

Faculté de philosophie, arts et lettres

Le processus de sublimation par l'art dans trois romans d'écrivains-artistes belges de la fin du XX^e siècle

Œdipe sur la route d'Henry Bauchau,
Le Passeur de lumière de Bernard Tirtiaux
et *La Démence du boxeur* de François Weyergans

Mémoire réalisé par **Eléonore de Jamblinne**
Sous la direction du **Professeur Pierre Piret**
et la co-direction de la **Professeure Nathalie Kremer**
Année académique 2023-2024
Master européen en Études françaises et francophones

Table des matières

REMERCIEMENTS	5
INTRODUCTION	7
PARTIE I : COMPRENDRE L'ORIGINE DE LA DÉCHIRURE	12
1. La nécessité du voyage	12
1.1. Œdipe et l'exil	16
1.2. Nivard de Chassepierre et la quête initiatique	20
1.3. Melchior Marmont et le périple intérieur	24
2. À l'origine : le père et la mère	30
2.1. Sans père et sans repère	30
2.2. Mérence, la mère-absence	35
3. Conclusion partie I : occuper la mauvaise place	40
PARTIE II : LA SUBLIMATION PAR L'ART	42
1. Le combat de Jacob avec l'Ange	42
1.1. Tirtiaux, Nivard et Jacob : une même blessure à la jambe	43
1.2. Œdipe, Antigone et Clio : accueillir sa part de lumière	50
1.3. Melchior : l'épiphanie ou la révélation des parts enfouies	59
2. La sublimation du désir refoulé	66
2.1. Œdipe, Antigone et Clio : la sublimation dans l'intersubjectivité	67
2.2. Nivard : le verre et les couleurs pour sublimer ses blessures	70
2.3. Melchior Marmont et le film autobiographique	72
2.4. L'art : une même finalité, mais différentes fonctions	74
2.5. La synesthésie comme moyen de reconnexion	78
3. Conclusion partie II : la quête de l'unité	83
PARTIE III : ÉCRIRE PAR LE PRISME DE L'ART	85
1. La sublimation mise en abyme	85
2. Trois pratiques artistiques, trois écrivains	86

2.1.Écrivains artistes ou artistes écrivains ?	86
3. À chaque quête son esthétique littéraire	93
3.1. L'écriture <i>matière</i> de Bauchau	93
3.2. L'écriture de <i>l'inachevé</i> de Weyergans	98
3.3. L'écriture <i>lumière</i> de Tirtiaux	105
4. Conclusion partie III : le minéral, le cinéma et la lumière, trois personnages	109
CONCLUSION GÉNÉRALE	111
BIBLIOGRAPHIE	114

REMERCIEMENTS

Je tiens, en premier lieu, à remercier mon promoteur, le Professeur Pierre Piret, de m'avoir accompagnée tout au long de l'élaboration de ce mémoire. Ses conseils avisés, la richesse de ses connaissances, sa bienveillance et sa disponibilité malgré la distance géographique m'ont permis de mener ma barque avec sérénité et esprit critique. Je le remercie également pour ses cours passionnants qui m'ont transmis le goût des lettres belges et de l'analyse littéraire.

Je voulais également exprimer ma gratitude à la Professeur Nathalie Kremer qui a accepté de co-diriger ce mémoire. Ses remarques judicieuses et sa précision m'ont permis d'affiner mes recherches.

Je tiens aussi à remercier Camille Drugmand qui a vécu avec moi cette dernière année de master à Paris. Merci pour ta relecture attentive, ton soutien moral et ton amitié. Tu as mis des sourires et de la force là où je n'émettais que des doutes.

Je remercie aussi chaleureusement mes parents ainsi que mes frères et sœurs. Merci pour votre soutien inconditionnel et votre joie lumineuse. Vous êtes mon socle. Maman, merci de m'avoir insufflé ton amour de la plume et du pinceau et de m'avoir montré que les deux pouvaient magnifiquement se marier.

Je remercie particulièrement Pierre pour son aide précieuse et pour le temps qu'il a consacré à me relire. Merci d'avoir toujours cru en moi et de m'avoir poussée à donner le meilleur de moi-même tout au long de mes études.

Enfin, mes remerciements vont également à toutes les personnes, amis, collègues, professeurs et écrivains qui ont croisé ma route et qui ont, sans le savoir, nourri mon esprit.

Nous sommes les gens du naufrage, écrivant pour les naufragés.

– Henry Bauchau, *Heureux les Déliaants*

INTRODUCTION

La sublimation est un concept phare dans la théorie psychanalytique de Freud et désigne la capacité de l'être humain à canaliser et transformer des pulsions d'origine sexuelle ou agressive en expression moralement acceptable. Avant l'introduction de ce terme dans le champ de la psychanalyse, le mot « sublimation » était utilisé dans d'autres domaines, comme la chimie et la physique où il désignait le processus par lequel une substance passe d'un état solide à un état gazeux. Si l'on remonte encore un peu dans le temps, nous découvrons que le sublime est une notion qui existait déjà dans l'Antiquité et qui a d'ailleurs été théorisée par Pseudo-Longin dans le *Traité du sublime* au I^{er} siècle apr. J.-C. Il y décrit le sublime comme une qualité esthétique d'une œuvre artistique ou littéraire capable de susciter l'admiration du lecteur ou du spectateur et d'élever son âme. Tous ces concepts se rejoignent finalement autour de l'étymologie du mot « sublimer » qui provient du verbe latin *sublimare*, « élever ». La sublimation renvoie donc originellement à l'élévation, au sens propre comme au figuré. Ainsi, le concept freudien de sublimation désigne une réorientation des pulsions inconscientes vers un but plus élevé, plus noble. Quoi de mieux alors que l'art pour incarner cette élévation des désirs ?

L'art est, en effet, au cœur des trois romans que nous avons choisi d'étudier : *Œdipe sur la route* (1990) d'Henry Bauchau, *Le Passeur de lumière* (1993) de Bernard Tirtiaux et *La Démence du boxeur* (1992) de François Weyergans. La cohérence de ce corpus tient, en premier lieu, par la présence d'une pratique artistique dans chacun des romans. Que ce soit la sculpture, l'art du verre ou le cinéma, l'art visuel apparaît comme la clef de voûte de ces œuvres littéraires et permet aux protagonistes de vivre ce processus de métamorphose intérieure qu'est la sublimation. Cependant, cette prégnance de l'art ne s'arrête pas qu'au niveau fictionnel puisque les écrivains sont eux-mêmes artistes et partagent la même pratique avec leur personnage : Henry Bauchau sculpte et peint tout comme ses héros Œdipe, Antigone et Clios, Bernard Tirtiaux est maître verrier à l'instar de Nivard de Chassepierre, et François Weyergans est réalisateur, exactement comme son personnage Melchior Marmont. Il en résulte que visuel et verbal entretiennent des liens étroits dans les œuvres de ces trois écrivains-artistes, le premier influençant le second, et vice-versa. En somme, l'art, dans ce corpus, est omniprésent aussi bien au niveau de l'histoire racontée, puisqu'il apparaît comme le principe guidant les personnages dans leur cheminement personnel, qu'au niveau de l'écriture, étant donné que la double pratique des auteurs influence leur manière de s'approprier le langage.

En second lieu, l'unité du corpus relève également du choix d'analyser des œuvres d'écrivains-artistes belges. En effet, cette tension entre art et lettres est particulièrement présente en littérature francophone de Belgique et constitue aujourd'hui encore un pilier pour l'identité littéraire belge. Terre de peintres, la Belgique aurait, en effet, donné lieu à des écrivains « picturaux » pour qui écrire consisterait à « transcrire la perception visuelle et reproduire les subtilités du pinceau par les artifices du langage »¹. Nous avons donc trouvé intéressant d'élargir ce mythe de l'écrivain belge « aux yeux de peintres »² à d'autres pratiques artistiques telles que le cinéma, la sculpture et le travail du verre. Cependant, il est important de ne pas perdre de vue que ce mythe identitaire est une construction de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle afin de légitimer la littérature belge en mettant l'accent, non pas sur le critère linguistique, mais sur le critère culturel. Les écrivains dans le sillage de Charles De Coster, comme Camille Lemonnier, Georges Rodenbach et Maurice Maeterlinck, véhiculeront ce discours unitariste qui promeut une littérature de langue française, mais imprégnée de culture germanique. C'est ainsi qu'émerge une littérature spécifique caractérisée notamment par une grande importance donnée au visuel et par une sensualité exacerbée. Il aurait été intéressant d'interroger la survivance, volontaire ou non, de cette esthétique spécifique dans les trois romans analysés et de l'inscription de chaque écrivain dans le champ littéraire français. Nous pouvons, en effet, noter que François Weyergans s'inscrit beaucoup plus dans la mouvance lundiste en se définissant avant tout par son usage de la langue française que par une quelconque appartenance régionale. Bernard Tirtiaux, au contraire, témoigne de l'importance du pays dont il est issu sur sa vocation artistique et littéraire. Henry Bauchau, quant à lui, est plutôt affilié au néo-classicisme qui se caractérise par la déshistoire et la recherche d'une expression universalisante, comme la poésie. Cependant, afin d'éviter de nous éparpiller sur différents sujets, nous avons fait le choix de faire abstraction du critère national dans l'analyse et de centrer le propos sur la manière dont chaque écrivain-artiste s'approprie le concept de sublimation de façon singulière.

En dernier lieu, la cohérence du corpus se conforte aussi par le fait que nous ayons sélectionné trois romans publiés à la même période, à savoir la fin du XX^e siècle. Ce siècle a

¹ BROGNIEZ L. et JAGO-ANTOINE V., « Introduction. "Des yeux de peintres" », *Textyles* [En ligne], 17-18 | 2000, mis en ligne le 18 juin 2012, consulté le 24 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1169>.

² HAUSER O., *Die belgische Lyrik von 1880-1900. Eine Studie und Übersetzungen*. Großenhain, Baumert & Ronge, 1902, p. 9 : « Die belgischen Poeten sehen die Welt mit den Augen der Kongenialen Maler an, so daß die Grenzen von Dichtung und Malerei ineinander verschwimmen. » Expression reprise dans l'article : BROGNIEZ L. et JAGO-ANTOINE V., *op.cit.*

ceci de particulier qu'il fut profondément marqué par les recherches en psychanalyse de Freud et de Lacan. En effet, dès les années trente, nous pouvons déjà constater cette influence des idées freudiennes dans le mouvement du Surréalisme où les écrivains tels que André Breton et Paul Nougé étaient fascinés par l'inconscient, le rêve et les réflexions sur le langage. Plus tard, un tournant s'opère dans le domaine des sciences humaines avec les années théoriques qui recouvrent la période allant de 1960 à 1980. Durant ces années, des théories provenant de divers domaines, tels que la linguistique, la philosophie, la psychanalyse et l'ethnologie, vont être utilisées afin de renouveler le champ des sciences humaines. Ce mouvement va donner lieu à une sorte de bouillonnement intellectuel avec deux points de focalisation : la prise en compte de l'inconscient et du système de la langue. La linguistique sera d'ailleurs prise comme modèle pour les autres disciplines, ce qui explique l'exportation du concept de structure vers d'autres domaines. Les romans d'*Œdipe sur la route*, du *Passeur de lumière* et de *La Démence du boxeur* se situent peu de temps après cette période de recherche intense. Il n'est donc pas étonnant de remarquer, dans ces œuvres littéraires, le travail sur le langage ainsi que l'exploitation de théories psychanalytiques. Nous pensons évidemment au concept freudien de sublimation et au complexe d'Œdipe ainsi qu'à la conception lacanienne de l'inconscient qui procèdent de l'inscription sociale du sujet et de sa condition d'être parlant.

Nous serons donc amenés à nous demander comment l'élaboration des personnages et de la matière verbale dans les trois romans témoigne de l'influence de ces principes du postmodernisme³ sur les écrivains. Quelles différences et similitudes pouvons-nous observer au niveau du traitement du processus de sublimation ? Quel rôle est donné à l'art ? Comment l'esthétique de chaque auteur vient rendre compte de la singularité d'une écriture qui s'élabore par le prisme de l'art ? En quoi cette écriture spécifique vient refléter finalement la quête identitaire des héros ainsi que l'idéologie sous-tendant les œuvres artistiques et littéraires des auteurs ?

Répondre à ces questions ne fut pas une tâche aisée, surtout en ce qui concerne François Weyergans et Bernard Tirtiaux pour lesquels la documentation scientifique est très maigre.

³ Nous faisons allusion ici à la deuxième vague du postmodernisme qui est née dans les années soixante mais qui a atteint son point d'acmé à la fin des années 1980. Ce paradigme culturel, à cause des nombreux échanges entre les différents domaines de savoirs, est caractérisé notamment par la fragmentation de l'expérience, la multiplicité des points de vue et l'exploration de la subjectivité. (CLAUSTRES A., « Autour de Fredric Jameson : le postmodernisme est mort ; vive le postmodernisme ! », *Perspective* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 12 avril 2018, consulté le 15 mai 2024. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3256>.)

Nous nous sommes donc principalement basée sur des interviews, des podcasts et quelques ouvrages de recherche, dont celui de Jeannine Paque qui a accompli, en 2005, un travail très complet retraçant tout le parcours de François Weyergans. Pour ce qui est de Bernard Tirtiaux, nous pouvons retrouver une brève analyse de son œuvre littéraire dans la revue *Remue-Ménages*, éditée par Henri-Jean Closon et Pierre Schroven en 1996 et reprenant les textes et interviews de Tirtiaux. Nous mentionnerons aussi le mémoire de Pauline Decorte qui, en 2001, a réalisé un travail considérable en recensant toute la production artistique du maître verrier. Nous avons également eu le privilège de rencontrer Bernard Tirtiaux lors de la conférence qu'il donna le 26 avril dernier à Aubange et à l'issue de laquelle nous avons pu l'interroger sur son parcours littéraire et artistique. Enfin, au contraire des deux premiers, les travaux sur l'œuvre d'Henry Bauchau ne manquent pas. Nous avons, en effet, eu la chance d'avoir accès à de riches analyses à propos de la production écrite de l'écrivain. À titre illustratif, nous pouvons citer l'ouvrage de Corina Bozedeau, publié en 2017, *Henry Bauchau, une poétique du minéral*, la thèse d'Émilienne Akonga Edumbe *De la déchirure à la réhabilitation : l'itinéraire d'Henry Bauchau*, parue en 2012, ou encore, les nombreux travaux réalisés par Myriam Watthée-Delmotte qui est notamment à l'origine des Fonds Henry Bauchau et rédactrice de la Revue Internationale Henry Bauchau.

C'est donc enrichie par toutes ces recherches que nous avons tenté d'élucider comment le processus de sublimation par l'art était à l'œuvre dans ces trois romans. Pour ce faire, nous avons décidé de diviser le travail en trois parties : la première a pour objectif de comprendre l'origine de la déchirure, souvent liée aux figures parentales du protagoniste. Cette blessure initiale est ce qui pousse le héros, dans les trois cas, à quitter sa ville ou son pays natal et à prendre la route. Il y a donc véritablement une nécessité du voyage qui apparaît comme la condition *sine qua non* pour enclencher le processus sublimatoire. Cependant, bien que la dimension viatique soit commune aux trois œuvres, elle s'actualise de différentes façons en fonction de la nature de la blessure du héros et des motivations qui le poussent à partir. Nous verrons également, notamment grâce aux analyses de Freud sur Dostoïevski et Léonard de Vinci, que le père et la mère jouent un rôle central dans les souffrances passées des personnages et qu'ils sont à l'origine d'un mal-être au sein de la structure familiale.

Les raisons de l'errance identitaire ayant été mises en lumière, nous pourrions entamer la deuxième partie qui concerne le processus de sublimation par l'art à proprement parler. L'analyse de l'influence de la figure de Jacob luttant avec l'ange dans les trois romans nous

permettra d'introduire cette seconde partie en cernant l'enjeu de cette guérison intérieure. Nous verrons ensuite que ce chemin vers la métamorphose est parcouru de façon singulière par chaque protagoniste en fonction de sa pratique artistique. Outre la nature du support de création, nous découvrirons également que les différences entre les trois processus s'expliquent par les fonctions que chaque écrivain donne à l'art. À côté de cela, nous mettrons aussi en lumière les nombreux points communs tels que l'importance de la réminiscence et de la synesthésie dans le parcours menant à la sublimation.

Enfin, la troisième et dernière partie montrera que les arts visuels ne sont pas les seuls à pouvoir permettre la sublimation et que l'écriture, pour les trois auteurs, possède également la même capacité d'élévation des désirs et de transformation intérieure. Nous verrons alors que les auteurs façonnent la matière verbale de façon spécifique en fonction de leur pratique artistique, de la visée que chacun donne à l'art, de l'influence du vécu et du milieu. L'explication du parcours artistique de Bauchau, Tirtiaux et Weyergans, ainsi que la dialectique que chacun établit entre littérature et arts visuels, joueront un rôle central dans cette analyse. Outre cette appropriation du langage propre aux trois écrivains-artistes, nous verrons, pour finir, que leur esthétique permet de refléter la problématique du protagoniste et ce vers quoi ce dernier aspire à travers ce voyage à la fois géographique et intérieur. Pourrons-nous ainsi établir que la mise en abyme du processus de sublimation par l'art dans les romans dévoile finalement une écriture qui ne cherche qu'à explorer la psyché humaine et transmettre un message d'espérance ? C'est ce que ce mémoire a l'ambition de démontrer.

PARTIE I : COMPRENDRE L'ORIGINE DE LA DÉCHIRURE

De temps en temps, il arrachait des croûtes à ses plaies et les regardait en les mettant entre son œil et le soleil. Il y voyait des visages dessinés par les lignes rouges et brunes.

Il se disait aussi : « C'est mon âme que je vois là-dedans, déplaisante et abominable.

– François Weyergans, Macaire le copte.

1. La nécessité du voyage

Dans nos trois romans, le départ depuis la patrie et le voyage apparaissent comme des éléments pivot dans le parcours des protagonistes aussi bien pour leur vocation artistique que pour leur quête personnelle. Ce départ est, à différents degrés, vécu comme un rejet et un arrachement à la patrie qui crée une marque indélébile dans l'âme des personnages. Cependant, cet exode, qui signifie littéralement « aller hors d'un endroit en empruntant les routes »⁴, bien que douloureux, s'avérera nécessaire pour la fécondité de l'art du protagoniste, mais également pour qu'il puisse s'explorer intérieurement. En somme, quitter ses attaches et voyager semblent être les conditions indispensables pour que la sublimation puisse avoir lieu, comme le signale également Émilienne Akonga Edumbe dans sa thèse sur Henry Bauchau : « La nécessité de lever l'ancre est la condition *sine qua non* de la régénération. Celle-ci ne pouvant se réaliser sur les lieux mêmes de la catastrophe, les personnages doivent sortir, quitter, pour investir de “nouvelles étendues de rêve” »⁵.

Ce voyage d'expatriation, vécu comme une quête de soi, apparaît également comme central dans le parcours respectif des auteurs. Comme l'avait déjà souligné Benoît Denis dans son article à propos de trois autres écrivains belges, Hergé, Simenon et Michaux : « La tentation est forte pour les écrivains de tirer parti de leur déréliction et d'y chercher au moins une liberté créatrice qui les autoriserait à dire par l'imaginaire le rapport, conflictuel ou incertain, qu'ils entretiennent avec cette identité qui se refuse à eux »⁶. Dans cette première moitié du XX^e siècle, l'ailleurs constituait donc déjà un refuge pour ces écrivains dont les « personnages

⁴ Le mot « exode » provient des deux mots grecs ἐξ (*ex*, « hors de ») et ὁδός (*hodos*, « la route, le chemin »). Le sens que nous donnons à ce mot dans ce travail est donc celui qui est au plus près de l'étymologie.

⁵ AKONGA EDUMBE E., *De la déchirure à la réhabilitation : l'itinéraire d'Henry Bauchau*, Éditions P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2012, p.174.

⁶ DENIS B., « Aller voir ailleurs si j'y suis : Hergé, Simenon, Michaux », *Textyles* [En ligne], 12 | 1995, mis en ligne le 10 octobre 2012, consulté le 25 octobre 2023. URL : <https://doi.org/10.4000/textyles.1961>, p.128.

semblent habitées par la même vacance identitaire, perceptible dès l'abord dans leur nom »⁷. En effet, Benoît Denis explique que les protagonistes des trois auteurs qu'il analyse, Plume, Tintin et Maigret, sont, dans leur patronyme, déjà marqués par l'inconstance :

Tintin est issu de nulle part, sans âge, sans famille, sans appartenance sociale repérable ; son nom est tout au plus un sobriquet dont la redondance phonétique métaphorise en quelque manière une identité tautologique, le petit reporter n'étant finalement déterminé par rien d'autre que les aventures qui nous sont données à voir et à lire. Plume lui-même est étroitement défini par son patronyme : léger, incertain, il voyage, ballotté au gré des vents contraires qui le portent, et accepte avec un étrange détachement, non dénué d'angoisse, les contrariétés, vexations et agressions de tous genres qui continuellement l'accablent. Seul Maigret, en dépit de ce que son nom semble annoncer, paraît échapper à cette vacuité primordiale : lourd, massif, rugueux, homme de bon sens avant tout, il est terrien.

Cependant, la signification du nom Maigret, qui forme une variante de l'adjectif « maigre » et qui désignerait donc une personne malingre, nous dévoile l'inconsistance du personnage qui, bien que lourd, massif et terrien d'apparence, serait plutôt marqué par l'instabilité. D'ailleurs, cette dissonance entre son physique et son nom révèle également un conflit identitaire : ce qui le désigne ne correspond pas à ce qu'il est. Ainsi, comme en conclut Benoît Denis, « cette fascination trouble que ressent le commissaire devant les diverses formes de dérégulation auxquelles il s'affronte le rapproche en un sens de ses contemporains incertains que sont Tintin ou Plume »⁸.

La même inconstance marque également les noms des personnages de Tirtiaux, Weyergans et Bauchau. En effet, Nivard de Chassepierre est celui qui cherche une pierre pour la châtre qu'il a construite. Ce désir de trouver le joyau le poussera à quitter sa ville et à errer sa vie durant en Occident et en Orient. Mais Nivard est également celui qui est constamment chassé de chez lui et qui ne parvient pas à s'établir durablement à un endroit. De plus, le prénom « Nivard » est également marqué par le sceau de la recherche identitaire puisqu'il provient des mots germaniques *niw*, qui signifie « nouveau », et *hard* qui se traduit par « dur ». Et effectivement, Nivard n'est-il pas celui qui cherche dans la matière, dans la dureté du verre, un renouvellement de soi ? L'inscription de la quête dans le nom est d'ailleurs relevée par les personnages eux-mêmes :

⁷ DENIS B., *op. cit.*, p.122.

⁸ *Ibid.*, p.122.

[...] Rosal, l'architecte de l'impossible légèreté, l'homme qui, comme Nivard, revêt le nom de sa quête. Comment nommer autrement que « Rosal » cet homme cherchant à transmuter les roues de la fortune romane en somptueuses roses de pierre et de lumière ?

- Rosal, rosiériste de l'absolu, où en sont tes floraisons d'ogives ? laisse échapper le verrier.
- Elles sont lentes à prendre racine, répond le templier, et je me fais vieux. Et toi, enfant de Chassepierre, où en sont les pierres de tes châsses ? rétorque le vieil homme en inversant avec malice le nom de son compagnon.⁹

Les héros de Bernard Tirtiaux revêtent donc déjà, rien que par leur nom, leur mission à la fois artistique et personnelle. En ce qui concerne Henry Bauchau, le titre de son roman *Œdipe sur la route* nous indique également déjà le nomadisme qui semble intrinsèque au roi de Thèbes. Par ailleurs, Œdipe en grec se dit Οἰδίπους qui est composé des mots οἰδέω, « être enflé » et de πούς, ποδός, « le pied », ce qui littéralement peut donc se traduire par « pied enflé »¹⁰. En effet, Œdipe a été attaché par les pieds à un arbre par Laïos et Jocaste après que ceux-ci eurent pris connaissance de l'oracle disant que le nouveau-né tuerait son père et épouserait sa mère. Son prénom porte donc déjà en lui la blessure initiale de l'abandon par le père et par la mère. Par la suite, Œdipe reproduira constamment ce schéma de l'abandon en s'arrachant de ses patries, Corinthe d'abord, Thèbes ensuite. L'exil comme réaction face à la rupture peut donc être considéré comme une constante dans le roman d'Henry Bauchau, comme le souligne également Myriam Watthee-Delmotte :

La critique a souligné la récurrence du thème de l'exil, développé sous diverses acceptions dans l'œuvre de l'écrivain. Parmi les portraits masculins dressés par Henry Bauchau, plusieurs présentent cette situation de faiblesse en début de parcours. À l'exil géographique, auquel les héros sont condamnés faute de trouver dans leur milieu d'origine une voie de réalisation possible, se joint le plus souvent une lourde perte affective accompagnée d'une affirmation de l'échec, et de sa revalorisation : Au commencement était l'échec, c'est en partant de là comme d'un fond solide qu'on allait rebâtir et retrouver des forces.¹¹

⁹ TIRTIAUX B., *Le passeur de lumière*, Éditions Denoël, collection Folio, 1993, Paris, p.349. À présent, les numéros de page concernant les citations de ce roman seront directement insérés dans le corps de texte et précédés de l'abréviation « PL ».

¹⁰ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Œdipe », *Ortolang*, [En ligne], page consultée le 29 mars 2024, URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/oedipe>.

¹¹ WATTHEE-DELMOTTE M., *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'œuvre littéraire*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2002.

La perte du pays natal s'accompagne donc d'une « lourde perte affective » qui fut également vécue par Nivard et Melchior Marmont. En effet, ces derniers subirent le même type d'abandon qu'Œdipe étant donné que leur père respectif décède durant leur enfance. Enfin, le prénom Melchior, d'origine hébraïque et qui signifie « roi », fait évidemment référence au roi mage Melchior qui quitta son pays en Orient pour offrir de l'or au Christ venant de naître à Bethléem. Aux côtés de Gaspard et Balthazar, il suit une étoile plus brillante que les autres qui le guide vers la crèche. De même, Melchior vit un long voyage intérieur et cherche à atteindre la lumière de la vérité. Weyergans souligne lui-même l'importance de la dimension viatique dans ses romans :

Ce n'est pas un journal de voyage que j'écris, mais un de ces livres que les Japonais appellent *matatabi mono*¹². Demanderai-je à mon éditeur de remplacer, sur la couverture du mien, la mention roman par celle de *matatabi mono*? Les *matatabi mono* sont des récits d'errance et de vagabondage.¹³

L'errance et le vagabondage du protagoniste en tant qu'éléments centraux du roman sont ainsi confirmés par cette déclaration de l'auteur. À l'aune de cette analyse onomastique, il ne paraît donc pas trop hasardeux de faire l'hypothèse selon laquelle l'abandon et l'absence du père créent une instabilité identitaire et poussent le protagoniste à quitter sa patrie à la recherche de lui-même, tel que le firent Maigret, Tintin et Plume. C'est notamment ce que laisse entendre le narrateur du *Passeur de lumière* : « L'orfèvre est plus que jamais déterminé à partir, à pousser jusqu'au bout une quête qui, au-delà d'une fraction de clarté de la taille d'un œuf de grive, l'appelle ailleurs, sur les traces de son père et à la rencontre de lui-même » (*PL*, p.75). Nous comprenons donc que ce voyage initiatique pour apprendre à maîtriser l'art du verre est en fait un voyage « à la recherche de lui-même »¹⁴. Cette affirmation qui vaut pour Nivard est également vraie pour Melchior et Œdipe, ce qui nous laisse conclure que le voyage apparaît véritablement comme une nécessité afin « de faire retour sur soi et de figurer la crise identitaire »¹⁵. Nous verrons donc dans les points suivants comment chaque personnage vit cet « exode » de façon particulière. En effet, les motivations qui poussent les protagonistes à

¹² Selon le lexique du cinéma japonais, le *matatabi mono* est un genre, à l'origine cinématographique, qui désigne un « film, histoire, pièce de théâtre sur un gangster errant » (ROBBIE O., *Lexique du cinéma japonais*, Cinemasie, publié en octobre 2005, URL : <http://www.cinemasie.com/fr/fiche/dossier/209/>.)

¹³ BORDELEAU F., « François Weyergans, pitreries d'auteur », *Nuit blanche*, n° 38, décembre 1989, pp. 66-67.

¹⁴ CLOSON H.J., SCHROVEN P., *op. cit.*, p.12

¹⁵ DENIS B., *op. cit.*, p.128.

prendre la route ne sont pas identiques dans les trois romans et, par conséquent, la nature des trois voyages va également diverger.

1.1. *Œdipe et l'exil*

En ce qui concerne le roman *Œdipe sur la route*, nous avons choisi la notion d'« exil » pour illustrer son rapport à la patrie et les caractéristiques du voyage qu'il entreprend par la suite. En effet, le mot exil provient des deux mots latins *ex*, « hors de, loin de », et *solum*, « le sol, la terre », et signifie donc littéralement, « hors du sol », « loin de la terre natale ». Le voyage qu'entreprend Œdipe n'a donc pas pour ambition d'explorer de nouvelles contrées, mais est d'abord motivé par le désir de quitter la ville de Thèbes. Le voyage, qui débute avec l'acte de s'exiler, de se positionner hors de la ville, est donc considéré par Œdipe pour sa capacité d'éloignement.

En effet, Œdipe, après avoir découvert son terrible crime et s'être crevé les yeux, se retrouve rejeté par la ville dont il était le roi. Il accepte donc intérieurement la sentence et décide de prendre la route. Lorsqu'Antigone, la rebelle, demande la raison de cette exclusion, son frère Polynice lui répond que « toutes les portes de Thèbes doivent être fermées aujourd'hui et durant trois jours pour les cérémonies de purification de la ville. C'est l'ordre. Elle comprend soudain. C'est l'ordre, donné hier soir déjà, qui interdit à Œdipe les portes de la ville et tout retour en arrière »¹⁶. À travers cet extrait, nous comprenons qu'il y a une véritable distinction entre l'*intra-muros* et l'*extra-muros* : tout ce qui se trouve dans l'enceinte de la ville est qualifié de « bon », et ce qui se trouve en dehors est perçu comme « mauvais », voire « dangereux ». Le statut d'Œdipe change donc du tout au tout dès qu'il a traversé la porte et qu'il s'est retrouvé en dehors de la muraille protectrice de la ville. Œdipe est alors véritablement considéré comme un paria, un lépreux à cause duquel il est nécessaire de purifier la ville. Il passe, de cette façon, de « bon » à « mauvais », du statut de roi à celui d'un mendiant aveugle et intouchable. Ainsi, l'exil va au-delà de la perte de la terre natale, comme le précise Olivia Bianchi dans son article « Penser l'exil pour penser l'être » : « L'exilé ne pleure pas une parcelle de terre qui, de fait, ne lui appartient plus, mais il pleure ce rapport à l'être qu'il a perdu et qui le définissait »¹⁷.

¹⁶ BAUCHAU H., *Œdipe sur la route*, Actes Sud, Collection Babel, Arles, 1990, p.15. À présent, les numéros de page concernant les citations de ce roman seront directement insérés dans le corps de texte et précédés de l'abréviation « OSR ».

¹⁷ BIANCHI O., « Penser l'exil pour penser l'être », *Le Portique* [En ligne], e-Portique, mis en ligne le 12 mai 2005, consulté le 10 mai 2024. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/519>, §1.

Le voyage géographique qui commence alors se double donc d'un voyage intérieur, car Œdipe, dépouillé de tous ses titres royaux, doit plonger au plus profond de son être. L'exil se révèle donc, comme le précise encore Bianchi, « comme étant ce qui rend possible la saisie ou la reprise de mon être sur un mode authentique, comme par détour »¹⁸. Par conséquent, la cécité apparaît comme une nécessité pour retrouver la clairvoyance intérieure, pour cerner la déchirure qui fait désormais partie d'Œdipe. Perdre un sens physiquement permet donc d'en accroître l'acuité intérieurement. Ce principe qui concerne la vue vaut également pour l'orientation : Œdipe répète sans cesse à sa fille qu'il faut se perdre sur la route pour pouvoir se retrouver soi-même :

« Depuis Thèbes, Antigone, nous sommes perdus. Nous devons rester perdus ». Il hésite : « Et nous perdre toujours plus toi et moi ». En forme de promesse, de serment, elle répète à voix basse ce qu'il a dit. Il sent qu'elle a compris, il donne ses instructions : « Éloigne-toi. Ne te retourne pas. Ne m'aide pas si je tombe, car je tomberai. Quand je pourrai repartir, suis-moi de loin. Dorénavant nous devons être aveugles, toi et moi ». (OSR, p.334)

Ces deux handicaps au niveau des sens sont évidemment liés et convergent tous les deux vers un même but : l'exploration de son intériorité. À partir de ce constat, le voyage d'Œdipe peut être véritablement comparé à un rite initiatique qui a pour but de faire advenir la nouvelle identité de l'initié. Émilienne Akonga Edumbe abonde également en ce sens :

D'une œuvre à l'autre, la route conserve sa finalité : réaliser l'arrachement puis la transfiguration ou la réhabilitation des personnages. À cet égard, elle fonctionne comme tout itinéraire initiatique. En complexifiant ses méandres, ces différentes péripéties couvrent la route de ténèbres et de mystères, qui la rendent redoutable.¹⁹

Le rapprochement avec le rite initiatique est en effet pertinent pour le roman de Bauchau étant donné que les personnages, à l'instar des initiés, doivent passer par une série d'épreuves avant de passer par une mort symbolique qui leur permettra de renaître transformés. Ces épreuves jalonnent le parcours d'Œdipe, Antigone et Clio et nous pouvons citer, par exemple, la sculpture de la vague et la guérison des pestiférés au village de Calliope. C'est d'ailleurs parmi ces derniers qu'Œdipe arrivera aux portes de la mort avant de renaître grâce aux rites de guérison ressemblant à un accouchement :

¹⁸ BIANCHI O., *op. cit.*, §25.

¹⁹ AKONGA EDUMBE E., *op. cit.*, p.174.

[Calliope] est sur le lit d'Œdipe, à cheval sur ses épaules, et elle l'a retourné sur le ventre. Elle semble faire d'énormes efforts, accompagnés de cris et de plainte pour le faire sortir de son corps. [...] Au moment où Clios pense qu'Œdipe est mort, il sent son corps se mettre en mouvement et avancer de quelques pouces. Les cris et les halètements de Calliope continuent, mais ils n'ont plus cet accent d'impuissance et de désespoir. Elle crie : « Il bouge ! » en poussant son corps en avant. Le corps d'Œdipe avance doucement sous celui de la jeune femme. Il avance d'un très lent mouvement et les deux hommes se demandent si Calliope va pouvoir le supporter, mais elle le supporte, le visage caché sous le grand linge blanc, son corps sombre agité par le formidable travail.

