, de manière apparemment désordonnée, beaucoup peuvent être reliés à un souvenir récurrent dans *La Déchirure* : l'escalier bleu. Ce n'est pas la première fois qu'il fait son apparition dans l'imaginaire bauchalien. En effet, deux années plus tôt, en 1964, un recueil de poésie intitulé *L'Escalier bleu*²⁰⁹ est édité chez Gallimard. Le poème qui ouvre le recueil (annexe 4) fait référence à l'escalier bleu tel qu'il est décrit dans *La Déchirure* :

Le deuxième recueil poétique *L'Escalier bleu*, élaboré pendant les années 1958-1963, met précisément l'accent sur cette expérience de l'amour refoulé. Il correspond à la période de rédaction du premier roman, *La Déchirure* [...]. Les poèmes offrent également un regard sur l'enfance et sur les lieux qui portent l'empreinte de la mère, ainsi l'« escalier bleu », qui appartient à la maison de la lignée maternelle. Le poème qui donne son titre au recueil évoque l'éveil à la vie, à la tendresse, à la sensualité par l'intermédiaire de Mérence. Dans l'escalier, l'enfant fait l'expérience de l'amour et des barrières qui s'y opposent ; il découvre aussi le sens du sacré et de la profanation.²¹⁰

²⁰⁸ Pour Khalil Khalsi, l'opposition, expression d'un imaginaire binaire, symbolise la lutte psychique du narrateur et se retrouve aux fondements de son être avec la lutte entre conscient et inconscient. Elle se prolonge par des antithèses comme : Mère vs. Mérence, moi vs. Olivier etc. (KHALSI Khalil, *op. cit.*, p. 47).

²⁰⁹ BAUCHAU Henry, *L'Escalier bleu*, Paris, Gallimard, 1964.

²¹⁰ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, *op.cit.*, p. 18.

Le poème à propos de l'escalier bleu rassemble la plupart des références qui lui sont faites dans *La Déchirure* en un seul texte d'à peine cinq pages. Le poème est éclaté dans le roman et apporte un éclairage nouveau à ce dernier.

Selon Mircea Eliade, « le symbolisme de l'escalade et des marches se rencontre assez souvent dans la littérature psychanalytique »²¹¹, l'escalier peut donc être considéré comme un symbole dans *La Déchirure*. Il permet de structurer chronologiquement l'enchevêtrement analogique du roman : il est en effet possible de situer les étapes de la vie du narrateur sur les différents niveaux de l'escalier, en associant le plus ancien aux marches les plus basses et les plus récents aux plus hauts niveaux. Ainsi, le plus ancien souvenir du narrateur, le jeu originel, se situerait tout en bas de l'escalier et les autres souvenirs d'enfance, un peu au-dessus. Les séances avec la Sibylle se placeraient au milieu de l'escalier, alors que l'agonie de la mère serait sur les marches supérieures de l'escalier. L'escalier relie ainsi les différents niveaux temporels du récit : « Ce qui importe c'est seulement d'être là, sur l'escalier bleu, où le songe et la réalité, le présent, le passé et l'avenir vont peut-être se rejoindre. Se rejoignent. N'ont jamais été séparés. » (p. 71). Il permet par la même occasion « la communication entre les différents niveaux de l'être »²¹², en considérant ici l'être comme l'intériorité du narrateur.

2. La dialectique entre haut et bas

L'escalier est décrit longuement dans le chapitre consacré à Mérence (pp. 72-84), lorsque le narrateur décrit la maison de Blémont :

À la jointure des deux ailes se trouve un petit escalier tournant, de pierre bleue. Il ouvre sur la cour à côté de la porte de l'écurie des chevaux. Une seconde volée, en bois, mène aux greniers à grains. Il est toujours obscur. Quand on descend vers la cour, on est ébloui par la lumière. En remontant vers la cuisine, on est surpris par l'ombre et on doit tâtonner un instant à l'aveuglette avant de trouver la rampe. Dès qu'on pousse la porte de l'office, on est accueilli par la chaleur du poêle qui y brûle en toute saison et par les odeurs savoureuses de la cuisine. (p. 72)

²¹¹ ELIADE Mircea, *Images et symboles*, op. cit., p. 64.

²¹² *Ibid.*, p. 65.

Dans un premier temps, l'escalier bleu est associé à Blémont, soit la maison maternelle, la maison chaude à laquelle le narrateur a le sentiment d'appartenir, où le narrateur a « vécu parmi les chambres familières l'amour du monde avant sa chute dans le froid »²¹³. L'escalier bleu est d'emblée lié à la chaleur de la cuisine et du poêle. Il représente l'enfance, le paradis aimé et perdu : « Je trouve l'escalier au départ de toutes mes sensations et de tout ce que j'aime. [...] Je puis m'y amuser sans arrière-pensée, au retour je suis certain de retrouver l'escalier, la chaleur claire de la cuisine et le sourire de Mérence. » (p. 72). En outre, alors que le narrateur est tiraillé entre deux familles, deux clans que tout oppose selon ses souvenirs, l'escalier bleu est situé lui aussi dans un entre-deux, à une frontière entre deux bâtiments, « à la jointure des deux ailes » (p. 72) de la maison, mais il préfigure non pas la déchirure du narrateur mais d'emblée sa réconciliation, sa suture. Selon les théoriciens qui se sont intéressés à la symbolique de l'escalier dans la littérature, il est avant tout un lieu de passage²¹⁴ qui relie un niveau à un autre et un espace de solitude²¹⁵. À ce titre, il est souvent délaissé lors des descriptions romanesques²¹⁶.

Cette description de l'escalier bleu, une des plus conséquentes du récit, présente également d'entrée, comme le poème, « une dialectique du haut et du bas avec une valorisation de ce dernier, lié à la recherche des origines : il s'agit de redescendre vers ses racines »²¹⁷. La dialectique entre le haut et le bas est indissociable du motif de l'escalier dans *La Déchirure* :

Ce n'est pas dans la partie haute de l'escalier que je me suis perdu mais dans celle qui descend vers la ferme, avec ses pierres humides et usées et sa rampe de fer brut, toute couturée par l'usage. L'escalier tournait, je n'ai pas su prendre le tournant. Il était raide, j'ai eu peur de tomber. J'ai dû avoir aussi le désir de la chute. (p. 73)

²¹³ BAUCHAU Henry, *L'Escalier bleu*, op. cit., p. 11.

²¹⁴ Isabelle Vanquaethem étudie l'importance des lieux de passages chez Bauchau dans son mémoire (VANQUAETHEM Isabelle, *Fiction romanesque et questionnement identitaire : itinéraire spirituel des personnages dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op.cit., pp. 33-46), et plus particulièrement le motif du seuil comme lieu de transition dans l'œuvre de Bauchau et comme représentation de l'entre-deux.

²¹⁵ CORNILLE Jean-Louis, « Raymond Mahieu, *L'Esprit de l'escalier et les degrés du savoir*, note de lecture », dans *Fabula* : https://www.fabula.org/actualites/r-mahieu-l-esprit-de-l-escalier-ou-les-degres-du-savoir_38003.php, page consultée le 07/05/18.

²¹⁶ *Id.*

²¹⁷ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, op.cit., p. 18.

Le narrateur exprime dans cet extrait « un sentiment ambivalent de peur et de joie, d’attraction et de répulsion »²¹⁸ pour le bas de l’escalier bleu. Dans le poème consacré à l’escalier bleu, le sujet bauchalien témoigne de la même fascination pour les profondeurs, où se trouvent des servantes souriantes, la joie, la nature et le soleil :

Tout le désir de l’ombre attirait l’escalier
d’un cœur lourd vers le bas, la naissance de l’herbe
et la joie qui montait des servantes moqueuses
portant les grands paniers de linge du soleil
avec des rires de genêts, des bras soudains [...] ²¹⁹

L’imaginaire judéo-chrétien associe le bas à des valeurs négatives, à la mort et à l’enfer alors que le haut correspond à des valeurs positives et à la rédemption ou la résurrection²²⁰. Par exemple, le rêve de Jacob dans la Genèse (Gn 28, 11-16) met en scène cette dialectique en représentant une échelle²²¹ qui relie le ciel, domaine de Dieu, et la terre, domaine des hommes : « [Jacob] eut un songe. Et voici, une échelle était appuyée sur la terre, et son sommet touchait au ciel. Et voici, les anges de Dieu montaient et descendaient par cette échelle. » (Gn 28, 12). Ces aprioris sont, dans le poème de l’escalier bleu, renversés puisque le haut est associé à l’ombre et le bas à la lumière. Ce bouleversement des valeurs établies se retrouve dans *La Déchirure* : « Quand on descend vers la cour, on est ébloui par la lumière. En remontant vers la cuisine, on est surpris par l’ombre [...] » (p. 72).

3. Le conflit fraternel

Cette dialectique entre haut et bas se retrouve également dans l’opposition entre les verbes « monter » et « descendre » :

²¹⁸ ELIADE Mircea, *Images et symboles*, op.cit., p. 65.

²¹⁹ BAUCHAU Henry, *L’Escalier bleu*, op. cit., p. 12.

²²⁰ Dans la religion catholique par exemple, il est notamment question de “descente aux enfers” et d’“ascension au ciel”, comme le souligne à juste titre Mircea Eliade (ELIADE Mircea, *Images et symboles*, op. cit., p. 62).

²²¹ Précisons que Mircea Eliade considère l’échelle comme symbole d’ascension au même titre que l’escalier (*Id.*).

Je pourrais dire, et je dis, que l'escalier avait deux volées. *Olivier voulait toujours prendre celle qui monte et moi celle qui descend.* Cela avait un sens, peut-être, mais aujourd'hui que nous sommes enfin dans l'escalier bleu, ce n'est plus le sens qui compte, c'est le fait. Quel fait ? Le fait qu'Olivier ne pouvait pas être là... (p. 80, nous soulignons)

Les deux verbes démontrent encore la dialectique entre le haut et le bas, mais aussi l'opposition entre le narrateur et Olivier, son frère aîné. Les deux personnages sont sans cesse aux antipodes. Olivier est celui qui résiste, qui ne cède pas, comme lors du tribunal familial qui suit la découverte du jeu originel : « Olivier refuse de répondre, il regarde obstinément le sol, il se tait, il dit : Je ne sais pas. [...] Finalement, comme ils n'en venaient pas à bout, ils l'ont fait sortir et je suis resté seul. » (p. 205) Il est résistant, indomptable tel un lion, certain, au contraire du narrateur : « Il ne s'égare pas, lui, entre l'affirmation et la négation. Il ne doit pas se battre sur ces deux fronts éternellement confus. Il lui suffit de se rebeller contre les obstacles réels. » (p. 39). Olivier est sans cesse dit « meilleur », associé au superlatif, comme par exemple : « Olivier est le plus patient. » (p. 117). En outre, Olivier est décrit comme aérien, angélique, voire divin : « Jusqu'à ses douze ans, Olivier disait toujours la vérité, comme Dieu. Il était l'ange de la vérité. L'ange, bien entendu, n'était pas à l'incendie de Sainpierre. » (p. 39) Il est de ce fait constamment associé aux hauteurs, au sommet de la verticalité. Dans cette perspective, il s'épanouit au grenier comme en témoigne le chapitre « La chaleur violette », (pp. 112-123) et « adore les pigeons » (p. 117), créatures aériennes. Le narrateur, qui ne manque pas de se comparer à son aîné, se situe à son exact opposé : il est « froussard », faible. Il est animé par le « désir de la chute » (p. 73), l'envie d'être au plus bas. Il s'associe sans cesse aux profondeurs :

La dernière fois que j'ai vu Olivier nous avons parlé de l'escalier. Il m'a dit : Celui qui sentait si bon, celui qui montait au grenier. C'est une surprise, le même escalier a été pour lui, celui qui monte, et pour moi, celui qui descend. J'aurais dû m'y attendre pourtant. Le mouvement le plus nécessaire c'est, pour moi, de retrouver le sol et d'aller vers la profondeur. Mieux enraciné, Olivier éprouve la nécessité d'une action contraire. (p. 112)

Il est celui qui tombe alors qu'Olivier est celui qui s'élève. Pour soutenir le fait qu'Olivier est un être aérien, quand le narrateur lui rappelle l'escalier de leur enfance, il se souvient en premier

de son odeur, symbole aérien, de l'éther, de la volatilité et du rêve²²². À l'inverse, le narrateur est quant à lui un être terrestre. En raison de l'élément auquel ils sont respectivement liés et les symboles qui y sont associés, les deux frères sont donc fondamentalement opposés.