Œdipe vit et on entend son souffle haleter au même rythme que celui de la jeune femme. Son corps glisse lentement sous le sien et, quand il en est entièrement sorti, les cris rythmés de Calliope s'arrêtent et c'est comme la fin d'une musique sauvage ou du tumulte du torrent. [...] Quand elle revient à elle, elle sourit et demande : « Mettez-le près de moi, que je le berce, c'est ça qui le fera guérir ». Ils placent le lit d'Œdipe à côté du sien et Calliope commence à le serrer contre elle et à l'embrasser comme un enfant. « Regardez, dit-elle, ses cheveux ont changé de couleur ! ». Clios s'aperçoit que les cheveux d'Œdipe ne sont plus fauves. Ils sont gris, d'un gris très pâle qui éclaire son visage. On voit qu'il a souffert, mais il n'a plus cet air sauvage qui est apparu sur ses traits après la catastrophe de Thèbes. (OSR, pp. 239-240)

L'accouchement métaphorique devient donc ici la représentation de la renaissance individuelle qui, à son tour, vient métaphoriser l'analyse psychanalytique. En effet, à l'instar de la maïeutique socratique, le sujet est amené à naître à lui-même, c'est-à-dire à acquérir une pleine connaissance de soi et arriver à être en vérité avec lui-même. Mais ce passage, comme dans tout rite d'initiation, nécessite un guide qui amène les initiés à vivre cette mort intérieure. Ce rôle semble incomber à Antigone qui, « tout au long de l'itinéraire initiatique, incarne l'amour inconditionnel qui éclaire ses deux compagnons à chaque palier de leur douloureux processus d'individuation »²⁰. Cette scène de l'accouchement nous montre également que la renaissance d'Œdipe ne peut avoir lieu que grâce à la présence d'une figure maternelle, Calliope, qui vient réparer la blessure infantile de ne pas avoir été désiré par ses parents. La guérisseuse, en effet, quelques instants avant la scène de l'accouchement, avait remarqué les marques sur les pieds d'Œdipe :

²⁰ CAULLIER J., « Au cœur de la création artistique : le combat de Jacob avec l'ange », dans WATTHÉE-DELMOTTE M., *Henry Bauchau et les arts*, Revue internationale Henry Bauchau n° 2, L'écriture à l'écoute, Presses universitaires de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2009, p.35.

Poussée par une force irrésistible, elle laisse ses mains glisser lentement le long des jambes musculeuses jusqu'à ses pieds qui portent, ineffacées, les cicatrices de ses premiers jours sur la terre et de la trahison de Jocaste. Alors Œdipe hurle en s'agitant sur sa couche comme quelqu'un qui souffre et qui vit encore. Calliope entend ses cris comme ceux d'un tout petit enfant et, laissant retomber ses pieds blessés, elle s'approche de sa tête, la serre contre elle et doucement le berce. (OSR, pp. 236-237)

Calliope comprend donc l'origine de la déchirure d'Œdipe et tente alors, en se substituant à sa mère, de guérir le manque affectif. Cette guérison intérieure de la blessure de l'abandon se manifeste également physiquement par le changement de couleur de cheveux : à présent que la blessure de l'enfance a été soignée, Œdipe peut devenir pleinement adulte, ce qui est symbolisé par la couleur grise des cheveux.

Ce double rejet, celui de la mère et celui de la patrie, s'inscrit également dans le parcours d'Henry Bauchau. En effet, l'écrivain, alors âgé de dix-huit mois, a été arraché des bras de sa mère en 1914 à cause de l'incendie de Louvain. « Il semble, constate Geneviève Henrot dans sa postface d'*Heureux les Déliants*, que la connivence mère-fils ne se soit jamais rétablie à la suite de cette première "déchirure" »²¹. Pour ce qui est du second rejet, celui-ci aura lieu à l'issue de la Seconde Guerre mondiale lorsque l'écrivain, malgré ses efforts pour servir la Belgique, sera vu comme un traître par sa patrie. C'est cette déconsidération qui poussera Henry Bauchau à quitter son pays pour la France (puis la Suisse et enfin de nouveau la France), comme le souligne Myriam Watthee-Delmotte :

Henry Bauchau gagne à ce moment la Résistance armée, mais sa trop longue patience sera mal considérée par les autorités militaires belges à la Libération. L'humiliation face à la suspicion de ses compatriotes envers ce qui a été son « erreur généreuse » mènera Henry Bauchau à l'exil, ouvrira en lui une blessure qui, incontestablement, se trouve à l'origine d'une partie de son œuvre d'écrivain, par laquelle s'opérera sa lente renaissance.²²

Pour une même blessure, nous avons donc une double origine : la mère et la patrie qu'il sera nécessaire de délaisser afin que le protagoniste, comme l'auteur, puisse enclencher un processus de guérison. L'exil, qui était au départ vécu comme une punition, devient donc une chance pour le protagoniste qui est amené à combler le vide laissé par l'arrachement de la patrie. C'est

²¹ HENROT G, « Lecture de *Heureux les Déliants* », in H. Bauchau, *Heureux les Déliants*, poèmes 1950-1995, Labor, Bruxelles, 1995, p. 336-337.

²² WATTHEE-DELMOTTE M., *Henry Bauchau, Œdipe sur la route*, Bruxelles, Labor, coll. « Un livre. Une œuvre », 1994.

également ce qu'en conclut Bianchi : « L'exil est comme un désert dont il faut sortir, un vide inextirpable qu'il faut remplir, qu'il faut fertiliser »²³. Cette notion du creux qui devient le lieu de la renaissance du sujet blessé est primordiale dans la poétique d'Henry Bauchau, comme nous le verrons encore ultérieurement. En somme, le voyage d'expatriation apparaît véritablement comme vital. Cependant, il ne porte pas la même signification que pour les écrivains de la première moitié du XX^e siècle, comme Henri Michaux, pour qui l'ailleurs permettait de fuir la réalité²⁴. Henry Bauchau, quant à lui, semble avoir dépassé le stade de la simple négation du pays natal et « a décidé, comme le précise Émilienne Akonga Edumbe, de poser l'exil et le voyage comme des moyens de libération et d'accomplissement des rêves, ce qui est fort différent »²⁵.

1.2. Nivard de Chassepierre et la quête initiatique

Pour Nivard de Chassepierre, sa vocation artistique et personnelle ne peut également se réaliser que par le biais d'une émigration depuis son pays. Cependant, cet exil est différent que celui vécu par Œdipe. En effet, nous ne retrouvons pas la dimension punitive ni le changement de statut qu'enclenche le départ de la ville : Nivard part de son plein gré, habité en première instance par un désir artistique. En effet, au début du roman, Nivard ressent le besoin de quitter sa ville afin de trouver la pierre précieuse, nécessaire à la finition de son œuvre. Le voyage qu'entame Nivard s'assimile donc beaucoup plus à la quête qui, provenant du verbe latin *quaerere*, signifie « la recherche ». La quête est donc caractérisée par un but, contrairement au voyage exilique d'Œdipe qui se définit par l'errance. Cependant, il s'avère rapidement que le jeune orfèvre ne cherche pas seulement à achever sa création. Trouver le joyau pour sa chasse semble effectivement être le prétexte pour Nivard pour quitter la ville de Huy qui a vu mourir sa mère Blanche de Chassepierre. Ce décès a profondément marqué le jeune orfèvre, comme le constate son ami Amaury de Flémalle : « Depuis la mort de Blanche à la fin de l'hiver, Nivard a changé, il cicatrise mal. Sa révolte est permanente. La moindre contrariété engendre chez lui

²³ BIANCHI O., *op. cit.*, §29.

²⁴ C'est, de fait, ce que révèle cette lettre écrite par Michaux à son ami Jean Paulhan alors que l'écrivain rédigeait son *Voyage en Grande Garabagne* dans les Ardennes belges : « Ce qu'on peut devenir enragé ici ! On comprend que pour fuir ces Ardennais, Rimbaud ait jugé que ni Paris, ni la littérature n'étaient assez loin, qu'il fallait bien aller jusqu'en Afrique. Heureusement que je peux aller en Grande Garabagne » (Henri Michaux, Lettre à Paulhan, 23 juillet 1935, cité par Jean-Pierre Martin dans MARTIN J.-P., *Henri Michaux. Écritures de sol. Expatriations*, Paris, José Corti, 1994, p. 318). L'ailleurs pour Henri Michaux serait donc un moyen de se positionner contre son pays natal et de chercher dans les voyages incessants, qu'ils soient réels ou imaginaires, à se mettre à l'écart, à demeurer dans cet ailleurs flou, en étranger.

²⁵ AKONGA EDUMBE E., *op. cit.*, p. 342.

des colères terribles. Contrairement à Guillaume, il combat sa peine dans la violence » (*PL*, p.29). Le lieu de la déchirure, qui était Thèbes pour Œdipe, est donc Huy pour Nivard. Comme Œdipe quittant Thèbes après le suicide de Jocaste, le jeune apprenti abandonne sa ville natale à la suite de la mort de sa mère qui fut déclarée indigne d'être ensevelie dans le caveau familial. Mais Nivard, comme Œdipe, a également les mains couvertes de sang puisque, peu de temps après le décès de Blanche de Chassepierre, il tue Norbert de Barvaux, le soi-disant amant de sa mère, que le protagoniste tient pour responsable du décès de cette dernière. Bien qu'il tente de se convaincre qu'il s'agissait d'une vengeance juste, Nivard est hanté par le fantôme de sa victime :

Pendant qu'on le complimente, les yeux de l'orfèvre reviennent sans cesse sur le visage contracté du jeune bûcheron. Il y retrouve le masque de terreur qu'eut Norbert de Barvaux quand il le passa au fil de son épée trois ans plus tôt. L'image reste obsédante et le secret devient lourd à porter. Trois années d'isolement, de réclusion volontaire autour de sa châtelle n'ont pas réussi à prescrire son forfait ; ni pour Dieu, ni pour les hommes, ni pour lui-même. Il aspire à partir au plus vite le plus loin possible. (*PL*, p.45)

Ainsi, c'est également poussé par la culpabilité d'avoir assassiné celui qui prit la place de son père aux côtés de sa mère que Nivard ressent le besoin violent de quitter cette terre de son enfance. Bien qu'il ne reçoive pas de sentence de la part d'une figure d'autorité, Nivard s'éloigne donc tout de même du lieu de son crime, mû par un désir à la fois de fuite et d'expiation de sa faute. Ainsi, par le trouble et la culpabilité qui envahissent le jeune homme, nous comprenons que, pour le héros, la recherche de la pierre se double d'une recherche personnelle et que sa quête « l'appelle ailleurs, sur les traces de son père et à la rencontre de lui-même » (*PL*, p.75). Mais c'était sans savoir que ce voyage le mènerait à découvrir le métier de maître verrier dont il va apprendre toutes les techniques étape par étape. C'est cet apprentissage que le protagoniste vit à la fois au niveau artistique et personnel qui nous permet de qualifier cette quête d'initiatique. D'ailleurs, comme le remarque Xavier Garnier, les deux dimensions sont souvent liées : « Il apparaît comme une banalité de dire qu'une quête initiatique est toujours une quête de soi. Si le récit est assimilable à la quête, on peut considérer que le récit se fait à l'aide d'une figure qui ne s'est pas trouvée en tant que personnage »²⁶. Nous constatons, en effet, que *Le Passeur de lumière* met en scène un héros instable, envahi par des démons et

²⁶ GARNIER X., « A quoi reconnaît-on un récit initiatique ? », *Poétique*, 2004/4 (n° 140), p. 443-454, URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-4-page-443.htm>, p.445.

qui, au fur et à mesure de sa formation de maître verrier, est également forgé par la vie et grandit en connaissance de lui-même :

Il retrouve les mêmes gens, les mêmes habitudes, le même bonheur, et pourtant, tout a changé dans sa tête et dans ses yeux depuis le jour où il a quitté Clairvaux. Le basculement qui s'est opéré en lui est à la mesure de cette différence spectaculaire qui existe entre le ciel gris du Nord et les luminosités éclatantes des contrées traversées. (PL, p.209)

À travers cet extrait où nous voyons que le voyage vécu par Nivard a façonné l'homme qu'il est devenu, nous comprenons que tout le récit initiatique finalement est « tendu vers la constitution d'un personnage »²⁷. Il y a véritablement un « avant » et un « après » qui sont métaphorisés par le changement de paysages : les paysages du Nord, mornes et sombres, constituant le royaume de l'enfance où est logée la déchirure originelle, et les paysages lumineux du Sud, associés au devenir adulte de l'orfèvre. Nous comprenons ainsi que les paysages, et les lieux auxquels ils sont associés, sont en fait intrinsèquement liés à l'identité. Nous constatons également cette influence des paysages dans *La Démence du boxeur* où Melchior redécouvre la vue qu'il avait de sa chambre d'enfant :

Un beau paysage est-il celui qu'on veut décrire aux autres, ou celui qu'on est seul à aimer pour des raisons qui concernent moins l'œil que le cerveau, moins l'instant que la durée, moins la géographie générale que l'histoire privée ? Les paysages que chacun porte en soi, avec leur lumière et leur étendue, sont aussi uniques que ses empreintes digitales.²⁸

Les paysages rencontrés durant le voyage sont donc à comprendre comme des miroirs de l'intériorité des personnages. Par conséquent, ce sont les yeux, fenêtres donnant sur le monde, qui leur permettent de connecter l'extérieur avec leur « moi », d'imprimer dans leur imagerie mentale ces paysages qui ont ponctué leur existence. En outre, nous pouvons également qualifier le voyage de Nivard d'initiatique par le fait qu'il doit passer par une série d'événements qui mettent à la fois son corps et son esprit à l'épreuve. Il passe de verrerie en verrerie et apprend de chacun des maîtres qu'il rencontre à dompter le verre et les couleurs. Par ailleurs, comme dans tout récit initiatique, le héros doit passer par une mort symbolique qui, dans le cas de Nivard, constitue l'événement le plus tragique de son existence : l'assassinat de son épouse Awen et de ses trois enfants. À l'issue de cet épisode, Nivard est meurtri autant

²⁷ GARNIER X., *op. cit.*, p.445.

²⁸ WEYERGANS F., *La Démence du boxeur*, Gallimard, Collection Folio, Paris, 1992, p.79. À présent, les numéros de page concernant les citations de ce roman seront directement insérés dans le corps de texte et précédés de l'abréviation « DM ».

intérieurement que physiquement puisque les pillards n'ont pas hésité à trancher une de ses jambes à hauteur du mollet. Ainsi, « à la douleur provoquée par la perte des siens vient s'ajouter insidieusement la meurtrissure profonde de se savoir mutilé, dépendant, diminué à vie par son amputation » (*PL*, p.258). Mais lentement, Nivard reprend des forces et demande même à boire, ayant soif autant d'eau que de vie : « — Donne-moi à boire ! J'ai soif ! C'est le premier pas, le début d'une lente renaissance » (*PL*, pp. 257-258). Par la suite, il retrouve les autres templiers de l'Ordre qui lui confirment son statut d'homme nouveau et la responsabilité unique qui lui incombe :

- Quoi que tu dises Nivard, et quoi que tu penses de toi-même, tu es l'initié, le détenteur, coupe Rosal de Sainte-Croix. C'est toi seul qui possèdes l'héritage, toi seul qui détiens la note et personne d'autre ne peut œuvrer à ta place.
- Je serais mort, vous auriez trouvé quelqu'un d'autre.
- Tu n'es pas mort, intervient Godefroid de Saint-Omer. Tu n'es plus mort comme nous le croyions tous. C'est bien la preuve que Dieu te choisit pour accomplir cet ouvrage. (*PL*, p.285)

Ainsi, nous comprenons qu'en s'étant rapproché de la mort physique, Nivard est également passé par une mort symbolique à la suite de laquelle est né un tout autre homme, un « initié », capable de grandes choses. « Ce principe de passage, comme le souligne Garnier, est au cœur de toute expérience initiatique »²⁹. Un des templiers a d'ailleurs perçu cette mort intérieure vécue par l'orfèvre et « a trouvé de bon ton de lui rappeler ce verset de saint Jean : Si le grain de blé tombé en terre ne meurt pas, il reste seul. Par contre, s'il meurt, il porte beaucoup de fruits » (*PL*, p.287), soulignant ainsi la conception paradoxale de la mort qui devient le lieu de la renaissance symbolique. En somme, « la mort initiatique pourrait correspondre à ce que le philosophe [Gilbert Simondon] appelle une “désindividuation” du personnage, la renaissance à une nouvelle individuation »³⁰. Le voyage en tant que quête initiatique devient donc indispensable pour que le héros, d'une part, atteigne une connaissance parfaite de son art et, d'autre part, pour qu'il parvienne à la révélation finale vers laquelle tout le récit est tendu. Ce dévoilement est appelé « Rencontre » par Garnier qu'il définit comme la « Rencontre avec Dieu,

²⁹ GARNIER X., *op. cit.*, p.443.

³⁰ *Ibid.*, p.444.

avec le Réel, avec le Temps, avec l’Aimé(e), etc., on peut multiplier les habillages, seul importe l’évènement de la Rencontre qui est toujours une rencontre avec soi-même »³¹.

Cet élan donné à l’art, permis par le détachement de la patrie, fut également vécu par l’écrivain lui-même : en effet, Bernard Tirtiaux, comme le jeune homme, apprend le métier d’orfèvre vers l’âge de dix-sept ans. De plus, l’auteur quitte également la Belgique, après avoir étudié dans deux de ses institutions, pour la France où l’enseignement plus pratique du métier lui convient mieux. Il s’arrêta même durant sept mois dans le village médiéval de Humes et réalisa, par la suite, les vitraux de la synagogue de Livry-Gargan. Bernard Tirtiaux témoigne également de ce parcours initiatique qu’il a dû entreprendre seul dans son dernier livre *Réminiscences* :

J’ai le souhait de partir dans cette voie, mais je devrai assumer ce choix seul. Je gagne la France. C’est là que se trouvent les ateliers de vitraux les plus renommés. Je fais mon tour. Je goûte au délice de la couleur, affronte les fours et la puissance des feux, me frotte à la lumière. Je rencontre les souffleurs de canons à Saint-Just-sur-Loire. Ils enfantent une extraordinaire palette de tons. J’imagine là-bas les heures de splendeurs du Pays Noir avec ces jongleurs de la matière fluide et incandescente, ces formidables artisans que la mécanisation a destitués, versés de leur piédestal.³²

Nous pouvons donc constater que cette quête initiatique s’assimile à celle de Nivard qui, après avoir été formé en Belgique au métier d’orfèvre, quitte son pays et parcourt le monde pour apprendre l’art du vitrail dans le but ultime de réaliser les vitraux d’une cathédrale. Ainsi, nous sommes amenés à penser que Bernard Tirtiaux prête ses yeux à Nivard et que quitter temporairement sa patrie fut également pour lui, dans une moindre mesure, un moyen indispensable pour parfaire sa maîtrise de la lumière et des couleurs.

1.3. Melchior Marmont et le périple intérieur

Melchior Marmont se distingue des deux autres protagonistes à deux niveaux : en premier lieu, le voyage du réalisateur n’a pas comme objectif de quitter le lieu de la blessure originelle, mais au contraire d’y revenir. En effet, Melchior Marmont a, au crépuscule de sa vie, racheté la maison de son enfance et s’y rend afin de se laisser imprégner par ses souvenirs. Ainsi, en

³¹ *Ibid.*, p.453.

³² TIRTIAUX B., *Réminiscences*, collection Beligues, Ker Éditions, Hévillers, 2023, pp. 44-45.

second lieu, il apparaît que le voyage est davantage intérieur que géographique et a pour vocation de réemprunter mentalement les méandres de son existence :

Ce n'est pas une maison qu'il achetait, détériorée, saccagée, mais une localisation possible de ses souvenirs à l'étroit dans sa mémoire, et qui avaient besoin, pour être féconds, de remonter vers une source comme des poissons migrateurs. En achetant de l'espace, Melchior souhaitait récupérer une partie de l'enjeu que le temps lui avait raflé. (*DM*, p.68)

C'est pourquoi nous avons décidé de qualifier le voyage présent dans *La Démence du boxeur* de « périple intérieur ». En effet, le mot « périple » est issu de la contraction des deux mots grecs περί (*péri*, « autour ») et πλους (*plous*, « navigation ») et désigne donc à l'origine un « voyage maritime d'exploration permettant de faire le tour d'une mer, d'un pays, d'un continent »³³. Le voyage circulaire de Melchior qui commence et aboutit au Château Saint-Léonard peut donc également être assimilé à la notion de périple. Cette maison représente « la source », le lieu originel de la déchirure, où tout a commencé et où tout se finira puisque c'est dans son ancienne chambre d'enfance que Melchior rendra son dernier souffle. Le roman semble donc nous présenter le dernier stade de la quête de soi, lorsque le protagoniste parvient enfin à boucler la boucle. Cette ultime étape apparaît à la fin des deux autres romans : pour Nivard, elle se manifeste lors de la finition de la rosace parfaite, lorsqu'il parvient enfin à assembler tous les morceaux de couleurs dans une harmonie parfaite et donc à « fermer la boucle » (*PL*, p.396) aussi bien pour le cercle chromatique que pour son existence, l'achèvement de cette rosace coïncidant avec l'achèvement de sa vie. Œdipe, quant à lui, semble être enfin arrivé au bout de ses peines lorsqu'il se retrouve aux portes d'Athènes, la ville qui sera dorénavant la sienne et qui symbolise sa rédemption, contrairement à Thèbes, associée à la blessure infantile du rejet. Clio alors

« demande à Œdipe pourquoi, depuis tant de temps, il a tourné autour d'Athènes au lieu d'y venir directement comme il aurait pu le faire. Il s'agenouille sur le sable et prie Narsès de lui faire suivre du doigt les allers et retours de son voyage. Il se relève et dit : « J'ai tracé sans le savoir sur le sol de ce pays une forme presque parfaite, je ne comprends pas ce qu'elle signifie ni ce qu'elle annonce peut-être. Comme dans le dernier rêve que j'ai fait, c'est toujours l'inconnu qui vient à ma rencontre ». (*OSR*, p.375)

³³ Selon la définition du Dictionnaire de l'Académie française, 9^e édition (actuelle). Site consulté le 14 mai 2024, URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P1584>.

Ainsi, Œdipe a tracé les contours d'Athènes de la même manière qu'il a, durant ses circonlocutions, tracé les contours de son être. Il a donc, comme Melchior et Nivard, fermé la boucle lorsqu'il est « enfin parvenu au lieu où il doit être » (OSR, p.362). Cependant, pour Œdipe, comme pour Nivard, ce lieu ne correspond pas à la ville de l'enfance. Après une tentative de revenir à Thèbes pour le premier et à Huy pour le second, les deux protagonistes n'y ont pas trouvé leur place et ont repris la route de l'exil.³⁴ Aucun des deux ne reviendra au lieu de la blessure originelle. Nous avons donc un parcours « qui passe par la rupture dramatique avec les origines et qui se termine par la consécration dans l'ailleurs »³⁵. Melchior Marmont, quant à lui, semble aussi avoir cherché sa terre promise « ailleurs ». En effet, c'est hors de son pays d'origine que le jeune Melchior tente de déployer ses talents artistiques : « À vingt ans, Melchior voulait être poète. C'était le début des années vingt, et il était parti pour les États-Unis dans l'espoir d'y trouver des sensations qu'il qualifiait par avance de modernes. Il voulait chanter son siècle, secouer son siècle, dénoncer son siècle » (DM, p.123). Et un peu plus loin, le narrateur s'interroge : « Resté en France, Melchior serait-il devenu poète ? » (DM, p.126). À l'aune de ces extraits, nous comprenons donc que le héros de *La Démence du boxeur* a également vécu dans sa jeunesse cette nécessité de l'« exode » qui est devenu aussi pour lui une voie créatrice. Par ailleurs, cette importance du voyage est aussi soulignée par Jeannine Paque qui reconnaît aussi bien dans Weyergans que dans ses personnages cette même volonté de se couper de ses racines et d'être « ailleurs » :

Le voyage est un thème récurrent, lui aussi, dans l'œuvre de Weyergans. Se libérer de ses origines, c'était aussi quitter les terres de son enfance, explorer le monde, prendre son envol. Tout naturellement en apparence, il se sent à l'aise à Londres, à Berlin, à Tokyo, à New York, au Québec, en Italie très souvent, ou encore ailleurs.³⁶

En somme, aussi bien pour Weyergans que pour Melchior, le voyage d'expatriation apparaît comme primordial pour s'accomplir personnellement ainsi qu'artistiquement et, de cette façon, « prendre son envol ». C'est Freud qui, en 1936, témoigne avoir éprouvé également ce besoin de partir durant sa jeunesse, une trentaine d'années auparavant :

³⁴ « Comme un voleur, il quitte la ville, prend n'importe quelle route et galope dans l'amertume de la nuit. Il est son propre exil, un bateau aux amarres tranchées qui se saborde » (PL, p.279) ; « La porte demeure fermée, on ne voit plus personne sur le mur. Œdipe, pour la seconde fois, est chassé de Thèbes » (OSR, p.252).

³⁵ AKONGA EDUMBE E., *op. cit.*, p.237.

³⁶ PAQUE J., *François Weyergans, romancier*, Avin : Luce Wilquin, 2005, p.23.

Faire en voyage un si long chemin, faire « si bien mon chemin » me paraissait [pendant mes années de lycée] hors de toute possibilité. Cela était en corrélation avec l'étroitesse et la pauvreté de nos conditions de vie dans ma jeunesse. La désirance de voyager était à coup sûr également une expression du souhait d'échapper à cette pression, apparentée à la pressante envie qui porte tant d'adolescents à s'enfuir de la maison. Il était depuis longtemps clair pour moi qu'une grande part du plaisir à voyager consiste dans l'accomplissement de ces souhaits précoces, donc prend racine dans l'insatisfaction causée par la maison et la famille. Quand on voit la mer pour la première fois, qu'on traverse l'océan, qu'on vit comme réalités effectives des villes et des pays qui furent si longtemps objets de souhaits lointains et inaccessibles, on se sent comme un héros qui a accompli des actes d'une invraisemblable grandeur...³⁷

Ainsi, en se basant sur ses propres ressentis, Freud lie le désir de voyager avec la volonté d'échapper à un cadre familial trop oppressant. Cette volonté de « s'enfuir de la maison » semble donc faire partie du parcours de l'adolescent et donc du devenir adulte du sujet. Cependant, une fois qu'il a accompli ses voyages d'émancipation à Hollywood, New York, Venise, etc., Melchior retourne à la case départ, comme Ulysse revenant finalement à Ithaque après des années d'errance. Le périple intérieur prend alors le relais du périple extérieur et permet à Melchior de recoller toutes les pièces du puzzle dont le Château Saint-Léonard était « la dernière pièce qui manquait au puzzle de sa vie » (DM, p.72). Le retour « chez soi » permet alors de faire un retour « sur soi », ce qui illustre la dimension circulaire du voyage intérieur. L'ailleurs, à la fin de son existence, n'est donc plus spatial, mais temporel et s'explore à travers les souvenirs du protagoniste. Ses souvenirs émergent notamment grâce aux livres qui ont marqué sa jeunesse et qui lui permettent à présent de comprendre l'homme qu'il est devenu :

[...] ce qu'il rapportait de ses plongées dans les cartons de livres, ce n'étaient ni des dieux ou des déesses nus, aux têtes encadrées de mèches de cheveux qui s'en vont dans tous les sens, ni de jeunes satyres aux narines dilatées, aux muscles saillants, ni quelque Éros androgyne aux fortes cuisses et au buste projeté en avant, dans la fleur de sa jeunesse et prêt à s'envoler, c'était la statue du jeune homme qu'il avait été, brisée en morceaux et qu'il reconstituait et restaurait à l'aide des phrases que ce jeune homme avait lues en s'exaltant au point de croire que sa vie s'y trouvait contenue et leur ressemblerait ou n'en serait pas indigne. (DM, p.113)

³⁷ Lettre de Sigmund Freud adressée à Romain Rolland en 1936. Leur correspondance a été rassemblée par Henri et Madeleine Vermorel dans l'ouvrage suivant : VERMOREL H. et M. (éd.), *Un Trouble du Souvenir sur l'Acropole. Sigmund Freud et Romain Rolland : Correspondance 1923-1936*, PUF, Paris, 1993. L'extrait de la lettre citée ci-dessus se retrouve aux pages 409 et 410 de cette édition.

À travers cette longue phrase, nous comprenons donc que le périple intérieur peut avoir lieu grâce à la localisation du personnage dans le Château Saint-Léonard, mais également grâce aux objets qui s'y trouvent, en particulier les livres, et qui lui permettent de se reconnecter à ses émotions passées. Revenir dans cette maison de son enfance constitue donc véritablement pour Melchior une ultime tentative pour déjouer le cours du temps :

Il était bien forcé d'admettre qu'il n'avait aucune prise sur le temps, mais ne voulait pas que l'espace lui échappe, et s'il ne pouvait plus rattraper l'un, il pouvait encore acheter l'autre. [...] S'il ne savait pas où avait disparu son enfance, Melchior avait au moins repris possession de l'endroit où cette enfance avait eu lieu. (DM, p.33)

Cette maison et les *fantoccini* qui la peuplent sont donc les moyens que Melchior a trouvés pour remonter dans le passé. Cette angoisse du temps qui passe, et auquel Melchior reproche de lui avoir volé son enfance, témoigne finalement de la peur du sujet pour la mort, comme nous le verrons plus tard. Par ailleurs, la reconquête désespérée du passé par le biais d'un lieu nous montre que, bien qu'il n'y ait que très peu de mouvance dans l'espace, la géographie demeure cependant primordiale, car c'est elle qui permet le voyage dans le temps.

Enfin, la dimension initiatique, centrale dans *Le Passeur de lumière* et secondaire dans *Œdipe sur la route*, semble moins évidente dans *La Démence du boxeur*, sans doute parce que la mort symbolique n'est pas explicitée. Cependant, la réalisation du film et des Mémoires de Melchior, avec tous les souvenirs douloureux que cela réveille, apparaît véritablement comme un parcours d'obstacle pour le vieil homme. Nous noterons également que ses Mémoires, en grande partie rédigées par son fils, finissent avec la scène de son propre enterrement :

Ce soir, il aurait trouvé amusant de découvrir dans les cartons un exemplaire défraîchi de ses Mémoires, comme si, le livre ayant paru depuis longtemps, sa vie avait été racontée avant qu'il ne l'ait vécue. Un bon tiers du récit de sa vie telle qu'on l'avait imprimée n'était qu'une accumulation de fantasmes dont l'entière responsabilité incombait à Malcolm qui lui avait suggéré de finir le livre par le récit de l'enterrement de l'auteur. (DM, pp. 145-146)

Ainsi, nous avons donc bien une mort fictive du protagoniste qui, comme Œdipe ayant été guidé par Antigone, est aiguillé par son fils Malcolm aussi bien dans l'écriture de ses Mémoires que dans la réalisation de son film. Cependant, Melchior sent bien que ce livre sur sa vie sonne faux et c'est pourquoi, à la suite d'une interview à propos de ses Mémoires, il décide qu'il réalisera un film autobiographique : « C'était cette nuit-là qu'avait commencé à prendre forme

son idée de réaliser un film lui-même. Il tournerait un film pour démoder ses Mémoires, pour rendre son passé caduc » (DM, p.168). À l'instar des deux Testaments de la Bible, la seconde œuvre prévaut donc sur la première et a une fonction éclairante. Le livre et le film, réalisés en l'espace de deux ans, sont séparés par cette mort symbolique qui achève la première œuvre, assimilant ainsi la deuxième à une renaissance dans laquelle l'auteur parvient à reparcourir son existence en étant en vérité avec lui-même. Ainsi, lorsque Melchior imagine « la statue du jeune homme qu'il avait été, brisée en morceaux et qu'il reconstituait et restaurait à l'aide des phrases que ce jeune homme avait lues » (DM, p.113), nous pouvons d'emblée déceler dans cette métaphore les concepts de mort symbolique et de renouveau.

En résumé, la nécessité de voyager, de partir dans un « ailleurs » que ressentent Œdipe, Nivard et Melchior nous montre le besoin du sujet de se détacher du lieu de l'origine de la déchirure. Ce voyage prend la forme d'un exil sans lequel « il n'y aurait jamais eu de cheminement, ni donc de salut »³⁸ et d'une errance sans but pour Œdipe, d'une quête initiatique « qui prépare une grande Rencontre ultime avec l'être supposé opérer la transfiguration du héros »³⁹ pour Nivard, et enfin d'un périple intérieur pour Melchior qui fait le tour de ses souvenirs après être revenu à la case départ. Ils seront également confrontés durant ce voyage à une mort symbolique, comme dans les rites initiatiques, qui marque le « devenir adulte » de l'initié. Cette dimension initiatique est présente de façon bien plus marquante et complète dans *Le Passeur de lumière* mais nous retrouvons tout de même la notion de « passage » et le rapport mort/renaissance dans les deux autres romans.

En somme, le devenir adulte des personnages correspond à redéfinir sa place aussi bien dans le schéma familial que dans la société. Finalement, la dimension viatique et la figure du rejeté nous dévoilent des personnages qui cherchent un lieu où s'établir pour guérir et grandir. Ainsi, comme le dit Michel Leiris à propos de lui-même : « être ou ne pas être : telle n'est pas la question sur laquelle je me casse les dents. Être ou ne pas être là, être ici ou être ailleurs : telle serait plutôt l'interrogation brûlante, pour ce qui me concerne »⁴⁰. Les incessantes pérégrinations des trois héros nous montrent donc, à l'instar de celles de Leiris, leur angoisse de trouver un lieu qui pourrait permettre la reconstruction identitaire. Melchior, lui, l'a trouvé dans « son Ithaque », la maison de son enfance. Nivard, quant à lui, est resté nomade durant

³⁸ BIANCHI O., *op. cit.*, §28.

³⁹ GARNIER X., *op. cit.*, p.448.

⁴⁰ LEIRIS M., *Fibrilles*, Gallimard, Paris, 1992, p.85.

toute sa vie, et a recouvré l'unité de son être dans une église isolée, perdue au milieu de nulle part. Enfin, Œdipe, bien qu'Athènes soit devenue « la cité qui l'accueille » (OSR, p.362), « est encore, est toujours sur la route » (OSR, p.380). Les deux derniers personnages, contrairement à Melchior Marmont, ne vivent donc pas leur renaissance en s'inscrivant dans le lieu de leur enfance, mais en demeurant, au contraire, dans l'indétermination géographique. Mais malgré ces différences, pour reprendre les termes de Victor Segalen, « on fit, comme toujours, un voyage au loin de ce qui n'était au fond qu'un voyage au fond de soi »⁴¹.