4. Le bas de l'escalier

Alors qu'Olivier s'épanouit dans les hauteurs de l'escalier, le narrateur trouve son bonheur en bas, avec Mérence : « C'est sur les marches du bas que deux fois par semaine, à midi, venaient s'asseoir les mendiants du pays. [...] On les appelait le Sénat. [...] Mérence les servait elle-même. » (pp. 73-74). Telle une sainte, Mérence donne tout ce qu'elle possède aux démunis : « Tout ce qu'elle gagnait passait à leur acheter des provisions et du vin. » (p. 76). Le narrateur jalouse ces pauvres que Mérence lui préfère :

Mérence m'aimait d'une certaine façon, parmi les enfants de Blémont j'étais son préféré. Mais elle ne m'aimait pas d'amour. [...] Si j'étais tombé dans la rivière avec un pauvre, c'est lui que Mérence aurait sauvé. Ça je l'ai toujours su. (p. 76).

C'est en bas de l'escalier, avec Mérence, que survient l'incident avec le mystérieux homme noir à l'allure de « prince déchu » (p. 78) : « Il ne se donne pas la peine de m'écarter, il s'approche de Mérence, la saisit dans ses bras et la baise longuement sur la bouche. Elle ne fait pas un mouvement de défense. » (p. 79). À la suite de cet épisode, bien que le narrateur continue à aimer Mérence, son amour est brisé, trahi par le substitut maternel lui-même, en bas de l'escalier qui lui est cher.

À cause de cette infidélité de Mérence, le narrateur va descendre le plus bas possible, à la cave, pour enterrer ce qui fut autrefois son réconfort face à la froideur du monde :

La mort de Mérence ne suffisait pas, il fallait une certaine mort. [...] je me suis décidé à descendre avec lui [l'homme noir] dans la cave. Nous avons creusé, l'un après l'autre, comme si nous cherchions un trésor. [...] Nous l'avons achevée avec les barres à mines, puis nous avons tassé la terre sur elle

²²² BACHELARD Gaston, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti, 1994.

et remis le carrelage. [...] Le trésor, c'était elle évidemment. Mais les trésors doivent rester dans la terre et sous les maisons. (p. 82)

En racontant cette image de son enfance, le narrateur dévoile à la Sibylle une part enfouie de son inconscient, métaphoriquement située tout en bas de l'escalier, dans les profondeurs de la cave. Il est descendu au plus profond de lui-même, aux fondations de son être.

5. Le nouvel escalier

La Sibylle fait voyager le narrateur dans son escalier intérieur²²³, au bas duquel Mérence est associée : il ne manque que la figure maternelle authentique pour compléter la présence du triptyque féminin de *La Déchirure* dans l'analyse symbolique de l'escalier bleu. L'escalier bleu n'est pas lié à la mère uniquement du fait qu'il appartient initialement à la maison maternelle de Blémont. La mère fait perdurer ce symbole de l'enfance du narrateur en reconstruisant, à la fin de sa vie, une réplique de la maison chaude dotée également d'un escalier bleu : « Après notre départ des Genêts, les autres maisons n'avaient été que la continuation de la maison froide. Jusqu'à cette nouvelle demeure, qu'elle venait de faire bâtir, avec un escalier tournant de pierres bleues. » (p. 95). Le narrateur ne s'aperçoit pas d'emblée de sa ressemblance avec l'escalier bleu original de Blémont : « Comment ai-je pu ne pas remarquer jusqu'ici que, malgré la lumière de la minuterie et ses murs fraîchement peints, il ressemble à l'escalier bleu de Blémont. Maman y a-t-elle pensé ? » (p.71). Parce qu'elle tente de reconstruire la maison chaude d'autrefois, la mère fait perdurer le souvenir de l'escalier bleu et, ainsi, chacune des trois figures féminines de *La Déchirure* est liée à ce dernier.

6. La symbolique du bleu

Si le symbole de l'escalier permet de structurer les différents niveaux temporels du roman, il faut également analyser la symbolique de sa couleur, le bleu. Nous retiendrons deux aspects signifiants de la symbolique du bleu pour cette analyse. Premièrement, le bleu est une couleur froide. Or, l'escalier bleu original se trouve dans la maison chaude, Blémont, et même sa reconstitution a pour but de « retrouver un peu de la chaleur ancienne » (p. 71). La

²²³ Rappelons que la symbolique de l'escalier permet, selon Mircea Eliade, de circuler entre « les différents niveaux de l'être (ELIADE Mircea, *Images et symboles*, op.cit., p. 65).

symbolique de la couleur est donc à l'opposé de ce qu'elle représente pour le narrateur. Deuxièmement, le bleu est la couleur de l'eau et, de ce fait, également la couleur associée à la figure maternelle. Le narrateur établit lui-même ce rapport : « [La pierre] est devenue plus bleue en moi, avec les années. Elle faisait penser à la mer. Olivier la léchait parfois et il disait qu'elle avait un goût salé. » (p. 73).

« Comme autrefois avec Olivier, je m'assieds sur les marches de pierre et j'appuie mes poings sur mes yeux pour les voir plus bleues. » (p. 71) : le narrateur veut voir les marches bleues, mais le sont-elles vraiment ? L'escalier n'est en effet pas toujours associé à la couleur bleue. Le narrateur est, à plusieurs reprises, hésitant quant à la couleur exacte de l'escalier. Dans cet extrait par exemple, le narrateur hésite entre le bleu et le gris en raison de l'humidité des marches :

La Sibylle feuillette un instant mon cahier et me le rend : Vous avez d'abord écrit l'escalier gris. Vous avez biffé et mis bleu. Nous l'avons toujours nommé l'escalier bleu. J'ai hésité, en écrivant, parce que les marches semblaient grises à cause de l'humidité, mais la pierre était bleue. (pp. 72-73)

Dans un autre extrait, il se rend compte que les marches du nouvel escalier sont en fait bleues alors qu'il les pensait noires : « C'est l'escalier, un escalier tournant aux marches de pierre. Je croyais qu'elles étaient noires, elles sont bleues en réalité. Elles vont pâlir avec les années. » (p. 56).

L'escalier bleu insiste donc sur un objet symbolique mais aussi sur sa couleur, les deux sont indissociables. Pour insister sur l'indispensabilité de l'adjectif de couleur « bleu » au nom commun « escalier », les adjectifs de couleur sont, de manière générale, omniprésents dans *La Déchirure* pour illustrer le souvenir auquel ils se rapportent. Par exemple, le chapitre des « briques rouges » (p. 27) fait référence à un souvenir précis du narrateur, au cours duquel il a été subitement et inexplicablement terrassé. Un autre exemple est l'épisode de la « chaleur violette » (p. 112) : le narrateur joue au grenier avec Olivier, dans les hauteurs de la maison où lui s'épanouit. Il expérimente un plaisir simple, qu'il fait découvrir à son frère :

La sensation des mains sur les ardoises brûlantes, celle de l'altitude dans le pigeonier surchauffé, le vacillement léger de la lumière vue du lieu obscur et l'irruption des oiseaux dans l'ouverture étroite, tout cela compose dorénavant la chaleur violette. Et sur nos mains où nous pouvons la respirer longuement : l'odeur violette. (p. 120)

L'addition des sensations se résume à un nom et à une couleur qui le caractérise, formant ainsi un souvenir synthétique dans la mémoire du narrateur. L'escalier bleu est également la synthèse de faits passés pour le narrateur. Ce dernier symbolise donc de nombreux souvenirs de son enfance à l'aide de couleurs. Selon Marianne Froye, ce procédé de symbolisation est caractéristique de la poétique de Bauchau et fait « signe au lecteur qu'il s'agit du monde à habiter, d'un monde à partager avec le poète »²²⁴.

²²⁴ FROYE Marianne, « Dire le monde en matières et en couleurs. Essai de définition de l'idiolecte bauchalien », dans *Revue internationale Henry Bauchau* (n°8) : *La langue d'Henry Bauchau*, op.cit., p. 117.

Conclusion

Cette analyse a voulu porter un regard nouveau sur *La Déchirure* d'Henry Bauchau, récit à l'origine de son œuvre romanesque, près de cinquante ans après sa publication et cinq ans après la mort de son auteur. En choisissant comme angle d'approche la temporalité, elle a permis de dégager les différentes perspectives du temps qui traversent le roman. Elle a démontré, en analysant le récit enchâssant, mais aussi les récits enchâssés, que la conception du temps chez Bauchau ne se résume pas à aligner passé, présent et futur linéairement, mais consiste à les entremêler constamment, offrant une intrigue complexe. Comme Ricœur distingue notamment le temps artiste du temps destructeur dans son analyse de l'œuvre de Proust²²⁵, les trois instances temporelles dans *La Déchirure* se conjuguent de multiples façons et font l'objet d'une exploitation subtile en tant que telles, mais aussi dans leur interaction ; nous avons essayé de déployer ce riche sémantisme au fur et à mesure des six chapitres de ce travail.

« Durant six journées, le narrateur, appelé d'urgence près de sa mère, au plus mal, est submergé par des souvenirs d'enfance, mais également envahi par le souvenir de sa cure »²²⁶ : dans cette perspective, le premier chapitre a dégagé les trois principaux niveaux temporels du récit, à savoir l'agonie maternelle, les séances chez la Sybille et l'enfance du narrateur. Nous avons analysé en profondeur le premier niveau de la narration, celui de l'agonie maternelle, qui forme le récit enchâssant. Il constitue le temps présent de *La Déchirure* et engage de nombreuses thématiques transversales. Il établit la chronologie du récit en se structurant en six jours et cinq nuits. Cette structure chronologique qui rappelle le schéma de la Genèse fait donc référence à un intertexte religieux. La chronologie est également rythmée, au fur et à mesure des jours, par la dégradation physique de la mère du narrateur. En plus de suggérer un intertexte religieux, la macrostructure développe donc aussi le thème de la fin d'une relation maternelle.

Le deuxième chapitre s'est attaché à saisir l'influence de l'intertexte religieux révélé dans le chapitre précédent. Ainsi, plusieurs épisodes du Premier Testament influencent la

²²⁵ HERLANT-HÉMAR Kristina, « Identité et inscription temporelle : le récit de soi chez Ricœur », dans *Fonds Ricœur* : http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/espace_rechercheurs/identite-et-inscription-temporelle-le-recit-de-soi-chez-ricœur.pdf, page consultée le 23/05/18.

²²⁶ POIRIER Jacques, *op. cit.*, p. 105.

temporalité et la structure de *La Déchirure*. L'analyse s'est focalisée en particulier sur la Création, le Déluge et l'Exode. En outre, la structure du premier roman d'Henry Bauchau rappelle un texte chrétien fondateur, les *Confessions* de saint Augustin, avec lequel il partage des similitudes frappantes. Ces divers éléments font apparaître que le récit relève d'un imaginaire chrétien du temps.

Le temps chrétien interroge une configuration du temps liée à l'avenir, celle de la vie après la mort, la résurrection, question qui a fait l'objet du troisième chapitre. *La Déchirure* traite de cette question à travers le symbole du chapeau noir, qui représente la vie du narrateur après la mort de sa mère, et sa renaissance. Le motif de la renaissance fait écho à celui de la naissance, illustrée notamment par l'épisode du « jeu originel ». Dans la macrostructure, la présence de la mère est symboliquement ambivalente notamment par la position horizontale, qui renvoie à la fois à l'agonie et à la parturiente qui donne la vie.

Le deuxième axe de notre analyse s'est attaché à la microstructure du récit, constituée de deux niveaux enchâssés : la cure analytique du narrateur chez la Sybille et l'enfance du narrateur. Le quatrième chapitre a analysé le mécanisme de l'analogie et son rôle indispensable dans l'intrigue, car elle relie la macrostructure aux niveaux sous-jacents. Elle permet ainsi au narrateur de voyager entre les temps, et dynamise la temporalité. Le mécanisme analogique fonctionne essentiellement par le biais de l'inconscient du narrateur, ce qui renvoie à un facteur important dans la vie et l'œuvre de Bauchau : la psychanalyse.