2. À l'origine : le père et la mère

Nous avons déjà évoqué les figures parentales qui causèrent en grande partie le sentiment de rejet qu'éprouve le personnage principal et la nécessité de l'« exode » qui s'ensuit. Une blessure d'abandon, mais également de culpabilité accompagnera ensuite les protagonistes durant leur parcours personnel. En effet, nous verrons que le père, en plus d'être celui qui délaisse ses enfants, est perçu comme faible et veule par son fils. La mère, quant à elle, en plus de briller par son absence (relative selon les trois héros) ne remplit pas son devoir d'épouse et est très souvent marquée par le sceau de l'infidélité. Par conséquent, le fils éprouvera de la honte à son égard. Le point d'analyse suivant permettra donc de cerner comment les manquements des deux parents influenceront le parcours des personnages.

2.1. Sans père et sans repère

Œdipe est la figure par excellence du conflit avec le géniteur : rejeté par son père, il le tuera plus tard à son insu avant de prendre sa place auprès de sa mère. Bien que Laïos fût le roi de Thèbes, l'image que son fils se fait de lui est loin d'être aussi reluisante. En effet, comme le souligne également Émilienne Akonga Edumbe, « il n'a pas eu la force de braver le destin pour élever dignement son enfant malgré la terrifiante prédiction de l'oracle. En abandonnant l'enfant à lui-même, il démissionne de son rôle et signe la condamnation d'Œdipe que le destin confirmera plus tard »⁴². Outre la lâcheté de ne pas accomplir son devoir de parent, la seule image qu'Œdipe a de lui est celle d'un homme brusque et injurieux :

Le visage d'Œdipe s'assombrit : « Voilà comment j'ai connu mon père. Il est apparu à un carrefour sur son char que tiraient des chevaux couverts d'écume. Il m'a intimé l'ordre de lui céder

⁴¹ Victor Segalen cité par Henry Bauchau dans *Essai sur la vie de Mao Zedong*, Paris, Flammarion, 1982, p.1001.

⁴² AKONGA EDUMBE E., *op. cit.*, p.50.

la place. Je menais aussi des chevaux, mais ils n'étaient pas attelés. Il me fallait d'abord les rassembler, les faire reculer. Par respect pour son âge, j'allais le faire, mais tout de suite, ce furent des injures, puis des coups de fouet en plein visage. Dans la surprise et la colère du combat, je l'ai tué sans savoir qui il était. Je ne sais rien de plus sur lui, j'ignore s'il était Clairchantant et si j'ai hérité de ce don [...] » (OSR, p.71)

À travers cette première confession d'Œdipe par rapport à son passé douloureux, nous comprenons qu'il est totalement coupé de ses racines et que le premier et dernier souvenir qu'il a de son père est teinté de violence. Henry Bauchau lui-même possédait une image décevante et peu inspirante de son père, comme il le confesse dans un entretien réalisé par Jean-Pierre Lebrun et Claude Dubois : « J'avais une vision de mon père qui d'ailleurs n'était peut-être pas fondée : je le voyais comme un père faible. En tous cas, plus faible que son frère cadet avec la famille duquel nous avons passé la période de la guerre 14-18 »⁴³. Cette faiblesse symbolique, qui concerne aussi bien le père absent de l'auteur que celui des personnages, nous fait penser à l'analyse que Freud fait de Léonard de Vinci. De fait, ce dernier vécut les cinq premières années de sa vie uniquement avec sa mère, tout comme Œdipe qui vécut les premières années de sa vie loin de ses parents à Corinthe et Bauchau qui fut séparé des siens et laissé aux soins de ses grands-parents à cause de l'incendie de Louvain. La mère de Léonard, en effet, tomba enceinte de son amour illégitime avec Piero da Vinci, ce qui lui valut de vivre recluse avec son fils. Cependant, du mariage de Ser Piero avec Donna Albiera, qui eut lieu la même année que la naissance de Léonard, aucun enfant ne naquit et c'est pourquoi le jeune Léonard put revenir dans la maison paternelle. Mais, précise Freud dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, « c'était alors déjà trop tard. Dans les trois ou quatre premières années de la vie se fixent des impressions et s'établissent des modes de réaction au monde extérieur, qu'aucun événement ultérieur ne peut plus dépouiller de leur force »⁴⁴. Ainsi, l'absence du père, vécu comme un abandon, durant « les premières années décisives de sa vie »⁴⁵, marquera durablement Léonard de Vinci et influencera son rapport à sa mère, comme ce fut également le cas pour Œdipe et Henry Bauchau.

En ce qui concerne Nivard de Chassepierre, nous pouvons constater que Bernard Tirtiaux nous présente également un personnage marqué par l'absence de son père, Thibault

⁴³ DUBOIS C. et LEBRUN J.— P., « La Déchirure d'Henry Bauchau. Entretien avec Henry Bauchau », in *Bulletin de l'Association freudienne de Belgique*, n° 9, février 1988, p.25.

⁴⁴ FREUD S., *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, 1910, traduction française, [En ligne], URL : <https://www.pileface.com/sollers/pdf/Sigmund%20Freud2.pdf>, p.24.

⁴⁵ FREUD S., *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, op. cit., p. 23.

de Chassepierre, qui fut tué durant les Croisades. Ce décès obligea Blanche de Chassepierre et ses deux fils à vivre pauvrement et à être exposés aux langues surnoises : « À jouer les redresseurs, le malheureux chevalier devait mourir comme un chien du côté de la Palestine, laissant sa famille à la merci de toutes les convoitises. Pas fière, la femme du croisé, voilà ce que disait le petit peuple » (*PL*, p.17). Nous retrouvons donc, ici, la même incapacité du père à prendre soin de sa famille et à subvenir à ses besoins. Comme Léonard de Vinci et Œdipe, il grandit donc sans son père, aux côtés d'une mère délaissée. De plus, Nivard, comme Œdipe, ne sait rien de son père, si ce n'est, comme le lui a raconté Awen, qu'il est mort de la peste en revenant des croisades. L'image de Thibaut de Chassepierre flotte donc comme un mirage insaisissable dans tout le roman et ne survit que grâce aux traits et au tempérament du fils. C'est ce que nous montre l'extrait suivant dans lequel Rosal de Sainte-Croix rencontre Nivard pour la première fois :

Le chevalier se retourne enfin.

- Pas besoin de me dire qui tu es ! S'exclame-t-il. C'est écrit sur ta bonne tête.

Il s'avance vers Nivard en disant :

- Mêmes épaules carrées, même dégain, même masque. Ton père et moi on était... les deux yeux d'un même regard. (*PL*, p.57)

Ainsi, Thibaut de Chassepierre hante le roman tel un fantôme et prend forme selon les descriptions que font les autres de lui. Le père absent sera remplacé par des pères de substitution : nous retrouvons évidemment Rosal de Sainte-Croix, qui est également un père de substitution pour Awen⁴⁶, Khalim Rhamir, dans une moindre mesure, mais également Norbert de Barvaux qui prit la place de l'amant aux côtés de Blanche de Chassepierre. Cet homme procure aux Chassepierre tout ce qu'il leur manquait à ce moment-là et que Thibaut ne pouvait plus leur offrir, c'est-à-dire un statut, de l'argent et de l'attention : « Il revoit Norbert de Barvaux au temps où ils sont à Huy sans ressources, sa mère, Guillaume et lui-même. C'est un personnage considéré, riche, bien en vue, il a femme et enfants. Dès son intrusion dans leur vie, Nivard le déteste. Il lui paraît trop attentionné à leur égard pour être honnête » (*PL*, p.79). Cette figure du beau-père est haïe, car elle vient remplacer le père aimé et disparu. Personnage

⁴⁶ Nous pouvons remarquer cela notamment au moment où Rosal de Sainte-Croix arrive dans la demeure d'Awen et Nivard après le passage des pillards : « Continuant sa route, cet homme bourru et solide comme un chêne se laisse peu à peu distancer par les écuyers qui l'accompagnent pour pleurer en silence, tête baissée, ses deux enfants perdus ». (*PL*, p.256).

phare de la littérature, le beau-père est souvent décrit comme cruel, égoïste et est considéré comme un ennemi par le fils. C'est notamment ce que constate Jean-Philippe Raynaud, professeur des universités et psychiatre spécialisé dans le domaine de l'enfance et de l'adolescence :

Du point de vue de l'adolescent, le beau-père est celui qui prend la place ou qui veut remplacer le père. Certains enfants utilisent d'ailleurs l'expression « faux père », ou « demi-père ». Même si cela est rarement explicitement exprimé, il faut se rendre à l'évidence : le prétendant est avant tout celui qui prétend se substituer au père jusque, et devrait-on dire en premier lieu, dans la sexualité de la mère [...]. Ceci ouvre tout grand la voie aux sentiments d'effraction, d'intrusion, de secret et de fait accompli. Shakespeare a pour ainsi dire condensé dans son *Hamlet* un certain nombre de fantasmes violents qui peuvent venir faire conflit chez l'adolescent dans ce type de situation. Claudius tue son propre frère, le père d'Hamlet. Il prend ainsi à la fois la place du père dans le lit de la mère et la place du jeune Hamlet à la tête du royaume. À partir de ce crime du père et de cet Œdipe par procuration, toute l'histoire du jeune homme se construira autour du deuil impossible.⁴⁷

Ainsi, Nivard encore adolescent refuse à Barvaux cette place que ce dernier a prise au sein de sa famille et, comme Hamlet, « se lance dans une quête éperdue de vengeance sur injonction du père »⁴⁸. Le roman *Le Passeur de lumière* ne commence-t-il pas par le règlement de compte entre l'amant détesté et le fougueux fils de Chassepierre qui tente de se convaincre qu'il « fallait qu'il meure » (*PL*, p.14) ? Le désir de mort de ce « père », comme nous le verrons plus tard, ne sera d'ailleurs pas sans conséquence.

Pour ce qui est de Melchior Marmont, nous retrouvons approximativement le même schéma puisque le père de celui-ci est mort également dans un contexte guerrier, laissant derrière lui, une veuve et trois fils orphelins de père. La mère, à la suite de ce décès, se marie avec son amant, Florentin Servant. Cependant, à la différence de Blanche de Chassepierre, la mère de Melchior entretenait déjà une relation adultère avec cet homme et, finalement, n'attendait que la mort de son mari en 1915 pour officialiser sa relation cachée. Par ailleurs, à partir de la mort du père, la mère cessa d'emmener ces enfants au Château Saint-Léonard. Cette double rupture à la fois affective et géographique est ce qui marqua pour Melchior la fin de son enfance : « il

⁴⁷ RAYNAUD J.- P., « L'adolescent et son beau-père. Une belle relation pour le meilleur et pour le pire », dans : Didier Lauru éd., *Figures du père à l'adolescence*. Toulouse, Érès, « Enfances & PSY », 2004, p. 25-39, URL : <https://www.cairn.info/figures-du-pere-a-l-adolescence--9782749203089-page-25.htm>, p.35

⁴⁸ RAYNAUD J.- P., *op. cit.*, p. 35.

avait quinze ans et demi. Ces souvenirs-là ne faisaient plus partie de ses souvenirs d'enfance »⁴⁹ (DM, p.37). Cette maison,

Florentin, n'en ayant plus besoin pour abriter ses amours illégitimes, l'avait revendue dès qu'il s'était marié avec la belle Kálmán Eva, une veuve de quarante-quatre ans avec laquelle il couchait depuis... Depuis quand ? Melchior n'en savait rien. Il n'était sûr que d'une chose : l'année de sa naissance était aussi l'année où Florentin avait acheté la maison. Leur mère connaissait-elle déjà Florentin à ce moment-là ? Il en avait parlé à ses frères, qui pensaient que c'était peu probable. Mais il arrivait à Melchior, quand il se regardait dans la glace, surtout le soir quand il était très fatigué, de voir fugitivement se superposer à son visage le souvenir qu'il avait gardé de celui de Florentin. (DM, p.62)

Nous comprenons donc que, en plus du trauma d'avoir perdu son père, la maison de son enfance et de voir sa mère se remarier, Melchior découvre peu à peu qu'il est le fruit de l'amour illégitime entre sa mère et son amant. Ce « faux » père se révèle donc être son père biologique, chose que Melchior nie et refuse net en même temps qu'il entretient paradoxalement une véritable obsession pour Florentin qui « était sans doute l'homme auquel il aurait pensé le plus souvent dans sa vie » (DM, p.61). Nous avons donc des sentiments très mélangés vis-à-vis du beau-père qui prend soin de la mère et des enfants, mais qui demeure tout de même un intrus pour le fils. C'est d'ailleurs pour s'éloigner de ce beau-père invasif que Melchior Marmont, « ravi de fuir Florentin » (DM, p.47), quitte le logis familial pour Paris afin d'y faire ses études. À ce propos, Jean-Philippe Raynaud remarque, en effet, que :

Il semble que les adolescents des familles recomposées quittent en général plus tôt le domicile familial : vers 19-20 ans en moyenne, alors que dans les familles sans divorce l'âge moyen de l'envol serait de 22-23 ans. Tout cela viendrait confirmer que la période de l'adolescence est une période à haut risque pour la relation entre l'adolescent et son beau-père. (DM, p.33)

Ce « départ prématuré », nous dit encore Raynaud, vient « cristalliser et mettre en acte les rivalités, la question de la place et la culpabilité »⁵⁰. La nécessité de quitter son pays et de

⁴⁹ Par ailleurs, il ne paraît pas hasardeux de faire un rapprochement entre le choix de l'auteur d'appeler la maison d'enfance « Château Saint-Léonard » et l'évocation des « souvenirs d'enfance » de Melchior Marmont. Weyergans ferait-il allusion au *Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* de Freud ? En effet, connaissant l'humour de l'académicien qui se plaît à jouer avec les références intertextuelles, ainsi que son intérêt pour la psychanalyse, nous pourrions faire l'hypothèse que François Weyergans anticipe les effets de lecture et donne subtilement à ses lecteurs des clefs d'interprétation. Ce « jeu avec le discours et l'humour » est également souligné par Jeannine Paque qui relève que « une fois encore Weyergans identifie la figure de l'écrivain à celle du dandy » (PAQUE J., pp. 114-117).

⁵⁰ RAYNAUD J.- P., *op. cit.*, p. 37.

voyager que nous avons évoquée précédemment pourrait donc également s'expliquer par cette volonté de s'affranchir du beau-père ou d'un sentiment d'être « de trop » au sein du nouveau schéma familial. Cette hypothèse semble bien convenir pour le cas de Melchior et de Nivard, qui quittent tous deux le logis familial à la fin de l'adolescence, mais s'applique de façon plus complexe pour Œdipe puisqu'il est à la fois l'amant de la mère, le fils et le remplaçant du père. Œdipe est donc la figure qui vient cristalliser ces pulsions de mort chez l'enfant qui, selon Freud, doit être amené, non pas à réaliser ces désirs régressifs, mais à les surmonter. Les trois auteurs construisent donc des fictions qui, comme pour le récit du souvenir de Léonard de Vinci, mettent en scène une relation problématique avec la figure paternelle. Il est donc intéressant de constater, en cette fin de XX^e siècle, à quel point les analyses de Freud ont influencé les récits et la construction des personnages fictifs. La mère, dans ces conflits familiaux, a évidemment une place prépondérante : « Il est vrai que la mère se situe dans la plupart des situations au centre de ce système que constitue la famille recomposée. C'est elle qui est à l'origine des relations, des conflits, des décisions. C'est elle qui les régule »⁵¹. Il n'est donc pas étonnant que la relation mère-fils, dans le cas de la disparition du père, soit également problématique.

2.2. Mérence, la mère-absence

La mère, en effet, est au centre du système que constitue la famille. Elle a un statut complexe car elle est celle qui aime, mais aussi celle qui abandonne, celle qui constitue le fantasme de l'amour féminin pur, mais également celle qui transgresse les lois. Cette figure maternelle ambivalente portera les protagonistes à la fois à vouer une admiration sans bornes à leur mère et à éprouver du ressentiment envers elle. Par ailleurs, dans les trois romans, la mère est absente, soit parce qu'elle est décédée (comme c'est le cas dans *Œdipe sur la route* et dans *Le Passeur de lumière*) soit parce qu'elle laisse ses enfants livrés à eux-mêmes (ce qui est le cas de figure dans *La Démence du boxeur* mais également dans *Œdipe sur la route* puisque Jocaste abandonne également son fils). Ce déséquilibre familial est, chez nos trois personnages, en partie la cause du déséquilibre identitaire qu'ils traversent. C'est également le constat que fait Myriam Watthee-Delmotte pour les œuvres bauchaliennes, mais qui semble également valoir

⁵¹ RAYNAUD J.- P., *op. cit.*, p. 32.

pour les deux autres romans de notre analyse : « Coupé de sa mère et, par corollaire, à sa langue maternelle, le fils est en proie à un malaise profond, à une crise d'identité »⁵².

Jocaste, dans *Œdipe sur la route*, est l'exemple type de la femme qui faillit à ses devoirs de mère et d'épouse. En effet, elle consent, sur les conseils de son mari, à abandonner son fils à sa naissance. Par après, elle transgressera l'interdit de l'inceste en remplaçant son mari par son fils. Enfin, lorsqu'elle apprend la vérité, elle abandonne encore une fois son poste de mère, mais également son poste de reine, en choisissant le suicide, choix qu'Œdipe considère comme lâche. Ainsi, « quelle que soit son existence, dans l'ensemble des textes, la mère apparaît toujours coupable de trahison et la relation mère-fils, toujours entachée de frustration »⁵³. Cette frustration d'être séparé de sa mère se manifeste déjà dans le roman *La Déchirure* d'Henry Bauchau dans lequel on retrouve une servante nommée « Mérence », soit la contraction des mots « mère » et « absence », et qui vient remplacer l'éternelle absente. Calliope, figure de la femme aimante que nous avons déjà évoquée précédemment, sera l'antidote de la « mère-absence » :

Quel bonheur pour un petit garçon d'avoir une mère très jeune, encore presque enfant comme Calliope. Mérope était douce et gaie, mais trop âgée et Jocaste m'avait abandonné pour mieux me reprendre un jour. Il pense cela sans réprobation et s'aperçoit que Jocaste, la douleur, l'amère splendeur de Jocaste se sont un peu éloignées. (*OSR*, p.242)

Dans cet extrait, le rapprochement entre « l'amère » et « la mère » est sans doute encore un jeu de mots de la part de Bauchau qui nous signale ainsi à quel point le souvenir de Jocaste était douloureux pour Œdipe. Mais cette amertume se dissipe grâce à l'amour maternel de Calliope. À travers cette scène, Bauchau, comme le précise Émilienne Akonga Edumbe, « opère ainsi symboliquement un heureux retour à l'enfance qui permet à Œdipe, naguère frustré, de jouir de l'affection maternelle et de goûter au bonheur d'avoir une mère aimante »⁵⁴. La place vacante laissée par la mère dans l'œuvre de Bauchau s'explique, selon Geneviève Henrot⁵⁵, par l'abandon que l'auteur a lui-même vécu durant sa petite-enfance. Nous avons déjà évoqué l'incendie de Louvain en 1914 qui fut traumatisant pour le futur écrivain alors âgé de dix-huit mois. La longue séparation qui en découla semble avoir marqué profondément Henry Bauchau

⁵² WATTHEE-DELMOTTE M., « Matière de l'écriture, matière féminine », in *Parcours d'Henry Bauchau*, Collection Espaces Littéraires, L'Harmattan, Paris, 2002, p.112.

⁵³ WATTHEE-DELMOTTE M., « Matière de l'écriture, matière féminine », *op. cit.*, 2002, p.112.

⁵⁴ AKONGA EDUMBE E., *op. cit.*, p.220.

⁵⁵ HENROT G., *op. cit.*, pp.336-337.

qui évoquera souvent la froideur maternelle dans ses écrits, notamment dans ses poèmes : « Mais ta mère n'était pas là. Il est resté entre elle et toi ce sein de pierre, ce sein de malheur et de feu qui un jour est devenu cendres »⁵⁶. Le choix du minéral pour qualifier le sein, censé être une partie du corps maternel chaud et réconfortant pour le nourrisson, signifie, selon Corina Bozedeau, « la sévérité de la mère qui ne sait pas se faire mer/mère mouvante, capable d'émouvoir. [...] La pierre maternelle reste froide et hostile, n'offrant à l'enfant que le "mauvais sein" [...] qui ne donnait pas sa chaleur (*Le Régiment Noir*, p.263), "un sein de pierre" »⁵⁷.

Pour Nivard de Chassepierre, la mère, au contraire, n'a rien de sévère et est plutôt qualifiée par la douceur et la pureté, comme en témoigne son prénom, Blanche. Mais l'image innocente s'entache à cause des rumeurs qui circulent parmi le peuple et des accusations proférées par la famille du défunt époux :

Certains racontèrent que la châtelaine fut chassée de son fief par les demi-frères de Thibaut, montés contre elle par une marâtre cupide qui brigait le domaine et les immenses forêts avoisinantes. D'autres, moins tendres, prétendirent que la jeune femme céda à un amour coupable, salissant la mémoire et l'honneur de son preux époux, et qu'elle fut honnie pour avoir, par sa conduite, traîné dans la boue le nom prestigieux des Chassepierre. Allez savoir le vrai ! [...] Pour élucider ce point trouble, les mauvaises langues eurent vite fait de répandre le bruit que la châtelaine Blanche entachait sans vergogne sa vertu de veuve pour ne pas faillir à ses devoirs de mère. Il se trouva même une pécore mi-accoucheuse, mi-faiseuse d'anges qui, pour pimenter la rumeur, clama un jour à la cantonade que « l'oie Blanche » avait eu recours à ses services... (*PL*, pp. 18-19)

Dans cet extrait, nous pouvons constater que, encore une fois, Tirtiaux joue avec les noms des personnages pour définir leur personnalité. Cependant, cette mère que le fils voudrait imaginer « blanche comme neige » ne s'avère pas exempte de tout reproche au vu des « on dit ». Le doute plane quant à la véracité de ces hypothèses. Mais ces dernières semblent se confirmer lorsque, plus tard dans le récit, Nivard se remémore que, enfant, il suivait sa mère jusqu'à la bâtisse destinée aux amours infidèles de Norbert de Barvaux :

Petit garçon, Nivard aura son enfance gangrenée par cette capitulation maternelle et les brocards des gamins de la ville. Il se revoit à bout de souffle suivant sa mère de loin pour ne pas se faire voir jusqu'à cette tour perdue du bois de Modave où elle se rend à cheval. C'est là que Norbert de Barvaux reçoit ses maîtresses dans la plus parfaite clandestinité. L'enfant fera ce manège des

⁵⁶ BAUCHAU H., *La sourde oreille ou le rêve de Freud*, Édition de L'Aire, 1800 Vevey (Suisse), 1981.

⁵⁷ BOZEDEAU C., *Henry Bauchau, une poétique du minéral*, Collection Poétiques et esthétiques XX^e-XXI^e siècle, Édition Champion, Paris, 2017, p.70.

dizaines de fois. Il se sent désarmé et malheureux devant ce rapport d'adultes auquel il ne comprend rien. Sous les buissons, à proximité de la tour, souvent, il pleure. (PL, p.80)

Nous comprenons donc que cette « capitulation maternelle » face à la vertu a profondément traumatisé le jeune Nivard qui voit son père remplacé par un autre homme. Bien que Thibaut de Chassepierre soit mort, l'enfant conserve une fidélité à l'égard de son père et n'accepte pas qu'une tierce personne vienne prendre sa place, comme le constate également Raynaud : « Même si les conflits de loyauté par rapport au père biologique restent dans tous les cas vivaces, ils sont sans doute plus facilement activés lorsque le beau-père peut être vécu comme un rival »⁵⁸. Par ailleurs, cette scène de la découverte de la sexualité des parents est également traumatisante pour l'enfant qui assiste à un « rapport d'adulte auquel il ne comprend rien ». C'est ce que Freud nomme *Urszene* dans *L'Homme aux loups* que l'on traduit par « scène primitive » ou « scène originaire ». Le caractère traumatique de cet événement, comme le précise Michèle Bertrand et Marina Papageorgiou dans « Argument : scène primitive », est dû au fait que « l'enfant est trop jeune pour en saisir le sens, il traduit les choses vues ou entendues, ou dont il rêve en termes de violences faites par l'homme à la femme, et ce sera beaucoup plus tard que le sens sexuel lui en apparaîtra clairement »⁵⁹. Et en effet, Nivard voit sa mère comme une victime sous l'emprise de son amant qu'elle « prendra en horreur avant d'avoir peur de lui et d'être finalement à sa merci » (PL, p.80). Enfin, Blanche de Chassepierre décède alors que Nivard n'a que dix-sept ans, laissant ainsi l'adolescent orphelin. Le sentiment d'abandon qui en découle, doublé par la souffrance et la honte d'avoir vu sa mère avec un autre homme, rendent la relation à la mère très complexe.

Le cas de Melchior Marmont est similaire puisque, lui aussi comprend, malgré son jeune âge, que sa mère entretient une relation amoureuse avec un autre homme que son père :

Les jours de la semaine, après la sieste, les trois frères se retrouvaient, abandonnés à eux-mêmes, dans le jardin. Ils étaient assez grands, maintenant, pour jouer tout seuls, leur avait dit leur mère qui restait au salon ou dans sa chambre, seule avec Florentin. Les garçons s'arrêtaient un instant de jouer quand ils les entendaient rire trop fort. C'était trois ou quatre ans avant que leur père ne soit transpercé par la baïonnette ou la casque à pointe d'un fantassin boche, alors qu'il criait : « En

⁵⁸ RAYNAUD J.- P., *op. cit.*, p. 33.

⁵⁹ BERTRAND M., PAPAGEORGIOU M., « Argument : Scène primitive », *Revue française de psychanalyse*, 2010/4 (Vol. 74), p. 965-968, URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2010-4-page-965.htm>, p.966.

avant ! Pour la France ! En avant pour nos mamans ! » Au moins, dans le fond du jardin, ne risquaient-ils pas de voir leur mère dans les bras de Florentin. (DM, p.64)

Comme pour Nivard, il y a également un grand sentiment d'insécurité à savoir la mère dans les bras de son amant. Bien que le trauma de la conscientisation de la sexualité des figures parentales semble moins explicite chez Weyergans, il n'en demeure pas moins que les enfants apparaissent perturbés, comme en témoigne le fait qu'ils s'arrêtent en plein jeu. Par ailleurs, le sentiment d'exclusion que ressentent les trois garçons par rapport au couple qui s'isole dans une pièce fait que Melchior et ses frères se sentent « abandonnés à eux-mêmes ». Ainsi, même si l'abandon est dans une moindre mesure que dans le cas de Nivard et Œdipe, Melchior éprouve tout de même un manque par rapport à sa mère pour laquelle il voue une grande admiration, comme le montre ce passage du roman :

Melchior souhaitait de toutes ses forces qu'elle enlève à son chapeau, pour les lui offrir, quelques fleurs aux couleurs vives, des fruits aussi doux et parfumés qu'elle, mais le chapeau restait intact et Melchior n'en continuait pas moins de dévorer des yeux sa mère belle comme une fleur, sa mère aux joues duvetées comme une pêche, la bouquetière et la fruitière de sa vie. (DM, p.59)

Dans cet extrait, nous comprenons que le jeune garçon rêve d'avoir plus d'attention de sa mère. Par ailleurs, la comparaison avec les fruits et les fleurs nous fait penser à l'éveil du désir pour la mère chez l'enfant. La figure maternelle, objet de désir du fils, du père disparu et de l'amant, semble donc être l'élément autour duquel gravitent tous les personnages du roman. Cette prédominance de la mère dans le roman est évoquée par Weyergans lui-même :

L'auteur a déclaré lors d'une émission de télévision qu'on n'écrit peut-être que pour sa mère, que la mère et l'écriture ont partie liées. [...] Alors que certains ont l'air de s'aviser enfin de la présence de la mère dans l'œuvre de Weyergans, il faut rappeler *La vie d'un bébé* qui en offre une évocation matricielle pleine de fantaisie, *Franz et François* où elle est constamment présente en filigrane, *La démence du boxeur* où un très beau portrait vient se loger dans le souvenir d'un vieillard charmant.⁶⁰

Ainsi, plus largement, toute l'œuvre de Weyergans confirme l'omniprésence de la mère qui devient une sorte d'échafaudage sur lequel ses romans se construisent. Désir, honte, manque, souffrance, ce sont tous ces sentiments qui se mélangent à l'égard de la mère. Ce désir, contrairement aux deux autres romans de notre analyse, semble particulièrement présent dans

⁶⁰ PAQUE J., *op. cit.*, pp. 153-154.

La Démence du boxeur. Certes, Œdipe épouse sa mère, mais Bauchau, dans son roman, s'abstient de toute érotisation de Jocaste que l'on découvre plutôt à travers les yeux d'Antigone la décrivant comme une mère ainsi que comme une « vraie reine qui rayonne sans rien faire » (OSR, p.67). Chez Tirtiaux, de même, Nivard ne manifeste envers Blanche de Chassepierre qu'une admiration et une dévotion chaste. Même morte, il continue de ne voir que son côté angélique : « Blanche de Chassepierre est belle dans son linceul. Son visage est apaisé, presque souriant » (PL, p.81). Il n'y a que Melchior qui, de façon explicite, pose un regard amoureux sur sa mère, ce qui nous amène à rapprocher son cas de l'analyse que Freud fait de Léonard de Vinci :

Freud va presque entièrement centrer ses explications sur le couple mère-enfant délaissé par le père et comblant cette absence par l'érotisme d'une part et une absence de limite à l'investigation sexuelle de Léonard d'autre part. Il en résultera que la pensée de Léonard, selon Freud, sera à la fois, sublimée, obsessionnelle et par-dessus tout inachevée.⁶¹

Ainsi, le couple mère-enfant que forment Melchior et sa mère, marqué également par une érotisation du fils, nous permet de faire l'hypothèse que, à l'instar de Léonard, Melchior placera son parcours artistique sous le signe de la sublimation et de l'inachèvement, comme nous l'approfondirons plus tard.

3. Conclusion partie I : occuper la mauvaise place

En somme, ce premier volet aura permis de mettre en lumière le chemin de trois protagonistes qui tentent de satisfaire des pulsions dont la réalisation directe serait moralement inadmissible. Cette prise de conscience d'être habité par des pulsions inavouables, comme le désir amoureux de la mère ou le désir de mort du père, poussera Œdipe, Nivard et Melchior à quitter le lieu de la déchirure, Thèbes pour le premier, Huy pour le second et le Château Saint-Léonard pour le dernier. Cependant, à la différence des deux premiers, Melchior Marmont retourne dans la maison de son enfance afin de dépoussiérer les derniers souvenirs encore enfouis. C'est ce qui nous a amenée à qualifier son voyage de « périple intérieur », tandis que, pour Nivard, nous avons opté pour l'appellation de « quête initiatique », étant donné la dimension de recherche et d'apprentissage que revêt son parcours. Pour Œdipe, enfin, son

⁶¹ FAIN M., « À propos d'un "Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci" », *Revue française de psychosomatique*, 2019/2 (n° 56), URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychosomatique-2019-2-page-149.htm>, pp. 152-153.

voyage se rapproche davantage d'un exil par le fait qu'il ait été expulsé hors des murs de sa ville dans un état de disgrâce.

Très rapidement, il apparaît que l'instabilité identitaire est relative à l'absence et au déshonneur qui caractérisent les mères des trois protagonistes. Cette figure de la « Mérence », corrélée à la mort du père, qui est à la fois symbolique (par son impuissance) et physique, fera des héros des orphelins en quête de repère. Leur crise d'identité devient donc symptomatique d'une place dans la famille qu'ils n'arrivent pas à trouver au vu des deuils et des relations déséquilibrées qu'ils entretiennent avec leur père, mère et beau-père. Est-ce donc un hasard si Melchior souhaite commencer son film avec le souvenir d'être coincé dans la voiture entre sa mère et Florentin ?⁶² Ou encore avec une autre scène évoquant le travestissement de sa mère en homme et de son beau-père en femme⁶³, montrant ainsi à quel point les rôles qui incombent à chaque membre de la famille sont marqués par l'instabilité ? Cette prise de conscience d'occuper une position inappropriée dans la constellation familiale et le besoin d'y remédier peut s'illustrer à travers la métaphore du combat de Jacob avec l'Ange qui, d'une manière directe ou indirecte, se retrouve dans les trois romans.

La comparaison avec cette figure biblique permettra d'introduire la deuxième partie de notre analyse qui concerne la réhabilitation des protagonistes. Après avoir compris l'origine de la déchirure, un chemin de guérison s'offre à eux à travers le processus de création artistique. Nous verrons donc comment l'art occupe une place centrale dans cette transfiguration et quels sont les procédés qui permettent aux personnages-artistes de se reconnecter à leur passé et de transposer les souffrances et les violences qui les habitent sur un autre objet.

⁶² « Les signaux lumineux qui venaient de pénétrer dans son cerveau avaient fait surgir une image dont les couleurs étaient restées d'une surprenante fraîcheur, et, tandis que le taxi s'engageait sur le pont de Carrousel, il s'était retrouvé assis entre Florentin et sa mère dans la grosse torpédo blanche que celui-ci venait d'acheter. Il avait su alors que son film commencerait par évoquer son enfance dans des décors peints ». (DM, pp. 183-184)

⁶³ « Dans cette chambre, sa mère et Florentin s'étaient un jour déguisés, elle en homme et lui en femme. Tout le monde avait applaudi, sauf Melchior qui s'était enfui. On l'avait retrouvé à la nuit tombante, caché dans le fond du jardin. La scène était maintenant au début de *La Démence du boxeur* ». (DM, p.208)

PARTIE II : LA SUBLIMATION PAR L'ART

Le chemin de la vie vers la Lumière...

Ce chemin, qui va de soi quand l'homme est encore un enfant.

Ce chemin qui, plus loin, sinue, se cherche, souffre divers dessèchements.

Ce chemin où l'on peut s'arrêter, se refermer sur soi comme une gousse

Ce chemin où une échelle peut être bienvenue. »

– Bernard Tirtiaux, *Métier de roi.*

1. Le combat de Jacob avec l'Ange

Le combat de Jacob avec l'Ange, symbolisant le combat intérieur, est un épisode bien connu de la Genèse⁶⁴. Jacob et son jumeau Ésaü (considéré comme l'aîné étant donné qu'il est venu au monde le premier) sont les deux fils d'Isaac et Rebecca. Le père a une préférence pour le plus grand qui, grâce à son tempérament de chasseur, apporte du gibier à ses parents. La mère, quant à elle, préfère le cadet et fait tout pour que son deuxième fils entre dans les bonnes grâces de son mari. C'est ainsi qu'elle pousse Jacob⁶⁵ à ruser pour tromper son père afin de recevoir de sa part la bénédiction qui était destinée à Ésaü. Par ailleurs, ce dernier, alors qu'il revenait affamé de la chasse, accepta de céder son droit d'aînesse à son frère en échange d'un plat de lentilles. Ainsi déchu de son droit d'aînesse et de la bénédiction qui lui était due, Ésaü entre dans une grande colère et jure de tuer un jour son frère qui, face à cette menace, prend la fuite.