Le cinquième chapitre a dès lors approfondi la dimension psychanalytique par référence aux mythes antiques évoqués. La Sybille est la figure mythologique principale ; sa fonction dans la fiction permet de cerner la « psycho-logie »²²⁷ du récit, qui repose sur l'analogie, « cette logique de l'âme qui n'est pas celle de la stricte raison »²²⁸. Ce chapitre a détaillé le rôle de la Sybille en tant que figure féminine prépondérante par rapport à la mère.

Le sixième et dernier chapitre a observé comment les différentes couches du passé du narrateur se cristallisent autour d'une seule figure, celle de l'escalier bleu. Signe d'entre-deux, de lieu de passage, il relie le personnage de la Sibylle au passé de l'enfance, mais aussi au

²²⁷ CHAUDIER Stéphane, *op. cit.*, p. 13.

²²⁸ *Id.*

présent de l'agonie maternelle. Caractérisé par la dialectique du haut et du bas très présente dans le roman, il fait ainsi se rejoindre le personnage de la mère, celui de la Sibylle et celui de Mérence. Il reflète aussi le conflit, la divergence de points de vue qui a toujours séparé le narrateur de son frère aîné Olivier. L'escalier bleu est donc davantage qu'un lieu de l'enfance, appartenant au passé, il est un espace symbolique qui transcende les temps, faisant office de pont pour les rassembler.

La temporalité de *La Déchirure* est donc constamment en tension, révélant un présent oscillant entre passé et futur et un protagoniste qui se construit « à rebours »²²⁹ : « j'avance dans mon passé comme dans un avenir »²³⁰. Ainsi, « le récit adopte une démarche de crabe : il avance vers la mort en reculant dans le temps »²³¹ et le temps est continuellement mis à l'épreuve.

Cette analyse de la temporalité a pu s'effectuer en s'appuyant sur plusieurs études préexistantes. Nous avons eu la chance d'avoir à disposition le Fonds Henry Bauchau de l'UCL qui regorge de cinquante ans de commentaires et d'études à propos de l'œuvre, en particulier pour *La Déchirure*. Ces éléments ont inspiré le déploiement de ce travail, tout en suggérant beaucoup d'autres questions en rapport avec la temporalité qui mériteraient d'être approfondies. Par exemple, nous avons constaté d'intéressants parallélismes entre *La Déchirure* et d'autres œuvres, en particulier *Le Boulevard périphérique*, mais il serait éclairant de procéder à une étude de la temporalité pour l'ensemble de l'œuvre. De même, l'étude de la narration poétique de Bauchau, par sa richesse formelle et son dynamisme, semble promise à un bel avenir. *La Déchirure* nous a également amenée à réfléchir à ce qui fonde une structure narrative, mais qu'en est-il dans les autres œuvres de Bauchau ? Enfin, l'intertexte religieux et mythique est-il transversal à l'œuvre de l'écrivain belge ? Toutes ces questions ont été esquissées au fil du présent travail ; nous espérons donc avoir contribué à notre modeste mesure à faire apprécier la complexité de cette œuvre qui, malgré son apparente limpidité de langage, a encore bien des richesses à dévoiler.

²²⁹ POIRIER Jacques, *op. cit.*, p. 105.

²³⁰ BAUCHAU Henry, *L'écriture et la circonstance*, Louvain-la-Neuve, UCL (Faculté de philosophie et lettres), 1988, p. 29.

²³¹ CHAUDIER Stéphane, *op. cit.*, p. 13.

Annexe 1

BAUCHAU Henry, *La Déchirure*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 318 (table).

Le premier jour	13
Les briques rouges	27
La Sibylle la plus ancienne	32
L'incendie de Sainpierre	37
La grande muraille	60
La nuit	69
Mêrence	72
Le deuxième jour	85
La maison chaude	96
La chaleur violette	112
Les portes froides	124
La nuit	137
La résistance	139
Le troisième jour	145
La lignée	152
La nuit	173
« Je m'acquitteray »	175
La règle fondamentale	181
Le quatrième jour	187
Le jeu originel	194
Le chant du bélier	224
La belle	231
La Sibylle en colère	244
La dernière nuit	251
Le cinquième jour	267
Le sixième jour	273
Le chemin du soleil	279

Annexe 2

MASTROIANNI Michele, *La Déchirure di Henry Bauchau - Una rappresentazione della madre : Allegoria dell'incontro e dell'elaborazione poetica*, Alessandria, Orso, 2013, p. 22.

I ^a UNITÀ TEMPORALE	II ^a UNITÀ TEMPORALE	III ^a UNITÀ TEMPORALE	IV ^a UNITÀ TEMPORALE	V ^a UNITÀ TEMPORALE	VI ^a UNITÀ TEMPORALE
I ^a SEZIONE LE PREMIER JOUR SOTTOSEZIONI: 1. [senza titolo] 2. <i>Les briques rouges</i> 3. <i>La Sibylle la plus ancienne</i> 4. <i>L'incendie de Saint-pierre</i> 5. <i>La Grande Muraille</i>	I ^a SEZIONE LE DEUXIÈME JOUR SOTTOSEZIONI: 1. [senza titolo] 2. <i>La maison chaude</i> 3. <i>La chaleur violette</i> 4. <i>Les portes froides</i>	I ^a SEZIONE LE TROISIÈME JOUR SOTTOSEZIONI: 1. [senza titolo] 2. <i>La lignée</i>	I ^a SEZIONE LE QUATRIÈME JOUR SOTTOSEZIONI: 1. [senza titolo] 2. <i>Le jeu originel</i> 3. <i>Le chant du bélier</i> 4. <i>La belle</i> 5. <i>La Sibylle en colère</i>	SEZIONE UNICA LE CINQUIÈME JOUR Mancano sottosezioni	SEZIONE UNICA LE SIXIÈME JOUR <i>Le chemin du soleil</i>
II ^a SEZIONE LA NUIT SOTTOSEZIONI: 1. [senza titolo] 2. <i>Mérence</i>	II ^a SEZIONE LA NUIT <i>La résistance</i>	II ^a SEZIONE LA NUIT SOTTOSEZIONI: 1. «Je m'acquitteray» 2. <i>La règle fondamentale</i>	II ^a SEZIONE LA DERNIÈRE NUIT Mancano sottosezioni		

Annexe 3

DELACROIX Eugène, *La Lutte de Jacob avec l'Ange* (1861)



Annexe 4

BAUCHAU Henry, *L'Escalier bleu*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 11-15.

Les nœuds du cœur, les nœuds de l'âge et ceux des mots
tout noués sont encore à l'ancienne demeure
où j'ai vécu parmi les chambres familières
l'amour du monde avant sa chute dans le froid.
Un rayon adouci par la pente d'un arbre
brille peut-être encor sur les grands lits de cuivre
la grive, la perdrix, l'escalier de septembre
et l'enfant qui touchait la terre sans semelles.

L'escalier descendait vers la ferme et les granges
où tournaient les saisons, pailles hautes, royaumes
suivis de mort prochaine et de vents, sapinières
où l'hiver mâchonnait la rouille des aiguilles.
C'était un escalier tournant, de pierres bleues
toujours humide, avec sa voûte qui suintait
une rampe élimée, ses cals et ses jointures
où l'on sentait l'usure immense des années
le poids des hommes fatigués, le poids des pauvres.
Comme il était profond et sombre on avait peur
de commettre la faute et le désir secret
d'y tomber, entraînant la plus belle servante.
Et l'on rêvait des cris, tendres cris des surprises

et du bruit des sabots qui glissent vers le mal.

Il fallait traverser au milieu des fumées
l'office où s'affrontaient le charron et les gardes
dont les guêtres sentaient la pulpe de l'automne.
Plus lente était la voix des hommes de charrue
qui mènent labourer les juments dans la plaine
et dans les chemins creux les belles braconnières
pénitentes qu'on voit, le dimanche à la messe
sourdes et sans regards, chanter aux bancs des filles.
Souvent les soirs de paye aux couleurs du genièvre
je me sentais saisi, seul et rasant les murs,
par cette opacité de la chose réelle
et je fuyais dans l'escalier. Par peur de l'ordre
qui m'enserrait partout de nœuds et de racines
qu'il fallait arracher pour être, ordre admirable
dans l'amour de Mérence et son tablier blanc.
Peur des puissants velus, hommes d'un coup d'épaule
qui sortaient les chariots embourbés de l'ornière
et soulevaient, fichus dénoués, les faneuses
perdant leurs sabots peints, endormies sous les meules.
Hommes, pour être vous, l'enfant a traversé
l'étendue de la peur et par l'escalier bleu
jusqu'aux cœurs où battait l'amour du temps naïf
il n'a jamais voulu, Orphée, que redescendre.

Tout le désir de l'ombre attirait l'escalier
d'un cœur lourd vers le bas, la naissance de l'herbe
et la joie qui montait des servantes moqueuses
portant les grands paniers de linge du soleil
avec des rires de genêts, des bras soudains,

la sibylle riant obscure du corsage.

Toute vie emplissant de force les narines
s'amplifiait là, dans la lumière sous-marine,
la joue contre la pierre on sentait sur les marches
le sel bleu de la mer et ses cris, ses bonheurs
quand le feu l'étreignait jadis, le feu sans hommes.
La pierre devenue la servante du riche
était dans l'escalier pauvre, domaine pauvre.
Pierre de l'homme originel, père confus
homme encor englouti dans la mer, homme d'algues
et de sel ingénu, vagabond mais le seul
à vivre encor au temps plus vaste des racines
les mouvements des grandes vagues immobiles.

Les pauvres du canton venaient depuis toujours
manger dans l'escalier. D'un blason de malheur
chacun tenait de droit sa marche habituelle
et pouvoir d'opiner dans l'antique sénat
dont les avis avaient du poids dans la contrée.
C'était un très vieux peuple aux surnoms animaux
dont l'esprit travaillé d'un invincible rire
descendait de plus loin que les eaux du baptême.
Ils taillaient des bâtons aux sculptures d'écorce
faits comme eux de bois vif et rusé dans l'attente
et cachaient, dans leurs sacs profonds, les vrais trésors
les pipes, les sifflets qui sentent le taillis
ou les noix fraîches de l'automne avec du vent.
Par leurs chemins matois, par des malices d'herbes
on était entraîné aux patiences rebelles,
aux résistances des forêts, hautes souplesses

qui luttent sans effort, amoureuses du temps.
Quand ils partaient, geignant et riant par saccades,
j'aurais voulu les suivre et m'en aller sans nom,
sans chemin, sans raison, vers un pays perdu.
Après eux l'escalier n'était plus qu'une absence,
une angoisse des murs où mon frère du poing
frappait, petit taureau irritable des cornes.
Un homme de plus loin venait parfois, plus noir
et qui criait dans l'escalier, voulant du vin.
Les pauvres, si c'était leur jour, regardaient l'homme
dévorer en silence, eux reviendraient, lui pas.
C'était un étranger, un seigneur du voyage,
porteur sombre du mal qui brillait, candélabre
éteint mais toujours beau. On savait que le Christ,
et Mérence courbant vers lui sa taille tendre
pour son âme en danger l'aimaient plus que les autres.
Dans quelle obscurité aux repas de famille
m'ont refoulé ces beaux préférés de Mérence,
son unique folie, disait-on, et sa croix.
Je me laissais glisser de ma chaise. Pourquoi
l'amour fut-il alors piétiné sous la table,
l'âme égarée par le mystère des paroles?
Le noir était si noir que ma clarté l'aimait
et je n'étais plus rien, rien qu'un enfant qui fuit
qui va pleurer dans les greniers où l'on oublie.

Un jour le plus nocturne et le plus beau d'entre eux
sa bouteille brisée sur le seuil, récita
trois fois en blasphémant : Je vous salue Marie.
Ces rires mutilés s'écrasent sur les pierres,
quand l'eau sainte des mots, troublée, retombe en larmes
mais l'homme, saisissant Mérence dans ses bras,
la baisa sur la bouche et partit. Sans défense

Mérence me restait, mais laquelle, tombée...
Scandale que ce jour fût un jour sans orage
né d'un beau temps d'avoine et d'arbres sans effroi.
Par l'amour enfantin, la forme déchirante
de Mérence brisée, fut-elle douce image,
fut-elle, aux profondeurs de l'âme, saccagée?
Quand mon cœur divisé, profanant son église,
était déjà forcé et suivait son voleur.