⁶⁴ Genèse 32, 25-29 : Cette nuit-là, Jacob se leva, il prit ses deux femmes, ses deux servantes, ses onze enfants, et passa le gué du Yabboq. Il leur fit passer le torrent et fit aussi passer ce qui lui appartenait. Jacob resta seul. Or, quelqu'un lutta avec lui jusqu'au lever de l'aurore. L'homme, voyant qu'il ne pouvait rien contre lui, le frappa au creux de la hanche, et la hanche de Jacob se démit pendant ce combat. L'homme dit : « Lâche-moi, car l'aurore s'est levée ». Jacob répondit : « Je ne te lâcherai que si tu me bénis ». L'homme demanda : « Quel est ton nom ? ». Il répondit : « Jacob ». Il reprit : « Ton nom ne sera plus Jacob, mais Israël (c'est-à-dire : Dieu lutte), parce que tu as lutté avec Dieu et avec des hommes, et tu l'as emporté ». Jacob demanda : « Fais-moi connaître ton nom, je t'en prie ». Mais il répondit : « Pourquoi me demandes-tu mon nom ? » Et là il le bénit. Jacob appela ce lieu Penouël (c'est-à-dire : Face de Dieu), « car, disait-il, j'ai vu Dieu face à face, et j'ai eu la vie sauve ». (Texte issu du site suivant : <https://marche.retraitedanslaville.org/jacob-lutte-avec-dieu>)

⁶⁵ D'ailleurs, étymologiquement, Jacob provient du verbe hébreu יָכַח qui signifie, « il supplanta », « il trompa », « il fraudait », ou encore, en dérivant le sens à partir de la description qui est faite de lui dans la Genèse, « celui qui a attrapé (son frère) par les talons ». Ainsi, la signification du prénom indique déjà la mauvaise nature du protagoniste. Le changement de prénom à la fin de la lutte apparaît alors d'autant plus comme une renaissance pour Jacob qui se voit comme libéré du déterminisme qui pesait sur lui. (Source : QUÉAU P., « La lutte de Jacob avec l'Ange », Metaxu. Le blog de Philippe Quéau, publié le 27 novembre 2020, URL : <https://metaxu.org/2020/11/27/la-lutte-de-jacob-avec-lange/#respond>.)

Vingt ans plus tard, alors que Jacob a fondé une grande famille, les chemins des deux frères sont amenés à se recroiser. C'est à la veille de cette rencontre qu'a lieu le fameux combat. Jacob en sortira blessé à la hanche, mais également fort d'un nouveau nom, symbole d'une identité nouvelle, et d'une bénédiction qu'il n'aura, cette fois-ci, pas volée, mais reçue. L'histoire de Jacob et Ésaü s'achève avec la réconciliation des deux frères et la restitution de la bénédiction paternelle à l'aîné. Nous comprenons donc que Jacob, dans la Bible, représente le manipulateur, le menteur, mais également celui qui est renommé, qui se réapproprie son identité après une déchirure dans le cadre familial et qui connaît une rédemption.

Dans cet épisode, nous retrouvons déjà quelques thèmes communs aux romans qui nous intéressent, comme le déséquilibre familial, la relation conflictuelle avec les parents et le combat intérieur. Il n'est donc qu'à moitié surprenant de remarquer que ce personnage biblique a eu une importance aussi bien dans le parcours de Bernard Tirtiaux⁶⁶ que d'Henry Bauchau. Comment comprendre cet intérêt pour Jacob ? Cette figure, malgré l'absence d'intérêt (explicite du moins) que manifeste François Weyergans à son égard, entre-t-elle également en résonance avec l'œuvre de l'académicien ?

1.1. Tirtiaux, Nivard et Jacob : une même blessure à la jambe

Bernard Tirtiaux, en effet, a créé un vitrail représentant cet épisode biblique qu'il intitulera « Le combat contre l'ange ». Cette œuvre a été réalisée en 1992 pour la chapelle de la Colline de Pénuel, lieu de retraite, de prière et de rencontre. C'est en 1982 que naît le désir de créer un espace dédié à la quête de Dieu et dont la spiritualité s'inspire du passage de la Bible du « combat de Jacob ». Cette scène, pour les fondateurs de la Colline de Pénuel, est considérée comme un symbole du retrait silencieux dans le désert et du face-à-face avec Dieu. Bien que cette commande semble anecdotique dans la carrière de Bernard Tirtiaux, le maître verrier

⁶⁶ Cette importance de la figure de Jacob a d'ailleurs été confirmée par Bernard Tirtiaux lui-même lors de la conférence « Mes années lumières » qui a eu lieu le 26 avril dernier à Aubange et à l'issue de laquelle nous lui avons demandé ce que cette scène de la Bible lui inspirait. Au-delà du combat intérieur que cela évoque, Bernard Tirtiaux a également relevé le symbole de l'échelle de Jacob (peu de temps après avoir quitté la maison de son père, Jacob fait un rêve dans lequel il voit une échelle entre le ciel et la terre et sur laquelle montent et descendent des anges. Il comprend cette image comme un rappel de l'alliance de Dieu avec lui). Cette idée d'ascendance et de descendance parle beaucoup au maître verrier et c'est pourquoi l'échelle est un motif qui se retrouve dans beaucoup de ses vitraux. Henry Bauchau étant son oncle par alliance, il précise cependant dans sa réponse que cet intérêt pour Jacob est indépendant de Bauchau bien que « nos cheminements s'entrecoupent, ça c'est clair », ajoute-t-il à la fin.

révèle cependant, dans une interview réalisée par Gérard Hayois, qu'il se « bat avec Dieu aussi »⁶⁷ :

J'aime cette idée du duel avec Lui. Saint-Exupéry a dit : « *Qu'il soit ou non absent de ma vie, il m'oblige à y penser sans cesse* ». J'aimerais me réveiller comme Didier Decoin en disant : « *Il fait Dieu* ». Mais je sais que cela n'arrivera pas. Pour l'hommage à mon frère récemment décédé, j'ai fait, là où ses cendres ont été dispersées, dans le bois de mon père, une sculpture : une arche inversée avec un disque de verre qui prend la lumière. Là, pour moi, il y a quelque chose de divin qui passe... On a tous besoin de lumière, mais spirituellement, je n'ai pas de certitude. Je sais que je vieillis. Je ne sais pas où je vais. Je vois des gens mourir autour de moi. Je ne sais pas où mon frère décédé est parti »⁶⁸.



« Le combat contre l'ange », 1992,
chapelle de la Colline de Pénuel.

Ainsi, pour Bernard Tirtiaux, nous comprenons que cette image de Jacob évoque une recherche de sens, une quête du divin à laquelle le maître verrier trouve une réponse partielle dans la lumière. Mais bien que la lumière soit le symbole de la vérité, nous constatons, à travers les dernières paroles de l'écrivain, que le jeu toujours instable des rayons du soleil dans le verre ne suffit pas à répondre à toutes ses interrogations. En 2015, année où l'interview a eu lieu, Bernard Tirtiaux, alors âgé de soixante-cinq ans, avoue ne pas savoir où il va. Cette incertitude est ce qui nourrit les réflexions de l'artiste ainsi que son désir intarissable de créer, que ce soit au moyen de la plume ou du verre. Nous noterons également que le questionnement de Bernard Tirtiaux sur le divin trouve son origine dans la mort, et plus précisément, dans la mort du frère

⁶⁷ Interview de Bernard Tirtiaux, « La lumière me donne du bonheur », *L'appel* 382, propos recueillis par Gérard Hayois, décembre 2015.

⁶⁸ *Ibid.*

de l'écrivain. N'est-ce pas également dans la nuit qui précède la rencontre avec son frère Ésaü que Jacob lutte avec l'Ange ? La fraternité blessée, que ce soit par la mort physique ou symbolique du frère, semble être ce qui pousse, aussi bien Jacob que Tirtiaux, à s'interroger sur le divin.

Jacob fut blessé à la hanche, à cet endroit « où il n'était jamais allé »⁶⁹, de même, Bernard Tirtiaux, à l'âge de huit ans, subit un grave accident qui lui meurtrit la jambe. La négligence des médecins, qui laissèrent la gangrène s'installer, amena Tirtiaux, encore enfant, à se faire amputer de la jambe. De même, à la suite de la tragédie au cours de laquelle sa femme et ses enfants furent assassinés, Nivard de Chassepierre eut la jambe tranchée par un de ses ravisseurs. Les trois hommes, que ce soit dans la Bible, le roman ou la vraie vie, continuèrent par après de boiter jusqu'à la fin de leur vie. Ce « creux de la hanche », où Jacob fut touché, peut être compris comme un euphémisme et désignerait les organes génitaux de l'homme. Ainsi, la blessure infligée par « l'ange » représenterait une forme de castration. Cependant, si l'on reste au plus proche des mots hébreux *kaf yérek*, qui signifient littéralement « le creux (*kaf*) du fond (*yarkah*) », ou en d'autres termes, le « tréfonds »⁷⁰, nous pouvons également arriver à l'interprétation que Jacob s'est enfin laissé toucher dans cette zone sombre de lui-même, à l'endroit de la tromperie et du mensonge. C'est de ce creux que la vérité jaillira et que Jacob sera rebaptisé *Israël* qui signifie « lutter contre Dieu » (du verbe hébreu *sarah*, « lutter ») ou encore, « voir Dieu » (du verbe hébreu *raah*, « voir, avoir des visions »). Ces deux étymologies correspondent au vécu du personnage, car Jacob est aussi bien celui qui a lutté que celui qui a vu Dieu, qui a vu la lumière de la vérité. De même, Tirtiaux, dans une interview de CathoBel au mois de janvier dernier, confesse l'apparition de la lumière dans sa vie au moment de ce terrible accident qui lui a valu la perte d'une jambe :

« La lumière m'accompagne depuis toujours... elle m'accompagne depuis un accident où je suis passé à un moment donné un peu de l'autre côté. À mon avis, c'est certainement lié à ça. C'est une espèce de nourriture nécessaire au quotidien. J'ai besoin de cette lumière, je la travaille, je la guette »⁷¹.

⁶⁹ FRÈRES DOMINICAINS, « Jacob lutte avec Dieu », *Marche dans la Bible*, par l'équipe de *Retraite dans la ville*, [En ligne], date de publication inconnue, URL : <https://marche.retraitedanslaville.org/jacob-lutte-avec-dieu>

⁷⁰ QUÉAU P., *op. cit.*

⁷¹ CATHOBEL, « Les réminiscences d'un maître verrier », publiée le 9 janvier 2024, diffusée le mardi 26 décembre sur La Une (RTBF), YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=HQnVBxgZSG0>.

Ainsi, il semble y avoir deux blessures dans la vie de Bernard Tirtiaux que l'on peut considérer comme les éléments déclencheurs vers la quête de lumière : la blessure intérieure de la mort d'un être cher⁷² et celle physique due à un accident. De même, pour Nivard de Chassepierre, ce besoin vital d'aller vers la lumière surgit après une première blessure : la mort de sa mère et le refus du clergé de l'inhumer dans la nécropole familiale. Il n'a alors que dix-sept ans :

C'est dans cette église hostile, au pied de l'autel, que le garçon fit avec la morte le pacte qu'il n'accepterait plus l'hostie des mains des prêtres et qu'il ne partagerait plus leurs prières. Il attendrait Dieu par un autre chemin, il défricherait sa propre voie vers la Lumière. Au soir du jour le plus éprouvant de sa jeune existence, Nivard traça à l'encre noire sur le revers de sa ceinture cette phrase amère qui allait diriger la marche de sa vie : *Quaere Dei lumem post materiam, non gentes*. Cherche la lumière de Dieu à travers la matière au mépris des humains. (PL, p.31)

Dans cet extrait, nous pouvons constater que le personnage, comme l'auteur, transforme sa recherche de Dieu en quête de lumière. Bernard Tirtiaux, en effet, confirmera dans une interview de janvier 2024 que clarté et divin sont pour lui étroitement liés :

La clarté est dans toutes les spiritualités, c'est le dénominateur commun. La lumière est célébrée par tout le monde, on est dans le fondement de la spiritualité avec la lumière. Il y a une nouvelle dans laquelle je dis, lors de la pose de la rosace, « Je ne sais plus si la lumière vient jusqu'à moi ou si elle me tire vers elle ». Il y a une espèce de courant qui va dans les deux sens. C'est l'échelle de Jacob.⁷³

Trente-deux ans plus tôt, cette proximité que l'écrivain établit entre Dieu et la lumière est déjà présente dans son premier roman. Pour Nivard, de même, cette quête durera toute sa vie et prendra un autre tournant lors d'une deuxième blessure : l'assassinat de sa femme Awen et de ses trois enfants. Ce massacre se solde par l'amputation de sa jambe alors que les pillards l'avaient accroché à un arbre par le pied. La mutilation physique vient donc ici faire écho à la mutilation intérieure qu'il éprouve à la suite de la disparition de sa famille. Cette double

⁷² Comme celle de son frère que l'écrivain a évoquée dans l'interview de 2015. Cependant, d'autres décès furent également déterminants pour sa carrière, comme celui de sa grand-mère, peu avant sa naissance, qu'il mentionne dans l'interview de 2024. Il y explique que c'est ce décès qui lui a donné l'impulsion pour racheter la ferme familiale de Martinrou et en faire un lieu dédié à l'art. Enfin, il explique dans sa dernière œuvre *Réminiscences* que c'est le décès de sa mère qui le poussera à restaurer la chapelle de Martinrou et à créer une rosace à l'image de la défunte.

⁷³ RCF BELGIQUE, « Bernard Tirtiaux », entretien réalisé par TASIAUX A., Émission *Plein Feux*, en partenariat avec CathoBel, 15 janvier 2024, <https://www.cathobel.be/2024/01/lart-de-la-lumiere-avec-bernard-tirtiaux/>.

meurtrissure va le pousser à revenir chez lui à Huy, comme un besoin de revenir aux sources, à l'endroit où sa mission a commencé :

Nivard a choisi son cap. Il rentre à Huy. Il veut revoir l'atelier de sa jeunesse, les fondeurs et les orfèvres, le gris des pierres et le vert des yeux de Coline, qui est resté gravé dans sa mémoire comme le sont toutes les nuances qu'il a indéfiniment modulées pour ses vitraux. Il redécouvre les cieux du Nord, austères et lourds, la pluie et le froid qui vous transpercent, l'hiver cru qui vous fait frissonner par le dehors et par le dedans. (PL, p.262)

Après de longues pérégrinations, il retourne ainsi à la case départ, comme pour se rappeler pourquoi il était parti. La réponse ne se fait pas attendre, car, à peine arrivé, il rentre dans la collégiale afin de revoir la châsse de saint Materne qu'il a construite et pour laquelle il était parti chercher une pierre précieuse. Il découvre alors que « quelqu'un a mis la pierre à sa place » et comprend que « conformément à sa promesse, Rosal de Sainte-Croix a bouclé l'ouvrage et rappelle le verrier à son œuvre de lumière » (PL, p.265). Devant le rappel de la tâche qui lui a été confiée, un véritable combat intérieur s'engage pour Nivard, la lutte de Jacob commence pour le maître verrier : « Il voudrait que quelqu'un d'autre reprenne son ouvrage, quelqu'un qui ne soit infirme ni de corps ni d'esprit, et qui puisse funambuler entre le ciel et l'ombre autrement que sur un pied » (PL, p.267). Cette lutte qui se passe au-dedans de lui se manifeste également physiquement, de la même manière que cela s'était déroulé quelques mois plus tôt, comme se le remémore Soma, le compagnon de route de Nivard :

Ses yeux avaient basculé. Il tomba à la renverse comme si on l'avait frappé et se mit à se débattre comme s'il était aux prises avec une force invisible et maléfique qui cherchait à le posséder. De la même façon, aujourd'hui dans la collégiale, les yeux du verrier se révulsent et l'homme s'effondre sur le dallage de l'église, agité par des secousses profondes. Comme cette nuit-là, il sort éreinté de la lutte, avec dans le regard l'expression du désespoir. (PL, p.267)

Ces convulsions nous font évidemment penser à une crise d'épilepsie. Cette maladie chronique a été analysée par Freud dans son texte *Dostoïevski et le parricide* publié en 1928. Le psychanalyste y fait l'hypothèse d'un lien entre les crises épileptiques de l'écrivain russe et la mort de son père :

L'hypothèse la plus vraisemblable est que les attaques remontent loin dans l'enfance de Dostoïevski, qu'elles ont été représentées (*vertreten*) très tôt par des symptômes assez légers et

qu'elles n'ont pas pris une forme épileptique avant le bouleversant évènement de sa dix-huitième année, l'assassinat de son père.⁷⁴

Et un peu plus loin, l'auteur poursuit :

L'attaque a alors la valeur d'une punition. On a souhaité la mort d'un autre, maintenant on est cet autre, et on est mort soi-même. La théorie psychanalytique affirme ici que, pour le petit garçon, cet autre est, en principe, le père et qu'ainsi l'attaque — appelée hystérique — est une autopunition pour le souhait de mort contre le père haï.⁷⁵

Ainsi, pour Freud, la crise d'épilepsie naît d'un sentiment de culpabilité à l'égard du père et se déclenche à la suite d'un évènement traumatique. Cependant, toujours selon le psychanalyste, ce sentiment de culpabilité se mêle rapidement à la peur de castration par le père. En effet, dans *Dostoïevski et le parricide*, Freud précise encore ceci :

À un certain moment, l'enfant en vient à comprendre que la tentative d'éliminer le père en tant que rival serait punie de castration par celui-ci. Sous l'effet de l'angoisse de castration, donc dans l'intérêt de préserver sa masculinité, il va renoncer au désir de posséder la mère et d'éliminer le père. Pour autant que ce désir demeure dans l'inconscient, il forme la base du sentiment de culpabilité.⁷⁶

Cela nous amène à reconsidérer la première signification de l'endroit de la blessure de Jacob : les parties génitales. En effet, on pourrait considérer que le coup qu'assène l'ange au fils d'Isaac est une menace de castration : ce geste symbolique vient lui rappeler qu'il a contré la volonté de son père, avec la complicité de sa mère, pour prendre une place dans la famille qui ne lui revenait pas. Le coup porté « dans le creux de la hanche » est donc venu menacer sa virilité et a poussé Jacob à rétablir l'équilibre familial en rendant à son frère ce qui lui revenait de droit. De même, pour Nivard, sa blessure à la jambe peut également être comprise comme une forme de castration, étant donné qu'on lui a ôté son épouse et sa progéniture. Il n'est plus le chef de famille, il n'est plus celui qui engendre la vie.

Cependant, la castration chez Freud revêt un sens plus étendu que la simple peur de la privation du phallus. En effet, la castration désigne plus largement la perte. Dans le cas de Nivard, cette perte est liée à la division du père. En effet, comme nous l'avons vu

⁷⁴ FREUD S., « Dostoïevski et le parricide [1928] », dans *Revue française de psychosomatique*, 2011/1 (n° 39), éditions Presses Universitaires de France, p.113.

⁷⁵ *Ibid.*, 114-115.

⁷⁶ *Ibid.*, p.115.

précédemment, Thibaut de Chassepierre, en tant que père absent, est dans l'impuissance à subvenir aux besoins de sa famille. Le sentiment de perte face à l'abolition de l'image parfaite du père se renforce davantage lorsque le père défunt est remplacé par un autre homme. Ce beau-père sera tué par Nivard qui voit en Norbert de Barvaux un rival. Cet assassinat que l'adolescent commet n'aura de cesse de le hanter, comme en témoigne l'extrait suivant :

Qu'importe à Nivard qu'on le juge, qu'on le plaigne ou encore qu'on le condamne, il a fait justice, sa justice, et pourtant Barvaux reste accroché à lui comme une mâchoire de molosse. Barvaux, même cadavre, violente le fils de Blanche de Chassepierre, ravive sa soif de vengeance comme si la mort ne suffisait pas. (*PL*, p.78)

Nous pouvons ainsi constater que Nivard éprouve une vraie culpabilité à l'égard de ce « faux père » qu'il a tué. Ce sentiment de culpabilité d'avoir éliminé le père serait-il la cause des crises d'épilepsie de Nivard, comme ce fut le cas pour Dostoïevski ? Cependant, nous pouvons également faire l'hypothèse que la culpabilité que ressent le protagoniste se rattache à ses deux autres figures paternelles de substitution : Khalim Rhamir, le grand-père d'Awen, qui était un grand orfèvre et qui va enseigner à Nivard la maîtrise du spectre lumineux (« le vieux verrier et lui reçoivent les couleurs de la même manière et leur œil est étonnamment semblable » [*PL*, p.234]), ainsi que Rosal de Sainte-Croix (qui « défend l'orfèvre comme s'il s'agissait de son propre fils » [*PL*, p.155]), qui fut aussi un père pour Awen étant donné qu'il l'a prise sous son aile lorsqu'elle est arrivée en Occident (« Je l'ai élevée comme une enfant de ma chair » [*PL*, p.92]). Le sentiment de culpabilité à l'égard de ces deux hommes est effectivement bien présent lors des deux crises d'épilepsie du maître verrier. En effet, la première apparaît sur le chemin de retour vers Huy, après avoir rageusement roué de coups un jeune garçon qui avait essayé de voler son cheval. Nous pouvons comprendre cette violence incontrôlée comme le déversement de la colère de Nivard à la suite du récent meurtre de sa femme et de ses enfants. Cette colère, il l'a d'abord dirigée vers le premier homme qui lui est tombé sous la main avant de la retourner contre lui-même : nous pouvons supposer que Nivard ressent de la culpabilité envers ses pères adoptifs, qui sont aussi des pères pour Awen, car il n'a pas su protéger la jeune femme qu'il s'est appropriée sans le consentement de Rosal de Sainte-Croix⁷⁷. Nous pouvons également faire l'hypothèse que ce sentiment de culpabilité inconscient serait la conséquence de la relation « interdite » que Nivard entretenait avec Awen : en effet, à cause de la couleur de

⁷⁷ « – Alors donnez-moi votre enfant ! insiste Nivard. – Pourquoi te la donnerais-je, puisque tu l'as prise ? rétorque crûment Rosal » (*PL*, p.92)

peau et de la religion de la jeune femme, leur couple était vu d'un mauvais œil⁷⁸. Le nouveau départ qu'il prend alors vers Huy peut donc être interprété comme une volonté de réorienter ses pulsions et son désir de l'interdit vers un autre but⁷⁹. La deuxième crise peut également être comprise comme un combat contre lui-même, une sorte d'autopunition, qui suit la prise de conscience de Nivard de sa propre faiblesse et de son incapacité à poursuivre la mission que lui avait confiée Rosal de Sainte-Croix.

En somme, nous comprenons que l'ange avec lequel Nivard lutte dans la nuit n'est, en fait, personne d'autre que lui-même. Comme Jacob qui, seul, lutte avec quelqu'un jusqu'au lever de l'aurore, Nivard se débat avec lui-même, avec ses démons et ses erreurs qui viennent le hanter. Toute sa vie, il luttera pour trouver cette aurore, cette part de lumière en lui. Un premier rayon de clarté apparaîtra, peu de temps avant sa mort, en la figure de son fils que Coline a choisi d'appeler Clément « pour exorciser le mal et implorer le ciel à la miséricorde » (PL, p.376). Ce pardon qu'il n'arrivait pas à se donner à lui-même, c'est donc un prénom qui le lui apporte, comme Jacob lorsqu'il se fait rebaptiser par l'ange.

1.2. Œdipe, Antigone et Clio : accueillir sa part de lumière

Du côté d'Henry Bauchau, cette scène biblique apparaît pour la première fois aux yeux de l'écrivain dans l'église Saint-Sulpice où il découvre l'œuvre *La Lutte de Jacob avec l'Ange* d'Eugène Delacroix. L'écrivain témoigne de la rencontre avec cette œuvre picturale aux premières pages de son *Journal d'Œdipe* :

« Passant devant St Sulpice, j'entre pour aller voir *La Lutte de Jacob avec l'ange* de Delacroix. Touché comme toujours par la beauté, la gravité de la scène. L'homme précipite toutes ses forces dans la lutte, l'ange se contente de le contenir sans effort apparent, avec un magnifique geste de retenue. Je me suis assis dans la mauvaise lumière qui règne là et j'ai laissé l'œuvre me pénétrer, m'entourer non sans une certaine tristesse. Le temps n'est plus pour moi de me lancer dans la lutte. Je n'ai pas non plus la grâce, la puissante réserve de l'ange. Il faut que je trouve ma place dans cet affrontement décisif, mais mon esprit ignore et mon corps ne sent pas encore où elle se trouve »⁸⁰.

⁷⁸ « André de Montbard, chutant sur terre comme un ange qui se serait pris les pieds dans ses rémiges, s'étonne et interroge l'assemblée sur cette "courtisane" dont il entend parler pour la première fois. D'un seul coup, les dévots ouvrent l'œil. Quand on leur annonce la couleur de sa peau, ils écarquillent le second. Lorsque, pour couronner le tout, Nivard leur apprend que la femme est musulmane, la conversation s'enflamme ». (PL, pp. 116-117)

⁷⁹ Cependant, l'interdit y sera encore bravé puisque Nivard y retrouvera Coline, son amie d'enfance devenue l'épouse de son frère, qu'il violera. Après cet acte, il prendra de nouveau la fuite (« il peut partir, chassé par lui-même, reprendre sa vie d'errance » [PL, p.279]), s'exilant ainsi comme Œdipe de sa propre ville.

⁸⁰ BAUCHAU H., *Jour après jour. Journal d'Œdipe sur la route (1938-1989)*, Arles, Actes Sud, 2003, p.11.

Dans cette description de l'œuvre de Delacroix, Henry Bauchau évoque « le magnifique geste de retenue » de l'ange, que nous retrouvons également dans le vitrail de Bernard Tirtiaux, et qui contraste avec la lutte acharnée de Jacob. Nous comprenons ainsi que l'ange essaye, non pas de se protéger des potentiels coups que pourrait lui porter Jacob, mais bien de retenir la propre violence du fils d'Isaac contre lui-même. C'est également pour cette raison que l'ange porte un coup à Jacob : cette blessure, qui vient toucher les parts cachées de l'être et qui représente également la menace de castration, comme nous l'avons vu précédemment, fait office de punition pour éviter que le sujet ne s'autopunisse. C'est ce que constate également Freud dans son analyse sur Dostoïevski :



La Lutte de Jacob avec l'ange, 1850-1861, chapelle des Saints-Anges, Saint-Sulpice, Paris.

La condamnation de Dostoïevski comme criminel politique était injuste et il ne l'ignorait pas, mais il accepta la punition imméritée infligée par le Tsar, le Petit Père, comme un substitut de la punition que son péché envers le père réel avait méritée. Au lieu de se punir lui-même, il se laissa punir par un remplaçant du père. On a ici un aperçu de la justification psychologique des punitions infligées par la Société. C'est un fait que de très nombreux criminels demandent à être punis. Leur surmoi l'exige, et s'épargne ainsi d'avoir à infliger lui-même la punition.⁸¹

Cette punition par la société, Œdipe l'a vécue à travers la volonté des Thébains, qui font office de figures d'autorité, de l'expulser de la ville⁸². Mais le roi de Thèbes a accepté cette sentence et s'est exilé de son plein gré. Cependant, Œdipe a également dirigé sa colère contre lui-même en se crevant les yeux. Cette autopunition peut être comprise comme un moyen de supprimer ce qui a créé le meurtre du père et l'inceste : le regard qui a croisé celui de Laïos aux portes de Thèbes et qui a désiré Jocaste. Ainsi, comme nous le rappelle Patrick Marot dans son article « L'œil crevé du symbole », « il est entendu, depuis la géniale lecture qu'a faite Freud de l'*Œdipe-roi* de Sophocle⁸³, que les yeux crevés sont un équivalent symbolique de la

⁸¹ FREUD S., « Dostoïevski et le parricide [1928] », *op. cit.*, p.118.

⁸² « Ce n'est pas l'ordre d'un père, c'est la sentence de la ville et des terribles dieux qui la protègent » (*OSR*, p.14).

⁸³ Voir Sigmund Freud, lettre à W. Fliess du 15 oct. 1897 ; *Le Moi et le ça*, PUF, 1966 ; *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Gallimard, 1986.

castration »⁸⁴. Notons également que ce motif du fils rendu aveugle apparaît également dans *Le Passeur de lumière* lorsque le plus jeune souffleur de la verrerie de Nivard tente de lui dérober le précieux carquois dans lequel l'orfèvre note minutieusement ses formules chimiques depuis une vingtaine d'années. Comme Jacob volant la bénédiction à son père Isaac, Antoine de Jouy, dans un élan d'orgueil, vole le bien le plus précieux de son maître. Le châtiment ne se fera pas attendre :

Antoine de Jouy tombe face contre terre. Lorsqu'il reprend connaissance, quelqu'un éponge son visage ensanglanté. Il a mal. La nuit s'est faite autour de lui, épaisse et grasse, une nuit sans lune, noire comme le fond d'un terrier, une nuit dont on ne ressort que lorsque la vie bascule. Il est aveugle et ce ne sont pas les larmes qui peuvent nettoyer les yeux morts. Les hommes emmènent Antoine de Jouy avec eux. Personne n'avait souhaité pareil châtiment. (PL, p.368)

Cette punition dévoile donc, nous dit encore Marot, le « dépassement du complexe d'Œdipe par le complexe de castration qui permet à l'enfant de réorienter sa *libido* et d'acquérir de l'autonomie »⁸⁵. Mais si Œdipe s'était déjà infligé une punition, pourquoi concède-t-il également à recevoir celle de sa ville ? Nous sommes très certainement dans un cas où la punition que l'on s'inflige à soi-même ne réhabilite pas forcément l'intégrité du sujet aux yeux de la communauté. Accepter la sentence de Thèbes apparaît donc comme une nécessité pour le roi envahi par la culpabilité afin d'espérer accéder à une rédemption sur le plan social. L'autopunition par la blessure de castration se double donc d'une punition donnée par une instance d'autorité.

Cet exil, Henry Bauchau l'a également enduré. En effet, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, durant laquelle il a combattu dans l'armée belge, l'écrivain se sent comme un paria étant donné que ses compatriotes le soupçonnent d'avoir sympathisé avec l'ennemi. En effet, Bauchau avait fondé le Service des Volontaires du Travail, un mouvement catholique belge qui travaillait à reconstruire le pays encore sous occupation allemande. Dans ce cadre-là, l'écrivain entretenait une relation amicale avec un sympathisant nazi, ce qui, à la Libération, a été considéré comme une compromission. Ainsi, comme Jacob quittant sa famille après avoir trompé son père, Henry Bauchau se réfugie en France après avoir été accusé d'avoir trompé sa patrie. C'est à ce moment-là qu'il commence l'écriture de son premier roman : *La Déchirure*.

⁸⁴MAROT P., « L'œil crevé du symbole », *Fabula/Les colloques*, « Les moralistes modernes », article mis en ligne le 30 octobre 2010, consulté le 22 mars 2024. URL : <https://www.fabula.org/colloques/document1300.php>.

⁸⁵ *Idem*.

Le cheminement d'Œdipe, qui trouve dans l'exil une voie créatrice pour sublimer ses souffrances du passé, vient donc faire écho au propre vécu de l'auteur. En somme, comme le précise Émilienne Akonga Edumbe dans sa thèse : « dans l'itinéraire original et emblématique de ses personnages – et par ricochet de lui-même –, Bauchau inscrit le travail de transformation et de sublimation de l'échec par l'écriture – entendons aussi par l'art – dans une perspective d'espérance »⁸⁶.

Cette espérance dans la lutte, à l'instar de celle de Jacob, est évidemment plus que palpable chez les personnages d'*Œdipe sur la route*. C'est Joëlle Caullier qui, dans son article « Au cœur de la création artistique : le combat de Jacob avec l'Ange », interroge la première l'importance qu'a eue l'œuvre picturale de Delacroix sur les personnages de Bauchau. En effet, Caullier part du tableau afin de :

[...] décrire dans les personnages de Bauchau l'homme en prise avec son *hybris* et ses penchants violents, le travail de réapprovisionnement du versant sombre par le versant lumineux de l'être par le truchement de l'art, voie possible de réconciliation de l'individu et de la société, du singulier, si singulier soit-il, et du collectif.⁸⁷

L'*hybris*, qui en grec signifie littéralement « orgueil », désigne donc, par déviation, les comportements démesurés inspirés par l'orgueil de l'homme. Cette outrance, nous l'avons déjà perçue à travers la colère et l'impulsivité de Nivard ainsi qu'à travers son violent sentiment de culpabilité. De même, les personnages d'*Œdipe sur la route* sont victimes de cette démesure : Clios mène une vie faite de violences et de cruauté, Œdipe a tué Laïos, les différents peuples se déchirent, comme le clan de la musique et celui de la danse, ou encore celui des Hautes Collines. La guerre est partout et les pulsions meurtrières jalonnent les pages du roman. Dans la tradition antique, les tempéraments mauvais sont souvent représentés par une bête que le héros se doit de combattre et dont la victoire sur celle-ci lui apporte la liberté, la reconnaissance ou encore l'absolution⁸⁸. Dans la Bible, au contraire, l'adversaire n'est pas un monstre qui incarnerait les élans instinctifs et bestiaux de Jacob, mais un ange qui représente la part de lumière de l'homme. À l'issue de la lutte, l'ange ne doit donc pas être vaincu, mais reconnu et accueilli afin que

⁸⁶ AKONGA EDUMBE E., *op. cit.*, pp. 30-31.

⁸⁷ MAYAUX C., « Présentation », dans WATTHÉE-DELMOTTE M., *Henry Bauchau et les arts*, *op. cit.*, p.28.

⁸⁸ Nous pensons notamment à Héraclès qui, pour expier sa faute d'avoir tué sa femme et ses enfants, doit accomplir douze travaux, comme enchaîner le chien polycéphale Cerbère ou tuer l'hydre de Lerne. Nous pouvons également citer le Minotaure, né de l'amour infidèle de Pasiphaé, épouse du roi Minos, et d'un taureau blanc, qui sera tué par Thésée, mais également Ulysse qui doit combattre différents monstres comme le Cyclope, Charybde et Scylla ainsi que les Sirènes afin de pouvoir rentrer chez lui à Ithaque.