Sources

Ouvrages de l'auteur

- BAUCHAU Henry, *Géologie*, Paris, Gallimard, 1958.
- BAUCHAU Henry, *L'Escalier bleu*, Paris, Gallimard, 1964.
- BAUCHAU Henry, *Le Régiment noir*, Paris, Gallimard, 1972.
- BAUCHAU Henry, *La Déchirure*, Bruxelles, Labor, 1986.
- BAUCHAU Henry, *L'Écriture et la circonstance*, Louvain-la-Neuve, UCL (Faculté de philosophie et lettres), 1988.
- BAUCHAU Henry, *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990.
- BAUCHAU Henry, *Jour après jour : journal 1983-1989*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1992.
- BAUCHAU Henry, *Antigone*, Arles, Actes Sud, 1997.
- BAUCHAU Henry, *L'Écriture à l'écoute, essais réunis et présentés par Isabelle Gabolde*, Arles, Actes Sud, 2000.
- BAUCHAU Henry, *L'Enfant bleu*, Arles, Actes Sud, 2004.
- BAUCHAU Henry, *La Grande Muraille : journal de « La Déchirure » (1960-1965)*, Arles, Actes Sud, 2005.
- BAUCHAU Henry, *Le Boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud, 2008.
- BAUCHAU Henry, *Déluge*, Arles, Actes Sud, 2010.

Ouvrages sur l'auteur

1. Ouvrages critiques

- AKONGA EDUMBE Émilienne, *De la déchirure à la réhabilitation : l'itinéraire d'Henry Bauchau*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2012.
- AMMOUR-MAYEUR Olivier, *Henry Bauchau, une écriture en résistance*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- AMMOUR-MAYEUR Olivier, *Les Imaginaires métisses : passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- BOZEDEAN Corina, *Henry Bauchau, une poétique du minéral*, Paris, Champion, 2017.

- HALEN Pierre, *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, Frankfurt, Peter Lang, 2004.
- JOSSUA Jean-Pierre, *La Passion de l'infini : Littérature et théologie, nouvelles recherches*, Paris, Cerf, 2011.
- LEFORT Régis, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Paris, Champion, 2007.
- MASTROIANNI Michele, *La Déchirure di Henry Bauchau - Una rappresentazione della madre : Allegoria dell'incontro e dell'elaborazione poetica*, Alessandria, Orso, 2013.
- WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Revue Internationale Henry Bauchau (n°1) : L'écriture à l'écoute*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2008.
- WATTHEE-DELMOTTE Myriam et MEURÉE Christophe, *Revue Internationale Henry Bauchau (n°5) : Le temps du créateur*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2013.
- WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Henry Bauchau : sous l'éclat de la Sibylle*, Arles, Actes Sud, 2013.
- WATTHEE-DELMOTTE Myriam et MAYAUX Catherine, *Revue Internationale Henry Bauchau (n°8) : La langue d'Henry Bauchau*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2016-2017.

2. Mémoires et thèses

- BLONDEAU Élodie, *Entre eau et feu : analyse du roman Déluge de Henry Bauchau*, Louvain-la-Neuve, UCL, 2010-2011.
- GRÉGOIRE Delphine, *La Représentation du féminin dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Louvain-la-Neuve, UCL, septembre 2000.
- KHALSI Khalil, *L'Écriture de l'inconscient dans La Déchirure de Henry Bauchau*, Paris, Université Sorbonne-Nouvelle, 2010-2011.
- SONVEAU Virginie, *Du non-dit à la parole : analyse des langages verbaux et non-verbaux dans l'œuvre romanesque d'Henry Bauchau*, Louvain-la-Neuve, UCL, 1999.
- VANQUAETHEM Isabelle, *Fiction romanesque et questionnement identitaire : itinéraire spirituel des personnages dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Louvain-la-Neuve, UCL, 2005.

- VANQUAETHEM Isabelle, *Ecrire en "je"? Déploiements du sujet dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Louvain-la-Neuve, UCL, 2011.

3. Articles critiques

- CHAUDIER Stéphane, « Poétique de l'analogie dans *La Déchirure* », dans *Roman 20-50*, n°62, décembre 2016, pp. 11-28.
- HALEN Pierre, « Bauchau (Henry), *La Grande Muraille. Journal (1960-1965)* », dans *Textyles*, n°29, 2006, pp. 117-118.
- HENNING Christophe, « Henry Bauchau, écrivain : "La prière est une respiration de l'être" », dans *Panorama*, mai 2009, pp. 14-20.
- RABOUIN David, « Saint Augustin : la passion de la philosophie », dans *Le magazine littéraire*, n°439, 2005, pp. 26-40.
- TORDEUR Jean, « Henry Bauchau : une mémoire de l'inconscient », dans *Revue générale*, n°2, février 1986, pp. 19-27.

Théories littéraires

- AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1993.
- BARONI Raphaël, *La Tension narrative : suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007.
- BARONI Raphaël, *L'Œuvre du temps*, Paris, Seuil, 2009.
- BOBLET Marie-Hélène, *Chances du roman, charmes du mythe*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.
- BRES Jacques, *La Narrativité*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994.
- CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.
- ECO Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.
- GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes : littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE Gérard, *De la métalepse à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.
- GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007.
- LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.

- MAINGUENEAU Dominique, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996.
- PATRON Sylvie, *Théorie, analyse, interprétation*, Berne (Suisse), Peter Lang, 2011.
- POIRIER Jacques, *Les Écrivains français et la psychanalyse (1950-2000) : Maux croisés*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- RICOEUR Paul, *Temps et récit 1 : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.
- RICOEUR Paul, *Temps et récit 2 : La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.
- RICOEUR Paul, *Temps et récit 3 : Le Temps raconté*, Paris, Seuil, 1991.
- VIART Dominique et VERCIER Bruno, *La Littérature française au présent : héritage modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008.