Jacob puisse réintégrer à son identité le côté lumineux de son être qui avait été enfoui. Ce processus se retrouve dans l'épisode de la Vague durant lequel Œdipe et ses deux compagnons engagent un véritable corps à corps avec la roche. La hargne avec laquelle le roi de Thèbes sculpte nous montre bien qu'il « parvient à extérioriser sa souffrance et la projette sauvagement sur la pierre intraitable »⁸⁹ :

L'ouragan se déchaîne, les vagues en bas se creusent, s'élèvent très haut et retombent en mugissant. Des rafales de pluie s'abattent sur eux en trombe, Antigone, effrayée, crie à Œdipe : « Remonte, remonte vite ! » Un grand rire triomphant s'élève auquel répond, à côté d'elle, celui de Clios qui exulte et crie entre deux coups de tonnerre : « La vague monte, elle monte. Il va la forcer à plier ! » Œdipe se hisse sur une pointe de rocher où il se tient à cheval. Il travaille des deux mains avec des outils énormes. La pluie et les éclairs aveuglent Antigone, mais elle entend le bruit forcené du burin, de la masse et de la pierre fracassée. On dirait qu'un géant creuse et frappe la falaise. (OSR, p.156)

Dans cet extrait, nous remarquons, en premier lieu, les hyperboles (« des outils énormes » ; « un géant creuse et frappe la falaise ») qui viennent accentuer la force d'Œdipe, lui donnant ainsi l'allure d'un titan invincible. En second lieu, nous constatons que la nature en train de se déchaîner vient faire écho à la rage d'Œdipe, comme si la mer tumultueuse était elle-même en train de sculpter et venait décupler la puissance créatrice de l'aveugle déjà mise en exergue par les hyperboles. Ainsi, la colère n'est plus dirigée contre lui-même, mais est transférée vers un autre objet, une falaise, qui petit à petit dévoile une vague immense et déchirée ainsi que les visages des trois personnages. Aucun des trois n'a sculpté son propre portrait et ainsi, chacun se redécouvre à travers les yeux de la personne aimée. Pour Clios, la découverte de son portrait, sculpté par Antigone, l'ébranlera profondément :

Clios est bouleversé, il admire et aussi s'effraie. C'est donc ainsi qu'Antigone le voit, qu'elle veut le voir. Il dit avec colère : « Elle m'a fait comme elle voudrait que je sois ». Œdipe constate : « Elle t'a fait comme tu es ». Et il retourne à son travail. Clios fait de même, il rejette cette parole et pourtant elle le touche au cœur. (OSR, pp. 139-140)

Antigone n'a pas représenté Clios avec « son rire cruel et traqué qui apparaît trop souvent sur son visage » (OSR, p.139), mais avec un « sourire de défi » et de « superbes yeux » (OSR, p.139). De cette façon, la princesse de Thèbes montre à Clios qu'il n'est pas réduit à cette image du criminel et du prédateur qu'il s'est construite durant toutes ces années, mais qu'il est

⁸⁹ CAULLIER J., *op. cit.*, p.37.

également un homme plein d'espérance qui regarde vers l'avenir. Antigone découvre, à son tour, ses traits sous les coups de burin d'Œdipe :

C'est donc ainsi qu'Œdipe la pense, qu'il la fait voir, animée par une beauté qui n'est pas celle de Jocaste ni celle d'Ismène. Une beauté active, résolue, acharnée dans la confiance. Ce visage connaît la menace de la vague, son écrasante pesanteur, mais il ne s'abandonne pas à l'effroi. La pierre l'a voulue éclairée et solide, comme le corps, qu'elle a sculpté elle-même et retrouve avec étonnement. Ce corps dont Œdipe a accentué la ligne audacieuse qui est à la fois celle d'un garçon vigoureux et d'une jeune fille élancée, plus intrépide que les jeunes filles de Thèbes. [...] Œdipe l'a achevée par le surprenant visage où tout est donné à l'effort, à la respiration juste et donc aucun des traits ne sourit. C'est la tête entière, c'est le corps tout entier qui, comme le petit dieu usé du village, sont animés d'un sourire dont la lumière transparente émane directement de la pierre. Dans ce profil né d'une vision d'Œdipe, ce qui la frappe, ce qui l'émeut surtout c'est la limpidité. C'est donc ainsi, alors qu'elle se sent si souvent troublée, si incertaine, que son esprit et ses mains l'ont aimée. Elle entoure de ses bras le sourire invisible et présent qu'il lui a donné dans la pierre, elle se réconcilie un peu avec elle-même, elle sent qu'elle pourra peut-être, comme le lui a dit Diotime, devenir un jour Antigone. (OSR, pp. 143-144)

Dans cette longue description, Antigone découvre la beauté de son corps androgyne et de son tempérament impétueux. Elle qui se pensait instable et peu désirable, voilà que la pierre lui dévoile qu'elle est belle à sa façon et unique, comme le lui fera remarquer Clio (OSR, p.146). Le fait que son père construise une image belle et positive d'elle apparaît comme une étape primordiale dans le cheminement d'Antigone pour s'accepter et s'aimer comme elle est. Le regard valorisant du père sur la fille est un effet crucial pour le développement de l'estime de soi. C'est ce que Didier Lauru⁹⁰ développe dans son essai *Père-fille*, publié chez Albin Michel en 2006. Il y développe l'idée qu'une petite fille devient femme sous le regard de son père et que c'est la nature de cette relation qui influencera grandement l'identité de la future femme. Afin d'illustrer cette problématique, Lauru commence son livre avec une métaphore relative à la sculpture :

Une enfant demande un jour à un sculpteur, en admiration devant un magnifique cheval qu'il vient d'exécuter, comment il l'a réalisé. Ce dernier désigne un bloc de marbre et lui explique qu'il a progressivement fait émerger la forme de l'animal. L'enfant l'interroge de nouveau d'un ton grave : « Comment as-tu fait pour voir qu'il y avait un cheval dans le bloc de pierre ? ». Cette petite

⁹⁰ Né en 1952, Didier Lauru est un psychanalyste, psychiatre et écrivain français qui travaille principalement sur l'amour, la sexualité infantile et les relations père-fille.

histoire est une jolie métaphore du lien complexe qui unit le père à sa fille, et la fonction essentielle du regard dans l'épanouissement de la féminité de celle-ci.⁹¹

Nous comprenons ainsi que le père façonne sa fille, non pas selon ses propres désirs, mais en faisant émerger les beautés qui résidaient déjà en elle. De même, Œdipe sent que la vague, la barque et les trois rameurs sont déjà dans la pierre (« la vague est là, déjà là. Il faut seulement l'aider à apparaître » [OSR, p.136]) et que son rôle est de les faire sortir de la roche pour qu'ils puissent être vus par tous. Le père pose donc un regard valorisant sur sa fille pour que celle-ci puisse faire advenir son identité. Regard masculin qui sera le premier auquel la petite fille sera confrontée, mais qui a ceci de spécifique qu'il ne comporte aucune dimension sexuelle. La relation père-fille est donc une relation d'amour particulière qui permet à la jeune fille d'être aimée pleinement pour ce qu'elle est tout en pouvant s'émanciper de son père pour donner son amour à un autre homme :

Quant au père, il fait avec sa fille une expérience d'amour unique vers un être féminin, puisque ce lien filial si intense ne peut se traduire dans la sexualité. C'est précisément cet interdit de l'inceste qui garantit la qualité de ce lien. En le respectant, le père *autorise* sa fille à échapper à son emprise pour devenir une femme et aimer un autre homme, accomplissant ainsi sa féminité, y compris dans sa dimension sexuelle.⁹²

Cet interdit de l'inceste apparaît d'autant plus important dans le cas d'Antigone et Œdipe puisque ce dernier a épousé sa mère, faisant d'Antigone à la fois sa fille et sa sœur. Nous pouvons constater que ce double lien familial perturbe particulièrement la princesse thébaine qui tente de trouver sa juste place par rapport à Œdipe, comme nous pouvons le constater dans l'extrait suivant qui fait suite au rêve d'Antigone dans lequel elle a entendu Œdipe l'appeler « ma sœur » : « Elle pense qu'elle peut refuser à son père ce terrible travail, mais peut-elle faire de même pour son frère, ce frère frappé par le malheur, qu'elle a suivi, qu'elle a poursuivi quand il a quitté Thèbes ? » (OSR, p.135). Le devoir du roi mendiant sera donc de réinstaurer l'interdit et de rétablir un équilibre dans les relations enfants-parents de sexes opposés, à savoir pas trop loin, pas trop près. Mais ce regard d'amour filial va dans les deux sens : la manière dont la fille voit son père va également forger ce dernier :

« Il s'agit donc d'une interaction, qui se construit au fil du temps, autour du regard et des paroles de chacun. Dans son désir éperdu de séduire son père, la fille est à l'affût de la moindre ambivalence

⁹¹ LAURU D., *Père-Fille, une histoire de regard*, collection Psychologie, Éditions Albin Michel, Paris, 2006.

⁹² *Ibid.*

qui pourrait surgir dans son regard, pour mettre en acte ses fantasmes de séduction. Mais si le père lui accorde un tant soit peu de satisfaction, l'attachement est tel qu'elle se trouve incapable de renoncer à lui pour se tourner vers un autre homme »⁹³.

Cette explication vient particulièrement faire écho à la situation d'Antigone qui est amoureuse de Clios, mais est incapable de l'aimer. En effet, alors qu'Antigone commençait à sculpter le visage d'Œdipe, Clios vient voir son travail et « éclate de rire : “Toujours la petite fille amoureuse du bel Œdipe qui n'est plus !” » et ajoute par après : « Tu es sale, couverte de poussière et en loques » (OSR, p.146). Ainsi, nous comprenons que le regard amoureux qu'Antigone porte encore sur son père l'empêche d'assumer pleinement sa féminité, d'aimer et d'être aimée par un autre homme que lui. Finalement, en faisant le choix de ne pas sculpter les yeux d'Œdipe, elle parvient à renoncer à son désir pour son père. En effet, en décidant de représenter Œdipe avec son bandeau sur les yeux⁹⁴, elle n'est plus « à l'affût de la moindre ambivalence qui pourrait surgir dans son regard ».

Ainsi, cette longue lutte avec eux-mêmes aura permis aussi bien à Œdipe qu'à Clios et Antigone de retrouver leur part de lumière, tout comme Jacob. Le corps à corps avec la roche a révélé leur vrai visage et chacun semble avoir accepté et réintégré à son identité à la fois les pans sombres de leur passé et les pans lumineux de leur être, formant ainsi un tout harmonieux. Cet accomplissement apparaît très bien dans l'extrait suivant où Œdipe, après être parvenu à faire plier la vague, apparaît comme transfiguré :

Deux mains immenses atteignent le bord de la falaise, y prennent appui et soudain le géant est là, encore entouré d'étincelles. Il brise en riant la corde qui lui enserrait la taille, élevant d'un mouvement superbe son corps très au-dessus d'elle. Qu'il est beau aveugle, rayonnant et bondissant peut-être. Comme il verdoie, quand d'un geste vaste et négligent il rejette ses énormes outils dans la mer. [...] Est-ce qu'il va grandir encore, s'élancer dans la mer, être enlevé dans le ciel par le char ardent tiré par des chevaux de feu ? (OSR, p.158)

Dans cet épisode, la renaissance d'Œdipe, qui « verdoie », est très nette et nous fait penser à plusieurs scènes bibliques, notamment celle de la Transfiguration⁹⁵ durant laquelle le Christ

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ « Il n'y a plus ce regard, mais il y a ce bandeau qu'on peut montrer et qui peut faire voir, puisque c'est le géant aveugle qui dirige la barque, le regard intérieur dans son absence et dans sa plénitude ». (OSR, p.172.)

⁹⁵ « Six jours après, Jésus prit avec lui Pierre, Jacques et Jean, son frère, et il les conduisit à l'écart sur une haute montagne. Il fut transfiguré devant eux ; son visage resplendit comme le soleil, et ses vêtements devinrent blancs comme la lumière. Et voici, Moïse et Élie leur apparurent, s'entretenant avec lui. Pierre, prenant la parole, dit à Jésus : Seigneur, il est bon que nous soyons ici ; si tu le veux, je dresserai ici trois tentes, une pour toi, une pour

se revêt de lumière et est reconnu par son Père sur la montagne en présence des apôtres Pierre, Jacques et Jean. Cette scène d'*Œdipe sur la route* est également comparable à celle où le prophète Elie est emporté au ciel par des chevaux de feu attelés à un char flamboyant⁹⁶, ou encore à celle où le patriarche Hénoc, qui préfigure Elie et Jésus Christ, monte également au ciel sur un char⁹⁷. Ces deux figures de l'Ancien Testament ont en commun de quitter leur vie terrestre en étant emporté dans les cieux sur un char tiré par des chevaux qui, symboliquement, « sont l'insigne de la puissance armée et de la richesse des grands rois »⁹⁸. L'interrogation d'Antigone qui clôt l'extrait ci-dessus vient donc rappeler l'ascendance royale d'Œdipe ainsi que son lien étroit avec le divin. Ainsi, nous découvrons que le héros le plus connu de la mythologie grecque devient, sous la plume de Bauchau, un héros chrétien⁹⁹ qui renaît grâce au pardon qu'il s'accorde à lui-même et à la relation père-fille que la sculpture des visages dans la roche a permis de rétablir. Cette transfiguration s'opère également chez Jacob qui renaît grâce à sa réconciliation avec son frère et la bénédiction divine qu'il reçoit. Durant la lutte, l'adversaire a mis le doigt sur ce qui était blessé en Jacob, le poussant ainsi à réparer la relation avec son frère. Doté d'un nouveau nom, il peut alors retrouver de façon juste sa place à la fois de fils, de frère, de père et de patriarche du peuple juif.

Nous noterons que, dans *La Démence du boxeur*, Melchior achève également sa vie sur Terre en étant emporté par « un vieux cheval noir dont les sabots ne touchaient pas le sol, et qui tirait d'un air calme et fatigué un char à quatre roues » (*DM*, p.210). Cette charrette, quelques instants plus tôt, apparaissait sous la forme d'une « étrange lumière » (*DM*, p.210). Par ailleurs, le fait que le conducteur invite le vieil homme « d'un ample mouvement du bras » (*DM*, p.211)

Moïse, et une pour Élie. Comme il parlait encore, une nuée lumineuse les couvrit. Et voici, une voix fit entendre de la nuée ces paroles : celui-ci est mon Fils bien-aimé, en qui j'ai mis toute mon affection : écoutez-le ! Lorsqu'ils entendirent cette voix, les disciples tombèrent sur leur face, et furent saisis d'une grande frayeur. Mais Jésus, s'approchant, les toucha, et dit : Levez-vous, n'ayez pas peur ! Ils levèrent les yeux, et ne virent que Jésus seul. Comme ils descendaient de la montagne, Jésus leur donna cet ordre : ne parlez à personne de cette vision, jusqu'à ce que le Fils de l'homme soit ressuscité des morts. Les disciples lui firent cette question : pourquoi donc les scribes disent-ils qu'Élie doit venir premièrement ? Il répondit : il est vrai qu'Élie doit venir, et rétablir toutes choses. Mais je vous dis qu'Élie est déjà venu, qu'ils ne l'ont pas reconnu, et qu'ils l'ont traité comme ils ont voulu. De même, le Fils de l'homme souffrira de leur part. Les disciples comprirent alors qu'il leur parlait de Jean-Baptiste ». (Mat, 17, 1-13)

⁹⁶ « Ils étaient en train de marcher tout en parlant lorsqu'un char de feu, avec des chevaux de feu, les sépara. Alors, Élie monta au ciel dans un ouragan ». (2 Rois 2, 12)

⁹⁷ « Ensuite, il arrive que le nom de ce Fils d'homme [Hénoc] fut élevé vivant auprès du Seigneur des esprits et retiré d'entre les habitants de la terre. Il fut élevé sur le char du vent, et son nom fut retiré d'entre eux ». (1 Hén 70, 1-2).

⁹⁸ BESSONNET F., « Élie, Hénoc et autres ascensions », *Au Large Biblique*, publié le 6 mars 2024, [En ligne], URL : <https://www.aularge.eu/blog/2019/05/07/elie-henoch-et-autres-ascensions/>.

⁹⁹ CAULLIER J., *op. cit.*, p.35.

nous fait penser à un geste de révérence que l'on adresserait à une figure royale. À l'aune de tous ces éléments, nous pouvons tenter de faire converger les significations de ces symboles en faisant l'hypothèse qu'Œdipe et Melchior, tout comme Élie et Hénoc, par cette métaphore de « l'ascension du juste »¹⁰⁰ sur un char lumineux, sont redevenus souverains en leur royaume en faisant la vérité sur eux-mêmes.

Ainsi, le processus d'individuation des personnages dans *Œdipe sur la route* consiste à mettre en lumière les zones d'ombre pour en faire une force. En effet, la pratique artistique permet de canaliser les pulsions de mort et de transformer ces dernières, non pas en force destructrice ou autodestructrice, mais bien en puissance créatrice. C'est le principe de la sublimation, que nous approfondirons ultérieurement, et qui permet au sujet de se métamorphoser et de trouver une issue. Cette régénération de l'être, Caullier la nomme « auto-poïèse » : « À travers l'art sous toutes ses formes, musique, danse, peinture, sculpture, poésie, c'est avant tout à un processus d'auto-poïèse que l'on assiste, auto-poïèse de l'écrivain, auto-poïèse des personnages »¹⁰¹. En s'inspirant ainsi d'un concept biologique inventé par Humberto Maturana et Francisco Varela en 1972¹⁰², Caullier veut désigner les changements intérieurs qui s'opèrent en Œdipe, Clio et Antigone, mais également en Henry Bauchau, grâce à la mise en relation de ces derniers avec la matière (entendons par là le minéral, mais également la langue comme matière de l'écriture). Faire émerger leur visage de la Vague déchirée leur aura donc permis de retrouver leur place et de s'accepter malgré leur propre déchirure intérieure, car, comme en conclut Henry Bauchau en épigraphe de son premier roman, « on peut vivre aussi dans la déchirure ».

1.3. Melchior : l'épiphanie ou la révélation des parts enfouies

Pour les deux romans précédents, nous avons vu la présence en filigrane de la figure de Jacob luttant avec l'ange qui vient refléter le combat intérieur des personnages et la quête de la lumière divine, symbole de vérité. Qu'en est-il pour François Weyergans et Melchior Marmont ?

¹⁰⁰ BESSONNET F., *op. cit.*

¹⁰¹ CAULLIER J., *op. cit.*, p.31.

¹⁰² « La propriété d'un système de se produire lui-même, en permanence et en interaction avec son environnement, et ainsi de maintenir son organisation (structure) malgré son changement de composants (matériaux) et d'informations (données) » (UNIVERSITÉ DE GENÈVE, « Autopoïèse », date de publication inconnue, [En ligne], URL : <http://tecfaetu.unige.ch/formcont/chasso01/page3autopoiese.html>.)

En premier lieu, bien qu'il n'y ait pas de références explicites à cette œuvre dans le parcours de l'écrivain, nous pouvons d'ores et déjà constater des thèmes communs comme la lutte intérieure et la transformation personnelle à un moment crucial de la vie. Nous noterons également que Weyergans entretenait une relation assez étroite avec le psychanalyste Jacques Lacan par lequel il a été suivi durant plusieurs années. L'auteur était donc très au fait de l'impact de son cadre familial sur son identité. Dans ce cadre-là, à l'instar d'Henry Bauchau, l'écriture a revêtu une place importante dans son cheminement thérapeutique étant donné que Lacan le poussait à écrire, notamment ses rêves¹⁰³. Ainsi, bien que l'académicien ait toujours récusé les interprétations sur le sens de son œuvre ainsi que les liens établis avec son vécu, la critique lève le voile sur certains parallélismes troublants entre auteur et protagoniste et sur la dimension psychanalytique évidente de ses romans. C'est notamment ce que constate Jeannine Paque, dans *François Weyergans, romancier*, en affirmant que les personnages de l'écrivain ne sont finalement que des « représentants masculins, masques ou purs fantasmes de monsieur Weyergans »¹⁰⁴, et plus loin que « l'auteur tire parti du constat lucide de tous les déterminismes qui pèsent sur lui et dont il tente de se libérer par l'écriture »¹⁰⁵.

Ainsi, Melchior Marmont, comme son auteur, tente également de se libérer des souffrances de son passé qui l'empêchent d'être pleinement lui-même. Il s'agit pour le protagoniste d'une véritable lutte, comme l'indique le titre que le personnage a choisi pour son film :

Le film s'était finalement appelé *La Démence du boxeur*, un titre que Melchior avait trouvé pendant une discussion avec son médecin à qui il avait posé des questions sur les différences entre folie et démence, démence et dépression, vraie et fausse démence. Le médecin avait mentionné la démence des boxeurs, dont Melchior apprenait l'existence, et qu'on appelait aussi *dementia pugilistica*, une forme de démence assez rare qui atteint des boxeurs âgés ayant reçu trop de coups sur la tête. [...] Son film racontait la vie d'un homme, plus ou moins calquée sur la sienne, qui établissait le solde, sur un ton amer et amusé, des coups qu'il avait donnés et reçus. [...] Il lui avait semblé pertinent de suggérer que les coups fictifs sont plus douloureux que des coups de poing, et leurs plaies souvent inguérissables. Toute vie se passe sur une sorte de ring mental, avait-il dit, où on est le plus souvent contraint de se battre contre soi-même. (DM, pp. 198-199)

¹⁰³ Selon les propres dires de François Weyergans dans une interview pour le podcast *Les Nuits de France culture* dans l'épisode n° 630 « Témoignages après la mort de Jacques Lacan 1/5 : Après la mort de Jacques Lacan, ébauche d'un portrait », France Culture, 18 février 2024.

¹⁰⁴ PAQUE J., *op. cit.*, p.6.

¹⁰⁵ PAQUE J., *op. cit.*, p.21.

À travers cette explication que le personnage nous donne du titre de son œuvre, nous comprenons que la démence est le résultat des coups que Melchior a donnés et qui lui ont été portés, comme Jacob souffrant autant des coups bas qu'il a faits aux membres de sa famille que du coup qu'il reçoit de l'ange. La démence, c'est la blessure dans le « creux de la hanche ». Weyergans ne passe donc pas par la métaphore de la lésion physique pour indiquer directement là où son personnage a été touché : dans son esprit. Cette blessure nous est présentée par l'écrivain comme étant, encore une fois, liée au père. Dans le cas de Melchior (comme dans celui de Nivard), celui-ci est mort de façon précoce et le protagoniste sent qu'il a envers lui un devoir de mémoire, un devoir de fidélité :

Comment en était-il arrivé à accumuler tout ce qui lui était un jour ou l'autre tombé entre les mains ? Il avait même tenu à conserver quelques outils de son père, un coute, un fer tranchant, en forme de langue bifide ou d'oriflamme, dont les dictionnaires modernes ne donnaient même plus la définition, un merlin et une cognée qui lui rendaient son père plus présent que les photographies que sa mère lui avait tant de fois reproché de ne pas mettre en évidence sur ses murs ou du moins à son chevet, comme s'il avait envie d'avoir son père dans sa chambre ! S'il n'avait pas récupéré, par hasard et juste avant qu'un ferrailleur ne les emporte, ces quelques outils ayant appartenu à son père, et les pauvres lettres envoyées du front, que sa mère, devenue entre-temps Mme Florentin Servant, avait reléguées au grenier (février 1915 : « ma petite missive trouvera-t-elle mes enfants en bonne santé ? »), il s'en serait voulu toute sa vie, la présence de ces objets lui paraissant prolonger un tant soit peu la vie de son père pendant la sienne. (*DM*, pp. 42-43)

À travers cet extrait, nous pouvons interpréter ce devoir de perpétuer le souvenir de son père, au risque de s'en « vouloir toute sa vie », comme une forme de culpabilité face à la mort de son père. Cependant, au-delà de la mort physique, la mort symbolique de son père semble davantage préoccuper Melchior qui voit son beau-père Florentin le supplanter dans son rôle de mari et d'éducateur. Accepter Florentin comme nouveau père serait donc un acte de tromperie et d'infidélité extrême envers son « vrai » père. En effet, nous pouvons lire que « Melchior trouvait qu'il se déshonorait quand, par mégarde, il lui arrivait de se montrer gentil avec Florentin » (*DM*, p.63). Ainsi, pour être plus exacte, le sentiment de culpabilité ne provient pas du parricide en tant que tel (puisque celui-ci n'a pas été commis par le fils, mais par une tierce personne), mais de l'inaction à la suite du meurtre du père, comme le précise Freud dans « Dostoïevski et le parricide » :

Nous voyons aussi le complexe d'Œdipe du héros, pour ainsi dire dans une lumière réfléchie, en apprenant l'effet sur lui du crime de l'autre. Il devrait venger l'acte, mais se trouve étrangement

incapable de le faire. Nous savons que c'est son sentiment de culpabilité qui le paralyse ; d'une façon absolument conforme aux processus névrotiques, le sentiment de culpabilité est déplacé sur la perception de son incapacité à accomplir cette tâche¹⁰⁶.

Étant ainsi incapable de venger son père défunt, Melchior redirige sa haine vers son beau-père, à l'instar d'Hamlet, et tente, en conservant tous ces objets, ces *fantoccini*, d'éviter cette mort symbolique du père et de continuer à le faire exister dans la maison de son enfance. Cette angoisse de la mort du père aura également un impact sur la production artistique de Melchior, qui, durant de longues années, a été incapable de finir un film :

Son frère aîné, le neurologue, lui avait parlé d'angoisse de mort à propos de ces films qu'il ne finissait pas, et qui témoignaient, selon lui, d'une hyperactivité désordonnée. Si Melchior était euphorique quand il renonçait à un projet, c'était un symptôme d'accès maniaque atténué. Ces films abandonnés en cours de route ne seraient-ils pas la réactivation d'une situation d'abandon plus ancienne ? Il avait aussi parlé d'agressivité. Melchior, toujours d'après son frère, n'aurait pas supporté qu'on finisse un film parce qu'il ne supportait pas non plus que la vie humaine finisse. (DM, p.21)

Dans cet extrait où le frère du protagoniste semble prendre le rôle d'un psychanalyste, le narrateur nous révèle que c'est la mort du père, vécue comme un abandon, qui pousse Melchior à abandonner ses propres créations afin de ne pas être confronté à l'achèvement, synonyme de la fin de vie. Ce double sens du mot « achever », qui signifie à la fois « détruire (au sens de tuer) et finir »¹⁰⁷, montre à quel point la création artistique et la vie sont imbriquées et deviennent les raisons de l'angoisse de Melchior qui craint de voir les deux arriver à leur terme. Nous verrons plus tard que cette impuissance dans le processus de création est en fait la pierre angulaire sur laquelle repose toute la production artistique ainsi que la personnalité du cinématographe. Pour le moment, continuons d'explorer les causes de cette incapacité à finir un projet : en plus de considérer son beau-père Florentin comme le rival de son père, Melchior, dans son esprit, le voit également comme son concurrent par rapport à la femme aimée, sa mère. Dans cet extrait, nous avons l'impression que Melchior se sent le devoir de prendre la place de son père mort et de, à travers sa personne, redonner au défunt la place qui lui est due, auprès de son épouse :

¹⁰⁶ FREUD S., « Dostoïevski et le parricide [1928] », *op. cit.*, p.120.

¹⁰⁷ KREMER N., « L'impuissance de créer, ou la leçon de Frenhofer », *Fabula/Les colloques*, Remodelages, Le négatif de l'écriture. Enquêtes sur le pouvoir de décréer (dir. Jean-Louis Jeannelle, François Vanoosthuyse), 2020, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6828.php>.

Pendant ces lectures, Melchior assimilait toujours les chevaliers félons, les traîtres et les rebelles à Florentin lui-même, tandis qu'il se prenait pour le défenseur des nobles et belles jeunes femmes enfermées dans les citadelles assiégées, le protecteur de Lady Augusta, de Lady Rowena, des comtesses Anne de Geierstein et Isabelle de Croye, qui avaient toutes le sourire, les longs cheveux et les yeux verts de sa mère à qui il pardonnait difficilement de préférer dormir avec le traître Florentin qu'avec son preux et vaillant archer, le jeune comte Melchior of Marmont. (*DM*, p.61)

En assimilant les héroïnes des romans de Walter Scott à sa mère et en énonçant le désir explicite d'une relation amoureuse, voire sexuelle, avec cette dernière, Melchior prend inconsciemment la place du père. Nous comprenons donc mieux d'où provient le sentiment de culpabilité. Comme Œdipe qui, s'étant rendu compte de son crime, se crève les yeux et se retrouve dans l'incapacité de chanter, Melchior empêche ses projets d'aboutir. Nous avons vu, selon l'analyse du frère du protagoniste, que cet inachèvement était dû à la peur de la mort et à la recreation du schéma d'abandon, mais peut-on également considérer cet autosabotage comme une castration symbolique ? Ainsi, nous pourrions faire l'hypothèse que la mort du père et l'incapacité à venger ce meurtre (ainsi que la séduction de la mère dans le cas d'Œdipe et Melchior) ont enclenché un sentiment de culpabilité qui pousse le protagoniste à s'autopunir en sabotant ses propres projets, comme c'est par exemple le cas de Melchior Marmont qui prend plaisir à laisser ses films dans l'inachèvement.

À l'instar de sa production cinématographique, Melchior est également un être non accompli, aux grands rêves non réalisés et qui peine à comprendre tous les éléments qui constituent sa personne, comme en témoigne l'extrait suivant : « Le texte latin était tronqué, plein de lacunes, parvenu en charpie aux éditeurs modernes, ce qui était une des raisons qu'avait Melchior de se sentir proche de ce livre aussi fragmentaire que l'idée qu'il avait de sa propre existence » (*DM*, p.118). Ainsi, comme Jacob, Melchior est un être fragmentaire qui tente d'unifier son passé et son présent ainsi que les parts sombres et lumineuses de son « moi ». Cette lutte prend la forme de la réalisation d'un long-métrage par lequel le cinéaste tente de faire le bilan de sa vie et d'assembler les différentes parties de son être. L'inachèvement devient donc le nouveau levier de son œuvre et toutes les parties lacunaires de sa vie, qui ont resurgi progressivement, sont accueillies et reçoivent une place dans son film.

Ce processus d'émergence de toutes les parts de sa personne, de « toute cette bouillie épaisse d'exaltations et de contrariétés qu'il essayait de maintenir dans une zone inaccessible de sa conscience où s'opérait la fusion de ses instincts et de ses rêves » (*DM*, p.129), peut être qualifié

d'épiphanie au sens premier du terme. En effet, le mot « épiphanie », utilisé pour désigner la fête religieuse des Rois mages, est issu de l'adjectif grec $\varepsilon\pi\iota\varphi\alpha\nu\iota\omicron\varsigma$ ¹⁰⁸ qui signifie « qui apparaît ». L'épiphanie est donc une « manifestation de ce qui est caché ». Cette définition correspond totalement au vécu de Melchior Marmont, mais également à celui d'Œdipe et Nivard, qui découvrent grâce à l'art et à la mémoire, des parts de leur identité qui avaient été enfouies, que ces dernières soient négatives ou positives. Cette idée d'une épiphanie vécue par le héros, comme illumination et révélation de l'inconscient, a également été très bien décrite par Henry Bauchau :

Le Journal d'Œdipe sur la route témoigne à chaque instant de la difficulté à lâcher prise pour laisser advenir ce qui est enfoui et qui peine à émerger. Ce n'est pourtant qu'à cette condition que l'imaginaire se développe sur fond d'une totale disponibilité à l'inconscient. C'est ce que le poète formule dans *L'Écriture à l'écoute* : « [...] Pour connaître la liberté il faut d'abord n'avoir pas peur, devenir résolument soi-même et affronter les luttes inévitables, car comme le dit Œdipe : la liberté douce n'existe pas. Ce rapport de liberté avec l'inconscient n'est pas un fait acquis, c'est un état où l'on parvient à travers un travail de toute la vie. On y accède par moments quand l'inconscient, se sentant écouté, apporte avec confiance à l'activité consciente ses matériaux, ses richesses, son étendue et aussi ses colères. Car sa colère veut dire espérance »^{109, 110}

Ainsi, faire la vérité sur soi-même et laisser remonter à la surface les richesses de l'inconscient permet d'acquérir une plus grande connaissance de soi et donc une plus grande liberté. La métaphore du processus épiphanique n'est pas anodine et vient évidemment faire écho au prénom du protagoniste, Melchior, qui, comme nous l'avons déjà évoqué, est le nom d'un des trois Rois mages qui, après avoir suivi une étoile lumineuse dans la nuit, est venu adorer le Christ. L'onomastique, encore une fois, revêt donc une importance capitale dans le recouvrement de l'identité du personnage, comme ce fut le cas de Jacob et de Clément. Le héros de *La Démence du boxeur* souligne lui-même l'importance de son prénom et de l'influence que celui-ci a eue sur sa vie : « Il ne portait pas pour rien un nom de roi mage. Les rois mages étaient des magiciens. Aurait-il mené une vie différente si on l'avait appelé d'un autre prénom ? Il en était convaincu » (DM, p.202). Cet événement que l'on nomme « Épiphanie » dans le calendrier religieux de l'Église catholique entre donc en résonance avec le propre vécu de Melchior qui,

¹⁰⁸ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Épiphanie », *Ortolang*, [En ligne], page consultée le 20 mars 2024, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9piphanie>.

¹⁰⁹ BAUCHAU H., *L'Écriture à l'écoute*, Arles, Actes Sud, 2000, p.149.

¹¹⁰ CAULLIER J., *op. cit.*, pp. 40-41.

en s'étant rapproché de l'étoile lumineuse¹¹¹ dans la nuit, retrouve également sa souveraineté. En effet, cette lumière qu'il voit briller dans le ciel peut être comprise comme la Lumière de la Vérité qu'il a atteinte grâce à l'exploration intérieure, tout comme les rois mages qui, en ayant suivi l'astre lumineux, ont découvert Jésus qui, dans le Nouveau Testament, se définit comme étant « le Chemin, la Vérité et la Vie » (Jn 14, 6). Nous pouvons donc dire que, au moment où la charrette vient le chercher dans la maison de son enfance, Melchior est parvenu à être totalement vrai avec lui-même et est donc véritablement redevenu maître en sa demeure, au sens propre comme au sens figuré.

À la lumière de ces analyses, nous pouvons conclure que la figure de Jacob luttant avec l'ange est bien présente dans ces trois romans, bien qu'avec quelques différences notamment en ce qui concerne le sentiment de culpabilité qui ne découle pas dans les trois cas d'un désir de mort du père¹¹². Par ailleurs, le désir de remplacer le père pour épouser symboliquement la mère n'est pas explicité dans le roman de Bernard Tirtiaux. Cependant, d'autres interdits relationnels seront transgressés puisque Nivard s'amourachera d'une femme noire et violera la femme de son frère. La prise de conscience de ces pulsions libidinales conduira les protagonistes à s'autopunir par les blessures physiques, l'exil, les crises d'épilepsie et l'autosabotage. Cependant, cette blessure « au creux de la hanche », qui peut être comprise comme une castration symbolique ou comme une exploration des tréfonds de l'être, est nécessaire, car, d'une part, elle permet à l'homme de retrouver sa juste place au sein de sa constellation familiale et, d'autre part, elle lui permet de reconnaître ses manquements ainsi que ses brisures et de les réintégrer à son identité. Ces blessures, conséquences de l'*hybris*, lorsqu'elles ont été reconnues avec humilité, conduisent donc les personnages à accepter leur propre faiblesse et à considérer l'incomplétude comme faisant partie de leur « tout », ou en d'autres termes, comme le souligne Jean-Pierre Winter : « Être castré symboliquement, c'est reconnaître qu'on est des êtres boiteux »¹¹³.

Cette « désagrégation de la personnalité », comme l'appelle Freud dans « L'Homme aux rats », peut donc être résolue par le combat non pas *contre* mais *avec* l'ange qui révèle les parts enfouies de l'inconscient afin d'aider le protagoniste à reconnaître sa division et à la transformer

¹¹¹ « Melchior avait suivi des yeux l'étrange lumière qui se rapprochait ». (*DM*, p.210)

¹¹² Nivard ressent bien de la culpabilité envers ces figures paternelles de substitution, mais plutôt pour ne pas avoir accompli son devoir en ce qui concerne Khalim Rhamir et Rosal de Sainte-Croix. Quant à Melchior, comme nous venons de le voir, il s'agit d'un sentiment de culpabilité qui naît de son inaction à la suite de la mort de son père.

¹¹³ WINTER J.-P., « Le combat de Jacob avec l'ange », *Pardès*, 2017/1 (N° 60), p. 95-102, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-pardes-2017-1-page-95.htm>, p.101.

en une valeur nouvelle. Ce combat, qui passe par l'art dans les trois romans, peut être assimilé au processus de sublimation, que nous allons développer dans le point suivant et qui est « une des conséquences de la destruction du complexe d'Œdipe sous l'effet de la peur de la castration chez le garçon »¹¹⁴.

2. La sublimation du désir refoulé

Nous avons déjà évoqué quelques fois ce concept de sublimation qui fut mentionné pour la première fois par Freud dans son étude *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* paru en 1910. Cette notion est décrite par Olivier Flournoy comme un :

Processus qui comporte une transformation qualitative d'énergie d'origine libidinale ou sexuelle et, le cas échéant, d'origine agressive et son déplacement vers un nouvel objet qui lui sert également de but. Cet objet-but peut être qualifié d'idéal, idéal qui ne correspond tout à fait ni au Moi idéal narcissique infantile ni à l'idéal du Moi inconscient, mais qui néanmoins en découle et qui descriptivement est un idéal conscient de la personnalité en rapport avec l'idéal de groupe ou social.¹¹⁵

Ainsi, nous comprenons, comme déjà évoqué ultérieurement, que la sublimation consiste en la réorientation d'une pulsion libidinale vers un autre objectif. À côté de la perversion et de la névrose, la sublimation est la troisième issue possible « de la sexualité infantile polymorphe »¹¹⁶ et permet un « désinvestissement des pulsions prégénitales au profit de la culture »¹¹⁷. Cette culture peut prendre la forme de la recherche scientifique, mais également de l'art, comme ce fut le cas pour Léonard de Vinci qui manifestait une soif insatiable de connaissance en même temps qu'un désir brûlant de créer. Ce chemin de création est également celui qu'emprunteront Œdipe, Nivard et Melchior qui feront de leur œuvre d'art, que celle-ci soit une sculpture, un vitrail ou un long-métrage, leur nouveau but leur permettant de canaliser cette énergie « d'origine sexuelle ou agressive ». Au-delà du résultat artistique final, ce qui compte réellement, c'est le processus de création qui permet à l'artiste de sonder son inconscient et de découvrir ses blessures enfouies afin d'en faire la matière de son œuvre.

¹¹⁴ FLOURNOY O., « La sublimation », In : *Revue française de psychanalyse*. Vol. 31, N° 1, 1967, pp. 59-99, [En ligne], URL : http://www.flournoy.ch/docs/Olivier_FLOURNOY_Articles_1967.pdf, p.19.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.20.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp.4-5.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp.4-5.

L'art apparaît donc véritablement comme un moyen d'explorer son passé et d'accepter ses erreurs ainsi que ses souffrances, ou pour reprendre les mots de Watthee-Delmotte, « l'art est un instrument de connaissance : il met en jeu le corps, la mémoire et dévoile toutes les potentialités annihilées »¹¹⁸. Nous constaterons, en effet, que le processus créatif mis en place par les trois protagonistes met en jeu à la fois leur sens physique (principalement le toucher, la vue et l'ouïe), leurs souvenirs et leurs compétences artistiques. C'est donc à partir de ce concept de l'art comme médium thérapeutique que nous allons analyser comment l'œuvre en train d'être créée permet *in fine* d'aboutir à la sublimation.

2.1. Œdipe, Antigone et Clios : la sublimation dans l'intersubjectivité

Pour ce qui est du roman d'*Œdipe sur la route*, il serait réducteur de ne parler que du processus de sublimation d'Œdipe puisque ce dernier ne peut avoir lieu que grâce à l'aide d'Antigone et de Clios qui vivent eux-mêmes un chemin de guérison grâce à l'art. Comme nous l'avons vu précédemment avec la sculpture de leur visage mutuel, les trois personnages forment véritablement un triangle dans lequel chacun reçoit des autres et donne à son tour. Bauchau véhicule donc l'idée que la sublimation ne peut avoir lieu que par le biais d'une thérapie de groupe. En effet, chacun vient avec ses talents et sa propre vision des choses, ce qui va permettre aux trois artistes de s'enrichir mutuellement. La sculpture de l'immense vague, que l'on peut considérer comme le climax du processus sublimatoire d'Œdipe, Antigone et Clios, devient donc une co-crédation. L'analyse de Corina Bozedean de l'œuvre bauchalienne abonde également en ce sens :

De même que le sujet se fonde dans la relation à l'autre, l'œuvre se fonde à son tour dans l'intersubjectivité. Elle représente, comme Fanny Rojat le constate, un « *créer ensemble*, qui érige l'art en lieu privilégié de l'échange avec l'autre, canal par lequel les frontières de la normalité et de l'anormalité s'abolissent au profit de la créativité et qui fait que "nous ne sommes pas séparés"¹¹⁹ »¹²⁰.

Le compagnonnage fait donc partie intégrante de la pratique artistique selon Henry Bauchau qui, en tant que thérapeute, « avait l'habitude de dessiner avec certains patients, sur une même

¹¹⁸CAULLIER J., *op. cit.*, p. 41.

¹¹⁹ ROJAT F., « Par-delà l'Art Brut, *L'Enfant bleu* comme espace de liberté », dans WATTHÉE-DELMOTTE M., *Henry Bauchau et les arts*, *op. cit.*, p.95.

¹²⁰ BOZEDEAN C., *op. cit.*, pp. 297-298.

feuille »¹²¹, comme nous le rappelle Lauriane Sable dans la revue *Henry Bauchau et les arts*. Mais quelles sont donc ces énergies d'origine libidinale qui font l'objet d'une réorientation dans la vie des trois héros ? Comme le constate encore une fois Corina Bozedean, ils se retrouvent tous les trois dans « un “dérèglement” physique qui gouverne leur vie : Œdipe réduit à la cécité après la découverte de son inceste, Clios à l'incapacité de contenir ses pulsions, exprimées dans des crimes et des viols, tandis qu'Antigone, l'éternelle vierge rêve à l'union sexuelle »¹²². Ce « soi charnel et pulsatile », comme le nomme Nietzsche, dont ils sont victimes, se manifeste dans la scène de rencontre entre les trois personnages. Antigone, se faisant attaquer par Clios qui veut la violer et la tuer, éprouve du désir pour lui :

Elle ne peut s'empêcher de le regarder. Qu'il est beau avec ce front haut sur lequel retombent ses cheveux noirs et bouclés, sa bouche éclatante sous le jeu amer du sourire. [...] Des yeux qui vous transpercent, vous, pauvre fille, et qui devinent sans effort ce qui se passe dans votre corps maigre et votre esprit encore informe. Oui, il a compris ce que vous désiriez sans le savoir [...]. Elle n'a plus aucun moyen de se défendre tandis qu'il danse autour d'elle attendant le moment qu'il désire – car son choix n'est pas encore fait – pour la violer ou pour la tuer. Elle pense : « C'est lui, c'est Clios le bandit », et absurdement, comme s'il pouvait encore la sauver, elle crie de toutes ses forces : « Père, aide-moi ! ». (OSR, pp.30-31)

Nous retrouvons donc dans ce passage la vie sexuelle débridée de Clios qui utilise l'agression physique comme canalisateur de son énergie libidinale ainsi que le refoulement du désir d'Antigone d'avoir une relation sexuelle avec un homme. Enfin, cet extrait nous montre également un Œdipe aveugle qui doit défendre sa fille dans un moment de détresse extrême. Ce handicap est sa punition pour avoir tué son père et épousé sa mère et renvoie donc au désir infantile d'avoir une relation amoureuse avec la mère. Ils sont donc tous les trois habités par la démesure, par des pulsions violentes que l'on pourrait qualifier de « dionysiaques », en référence à Dionysos, le dieu de la fête, du vin et des excès. Ce chaos instinctif devra donc être modéré par des forces apolliniennes comme l'ordre et l'harmonie, qualités que l'on attribue au dieu Apollon. Sculpter la vague deviendra donc le moyen de trouver un équilibre entre ces deux forces, la roche pouvant être considérée comme le chaos primordial qui sera sculpté et ordonné

¹²¹ SABLE L., « Art et figures d'artistes dans le cycle œdipien : une transposition ? », dans WATTHÉE-DELMOTTE M., *Henry Bauchau et les arts*, op. cit., p.65.

¹²² BOZEDEAN C., op. cit., pp. 205-206.

par la pratique artistique. C'est ce que Bauchau explique également dans le *Journal d'Antigone* :

Les pulsions souhaitent s'exprimer, mais elles n'ont nul désir de transmettre et de se manifester dans un langage mesuré et patient de l'art. Les pulsions désirent s'assouvir violemment, jouir, crier, hurler, danser, faire l'amour. Poser la touche juste sur une toile [...] ne fait pas partie de leurs joies. Pour accéder à l'art, il faut suivre le désir des pulsions, mais, par une profonde et patiente métamorphose, le transformer et parfois le sublimer dans un autre mode d'être.¹²³

Cet équilibre entre Apollon et Dionysos se comprend donc par le rapport conscient-inconscient, comme le souligne Corina Dambean dans la revue *Henry Bauchau et les arts* : « Si l'œuvre artistique naît spontanément d'un élan dionysiaque surgi de l'inconscient, elle aboutit à la forme par une maîtrise apollinienne des pulsions violentes »¹²⁴. Nous pouvons constater cette capacité ordonnatrice de l'art notamment lorsque, à la question d'Antigone « Clio sera toujours un homme de sang ? », Œdipe répond : « Il est peintre, il peut remplacer le sang par le rouge. Il faut pour cela qu'il laboure tout le champ des couleurs. Les terrestres, les infernales, les célestes » (*OSR*, p.255). Lauriane Sable va d'ailleurs comparer cette reprise des matériaux de l'inconscient dans l'art avec les analyses de Freud sur Léonard de Vinci :

Dans le texte *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Freud postule que « peut-être Léonard a [...] désavoué et surmonté, par la force de l'art, le malheur de sa vie d'amour en ces figures qu'il créa »¹²⁵ ; Ricœur note à ce propos que si une telle affirmation a pu être formulée par Freud, c'est parce que « le pinceau de Léonard ne recrée pas le souvenir de [s]a mère, mais le crée comme œuvre d'art »¹²⁶. Autrement dit, l'efficacité de l'œuvre produite est directement corrélée à sa capacité de proposer une réalité neuve.¹²⁷

Ainsi, que ce soit par la peinture ou la sculpture, les personnages de Bauchau, à l'instar de Léonard, créent à partir des souvenirs et des blessures du passé pour en faire quelque chose de beau, une réalité nouvelle. De sombres tréfonds, où se logeaient le manque et les pulsions démesurées, va donc pouvoir émerger une lumière féconde chargée d'espérance, à l'image de la courbure de la Vague d'où jaillissent les sculptures des trois rameurs sur leur embarcation : « au moment où [la Vague] va retomber dans l'énorme creux, la barque l'y précède, se servant

¹²³ BAUCHAU H., *Journal d'Antigone (1989-1997)*, Actes Sud, Arles, 1999, pp. 391-392.

¹²⁴ DAMBEAN C., « La matière-plaisir ou l'art comme passage du biologique à l'esthétique dans *Œdipe sur la route* », dans WATTHÉE-DELMOTTE M., *Henry Bauchau et les arts*, op. cit., p.52.

¹²⁵ Cité par Paul Ricœur, *De l'Interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965, p. 174.

¹²⁶ *Ibid.*, p.175.

¹²⁷ SABLE L., op. cit., p.66.

de sa force, de sa béance pour se projeter en avant » (*OSR*, p.175). Nous comprenons donc que la blessure devient un tremplin, un moyen d'aller de l'avant. Œdipe, Antigone et Clios ont fait de la déchirure leur force : c'est elle qui leur donne l'impulsion pour aller vers l'avenir.

2.2. Nivard : le verre et les couleurs pour sublimer ses blessures

Pour Nivard de Chassepierre, la sublimation va se faire par le biais de l'art du verre. Bien qu'il soit accompagné tout au long de son voyage par son compagnon Soma, par Rosal de Sainte-Croix ou encore, par d'autres maîtres verriers comme Guido Maier, l'orfèvre doit parcourir le chemin intérieur de la guérison en solitaire. Et étant donné que, comme nous l'avons vu, quêtes identitaire et artistique tracent deux routes parallèles, Nivard doit, de même, devenir un maître de la lumière seul, comme l'affirme Rosal dans sa lettre : « Tu seras seul avec tes yeux, en équilibre entre le céleste et le terrien, entre l'esprit et le corps de la matière » (*PL*, p.120). Construire des vitraux dans le monde entier et chercher à atteindre l'harmonie parfaite des couleurs sera donc le moyen pour Nivard de canaliser ses pulsions violentes qui l'amèneront tantôt à violer Coline, tantôt à tuer un homme en prison avec rage. C'est d'ailleurs à l'issue de ce dernier épisode que Nivard découvre qu'il ne parvient pas à maîtriser ses sursauts d'agressivité : « [Nivard] ferme les yeux. Il a peur, non pas des gens qui l'environnent, mais de lui-même et des violences déchaînées qui jalonnent son existence. Il pense qu'il est fou » (*PL*, p.160).

Cette tempête intérieure, il va la transposer dans ses vitraux, réorientant ainsi son énergie d'origine libidinale vers un autre objet. Nous pouvons lire, aux derniers chapitres du roman, que l'orfèvre s'abîme avec acharnement dans son travail et réalise des vitraux dans toute l'Europe. Comme pour Clios et Œdipe, il puise son inspiration dans les forces dionysiaques qui l'habitent et leur donne forme et harmonie à travers ses réalisations de verre. C'est ainsi que Rosal de Sainte-Croix, en parcourant les vitraux de l'Adept, découvre les combats intérieurs de celui qu'il considère comme son fils :

Il y perçoit blessures et cris prisonniers dans des ronces de plomb, il y saisit le doute et la révolte, il y ressent l'attente et la soif. Il parcourt fenêtre après fenêtre avec une émotion croissante. Il marche avec ferveur sur les pas de l'Adept. C'est du beau langage, celui qui va au-delà des mots, qui ne livre que l'essentiel, qui fait parler les taciturnes, les écorchés, les mal-aimés des Écritures, qui travaille les questions et non les réponses. (*PL*, pp. 352-353)

Ainsi, tout comme Œdipe qui « parvient à extérioriser sa souffrance et la projette sauvagement sur la pierre intraitable »¹²⁸, Nivard travaille le verre avec ardeur et laisse s'y dessiner les souffrances qui ont jalonné sa vie. Ceci apparaît de façon beaucoup plus marquante lorsque Nivard prend comme modèle pour ses vitraux les visages des femmes qu'il a aimées, ou plutôt qu'il n'a pas réussi à aimer comme il le devait et qui sont mortes trop vite. On retrouve d'abord Gaëlle qui a appris de son père, Guido Maier, la maîtrise du verre, qui était éperdument amoureuse de l'orfèvre et qui s'est laissé mourir dans une cellule grise de monastère. C'est à travers le personnage biblique de la fille de Jaïre que Nivard fait apparaître Gaëlle sur un vitrail : « La chevelure de l'enfant miraculée est blonde et sa robe est grise comme une blouse de verrier... » (PL, p.354). Plus tard, Nivard représente également la Sainte Vierge avec le visage de Coline : « Clément reconnaît sa mère sous les traits de la Vierge et il est ému. Elle a une expression à la fois tendre et triste, un sourire en lisière de larme » (PL, p.387). Ainsi, comme nous l'avons vu pour Léonard de Vinci, la personne aimée est représentée par l'artiste et passe, de cette façon, du statut de souvenir à celui d'œuvre d'art. Les analyses de Freud abondent également en ce sens :

De même que les belles têtes d'enfants sont des reproductions de Léonard enfant, de même les femmes souriantes ne sont rien d'autre que des répliques de Caterina, sa mère. Et nous commençons à en entrevoir la possibilité : ce fut sa mère qui posséda ce mystérieux sourire, un temps pour lui perdu, et qui le captiva si fort quand il le retrouva sur les lèvres de la dame florentine.¹²⁹

Par ailleurs, ce sourire de Caterina se retrouvera également dans le tableau *Sainte Anne* où l'on peut voir Jésus dans les bras de Marie, elle-même assise sur les genoux de sa mère, Anne. Freud nous dit que le « sourire qui se joue sur les lèvres des deux femmes, [est] le même, indiscutablement, que celui de la Joconde »¹³⁰. La Vierge, figure maternelle par excellence qui donne gratuitement et aime dans le silence devient donc, encore une fois, le support sur lequel se calquent les traits de la femme aimée et regrettée.

Après son long périple à travers le monde pour habiller les fenêtres de lumière, le processus sublimatoire de Nivard semble finalement aboutir lorsqu'il parvient à trouver l'harmonie des couleurs pour la rosace d'une église perdue au milieu de nulle part :

¹²⁸ CAULLIER J., *op. cit.*, p.37.

¹²⁹ FREUD S., *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, *op. cit.*, p.39.

¹³⁰ *Ibid.*, p.40.

Soudain, il s'arrête de bouger et, à soixante pieds de haut, il relit une fois encore toutes les couleurs qu'il a choisies. C'est extraordinaire ! Il vient de fermer la boucle. Il a devant lui toutes les notes de la musique céleste, il a découvert l'harmonie lumineuse parfaite, celle qui résiste à tout, celle qu'à ceux qui ont l'oreille collée sur l'âme. D'une voix à peine audible, il murmure :

- Clément, Soma... Awen... venez vite. Je tiens une clef. Je vois enfin. (*PL*, p.396)

La quête identitaire aboutit donc symboliquement lorsque la quête de lumière, elle aussi, est arrivée à sa fin. Il a accompli sa promesse faite à sa mère défunte de « défricher sa propre voie vers la lumière » (*PL*, p.31) et c'est comme si, dans cette église située dans un non-lieu, il avait retrouvé sa place aux côtés des êtres qui lui sont chers et rétablit un équilibre dans les relations familiales : il s'est réconcilié avec son frère Guillaume, est devenu le père que son fils Clément attendait, créant ainsi une relation père-fils que lui, Nivard, n'a jamais connu, et il a sublimé les souvenirs de Gaëlle et Coline dans le verre lumineux. Et comme pour attester du miracle de cette sublimation, la Vierge à l'enfant, cette « vierge miraculée » (*PL*, p.397), sort intacte de l'incendie de la cathédrale de Saint-Denis, à l'instar du feu allumé par Antigone après qu'Œdipe eut réussi à « plier » la vague et qui sauva les pêcheurs du naufrage. Ainsi, comme Œdipe qui en perdant la vue physiquement a retrouvé un regard sur son intériorité, Nivard « voit enfin » la Lumière, symbole de vérité.

2.3. Melchior Marmont et le film autobiographique

Dans le long-métrage que Melchior Marmont souhaite réaliser sur sa vie, nous pouvons constater qu'il opère la même projection de ses traumatismes dans son œuvre d'art que Léonard de Vinci et Nivard. Alors que le premier représentait la mère absente et le second les femmes qu'il avait à la fois aimées et blessées, Melchior représente la relation entre sa mère et son beau-père. Nous avons déjà vu précédemment, en effet, que Melchior a fait le choix d'insérer au début de son film des souvenirs d'enfance mettant en scène Eva et Florentin :

Les signaux lumineux qui venaient de pénétrer dans son cerveau avaient fait surgir une image dont les couleurs étaient restées d'une surprenante fraîcheur, et, tandis que le taxi s'engageait sur le pont de Carrousel, il s'était retrouvé assis entre Florentin et sa mère dans la grosse torpédo blanche que celui-ci venait d'acheter. Il avait su alors que son film commencerait par évoquer son enfance dans des décors peints. (*DM*, pp. 183-184)

Dans cet extrait, avec l'évocation des couleurs et des « décors peints », nous retrouvons totalement l'idée de faire d'un souvenir une œuvre d'art, comme le narrateur le dit d'ailleurs

lui-même : « Il avait tout de suite su que son film serait un antidote à ses souvenirs » (*DM*, p.183). L'art apparaît donc véritablement comme une thérapie qui permet de faire surgir des profondeurs de la mémoire des scènes douloureuses, de leur donner une cohérence et de les teinter d'une couleur nouvelle par le biais de la création artistique. Le chaos dionysiaque en vient donc, encore une fois, à être harmonisé par les forces apolliniennes de l'art.

Comme Nivard, c'est seul que Melchior vit ce chemin intérieur, comme le souligne également Jeannine Paque : « Dans le temps et l'espace du roman, il est seul, dans la maison retrouvée de son enfance, seul à rechercher le passé. Il veut, il va réunir les fils de son existence, en faire une totalité, ce qu'il atteint sans l'avoir voulu vraiment, en l'achevant »¹³¹. Ainsi, à travers cette citation, nous comprenons que la sublimation peut avoir lieu grâce aux bribes du passé que le protagoniste puise dans son inconscient et qu'il va assembler pour en faire la pellicule de son film. Comme pour Œdipe et Nivard, la notion de totalité semble primordiale : à l'instar des trois personnages grecs achevant finalement la vague et du maître verrier trouvant enfin la rosace parfaite, le processus sublimatoire prend fin pour Melchior lorsque tous les recoins de la mémoire ont été explorés, que tous les refoulements ont été mis en lumière et que toutes les pulsions ont été transformées. L'unité apparaît finalement dans la disparité des formes qui s'agencent harmonieusement malgré leur caractère d'apparence dissemblable. C'est ce que le narrateur affirme lui-même : « Si on lui disait qu'il avait fait un film disparate, il répondrait que c'était à l'image de sa vie. Si on parlait de kaléidoscope, il dirait qu'il avait cherché à faire un autoportrait » (*DM*, p.182).

À travers cette citation, nous comprenons que l'œuvre créée devient, à nouveau, le miroir dans lequel le protagoniste peut contempler les événements et personnages clefs de son existence. Le long-métrage dévoile le sourire de la Joconde : le manque de la mère aimée, l'absence du père et la haine du beau-père. Cet organisme familial douloureux, dont les tenants et aboutissants ont été mis en lumière par la réalisation du film, est remplacé par un nouveau cadre dans lequel Melchior semble totalement s'épanouir : il entretient une belle relation avec son fils Malcolm avec lequel il a davantage resserré les liens grâce à l'écriture de ses Mémoires et grâce au fameux long-métrage pour lequel Melchior a engagé son fils comme scénariste. Dans le chaos de ses souvenirs, Malcolm apparaît d'ailleurs comme la force apollinienne qui vient structurer les images chargées d'affect qui surgissent dans l'esprit du père :

¹³¹ PAQUE J., *op. cit.*, pp. 76-77.

Comme point de départ, Melchior avait indiqué quelques images à Malcolm : une forêt, une grosse torpédo blanche, une femme avec une ombrelle et trois petits garçons, un centenaire avec une chemise à jabots, des gens qui traînent des valises, une jeune fille sur une terrasse ensoleillée, une maison vide, la guerre. Malcolm mettrait de l'ordre dans ce désordre. (*DM*, p.192)

La réalisation du film a donc permis de créer une véritable relation père-fils et une transmission du savoir, de la même manière que la construction de vitraux a permis à Nivard d'établir un lien solide avec son fils Clément et de lui enseigner sa passion du verre. Melchior a également beaucoup d'affection pour sa petite-fille Alabama qui lui ressemble et qui partage la même passion pour la cinématographie : « Elle aurait préféré que son grand-père lui propose de travailler au montage. [...] Melchior avait fini par se mettre toute l'équipe à dos. Alabama avait pris sa défense et lui avait dit qu'il était plus moderne que les autres » (*DM*, p.149). Nous pouvons donc constater qu'il y a une véritable connivence entre le grand-père et sa petite-fille. C'est d'ailleurs à ces deux personnes que Melchior pense aux derniers instants de sa vie : « C'était son fils Malcolm et sa petite-fille Alabama ! [...] Alabama savait que son grand-père adorait la tarte à la rhubarbe. Comme c'était agréable d'avoir une famille ! » (*DM*, p.210). Ainsi, juste avant que la charrette n'emporte Melchior dans le ciel, le cinéaste prend conscience du nouvel équilibre qu'il a retrouvé dans sa famille et de la place bien définie que chacun, en tant que père, grand-père, fille et petite-fille, occupe. L'harmonie a été rétablie.

2.4. L'art : une même finalité, mais différentes fonctions

Dans ce parcours de sublimation qui passe par l'art, nous pouvons nous interroger sur la fonction de ce dernier : si l'art permet d'explorer son inconscient et de rediriger les pulsions vers un nouvel objet, rendant ainsi ces pulsions socialement plus acceptables, cet objet culturel doit-il être esthétique ? Quelle est sa visée initiale ? Cette question, Freud l'avait déjà soulevée dans son article sur Léonard de Vinci : « le don artistique et la capacité de travail étant intimement liés à la sublimation, nous devons avouer que l'essence de la fonction artistique nous reste aussi, psychanalytiquement, inaccessible »¹³². Cependant, nous pouvons essayer de débroussailler, à travers les études critiques et les dires des auteurs, cette fonction que chaque écrivain donne à la pratique artistique.

¹³² FREUD S., *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, op. cit., p.58.

Nous pouvons en effet constater que, bien que l'art soit un moyen, il n'est pas toujours considéré comme une fin par les auteurs. De ce fait, pour Henry Bauchau, la visée esthétique passe au second plan, comme le précise Joëlle Caullier :

En somme, dans son œuvre littéraire, Bauchau pense l'art avant tout selon ses fonctions : thérapie psychologique, lien communautaire (au risque de la fusion), transmission, harmonisation spirituelle, outil de connaissance... Il ne semble pas y avoir chez lui de fonction esthétique autonome. Il ne se préoccupe pas tant de beauté que de vérité individuelle, de partage d'expérience et de maîtrise de l'instinct par la forme [...]. L'art a toujours chez lui une fonction initiatique et c'est à cette condition qu'il renouvelle la vie.¹³³

Ainsi, nous percevons très clairement que l'art est d'abord considéré pour sa fonction thérapeutique et que le « beau » n'est qu'une conséquence, certes plaisante, mais non recherchée initialement. Weyergans, quant à lui, affirme que la littérature est pour lui une « distraction » et qu'il ne faut pas s'évertuer à y déceler un sens caché :

Si l'on espère un leitmotiv, une constante à Weyergans, on les trouvera là, dans le ludisme. « Il y a du ludisme et de l'orgueil à dire que l'important dans un livre, c'est le ton, que l'originalité n'est pas dans le sujet, mais dans le style », estime un Weyergans qui « arrive de moins en moins à croire à l'importance de tout ça »¹³⁴.

S'amuser en créant un style, voilà la fonction que semble donner Weyergans à l'art et que l'on retrouve également dans la conception que son personnage se fait du cinéma. En effet, Melchior affirme lui-même que « s'il avait commencé plus jeune, il aurait pu s'amuser à essayer des styles ou des genres différents, mais tout ce qui l'amusait, il l'avait mis dans son film » (*DM*, p.182). Le ravissement que suscite l'art provient donc d'abord de son côté ludique et de toutes les potentialités que propose le cinéma. Cependant, nous remarquons que Melchior a un regard aiguisé et qu'il apprécie les paysages qui l'entourent, la lumière et les objets. Mais les aime-t-il pour leur valeur esthétique ou pour les souvenirs auxquels ils sont rattachés ? C'est la question que le narrateur se pose lui-même dans cet extrait :

Il avait vu des paysages plus célèbres. En avait-il vu de plus beaux ? Un beau paysage est-il celui qu'on veut décrire aux autres, ou celui qu'on est seul à aimer pour des raisons qui concernent moins l'œil que le cerveau, moins l'instant que la durée, moins la géographie générale que l'histoire privée ? [...] Melchior préférait une lumière plus théâtrale, qui établissait des deuxième et troisième

¹³³ CAULLIER J., *op. cit.*, p.43.

¹³⁴ BORDELEAU F., *op. cit.*, p.67.

plans, des découvertes, des épaisseurs. Il n'était jamais venu en hiver dans la maison. La netteté de ses souvenirs était battue par celle du paysage. Quelques nuages verticaux semblaient être dessinés au pochoir. Ils s'amassaient au sud-ouest, comme une armée qui attend des ordres. Le ciel était bas, et du même gris pommelée que, dans sa mémoire, la robe du cheval Balthazar. (DM, pp. 79-80)

Ainsi, il apparaît que la lumière est considérée pour sa capacité à révéler les « épaisseurs », les différentes couches de la mémoire. De même, le paysage « beau » est celui qui est associé à un souvenir et aux saveurs de l'enfance, à la manière d'une madeleine de Proust. C'est selon ce même procédé que Melchior s'entoure de ses fameux *fantoccini* : « chacun de ces objets était apparu à un moment précis dans la vie de Melchior, et ils étaient devenus les dépositaires de la valeur de ces moments. Melchior solidifiait le temps en l'introduisant dans ces objets plus efficaces que ce chef d'état-major du temps qu'est l'oubli » (DM, p.70). Le vieil homme choisit les images pour son film de la même façon : il se laisse imprégner par les tableaux qui surgissent dans sa mémoire et décide de les porter à l'écran pour l'émotion que cela suscite en lui, comme nous l'avons déjà vu précédemment avec les scènes représentant sa mère et son beau-père. L'art semble donc avoir une double fonction : ludique et commémorative.

Enfin, pour Bernard Tirtiaux, comme pour Nivard de Chassepierre, l'aspect esthétique semble, au contraire, primordial. C'est ce qu'affirme l'écrivain dans un entretien réalisé en 1996 : « C'est toujours cette espèce de quête de la beauté [...]. La privation de la liberté ça existe, mais la privation de la beauté, c'est ce qui est vraiment inhumain »¹³⁵. La quête du beau semble donc au premier plan. C'est d'ailleurs pour trouver le joyau parfait pour sa chasse que Nivard se met en route, la quête personnelle ne se dévoilant qu'en filigrane de la quête artistique. Cependant, comme nous l'avons vu précédemment, Nivard ne choisit pas les sujets de ses vitraux au hasard : il parle toujours de ce qui l'habite et vient ainsi exorciser sur le verre ses tribulations intérieures : « Pas de crucifié glorieux ni d'apôtres en majesté. Tout ici est incertitude, doute, disgrâce et trahison. Adam est exilé, David est criminel, Pierre est renégat et Thomas est sceptique » (PL, p.308) ; « Il combat son doute au travers de témoignages de ceux qui ont douté, sa révolte au travers de ceux qui se sont révoltés, sa solitude au travers de ceux qui se sont trouvés esseulés et brisés, comme Job, d'avoir perdu l'amour » (PL, p.362). Ainsi, comme Melchior, Nivard puise dans son imagerie mentale des scènes chargées d'affect pour lui et qui le renvoient à sa propre histoire. Outre cette fonction de miroir de l'intériorité, l'art

¹³⁵ Propos recueillis à la ferme de Martinrou, le 26 octobre 1996 par ALLARD E., GUCCIARDO S., SCHROVEN P., dans CLOSON H.J., SCHROVEN P., Bernard Tirtiaux, *Le passeur de lumière*, revue Remue-Ménages N° 20, [lieu de publication inconnue], 1996, p.18.

revêt aussi, en quelque sorte, la fonction commémorative puisque, comme nous l'avons vu, Nivard immortalise certaines personnes et certains souvenirs dans ses créations.

Ainsi, quête esthétique et quête intérieure tracent, au fil du roman, deux chemins côte à côte et l'influence de l'un sur l'autre apparaît évidente, comme en témoigne cette citation : « [Nivard] exulte, remerciant Dieu de l'avoir comblé au-delà de ses rêves dans son art et dans sa vie » (PL, p.235). Ce passage correspond au moment le plus heureux de la vie de Nivard : il vit dans la demeure de Khalim Rhamir avec sa femme ainsi que ses trois enfants et est en train de réaliser un verratorium « d'un millier de teintes » et « d'une splendeur à couper le souffle » (PL, p.235). L'harmonie dans son art vient donc refléter l'harmonie qu'il a trouvée à présent dans sa famille.

Cependant, Bernard Tirtiaux ne se limite pas à cette fonction de l'art comme reflet de la vie intérieure. En effet, lors d'une interview sur le podcast de La librairie francophone, l'artiste précise ceci :

L'art est un outil de première force pour bouger, pour agir. Il faut rester un artiste activiste plutôt que de rester un artiste qui se regarde lui-même. Mon rôle, c'est un rôle de révélateur, c'est de placer des éclaireurs à gauche et à droite. Je le fais, de façon très matérielle, à travers des personnages de verre que j'installe un peu partout.¹³⁶

Bernard Tirtiaux est, en effet, très engagé sur les questions qui touchent le vivre ensemble et fait notamment partie du mouvement L'Agora des Habitants de la Terre, dirigé par Ricardo Petrella que l'artiste considère comme un visionnaire. C'est dans la mouvance de cette ASBL qui promeut la défense des biens communs que Tirtiaux crée la statue de la Spoliation construite avec de vieux seaux en métal, représentant une femme recueillant l'eau de pluie dans une bassine. L'art devient réellement un moyen de s'engager. Cet engagement écologique ne se perçoit pas dans *Le Passeur de lumière*, sans doute parce que cela aurait été anachronique étant donné que le roman se situe au Moyen Âge¹³⁷. Cependant, l'art est tout de même tourné vers un idéal puisque Rosal de Sainte-Croix, tout comme Nivard et les autres templiers œuvre pour ériger une cathédrale qui « soit légère à l'âme comme un chant d'enfant, une église de transparence qui fasse s'envoler entre ses doigts de pierre la foi des humbles vers un Dieu de

¹³⁶ KHERAD E., *Jean-Christophe Rufin, Amélie Graux, Bernard Tirtiaux et les Amazones d'Afrique*, podcast de La librairie francophone, France Inter, épisode sorti le 24 février 2024.

¹³⁷ L'engagement écologique de Bernard Tirtiaux se remarque davantage dans *Le Puisatier des abîmes* (1998) ou encore dans *L'Écorché* (2024).

tendresse » (*PL*, p.113). Comme le précise Rosal, ce projet est évidemment mû par la foi, mais aussi par le désir de « trouver des leviers capables de soulager notre peuple de l'emprise des potentats et d'aider les petites gens à combattre leur misère » (*PL*, p.112).