Sciences humaines

- AUGUSTIN (saint), *Les Confessions : Confessiones I-VII* (traduit par TRÉHOREL E. et BOUISSOU G.), Paris, Desclée De Brouwer, « Bibliothèque Augustinienne », 1962.
- AUGUSTIN (saint), *Les Confessions : Confessiones VIII-XIII* (traduit par TRÉHOREL E. et BOUISSOU G.), Paris, Desclée De Brouwer, « Bibliothèque Augustinienne », 1962.
- BACHELARD Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1972.
- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1974.
- BACHELARD Gaston, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti, 1994.
- CAMBRONNE Patrice, *Saint Augustin, un voyage au cœur du temps : 2. Le Temps des Commencements*, Pessac (France), Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.
- ELIADE Mircea, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952.
- ELIADE Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1949.
- ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957.
- GUITTON Jean, *Le Temps et l'éternité chez Plotin et saint Augustin*, Paris, Boivin, 1933.
- GRUOT Jacques, *La Genèse : Une lecture littérale*, Paris, L'Harmattan, 2002.

- MARCHADOUR Alain, *Genèse*, Paris, Bayard, 1999.
- TORRANCE Thomas F., *Space, time and resurrection*, Edinburgh, Handsell Press, 1976.

Ouvrages généraux

- La Bible (traduction par Louis Segond), Bruxelles, Les Sociétés Bibliques, 1968.
- Le Trésor de la Langue Informatisé : <http://atilf.atilf.fr>, page consultée le 24/05/2018.

Sources électroniques

- BARONI Raphaël, « Ce que l'intrigue ajoute au temps », dans *Poétique* : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2010-3-page-361.htm#no2>, page consultée le 15/03/18.
- CORNILLE Jean-Louis, « Raymond Mahieu, *L'Esprit de l'escalier et les degrés du savoir*, note de lecture », dans *Fabula* : https://www.fabula.org/actualites/r-mahieu-l-esprit-de-l-escalier-ou-les-degres-du-savoir_38003.php, page consultée le 07/05/18.
- ESCOLA Marc, « Les relations transtextuelles selon G. Genette », dans *Fabula* : http://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_G%2E_Genette, page consultée le 01/03/18.
- HERLANT-HÉMAR Kristina, « Identité et inscription temporelle : le récit de soi chez Ricœur », dans *Fonds Ricœur* : http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/espace_rechercheurs/identite-et-inscription-temporelle-le-recit-de-soi-chez-ricœur.pdf, page consultée le 23/05/18.
- ROESSLI Jean-Michel, « Vies et métamorphoses de la Sibylle », dans *Revue de l'histoire et des religions* : <http://journals.openedition.org/rhr/5265>, page consultée le 09/04/18.
- s.a., « Questions sur la résurrection », dans *La Croix* : <http://croire.la-croix.com/Definitions/Lexique/Resurrection/Questions-sur-la-resurrection>, page consultée le 02/04/18.
- s.a., « La résurrection dans le Nouveau Testament », dans *La Croix* : <http://croire.la-croix.com/Definitions/Fetes-religieuses/Paques/La-Resurrection-dans-le-Nouveau-Testament>, page consultée le 02/04/18.

- TROUILLARD Stéphanie, « Grande Guerre : l'exode oublié des Belges en France », dans *France 24* : <http://www.france24.com/fr/20140827-premiere-guerre-mondiale-exode-oublie-refugies-belges-france-popelier-sainte-adresse>, page consultée le 01/05/18.
- VANQUAETHEN Isabelle, « Le labyrinthe dans les premiers romans d'Henry Bauchau : un mythe en immergence », dans *Folia Electronica Classica* (Louvain-la-Neuve) : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/09/minotaure.html#fil>, page consultée le 04/04/18.

Table des matières

<i>Introduction</i>	<i>5</i>
<i>PARTIE I : Analyse macrostructurale.....</i>	<i>9</i>
<i>Chapitre I : Le temps chronologique</i>	<i>11</i>
1. Une trame triple.....	11
2. Une macrostructure chronologique.....	12
3. L'agonie féminine	13
4. La figure maternelle	14
4.1. La mère	15
4.2. Mérence	16
5. Incipit et excipit	17
5.1. Les motifs qui s'affirment.....	18
5.2. Les motifs qui s'inversent.....	20
<i>Chapitre II : Le temps chrétien.....</i>	<i>25</i>
1. Le Premier Testament	25
1.1. La Création.....	26
1.2. Le Déluge.....	30
1.3. L'Exode	30
2. Les <i>Confessions</i> de saint Augustin.....	32
2.1. L'autobiographique	32
2.2. L'égotisme	37
2.3. La mort au commencement.....	40
2.4. L'expérience temporelle	41
<i>Chapitre III : La renaissance comme macrostructure</i>	<i>43</i>
1. Résurrection et renaissance	43
2. Le jeu originel.....	46
3. L'horizontalité au sein du cycle de la vie.....	48
<i>PARTIE II : Analyse microstructurale.....</i>	<i>51</i>
<i>Chapitre IV : Le temps analogique</i>	<i>53</i>
1. Les mécanismes de l'analogie	53
2. La logique de l'inconscient	55
3. Le monde et l'intime	59
4. Le labyrinthe.....	61

<i>Chapitre V : Le temps mythique.....</i>	<i>65</i>
1. La Sibylle comme symbole.....	65
2. La Sybille comme exutoire.....	68
1. Le blocage	68
2. La libération de la parole	72
3. La sortie du labyrinthe.....	74
<i>Chapitre VI : Une narration rétrospective</i>	<i>77</i>
1. L’escalier bleu.....	77
2. La dialectique entre haut et bas.....	78
3. Le conflit fraternel.....	80
4. Le bas de l’escalier.....	82
5. Le nouvel escalier.....	83
6. La symbolique du bleu.....	83
<i>Conclusion</i>	<i>87</i>
<i>Annexe 1</i>	<i>91</i>
<i>Annexe 2</i>	<i>92</i>
<i>Annexe 3</i>	<i>93</i>
<i>Annexe 4</i>	<i>94</i>
<i>Sources.....</i>	<i>99</i>
Ouvrages de l’auteur	99
Ouvrages sur l’auteur	99
1. Ouvrages critiques.....	99
2. Mémoires et thèses.....	100
3. Articles critiques.....	101
Théories littéraires.....	101
Sciences humaines.....	102
Ouvrages généraux	103
Sources électroniques.....	103