Cette cathédrale qui s'élève vers le ciel tout en rassemblant les fidèles semble être une image chère à Bernard Tirtiaux qu'il lie également à son activisme pour le vivre ensemble. En effet, il a été demandé à l'artisan de réaliser une œuvre pour le centre géographique de l'Europe des Quinze, dans la commune de Viroinval. Tirtiaux a donc choisi de construire une cathédrale en lames de verre turquoise. Lors de l'inauguration de cette « Semence de cathédrale » le 31 mai 1996, Bernard Tirtiaux s'est adressé au public en ces termes :

Pour baliser ce centre de l'Europe anciennement nommé Occident, j'ai choisi d'ébaucher une cathédrale de verre. La cathédrale est rassembleuse, elle s'élève avec les bâtisseurs, les maîtres d'œuvre, les poètes, les musiciens, les penseurs, les artisans et tous les hommes en quête d'harmonie. Elle relève de l'utopie et c'est elle pourtant qui permettra à l'Occident médiéval de se redresser et d'amorcer la Renaissance. [...] Que cette pousse de cathédrale plantée en terre de Thiérache, enracinée sur ses contreforts, ganguée dans son écorce de verre turquoise soit annoncière d'un monde plus solidaire, plus égalitaire, plus équitable, plus ascensionnel, un monde qui parie comme les bâtisseurs de jadis sur sept générations de vivants.

Nous comprenons ainsi que la construction de la cathédrale, outre sa visée esthétique, est avant tout sous-tendue par un idéal d'égalité et de solidarité. La cathédrale, à l'instar de l'Europe, a besoin d'hommes et de femmes issus de tous les horizons et aux compétences multiples. Elle rassemble également en son sein tous les fidèles qui aspirent à s'élever humainement et spirituellement. Voilà pour Bernard Tirtiaux la visée de son art qui transparait également à travers la quête de son personnage Nivard. En somme, même si la pratique artistique ne revêt pas la même portée pour les trois auteurs, elle permet au moins, dans tous les cas, d'aboutir à la sublimation.

2.5. La synesthésie comme moyen de reconnexion

Cette sublimation révèle, comme nous l'avons vu, une relation blessée à la sexualité et au désir et, par conséquent, un rapport douloureux au corps. La synesthésie sera donc un moyen de redécouvrir la beauté de ce que les sens nous procurent, non pas à des fins sexuelles, mais bien artistiques. Nous revenons ici au changement de l'objet-but que permet la sublimation. Ainsi, nous pouvons observer dans les trois romans une véritable importance donnée aux sens

afin de renouer avec la corporalité et afin de rétablir le lien entre intériorité et extériorité. L'homme découvre donc qu'il peut à la fois être profondément incarné et s'élever spirituellement. Enfin, les sens agissent aussi comme une porte ouverte vers la réminiscence, comme nous l'avons déjà vu avec Melchior Marmont pour lequel le contact avec ses *fantoccini* et la vue des paysages font resurgir ses souvenirs.

Le personnage de *La Démence du boxeur*, en effet, souffre d'un mal-être identitaire qui engendre un malaise physique : « comme si on n'avait pas assez à faire quand on est seul avec soi-même, encombré par ses souvenirs, encombré par un corps qui a trop chaud ou trop froid, encombré par l'impossibilité presque permanente d'être celui qu'on voudrait être » (DM, p.120). Cet extrait nous révèle donc le lien entre le refoulement qui empêche d'être pleinement soi-même et l'inconfort corporelle. La réalisation du film, qui impose à Melchior de se mettre à l'écoute de ses sens pour faire resurgir ses souvenirs, lui permettra donc *in fine* de résoudre cette censure au niveau de l'inconscient. Mais la réminiscence ne naît pas qu'à partir d'images, l'ouïe occupe également une place très importante :

Il faisait défiler rapidement les pages de ses vieux livres sous son pouce, et le bruit des pages évoquait trop de sons différents pour qu'il puisse définir celui que venaient masquer des comparaisons plus banales, qui l'empêchaient d'avoir accès au bruit et au souvenir précis qu'il avait envie de retrouver en faisant glisser, et glisser encore sous son pouce les pages du livre qu'il avait entre les mains. Ayant écarté le bruit de la mer et des torrents, des crécelles ou des volets qui grincent, après avoir pensé à des sons techniques : projecteurs, moviolas, enrouleuses, il se rappela que son fils, quand il était petit, fixait une carte à jouer sur son vélo, et que cette carte émettait une série de bruits secs lorsque les rayons de la roue la touchaient. (DM, p.114)

Dans cet extrait, nous constatons que l'assimilation du bruit des pages du livre avec le bruit de la carte fixée sur le vélo projette directement Melchior dans le passé. L'auditif et le visuel fonctionnent donc de concert pour retracer les contours des événements passés. Le goût, l'odorat et le toucher interviennent également lorsque Melchior Marmont se replonge dans ses réminiscences. À titre illustratif, nous pouvons renvoyer à l'extrait, cité précédemment, dans lequel Melchior compare sa mère à une fleur « aux joues duvetées comme une pêche » et dont le chapeau est décoré de « fruits aussi doux et parfumés qu'elle » (DM, p.59). Nous pouvons également mentionner le passage dans lequel le protagoniste évoque son frère : « Georges fumait-il toujours ses absurdes cigarillos canadiens trempés dans le vin et aromatisés au rhum, avec leur embout en plastique jaune qui ressemblait tellement à la molaire de saint Léonard ? »

(DM, p.83). Cette sollicitation des différents sens, notamment à travers une grande pluralité de références culturelles, est également soulignée par Jeannine Paque :

Il faudrait étudier en particulier la nature, la fréquence et la contextualisation des références musicales, des références picturales, des allusions nombreuses à la littérature, par exemple, qui sont autant de citations de Weyergans lui-même qui excelle à se définir aussi par analogie ou répulsion.¹³⁸

Cette intervention de différentes pratiques artistiques afin d'accéder à une sensorialité totale se retrouve également chez Bernard Tirtiaux qui voyage constamment entre le verre, la musique et la poésie. Nous avons déjà souligné le primat de la lumière et des couleurs, mais à côté de cette importance indéniable du visuel qui ravit l'artiste, le toucher, nous avoue-t-il, est le fondement de son art :

« Le toucher est ce à quoi je reviens le plus souvent. Et maintenant, je sais pourquoi. Je vois les vieux artisans qui ont travaillé très longtemps... c'est que la matière a quelque chose de franc. On ne triche pas avec la matière. [...] Je vois que les métiers manuels forgent les gens. Donc, le fait de travailler de ses mains, d'être toujours confronté à la matière vous confronte aux valeurs : le bien, le mal, le juste, le pas juste »¹³⁹.

Ce traitement de la matière apparaît également comme central dans *Le Passeur de lumière* où l'on peut voir Nivard manier le verre en fusion et les métaux. Par ailleurs, les métaphores évoquant des minéraux abondent dans le roman :

Awen fait partie de ces humains qui n'ont pas été façonnés au départ d'une terre glaise informe, comme la plupart d'entre nous. Il entre dans sa composition du feu, de l'étain et du cuivre poli. Il s'y trouve aussi un métal noir, seul connu des alchimistes, fluide comme une couleuvre, qui fait que cette race-là ne bouge pas, elle danse. (PL, p.97)

Cette nécessité d'en passer par la matière se mêle progressivement à un amour grandissant pour la musique. En effet, comme le remarque Pauline Decorte dans son mémoire *Analyse de la production de Bernard Tirtiaux, maître verrier (1968-2001)*, « entre faire chanter un vitrail dans notre œil, par les couleurs et la lumière, et faire chanter le verre dans l'oreille, il n'y a qu'un pas. Dans ses œuvres du Val-Saint-Lambert, il a développé le son du verre de diverses façons »¹⁴⁰. En effet, dans cette région, il installe en 2001 un parcours ludique de cinq sculptures

¹³⁸ PAQUE J., *op. cit.*, p.23.

¹³⁹ CLOSON H.J., SCHROVEN P., *op. cit.*, p.19.

¹⁴⁰ DECORTE P., *Analyse de la production de Bernard Tirtiaux, maître verrier (1968-2001)*, mémoire supervisé par VOÛTE P., Université Catholique de Louvain, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, 2001, p.75.

de verre musicales : un orgue, une harpe-carillon, une fontaine, une sphère géante et un kaléidoscope qui par un jeu avec l'air ou l'eau produisent différentes notes. Cette gémellité entre musique et verre se retrouve également dans le roman : « c'est durant ce temps béni qu'il découvre que chaque couleur a non seulement ses heures de grâce, mais qu'elle a sa fonction précise dans la mélodie lumineuse. Lorsqu'on la sort de son aire, elle peut mourir ou encore casser une harmonie en équilibre » (*PL*, p.234). Ainsi, comme le précise l'écrivain, « on utilise pratiquement le même vocabulaire pour parler des deux. On parle de gammes, de tons, de couleurs, de vibrations, etc. »¹⁴¹. Les titres de vitraux réalisés par Bernard Tirtiaux sont eux-mêmes déjà assez évocateurs de cette symbiose entre lumière et musique : « Chant de lumière et voix d'enfants » ; « Symphonie de lumière », etc.

Enfin, nous retrouvons dans *Œdipe sur la route* la même synesthésie puisque Œdipe, issu d'une lignée de Clairchantants, chante et joue de la flûte et, en même temps, possède de grandes qualités de sculpteur. Matière et musique, encore une fois, semblent donc s'imbriquer pour aider le sujet à sublimer ses blessures du passé. Cette importance de la matière dans le processus de sublimation est notamment soulignée par Corina Bozedeau :

Un véritable échange de forces s'effectue dans l'approche du minéral et sa manipulation ; la matière ressource, aide à rétablir l'équilibre physique et psychique, manifestant sa dimension thérapeutique qui est montrée comme efficiente dans les écrits de fiction. Antigone [...] n'essaye-t-elle pas de guérir son père en appliquant de « la terre argileuse sur sa blessure » (*OSR*, p.25) ?¹⁴²

Bien qu'Œdipe n'ait perdu que la vue, il apparaît que tous ses autres sens ont aussi été annihilés, comme pour éviter que le contact avec le monde extérieur n'éveille ses douleurs intérieures. C'est donc par le toucher qu'Œdipe commence à réanimer ses sens. Ce pouvoir du toucher a notamment été expérimenté par Marion Rosen, kinésithérapeute de formation, qui a développé une thérapie manuelle afin de comprendre l'inscription du vécu dans notre corps. Cette nouvelle méthode a été expliquée dans le livre *La méthode Rosen : Accéder à l'inconscient par le toucher*, publié en 2012. Dans la préface de cet ouvrage, Kerstin Uvnäs Moberg explique que, « pour Marion Rosen, le corps se souvient au-delà de notre conscience ; de petites contractions musculaires peuvent ainsi avoir pour origine des souvenirs refoulés, des vécus traumatisants »¹⁴³. Cette thérapie par le toucher, précise Marion Rosen, « va au-delà du

¹⁴¹ ANDRÉ P., « Vocation : Passeur de lumière », dans *La Libre Belgique*, mardi 12 juin 2001, p.9.

¹⁴² BOZEDEAU C., *op. cit.*, p.41.

¹⁴³ ROSEN M., BRENNER S., *La méthode Rosen : Accéder à l'inconscient par le toucher*, Éditions Le Courrier du Livre, Paris, 2012, p.9.

processus de “guérison intérieure” de l’individu : [...] une telle approche peut transformer la vie de la famille, le travail, la créativité et, par là même, le monde »¹⁴⁴. Ainsi, il y a donc une primauté du toucher car il est le sens qui permet le mieux de lier le corps et l’esprit. Dans l’extrait suivant, qui se situe dans le roman après que les trois personnages eurent quitté Diotime, nous pouvons voir que c’est à partir du toucher, « avec des mains réceptives et à l’écoute »¹⁴⁵, que les autres sens s’éveillent :

Ils s’arrêtent près d’un ruisseau, Antigone montre à Œdipe la souplesse de l’étoffe de son manteau, la perfection de son tissage. Il admire, il demande : « Dans cette couleur, tu te sens belle ? » Sous le regard de Clios, elle n’ose pas répondre et c’est lui qui dit : « Elle est belle. C’est un bleu grave, profond, qu’on dirait fait pour elle ». Elle s’étonne de cette façon qu’il a de voir la couleur d’un manteau, mais elle est contente, réconciliée avec lui. Elle dit : « Diotime chante souvent, hier nous avons chanté avec elle et la tristesse a disparu. Elle dit, Œdipe, que tu descends par Laïos d’une lignée de Clairchantants et que tu devrais chanter ». [...] À Thèbes, je chantais parfois pour vous quand vous étiez petits. Ta mère n’aimait pas cela. À cause de Laïos, peut-être, ou de l’idée qu’elle se faisait de la dignité royale. J’aimerais chanter, quelque chose me retient ». (OSR, p.70)

Nous constatons donc que ce séjour chez la guérisseuse qui a donné le manteau bleu à Antigone aura permis, par le contact physique, à ranimer les autres sens, tels que la vue et l’ouïe d’Œdipe qui, par ses évocations, se retrouve plongé dans les souvenirs de son passé. La dernière phrase de l’extrait témoigne également de la censure sensorielle dans laquelle Œdipe se trouve et qui barre l’accès à la mémoire ainsi qu’à l’inconscient. Les analyses de Joëlle Caullier abondent également en ce sens. En effet, elle constate que « Diotime libère la mémoire affective d’Œdipe et ouvre la digue expressive et sensorielle. Dès lors et très lentement, Œdipe réapprend à vivre en retrouvant l’usage de ses sens atrophiés par la douleur ».¹⁴⁶

En somme, chez nos trois protagonistes, nous retrouvons une même nécessité de passer par une multiplicité de pratiques artistiques afin de contrer la privation sensorielle qu’ils s’étaient inconsciemment infligés dans le but d’anesthésier la mémoire et ainsi, éviter une plongée dans un passé douloureux et dans les rouages de l’inconscient. Réveiller ses sens, que ce soit la vue, le toucher, l’ouïe ou l’odorat et le goût dans une moindre mesure, apparaît donc véritablement comme primordial dans le processus de sublimation, car cela permet, d’une part, de se connecter à son intériorité grâce aux évocations que les stimuli sensoriels suscitent et, d’autre part, de

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.15.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.14.

¹⁴⁶ CAULLIER J., *op. cit.*, p.36.

réapprivoiser ce corps blessé par la perte (symbolisée par la blessure de castration) et par les pulsions de mort (désir de la mère et de mort du père/beau-père).

3. Conclusion partie II : la quête de l'unité

En somme, à l'aune de ces analyses, nous pouvons tirer la conclusion que la prise de conscience d'avoir pris une place illégitimement engendrera un grand sentiment de culpabilité chez Œdipe, Nivard et Melchior qui mettront alors en place des stratégies d'autopunition. Ces blessures de castration viennent finalement rendre compte du sentiment de perte des personnages face à l'image idéale du couple père-mère qui s'effondre. À titre illustratif, nous avons évoqué la figure de Dostoïevski analysée par Freud ainsi que le personnage biblique de Jacob luttant avec l'Ange qui se voit blessé « au creux de la hanche ». Cette figure qui, comme nous l'avons vu, se retrouve en filigrane dans les trois romans, a permis d'introduire le concept de sublimation qui consiste en la déviation de pulsions violentes vers un autre objet. Cet objet, c'est l'art, qui permet à Œdipe, Nivard et Melchior de réaliser leurs pulsions violentes, mais d'une manière socialement acceptable. L'exploration de l'inconscient et de la mémoire permise par la création artistique, notamment grâce à la synesthésie, est ce qui fera accéder les personnages à une plus grande connaissance d'eux-mêmes et à accepter leurs parts d'ombre.

Ainsi, les trois héros en viennent, grâce à la sublimation, à reconnaître la déchirure, le manque, comme faisant partie d'un tout. Nous pouvons comparer cela au symbole du Yin et du Yang, « représentant respectivement “ombre” et “soleil” »¹⁴⁷ : la complétude de l'être ne peut se manifester que lorsque le protagoniste a fait la paix avec son passé et a accepté aussi bien les zones sombres que les zones lumineuses de son être, lorsque les forces dionysiaques et apolliniennes ont trouvé leur équilibre. Cette comparaison avec le Yin et le Yang, représentant le mélange des contraires, paraît donc assez parlante dans le cas de la sublimation, d'autant plus quand l'on sait « combien la pensée taoïste est fécondante chez Henry Bauchau »¹⁴⁸, comme le souligne Corina Bozedeau. Émilienne Akonga Edumbe utilise la même métaphore pour illustrer le processus thérapeutique par lequel passent les personnages bauchaliens :

¹⁴⁷ CHENG, A., « “Un Yin, Un Yang, Telle Est La Voie” : Les Origines Cosmologiques Du Parallélisme Dans La Pensée Chinoise », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, no. 11, 1989, pp. 35–43. JSTOR, URL : <http://www.jstor.org/stable/42635629>, consulté le 30 avril 2024, p.37.

¹⁴⁸ BOZEDEAU C., *op. cit.*, p.177.

Dans le modèle du Tao asiatique, la première étape aboutit à la mort (symbolique) du sujet. L'étape positive commence par la négation de cette mort, qui est aussi métaphore du passé ou de la vieillesse. [...] « Ne pas mourir » signifie, en d'autres termes, renaître en subsumant ce passé.¹⁴⁹

Cette mort symbolique que nous avons évoquée à travers le prisme du rite initiatique se retrouve bien dans les trois romans, de même que la transformation intérieure, la continuité entre corps et esprit ainsi que le « principe d'unité de la personnalité humaine »¹⁵⁰, trois autres concepts taoïstes. C'est cette acceptation de soi dans sa plénitude qui permettra finalement aux personnages de renaître et de retrouver leur juste place au sein de leur famille comme en témoignent les ultimes scènes des trois romans : Œdipe, « à jamais citoyen d'Athènes » (*OSR*, p.379), n'est plus le paria exilé et a retrouvé ses deux filles « fières maintenant de la force de leur père » (*OSR*, p.374). Nivard, quant à lui, a obtenu le pardon de son frère et a réparé la relation avec son fils. Enfin, Melchior meurt en pensant au bonheur d'être entouré par son fils et sa petite-fille. Finalement, la fin des romans mettant en scène la rédemption des personnages transmet un véritable message d'espérance en mettant en scène la capacité de l'homme à transfigurer ses blessures.

¹⁴⁹ AKONGA EDUMBE E., *op. cit.*, p.129.

¹⁵⁰ MASPERO H., « Le Taoïsme », *Hommes et Mondes*, vol. 11, no. 45, 1950, pp. 567–80. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/44205371>, consulté le 30 avril 2024, p.573.

PARTIE III : ÉCRIRE PAR LE PRISME DE L'ART

*En grand secret pourtant tu commences à écrire.
Quelques poèmes maladroits. Et tu t'appuies sur la
Béquille des mots pour avancer dans le dessein
Pour inventer, déjà visible, déjà lisible chez le petit
Enfant, la légende de ton futur.*

– Henry Bauchau, *Heureux les Déliaants*

1. La sublimation mise en abyme

Nous venons d'explorer le processus de sublimation à l'œuvre chez les personnages des trois romans étudiés. À maintes reprises, nous avons évoqué l'influence du vécu de l'auteur sur son roman et ainsi sur la manière particulière qu'aura son protagoniste de vivre la sublimation par l'art. Le fait qu'écrivain et personnage partagent la même pratique artistique rend les parallélismes d'autant plus évidents. Ainsi, nous pouvons comprendre ces trois romans comme des mises en abyme de l'acte sublimatoire par l'art : dans le roman, le projet artistique du personnage est thérapeutique pour ce dernier et l'écriture de cette histoire devient également un processus de guérison intérieure pour l'écrivain. En somme, une thérapie dans la thérapie. C'est notamment ce que Bernard Tirtiaux révèle dans une interview en 2015 : « Dans mon roman *Le Passeur de lumière*, le héros a une énorme colère. Cette violence était la mienne. Ce livre m'a apaisé et il a été peut-être la meilleure thérapie pour dissiper ma rage »¹⁵¹.

Il n'est donc pas étonnant que l'écriture de l'auteur vienne finalement refléter cette pratique artistique qui permet à son personnage de sublimer ses pulsions. Olivier Flournoy, en prenant Dostoïevski comme exemple, établit également un lien entre écriture et sublimation :

Dans Dostoïevski et le parricide (1928), Freud donne un exemple concret de sublimation au travers du comportement de l'écrivain. Sans entrer dans les détails de cet important article, je remarque à nouveau que l'œuvre littéraire comme objet-but de sublimation y apparaît comme un

¹⁵¹ Interview de Bernard Tirtiaux, « La lumière me donne du bonheur », *L'appel* 382, propos recueillis par Gérald Hayois, décembre 2015.

idéal au-delà du conflit, un idéal réconciliant pulsions et Surmoi, un idéal de la personnalité ne provoquant de conflit ni en Dostoïevski ni avec les siens.¹⁵²

Cette deuxième partie aura donc pour objectif de montrer en quoi l'œuvre littéraire et le processus d'écriture deviennent les objets artistiques qui permettent aux écrivains de sublimer le passé et de véhiculer un message d'espérance. Par conséquent, la recherche scripturale sera placée au centre de cette analyse : nous tenterons de montrer comment chaque écrivain travaille la matière des mots à travers le prisme de sa propre pratique artistique afin de faire de ces mots puisés dans leur mémoire et leur inconscient un moyen de « recréer en aval un espace de rêve et des conditions d'espérance qui rendent possible la réhabilitation de l'être, naguère déchiré »¹⁵³.

2. Trois pratiques artistiques, trois écrivains

Henry Bauchau, Bernard Tirtiaux et François Weyergans sont tous les trois des écrivains qui développent à côté de leur écriture d'autres talents artistiques : Bauchau est poète, dramaturge, peintre, dessinateur et sculpteur amateur, Tirtiaux est également poète, acteur de théâtre, chanteur et musicien. Enfin, Weyergans est aussi réalisateur et critique de cinéma. Nous pouvons donc constater que ces trois hommes allient, dans leur parcours, l'écriture sous diverses formes et les arts visuels. En quoi l'écriture de ces écrivains-artistes est-elle à la fois semblable et dissemblable ?

2.1. Écrivains artistes ou artistes écrivains ?

Avant de pouvoir répondre à cette question, il nous paraît primordial d'analyser le critère génétique : qui de l'art visuel ou de la plume est apparu en premier ? Y a-t-il une discipline dominante qui influencerait l'autre ? À travers l'analyse du parcours respectif des trois écrivains, nous pouvons tenter de saisir la dialectique que chacun établit entre écriture et art visuel.

Pour commencer, en ce qui concerne Henry Bauchau, il a, pendant longtemps, pratiqué simultanément les arts plastiques et littéraires. En effet, en tant que psychanalyste, il accompagnait des jeunes psychotiques en les initiant à la sculpture. C'est d'ailleurs ce type de thérapie qui l'amena à enseigner les rapports entre psychanalyse et art à l'université de

¹⁵² FLOURNOY O., *op. cit.*, p.23.

¹⁵³ AKONGA EDUMBE E., *op. cit.*, p.376.

Paris VII-Sorbonne. À côté de la sculpture, Bauchau pratiquait également le dessin et la peinture pour son loisir. Dans une lettre à Myriam Watthee-Delmotte, il explique ce besoin soudain d'en passer par les arts visuels :

Quand j'ai commencé à dessiner et à peindre beaucoup (souvent plusieurs heures la nuit, chaque jour), c'est parce que j'éprouvais le besoin d'une activité plus manuelle. La peinture est plus manuelle que l'écriture. Cela correspondait aussi à un désir enfantin auquel je n'osais pas donner suite.¹⁵⁴

Ainsi, ce désir de l'écrivain d'explorer le monde des images n'avait pas du tout pour objectif de supplanter sa pratique littéraire. Les arts visuels, et la nécessité d'en passer par le toucher que cela implique, sont donc plutôt à considérer comme une bulle d'oxygène dans lequel le romancier viendrait puiser son inspiration. Par ailleurs, en tant qu'analyste et homme de lettres, le langage semble premier, comme le souligne Henry Bauchau lui-même dans son *Journal* : « le langage m'a toujours paru antérieur à nous, l'enfant entre dans le langage »¹⁵⁵. Ainsi, bien que la littérature et l'art plastique soient « deux formes de libération en vis-à-vis »¹⁵⁶, Bauchau délaisse peu à peu la création d'images pour s'adonner totalement à l'écriture et à ce langage qui permet l'exploration de l'inconscient. Dans cette même lettre déjà citée précédemment, l'artiste explique son choix d'arrêter la peinture :

À un moment, la peinture a pris tant de place qu'elle entravait l'écriture. Il y a eu un choix à cet égard. Choix pénible. Je n'ai pas arrêté la peinture parce que je n'en avais plus besoin. Sans doute en aurais-je encore besoin. J'ai arrêté par manque de temps, il a fallu faire un choix que je regrette tout en le sachant nécessaire.

Bien que Bauchau ait choisi le parti pris de privilégier les mots par rapport aux images par manque de temps, cela ne signifie pas pour autant qu'il relègue les arts plastiques au second plan dans les processus thérapeutiques. En effet, comme nous venons de longuement l'analyser, les arts visuels occupent une place de choix dans ses écrits, que ce soit par l'influence du tableau de Delacroix et de *La Vague* d'Hokusai sur son œuvre ou par la réalisation de peintures et de sculptures par ses protagonistes. C'est comme si, nous dit Myriam Watthee-Delmotte, « l'écrivain [allait] désormais déléguer à ses personnages le plaisir de s'adonner aux arts

¹⁵⁴ Lettre d'Henry Bauchau à Myriam Watthee-Delmotte, le 23 décembre 1999.

¹⁵⁵ BAUCHAU H. *Jour après jour, journal d'Œdipe sur la route (1983-1989)*, op. cit., p.218.

¹⁵⁶ WATTHEE-DELMOTTE M., « Pour une fausse symétrie : l'imaginaire verbal et visuel d'Henry Bauchau de 1968 à 1975 », *Textyles* [En ligne], 17-18 | 2000, mis en ligne le 18 juin 2012, consulté le 25 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1416>.

visuels »¹⁵⁷. C'est ainsi qu'après 1975, le rapport entre les deux médiums devient *in absentia* : le visuel est absent et le texte va donc dénoter, c'est-à-dire que, au moyen de mots, il va rendre présente l'œuvre plastique. Ainsi, bien que Bauchau ne pratique plus lui-même la peinture, l'art visuel demeure bien présent dans son œuvre et est présenté sur un même pied d'égalité par rapport à l'écriture puisqu'ils possèdent autant l'un que l'autre cette fonction thérapeutique si chère à Henry Bauchau, comme nous l'avons vu dans le point d'analyse consacré à la finalité de l'art. Cette efficacité de l'écriture à pouvoir sublimer les pulsions libidinales est soulignée par Henry Bauchau lui-même dans son *Journal d'Antigone* : « je ne connais plus les joies amoureuses du corps, mais mon feu, mon élan sexuel se sont maintenus dans cette ultime patrie de ma jeunesse : l'écriture »¹⁵⁸. Un peu plus loin, il constate également que :

Ce qui nous reste de puissance sexuelle est sublimé, devient admiration pour la beauté, travail de l'esprit, sensations colorées, plaisir des narines et du toucher, mais ne concernent plus le spectre, le phallus dont les pouvoirs, en ce qui me concerne, se sont maintenant concentrés et érigés dans la plume.¹⁵⁹

Ainsi, l'écriture dans la vie d'Henry Bauchau permet, au même titre que la sculpture dans le roman, de transformer les pulsions en puissance créatrice. Notons également, dans cette citation, le ravissement que procurent les sens et qui contente largement le sujet qui n'a donc plus besoin de chercher cette satisfaction dans la sexualité. En somme, à la place d'une hiérarchie entre les arts, nous avons plutôt un triangle équilatéral dans lequel les pratiques artistiques s'équivalent et se nourrissent l'une l'autre, comme le constate également Akonga Edumbe : « l'art poétique de Bauchau est à cet égard si singulier qu'il établit une équation entre écriture, sculpture et peinture dans la mesure où toutes les trois participent à la construction de son architecture intérieure »¹⁶⁰. Par ailleurs, nous verrons dans les points suivants que, bien que l'écrivain ne s'adonne plus à des pratiques manuelles, la matière et le traitement de cette dernière semblent avoir durablement marqué Henry Bauchau qui continue de la rendre omniprésente dans son œuvre littéraire.

Pour ce qui est de Bernard Tirtiaux, nous pourrions nous demander qui du verre ou de la plume est apparu en premier et s'il y a une discipline dominante qui influencerait l'autre. Si

¹⁵⁷ WATTHEE-DELMOTTE M., « Pour une fausse symétrie : l'imaginaire verbal et visuel d'Henry Bauchau de 1968 à 1975 », *op. cit.*

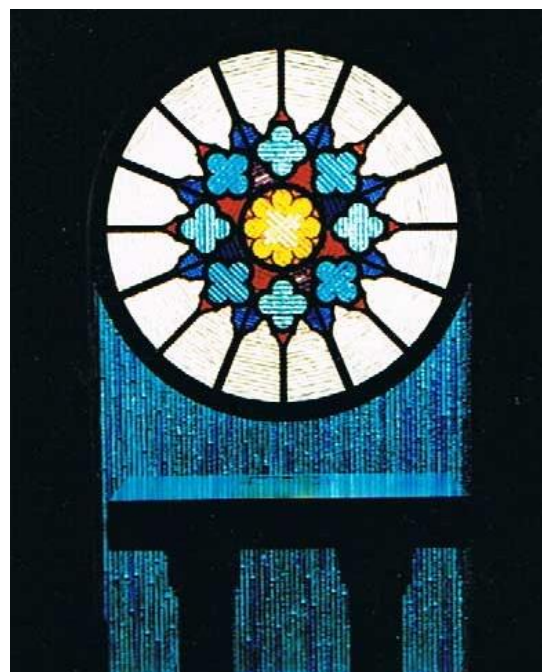
¹⁵⁸ BAUCHAU H., *Journal d'Antigone (1989-1997)*, *op. cit.*, p.114.

¹⁵⁹ *Idem.*, pp. 419-420.

¹⁶⁰ AKONGA EDUMBE E., *op.cit.*, p. 209.

l'on en croit son parcours, l'antériorité de l'art du verre apparaît clairement. En effet, il est attiré, très jeune, par la magie du verre et crée, à dix-sept ans, son premier vitrail dans la chapelle de Martinrou en 1968. Sa première expérience de l'écriture, quant à elle, date de 1972, année où il écrit, avec son frère François Emmanuel, une pièce de théâtre intitulée *La profanation*. Ce n'est que vingt ans plus tard que sort son premier roman. On pourrait donc penser qu'il y a une relation de jumeau entre art du verre et écriture, le premier étant considéré comme l'aîné et la seconde comme la petite sœur.

Cependant, après *Le Passeur de lumière*, certaines de ses créations en verre viennent faire écho aux œuvres qui ont jalonné le parcours de Nivard. En effet, outre la cathédrale de lumière que l'auteur érige en 1996 et les nombreux vitraux réalisés, nous noterons principalement la création pour la chapelle de Martinrou d'une rosace en hommage à sa mère décédée. Dans son recueil de nouvelles intitulé *Réminiscences*, l'artiste explique que c'est le souvenir de sa mère qui le guida dans le choix des couleurs et des motifs. Le chatoyement de lumière qui en résulta manifeste, pour Bernard Tirtiaux, la présence de l'âme du parent aimé :



Rosace de la chapelle de Martinrou, finalisée en août 1998, un an après le décès de la mère de Bernard Tirtiaux

Pour cette floraison, j'ai eu besoin de bleus en quantité. Je voulais qu'ils soient dominants dans la composition, le bleu était la couleur de prédilection de ma mère. [...] Il est quatre heures du matin quand la boucle se ferme. [...] Je me baigne dans ce faisceau multicolore et j'y retrouve tous ceux que la vie a liés à moi par le sang, la sève, la tendresse, le rire, l'art, la matière... J'y retrouve ma mère dans un fin fil blond de rayon.¹⁶¹

Cet épisode de la vie de Bernard Tirtiaux n'est pas sans nous faire penser à la scène finale du *Passeur de lumière* durant laquelle Nivard parvient enfin à « fermer la boucle » (*PL*, p.396). En effet, une rosace d'une haute importance symbolique est également confectionnée par l'Adeptes à la fin du roman et vient cristalliser une quête d'harmonie à la fois chromatique et familiale. Nous noterons également que Bernard Tirtiaux réalise en 1999 des vitraux

¹⁶¹ TIRTIAUX B., *Réminiscences*, collection Beligues, Ker Éditions, Héவில், 2023, pp. 66-68.

directement inspirés de son premier roman, à la demande des commanditaires qui « avaient comme seule exigence la représentation du métier du verre à cette époque, dans l'esprit du roman de l'artiste, *Le Passeur de lumière* »¹⁶². C'est ainsi que le maître verrier réalisa les cinq vitraux suivants : Soufflage d'une cive sous le patronage de saint Laurent, Étape du soufflage de verre en cive, La découpe du verre, La peinture à la grisaille, et enfin, La pose du vitrail. Ce dernier représente, selon les dires de Bernard Tirtiaux lors de sa conférence le 26 avril dernier, Nivard de Chassepierre qui regarde son fils Clément placer un vitrail. L'écriture, qui semblait de prime abord découler de l'art du verre, vient donc également inspirer et relancer le travail du verrier. Cette influence réciproque entre visuel et verbal nous permet donc de faire l'hypothèse que la relation entre les deux pratiques n'est pas régie par la domination, l'une engendrant l'autre, mais plutôt par l'alternance entre les deux. Cet effet de boomerang entre l'écrit et le verre est également mentionné par Bernard Tirtiaux :

Le travail fondamental pour moi est d'abord le travail manuel, celui de l'artisan, du verrier. Cela fait quarante-sept ans que je le fais. J'en ai besoin et j'y reviens toujours. Avec la pensée, on est toujours plus ou moins dans le flou, même quand il s'agit du droit, que j'ai étudié. [...] Je suis passé ensuite à l'écriture parce que, en tant que verrier, j'ai voulu parler de la lumière, essentielle dans ce métier, et c'est devenu le roman *Le Passeur de lumière*. Il y a une interaction. Quand j'ai réalisé une œuvre comme verrier, j'ai besoin d'une pause d'écriture pour voir mon travail de verrier bouger, évoluer.¹⁶³

Le « besoin d'une pause d'écriture » que confesse Bernard Tirtiaux nous montre donc bien cette nécessité d'en passer par la langue écrite que nous retrouvons également chez Henry Bauchau. Cependant, la première partie de la citation nous montre que le verrier donne tout de même la primauté aux œuvres plastiques, comme en témoigne cette phrase prononcée durant l'interview de 2015 : « Moi, je reste un artisan, même quand j'écris ». L'écriture apparaît donc comme une parenthèse qui permet de mettre en mots et de s'approprier par le langage un travail muet. Ainsi, bien que chronologiquement et hiérarchiquement, l'art visuel soit mis à la première place par Bernard Tirtiaux, les deux pratiques demeurent complémentaires et s'influencent mutuellement. Comme dirait le poète-peintre belge Michel Seuphor à propos de ces deux modes d'expression : « L'artiste et l'écrivain, c'est faire et être. L'un réalise, l'autre signifie »¹⁶⁴.

¹⁶² DECORTE P., *op. cit.*, pp. 37-38.

¹⁶³ Interview de Bernard Tirtiaux, « La lumière me donne du bonheur », *op. cit.*

¹⁶⁴ *Entretiens sur Michel Seuphor*. Textes réunis par COSSON Y. et BRIOLET D., Paris, Méridiens-Klincksieck, coll. Connaissance du 20^e siècle, 1996. Citation trouvée dans l'article : DÉCAUDIN, M., « Lire et/ou voir Seuphor »,

Tirtiaux est également le seul parmi les trois auteurs que nous analysons à n'avoir renoncé à aucune des deux pratiques. C'est ce que l'artiste explique dans cette même interview :

J'ai rencontré un artiste et je lui ai demandé que choisir alors que je voulais à la fois réaliser du vitrail, être acteur, écrire et il m'a répondu : « Il faut tout faire ». Alors que tous les autres disaient qu'il fallait choisir, ne pas se disperser. Aujourd'hui, l'époque a changé et on demande aux gens d'être multitâches. « Qui trop embrasse, mal étreint » n'est pas ma devise... (rire).

Ainsi, alors que Bauchau et Weyergans voyaient comme une contrainte le fait d'avoir à s'adonner à deux pratiques artistiques de front, Bernard Tirtiaux le voit comme une richesse et a décidé de ne renoncer à aucun de ses désirs. Cette différence de perception peut s'expliquer par diverses raisons, mais, étant le plus jeune des trois écrivains, Bernard Tirtiaux a peut-être, comme il le souligne lui-même, été influencé par l'avènement de l'ère du numérique qui obligea la nouvelle génération à développer une faculté à accomplir différentes missions en simultanée, à la manière d'un ordinateur avec différents onglets ouverts.

Enfin, pour ce qui est de François Weyergans, il a effectivement progressivement opéré un glissement de la pratique visuelle vers la pratique littéraire, comme Henry Bauchau. En effet, Weyergans a d'abord inscrit sa carrière dans le cinéma : il réalise son premier film en 1961 sur Maurice Béjart, il n'a alors que vingt ans. Son premier roman, *Le Pitre*, quant à lui, est publié en 1973. Cependant, alors que son dernier long-métrage sort en 1978, Weyergans continue d'écrire, se consacrant ainsi entièrement à la littérature. Jeannine Paque a également commenté ce passage du cinéma vers l'écriture :

S'il écrit un livre dès la fin des années soixante, soulignons qu'il poursuit les deux activités pendant une dizaine d'années encore : « comme on se sert tour à tour d'un couteau et d'une fourchette, ou d'un browning et d'une kalachnikov ». Il expliquera plus tard les raisons de son renoncement au cinéma : des problèmes avec la production à propos des longs-métrages, peu de goût pour la télévision et, surtout, l'attrait vers une activité à mener seul, sans dépendre de personne et à son rythme.¹⁶⁵

François Weyergans s'adonne donc simultanément aux deux pratiques durant un certain laps de temps. Mais lorsque son deuxième roman *Berlin mercredi* sort en 1979, Weyergans a déjà signé son dernier film. Cependant, malgré la mise en pause de sa carrière de réalisateur, le

Textyles [En ligne], 17-18 | 2000, mis en ligne le 18 juin 2012, consulté le 25 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1315>.

¹⁶⁵ PAQUE J., *op. cit.*, p.15.

cinéma demeure omniprésent dans ses romans, tout comme pour Bauchau dont les romans demeurent imprégnés de peinture et de sculpture malgré le fait que l'auteur ait lui-même arrêté de réaliser des œuvres plastiques. Il n'est donc pas surprenant que, une nouvelle fois, le personnage prenne le relais de la pratique artistique que l'auteur ne parvient plus à poursuivre. C'est ce que nous constatons à travers la figure de Melchior Marmont qui, comme Weyergans, se considère comme un réalisateur non abouti. Pour l'auteur de *La Démence du boxeur*, en effet :

Le cinéma fut sa vocation première, sa passion. Il dit parfois qu'il s'est mis à écrire à défaut de faire des films, et même, il lui est arrivé de déclarer avec un sourire qu'il était devenu écrivain comme un cinéaste raté. Au-delà de la plaisanterie, il faut comprendre le lien étroit qu'il établit entre cinéma et écriture, le renvoi à l'imaginaire et à l'importance des mots. Presque tous ses livres contiennent quelque allusion au cinéma.¹⁶⁶

Nous comprenons donc que, malgré son amour pour le cinéma, Weyergans opta pour l'écriture, domaine dans lequel l'écrivain reçut de nombreux prix ce qui, sans doute, l'encouragea à abandonner une pratique au profit d'une autre. Le cinéma apparaît donc en premier dans la vie de l'auteur et semble également conserver la première place dans son cœur, ce qui explique l'influence indéniable de la cinématographie dans ses écrits. Après la fin des années septante, le rapport qui s'établit entre écriture et cinéma est donc aussi *in absentia*. Cette relation entre les deux pratiques est primordiale pour comprendre l'esthétique littéraire de François Weyergans qui, comme pour ses films, est marquée par l'inachèvement.

Dans ces trois parcours, nous pouvons constater que le langage est apparu à un moment comme essentiel pour parvenir à prendre du recul sur la pratique artistique et pour parvenir à traduire au moyen de mots ce qui habitait les pensées de ces trois écrivains-artistes. Cette nécessité d'en passer par le langage s'explique par le fait que ce dernier soit « l'attribut essentiel »¹⁶⁷ de l'humain. En tant qu'être parlant et social, nous nous définissons par notre rapport à l'Autre, rapport qui passe inévitablement par le filtre du langage. Le sujet n'existe ainsi que dans sa relation à l'Autre et c'est pourquoi Jacques Lacan définit l'inconscient comme l'effet de l'inscription sociale du sujet. Comprendre la manière spécifique que nous avons d'utiliser le langage, appelé « Grand Autre » par Lacan, permet donc de saisir le fonctionnement de notre inconscient et la manière dont nous avons internalisé les normes sociales, les valeurs,

¹⁶⁶ PAQUE J., *op. cit.*, p.74.

¹⁶⁷ MILNER J.-C., *L'amour de la langue*, Paris, Seuil, 1978 ; Lagrasse, Verdier/poche, 2009, p.21.

les forces culturelles et symboliques qui ont façonné notre subjectivité individuelle. C'est cette appropriation spécifique du langage, caractérisée par l'influence des arts visuels et du vécu des auteurs, que nous allons analyser chez Henry Bauchau, François Weyergans et Bernard Tirtiaux.

3. À chaque quête son esthétique littéraire

Nous avons vu précédemment que les trois écrivains donnaient des fonctions différentes à l'art. Bauchau annonce clairement faire dominer la fonction thérapeutique dans son art, que celui-ci soit visuel ou littéraire. En effet, pour lui, le travail de la matière, aussi bien des mots que de la pierre, correspond au travail de la matière de notre inconscient. Tirtiaux, quant à lui, valorise avant tout la quête de la beauté qui va de pair avec une quête d'idéal : saisir et travailler la lumière, dans ses livres ou dans ses créations de verre, devient un moyen pour lui de transmettre les valeurs qui lui sont chères, d'être un « éclaireur » pour les générations à venir. Enfin, Weyergans a révélé être plus concentré sur la forme et sur l'exploration des styles. Mais derrière le jeu que permet la littérature et le cinéma, nous découvrons que l'art pour Weyergans est aussi un moyen d'exploration des souvenirs et de connaissance de soi. Dans les trois cas, l'art devient aussi un miroir de l'intériorité, comme nous l'avons vu à maintes reprises à travers les œuvres réalisées aussi bien par les auteurs que par les personnages. C'est cette capacité à projeter les matériaux de la mémoire et de l'inconscient sur l'œuvre créée qui permet d'aboutir à la sublimation. Ces fonctions données à l'art de façon plus ou moins consciente selon les auteurs, cumulées aux influences externes propres aux expériences et intérêts personnels, ont façonné l'esthétique des trois écrivains.

3.1. L'écriture *matière* de Bauchau

Pour Henry Bauchau, le concept de « matière » constitue véritablement le socle sur lequel repose toute sa poétique. Sa première œuvre littéraire qui est un recueil de poésie intitulé *Géologie* manifeste d'emblée l'inscription de Bauchau dans une géopoétique qui vise à explorer, à la manière d'un géologue, les différentes strates de son être.

En ce qui concerne les autres métaphores sur la matière dans l'œuvre d'Henry Bauchau, nous avons également déjà évoqué l'association du minéral à la froideur maternelle à travers l'image du « sein de pierre ». Le silence de la pierre vient donc faire écho à la séparation que l'auteur a vécue par rapport à sa mère. Cependant, à côté de cela, nous avons également parlé

de la capacité ressourçante de la matière qui permet à Œdipe de rétablir un « équilibre physique et psychique »¹⁶⁸. La pierre représente donc à la fois la blessure originelle, mais également le moyen pour guérir cette blessure. Cette ambivalence du minéral peut être comprise à travers la métaphore de la grotte : le creux laissé dans la roche appelle à être rempli. C'est ce que constate également Bozedeau : « le vide se fait la condition fondamentale du plein, le fond vers lequel vont converger les forces structurantes du moi, tout comme la ruine "ne témoigne pas seulement du triomphe de la mort, mais aussi de la résistance de la vie"¹⁶⁹ »¹⁷⁰. Le minéral froid devient donc, paradoxalement, le lieu de la résurgence du moi. C'est ce que nous pouvons notamment remarquer dans *Œdipe sur la route* lorsque Antigone et Clios allument un grand feu dans la grotte en pleine tempête. Cette grotte, remplie d'un brasier ardent, aura permis de guider les pêcheurs jusqu'au port et ainsi de les sauver. Le minéral froid et érodé est devenu un contenant d'où a émergé la chaleur, un feu de joie qui, de plus, permet de mener les autres sur le bon chemin. Dans le même ordre d'idées, c'est dans le creux de la Vague, cette déchirure aquatique, qu'Œdipe choisit de loger la barque qui suit le mouvement de l'eau pour resurgir à la surface. Enfin, un dernier épisode d'*Œdipe sur la route* témoigne de la revitalisation du creux de la pierre : celui du peuple des Hautes Collines qui vit dans une grotte souterraine. Dans un rêve prémonitoire qui précède l'arrivée d'Antigone, Œdipe et Clios dans cette communauté, le peuple des Hautes Collines apparaît comme suit à la princesse de Thèbes :

Elle rêve, cette nuit-là, qu'elle entre en communication avec d'autres hommes qui, pourchassés et décimés par les peuples de la surface, se sont enfoncés dans la profondeur. Ils parviennent à survivre, car leur nature est devenue plus subtile. Ils traversent librement la pierre, l'eau, la terre, ils se nourrissent de quantités infinitésimales. Ils s'habituent à cette vie souterraine, leurs esprits se rapprochent, s'unissent afin d'exister plus et mieux. L'amour joue un plus grand rôle dans leur vie, il s'étend au-dehors, car tout ce qui va vers la beauté, vers le sacré dans la vie des hommes vient d'eux. Fondus dans la matière, ils n'ont plus besoin de leurs yeux, ils en ont perdu l'usage et on pourrait penser qu'ils sont aveugles. Un regard intérieur pénétrant les éclaire intimement avec plus de justesse et de fermeté. Ils semblent avoir dépassé le cap de la mort et s'ils ont leurs épreuves comme les peuples de la surface, c'est à un niveau plus élevé. (OSR, p.166)

Cette description du peuple des Hautes Collines semble correspondre à l'idéal que Bauchau présente dans son roman : parvenir à habiter la matière (ce que le peuple souterrain réalise au

¹⁶⁸ BOZEDEAU C., *op. cit.*, p.41.

¹⁶⁹ GODIN C., *La totalité 4. La totalité réalisée. Les arts et la littérature*, Seyssel, Champ Vallon, 1997, p.192.

¹⁷⁰ BOZEDEAU C., *op. cit.*, p.74.

sens propre en choisissant de vivre dans des galeries de roche) afin de redécouvrir les principes vitaux de la vie et accroître la connaissance de soi-même. En résumé : oser aller vivre dans les ténèbres, afin de redécouvrir la lumière intérieure. Cette capacité salvatrice de la matière qui augmente notre propre perception de nous-mêmes est également soulignée par Bozedean : « La profondeur de la terre accueillant le petit peuple menacé confirme le pouvoir du for intérieur à se faire refuge face à la souffrance. L'intériorité figurée par la pierre animée du souterrain contient en elle des énergies vitales, des lumières éclairantes pour son futur »¹⁷¹. Ainsi, au lieu de fuir la déchirure en demeurant à la surface, il faut s'y loger, l'explorer en profondeur, se laisser envahir par ses propres ombres afin d'en comprendre l'origine et de se reconnecter avec notre intériorité.

À côté de cette omniprésence des métaphores autour de la matière, l'écriture elle-même est travaillée comme un minéral, comme en témoigne notamment cette phrase tirée du journal d'Henry Bauchau *Jour après jour* : « je travaille depuis plusieurs jours, avec difficulté, au chant d'Œdipe sur la Sphinx. [...] Il s'agit maintenant de polir, sans abîmer ni affadir le texte initial »¹⁷². Ainsi, comme la roche informe qui représentait le chaos de l'inconscient qu'Œdipe allait ordonner par la sculpture, la matière verbale qui représente le langage doit être travaillée par l'écrivain. Les analyses de Bozedean abondent également en ce sens :

Chez Bauchau, les mots empruntent la matérialité du monde où ils s'inscrivent et suivent un parcours analogue à la matière minérale. De l'extraction à l'abstraction, le travail d'écrivain comporte une double démarche : s'il doit d'une part solidifier le langage soumis à l'effritement, d'autre part, il se voit obligé de tailler la matière amorphe et de sortir le langage de son inertie.¹⁷³

Cette matérialité du langage se traduit par une écriture très incarnée où les sens sont rois, comme nous l'avons vu antérieurement, et où le corps joue un rôle central :

La roche est dure, mais leurs bras et leurs mains s'endurcissent et Œdipe rappelle qu'il ne faut pas forcer la pierre. La vague est là, déjà là. Il faut seulement l'aider à apparaître. Ils sentent sous leurs mains sa présence alors que Clio et Antigone ne la voient pas encore de leurs yeux. Lorsqu'ils ont des doutes, ses deux compagnons appellent Œdipe. Il palpe la pierre de ses mains, il l'écoute, il la goûte des lèvres et de la langue, il colle son corps contre elle. Il dit : « Il faut se laisser porter, emporter par elle. [...] La roche est noircie par l'érosion et les tempêtes. Quand on la creuse, elle

¹⁷¹ BOZEDEAN C., *op. cit.*, p.177.

¹⁷² BAUCHAU H. *Jour après jour, journal d'Œdipe sur la route (1983-1989)*, *op. cit.*, p.258.

¹⁷³ BOZEDEAN C., *op. cit.*, p.15.

est blanche et les contours écumeux de la vague apparaissent en clair sur le fond sombre de la falaise (OSR, p.136).

Dans cet extrait, outre le champ lexical associé à la pierre, « l’anti-platonisme d’Henry Bauchau »¹⁷⁴, comme le nomme Anne Davenport, apparaît clairement : nous sommes dans le concret, dans la rencontre du charnel avec le matériel, il n’y a pas de place pour des périphrases sophistiquées ou des réflexions abstraites. Cette impression de simplicité est renforcée par l’usage majoritaire du temps présent qui peut se comprendre par la volonté de s’approprier le temps présent grâce à l’exploration des différentes strates du passé. De plus, Bauchau utilise également une syntaxe relativement simple : les phrases sont généralement courtes et ne sont pas alourdies par des propositions subordonnées. Cette sobriété est à comprendre comme une économie des mots afin de trouver, comme l’écrivain le dit lui-même, le « seul qui puisse exprimer une sensation, un sentiment »¹⁷⁵. Il n’est donc pas étonnant d’apprendre qu’Henry Bauchau appréciait beaucoup le haïku qui possède ce « quelque chose d’incisif emprunté à la matière minérale » et qui « conserve le caractère instantané, le surgissement soudain de la sensation »¹⁷⁶. En somme, l’écriture d’Henry Bauchau pourrait être qualifiée de « lapidaire », aussi bien en ce qui concerne le fond que la forme : une profusion d’images et de métaphores minérales écrites dans un style concis, très terre à terre, ancré dans le réel et qui exploite tous les sens, en particulier le toucher.

Cette capacité synesthésique de l’âme humaine qui s’épanouit pleinement¹⁷⁷ à travers cette écriture sensorielle vient finalement réveiller un rapport très sensuel au langage, « un langage primitif, antérieur à la raison, musical — langage pour ainsi dire maternel »¹⁷⁸. Ce retour de *lalangue*¹⁷⁹, qui échappe aux normes linguistiques conventionnelles et qui est plutôt rattachée à la dimension plus instinctive, non consciente et singulière de la langue, permet au sujet de renouer avec son inconscient où se loge cette blessure originelle. Nous avons donc une langue corporelle qui permet de renouer avec les sens qui avaient été infirmés par la souffrance, mais

¹⁷⁴ DAVENPORT A., « *Il miglior fabbro* dans l’art d’Henry Bauchau », dans WATTHÉE-DELMOTTE M., *Henry Bauchau et les arts*, op. cit., p.71.

¹⁷⁵ BAUCHAU H., « Blanche Jouve, le don de la parole », dans *Les constellations impérieuses d’Henry Bauchau*, op. cit., p.24.

¹⁷⁶ BOZEDEAN C., op. cit., p.254.

¹⁷⁷ DAVENPORT A., op. cit., p.72.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Ce néologisme, inventé par Lacan, sera ensuite repris par Milner dans son livre *L’amour de la langue*.

qui permet aussi de revenir à un état présocial du langage fortement lié aux sensations et à la relation du sujet avec ses parents et donc également à ce qui a causé la déchirure.

Cet intérêt pour le minéral, d'où vient-il ? Comment expliquer cette importance qu'a prise la matière dans l'œuvre d'Henry Bauchau ? Son fils, Christian Bauchau, géologue de surcroît, établit, dans une réponse par courriel daté du premier octobre 2011, une hypothèse quant à l'origine de cette inscription du minéral dans l'univers mental de son père :

C'est vrai qu'il [Henry Bauchau] a toujours eu une propension à voir ou à penser le minéral, peut-être cela est-il dû au fait qu'en Belgique, dans les Ardennes il y a beaucoup de rochers et de roches, parfois impressionnantes qui affleurent et qu'on peut voir et toucher, voire grimper dessus (cf. *Le Boulevard périphérique*). La Belgique a d'ailleurs été avec la Grande-Bretagne et la France un des berceaux de la géologie stratigraphique au XIX^e siècle.

Cette dominance de la pierre dans les paysages qui l'entourent a donc contribué à activer cette « conscience géopoétique »¹⁸⁰ dont ses écrits sont empreints. Henry Bauchau confirme d'ailleurs lui-même l'importance des pierres, issues de régions aussi bien belges que françaises, qui se sont imprimées dans son imaginaire : « Ainsi la brique de la Belgique et du Nord, le moellon du pays mosan [...], le granit de Bretagne, la pierre blonde de la Touraine et de nouveau la brique en Normandie se sont mêlés à ma vie et je me suis pénétré de leur matière »¹⁸¹.

Ainsi, bien que Bauchau ait arrêté de pratiquer les arts plastiques pour se consacrer entièrement à l'écriture, la matière qu'il manipulait en tant que sculpteur amateur et thérapeute ainsi que la matière des bâtisses des pays qu'il a traversés ont profondément marqué son imagerie mentale au point que la matière est devenue la pierre d'angle sur laquelle repose toute son écriture. L'esthétique d'Henry Bauchau pourrait donc se résumer par l'étymologie même de ce mot : *aisthanesthai*, qui signifie « sentir ». Loin de toutes les abstractions, l'écriture de Bauchau est, en effet, avant tout sensorielle et dans un style simple, presque oral. Cette limpidité permet d'écarter le superflu et d'accéder à l'essentiel par les perceptions. Les sens s'éveillent au contact de la matière et c'est dans cette dernière que tout ce qui relève du paraître se dissipe pour laisser place à l'être. « Le pouvoir de l'artiste, nous dit Corina Dambean, consiste précisément dans le fait de sentir à travers cette matière et d'y représenter son intériorité »¹⁸².

¹⁸⁰ BOZEDEAN C., *op. cit.*, p.32.

¹⁸¹ BAUCHAU H., *Le Présent d'incertitude* 2002-2005, Actes Sud, 2007, p.110.

¹⁸² DAMBEAN C., *op. cit.*, p.51.

Ainsi, aussi bien Œdipe qu'Henry Bauchau représentent leur intériorité à travers la matière : la matière de la roche pour le premier et la matière de l'écriture pour le second.

3.2. L'écriture de *l'inachevé* de Weyergans

Nous avons déjà parlé de la tendance de Melchior Marmont à laisser ses œuvres cinématographiques inachevées et évoqué comme causes probables à cela la peur de la mort, synonyme d'achèvement, et l'autosabotage pour pallier le sentiment de culpabilité. Outre les nombreux projets de films que Melchior finira par abandonner, ce qui lui valut la réputation de « spécialiste mondial des films qui ne se faisaient pas » (DM, p.20), il songe également à détruire les Mémoires que son fils a publiés et n'a de cesse également de raccourcir son ultime long-métrage, comme s'il redoutait un jour d'y apposer un point final. Si le protagoniste veut détruire le livre que Malcolm a écrit sur sa vie, c'est peut-être justement parce qu'il est achevé. Dans l'extrait suivant, nous pouvons remarquer le sentiment de nostalgie qu'éprouve Melchior par rapport au temps où les Mémoires étaient encore en cours de rédaction :

Melchior avait tant voulu que le livre ne soit pas terminé ! Il avait aimé les séances de travail chez Malcolm, quand il écoutait, assis dans un de ses fauteuils contemporains qui flattent davantage l'œil que la colonne vertébrale, son fils lui raconter une vie qu'il n'avait pas exactement vécue, mais dont il avait dû convenir, lorsque le livre était sorti, que c'était la sienne. (DB, pp. 149-150)

Dans ce passage, nous comprenons que la fin de l'écriture des Mémoires correspond à l'achèvement des moments privilégiés qu'il avait avec son fils. Nous retrouvons donc ici la peur de la perte, l'angoisse infantile de voir la relation avec un être cher prendre fin. Le narrateur lui-même souligne ce parallélisme entre l'œuvre et l'existence, comme l'a également constaté Jeannine Paque : « Rappelons-nous la formule de *La Démence du boxeur* qui signale l'étrange jouissance de ne pas achever : “Si on fait une équivalence entre le travail et la vie, l'idée d'achèvement est en effet peu agréable pour l'esprit humain” »¹⁸³. Cet attrait pour les œuvres inachevées se manifeste également par l'intérêt qu'éprouve le protagoniste pour des auteurs tels que Montaigne et Goethe, le second étant cité à maintes reprises par Melchior Marmont. Ces derniers ont en commun d'avoir réalisé une œuvre monumentale, les *Essais* pour Montaigne et *Faust* pour Goethe, qu'ils n'ont cessé de compléter durant toute leur vie. Goethe, en particulier, a travaillé sur des ajouts et des révisions qui ne prirent fin qu'à sa mort. *Faust* n'a donc jamais été complètement terminé. Mais cet inachèvement n'enlève rien à la valeur de ces monuments

¹⁸³ PAQUE J, *op. cit.*, p.1

de la littérature, c'est peut-être même cette idée de continuité dans le processus créatif qui a contribué à la fascination entourant ces œuvres. Melchior Marmont semble inscrire dans cette même veine artistique sa production cinématographique, mais également sa conception de l'écriture. En effet, dans cet extrait, le protagoniste explique qu'il prend plaisir à rallonger ses phrases comme s'il voulait qu'elles ne se terminent jamais :

Il aurait voulu qu'on lui offre cinq minutes pour prononcer une seule et longue phrase, [...] sa phrase aurait été un hommage aux plans séquences tournés par des maîtres qu'il n'avait jamais su aider, [...], mais les phrases se terminent, comme les plans séquences et comme les émissions de télévision. (DM, p.167)

Cette tendance à vouloir étirer une même phrase sur plusieurs pages, que Weyergans prête à son personnage, se révèle être finalement le propre de l'auteur qui s'applique à repousser les points finaux le plus loin possible tout au long du roman. Jeannine Paque établit le même parallélisme entre auteur et personnage et affirme même qu'il s'agit d'une « constante chez Weyergans qui répugne à toute idée d'achèvement puis *décide*, un beau jour ou une belle nuit, de publier ». Pour elle, la projection de Weyergans dans ses protagonistes masculins est claire : « La permanence donc de ce personnage, la persistance de cet homme labyrinthique, qui vieillit à la même cadence que son auteur, et qui semble toujours chercher son Ariane, nous incline à penser qu'il s'agirait bien de ce dernier »¹⁸⁴. Ainsi, comme Melchior aurait voulu le faire dans son interview, Weyergans écrit de longues phrases qu'il construit par un processus d'accumulation :

Dans la pénombre, Melchior distinguait à peine, à ses pieds, la masse de plus en plus sombre des livres amoncelés en piles irrégulières aux quatre coins des cartons vides, comme autant de tours de flanquement, de tourelles ou d'échauguettes veillant sur un fantasmagorique château de cartes qu'auraient subrepticement édifié, pendant les années qui le séparaient de l'achat et de la lecture de ces livres, les pensées qu'il avait eues, les personnes qu'il avait rencontrées, les décisions qu'il avait prises, les jugements qu'il avait portés, les désirs qu'il avait éprouvés ou combattus, toute cette bouillie épaisse d'exaltations et de contrariétés qu'il essayait de maintenir dans une zone inaccessible de sa conscience où s'opérait la fusion de ses instincts et de ses rêves, et dont il pressentait qu'elles n'étaient – la bouillie, la conscience, la bouillie de sa conscience et sa conscience de cette bouillie – que le résultat d'acquisitions aussi instables que des piles de livres et aussi impalpables que le vide des cartons, acquisitions qu'il devait à ses anciennes lectures, au mélange

¹⁸⁴ PAQUE J, *op. cit.*, p.17.

riche, à l'assemblage rigoureux, autant qu'au fatras des fragments de vision du monde qu'il avait faits siens en les arrachant aux auteurs qui lui avaient permis de s'insérer à son tour dans la chaîne ou le mouvement giratoire des êtres humains qui se révoltent lorsqu'on leur impose ce qu'ils doivent dire, voir, faire et entendre, et qui refusent qu'on les simplifie au détriment de richesses qui leur appartiennent et dont leur vie ne suffira pas à dresser l'inventaire. (*DM*, pp. 129-130).

À la lecture de cette phrase qui s'étend sur un peu plus d'une page, nous pouvons déjà sûrement mentionner la dimension ludique suscitée par le défi de faire une si longue phrase riche en figures de style telles que l'accumulation, l'association d'idées et le chiasme (« la bouillie de sa conscience et sa conscience de cette bouillie »). Nous sommes donc très loin ici du style concis et linéaire d'Henry Bauchau. Par ailleurs, nous pouvons également comprendre cette longue phrase comme une tentative de lister tout ce qui constitue l'inconscient, « cette bouillie épaisse d'exaltations et de contrariétés », comme en témoigne l'ultime mot « inventaire ». En finissant sur ce mot, Weyergans montre que Melchior essaye de broser son propre portrait en dressant la liste des auteurs et des livres qui l'ont marqué. Or, même la somme de tous ces « fragments de visions du monde » ne permet pas de rendre la complexité de tout ce qui a influencé sa pensée et ses désirs.

Ainsi, cet extrait n'est pas sans nous faire penser à la définition que fait Lacan de l'inconscient et du concept du Grand Autre. En effet, en premier lieu, le débordement d'émotions, d'expériences et de pensées que Melchior a accumulé au fil du temps et qui est maintenu « dans une zone inaccessible de sa conscience » fait référence à la conception lacanienne de l'inconscient comme étant la somme de tous nos désirs, représentations et souvenirs qui, malgré nous, influencent nos comportements. Par ailleurs, l'évocation des lectures et des écrivains qui ont jalonné sa vie se rapproche de l'idée du Grand Autre qui « représente le lieu des signifiants, le lieu symbolique du langage qui préexiste aux sujets »¹⁸⁵. En effet, les valeurs et la vision du monde qui sont véhiculées dans ces livres peuvent être comprises comme un Autre symbolique qui influe sur la construction subjective de Melchior. Enfin, en insistant sur les livres « amoncelés en piles irrégulières » et sur les « cartons vides », Weyergans révèle également l'instabilité et la complexité de l'inconscient dans lequel les acquisitions symboliques se superposent de façon aléatoire et désordonnée. Cela rejoint la déduction de Lacan selon laquelle l'inconscient est structuré « *comme* le langage (métaphore et

¹⁸⁵ HACHEMI O., « Au-delà de la loi de l'Autre : le malentendu selon Jacques Lacan », Université de Lausanne, *Cahiers de l'ILSL*, n° 44, 2016, p.37.

métonymie) »¹⁸⁶, tout en souffrant d'ambiguïtés et de contradictions. En somme, cette longue phrase vient refléter, par sa forme, et définir, par son fond, le fonctionnement de l'inconscient.

Plus largement, tout le roman de François Weyergans fonctionne sur ce mode de la métonymie et de l'énumération, ce qui a amené la critique à faire de la digression le propre de cet écrivain. En effet, dans une interview sur le podcast *L'ivresse des livres*, Edmond Morrel l'interroge sur cette tendance stylistique : « est-ce que la digression n'est pas une manière psychanalytique d'écrire ? C'est comme si vous reculiez un peu l'inquiétude de votre personnage en le faisant partir dans d'autres chemins que le chemin central, comme s'il voulait éviter de plonger dans sa baignoire »¹⁸⁷. François Weyergans répond alors en commençant par redéfinir la digression, ce qu'il avait déjà fait en 1989 pour l'article de Francine Bordeleau, déjà cité précédemment. Dans l'interview de Morrel, dont nous savons seulement qu'elle a eu lieu entre 2012, date de parution du dernier roman de l'écrivain, et 2019, date de son décès, François Weyergans précise donc que :

c'est un terme qui est plutôt connoté négativement et qui signifie pour le professeur « vous ne traitez pas le sujet ». Tout ce qu'on appelle « digression », ça me sert justement à faire avancer le livre : on apprend des choses sur les personnages, donc pour moi ce n'est pas vraiment de la digression, mais plutôt des associations d'idées, et c'est ce que vous vouliez sous-entendre en parlant de la psychanalyse. C'est ce que conseille Freud : parlez sans vous censurer, laissez s'accumuler les pensées qui vous viennent en parlant de ci et de ça. Ça d'accord, ça reproduit les mouvements du cerveau. Le problème, c'est le mot « digression » qui est surutilisé à propos de mes romans.

Nous comprenons donc, à travers la réponse de François Weyergans, que l'écrivain préfère définir son esthétique littéraire par le concept de l'association d'idées que par la digression qui est définie par les dictionnaires, comme le remarque Weyergans, comme « un manque de suite dans les idées »¹⁸⁸. Or, chez l'auteur de *La Démence du boxeur*, c'est tout le contraire qui se passe : dès qu'une idée s'achève, une autre vient lui emboîter le pas par métonymie, ce qui montre justement tous les liens logiques qui sont établis entre les différents sujets abordés. L'hypothèse que Morrel fait à propos de la « digression » qu'il considère comme un moyen « d'éviter de plonger dans la baignoire », paraît alors inadéquate avec ce que Weyergans tente

¹⁸⁶ HACHEMI O., *op. cit.*, p.46

¹⁸⁷ Interview de François Weyergans réalisée par Edmond Morrel dans l'épisode « Écoutez François Weyergans au micro d'Edmond Morrel » pour le podcast *L'ivresse des livres*, Arte Radio, le 20 juillet 2020.

¹⁸⁸ BORDELEAU F., *op. cit.*, p.67.

de montrer dans son écriture, à savoir l'itinéraire qu'emprunte le cerveau à travers les méandres des souvenirs pour ainsi remonter jusqu'aux soubassements de l'inconscient.

Les phrases qui se prolongent et se juxtaposent témoignent donc de la tentative du personnage de cerner les contours de son être en laissant libre cours à ses pensées tout en répugnant paradoxalement à y parvenir, car arriver au bout de la description reviendrait à se limiter, à se réduire, se simplifier « au détriment de richesses qui [lui] appartiennent ». L'achèvement, encore une fois, apparaît donc comme un synonyme de mort que le personnage tente à tout prix de contourner.

Cette écriture de l'inachevé ne peut se déployer qu'à travers le prisme d'un art qui représente par excellence l'inachèvement aussi bien pour Weyergans que pour Melchior : le cinéma. En effet, comme nous l'avons vu, Melchior, « quand il prenait la décision de renoncer à un tournage préparé depuis des semaines ou des mois, [...] s'était à chaque fois retrouvé dans un état euphorique » (*DM*, p.19). Les films de François Weyergans, de même, ne sont jamais sortis en salle et n'ont connu, lors des festivals durant lesquels ils étaient projetés, qu'un succès relatif. Cependant, le cinéma demeure un atout considérable pour ce roman que Weyergans veut nous présenter comme une exploration intérieure. En effet, le cinéma a comme avantage de pouvoir représenter des scènes, comme des souvenirs, en étant au plus proche des sensations et des couleurs de l'époque. Utiliser une écriture cinématographique revient donc à chercher cet effet de transparence et de fidélité de reproduction. Nous constatons que, effectivement, à maintes reprises, le narrateur décrit la lumière, les scènes et les couleurs à la manière d'un producteur de cinéma : « En cette fin d'après-midi de février, la lumière était si nette qu'elle agissait sur les collines, les rideaux d'arbres et les rocs comme un mordant sur une planche de cuivre. C'était ce que Melchior appelait une lumière didactique. Elle montrait tout. Il n'y avait rien à deviner » (*DM*, p.79). Nous retrouvons donc totalement ici l'œil du cinéaste qui analyse tout ce qui l'entoure comme s'il s'agissait d'un film. À côté de cette influence du cinéma dans sa manière de voir le réel, Melchior aborde également la réalisation de son film de façon très précise : il voudrait le faire « à l'ancienne », avec des méthodes qui permettent d'être au plus proche de la réalité :

Il voyait son film avec des séquences aux plans très fixes, très cadrés, interrompues sans crier gare par d'autres séquences filmées à la main, comme si la caméra s'échappait, des images comme des oiseaux qui s'envolent, mais sans qu'on sente la main de l'opérateur. Il faudrait que la caméra elle-même soit une main. Les panoramiques et les cadrages seraient faits au manche, pas aux

manivelles. Melchior avait plein de reproches à faire aux manivelles, qui donnent aux mouvements de caméra un côté sournois et m'as-tu-vu. Avec le manche, on était plus près des inclinaisons, des flexions et des rotations de la tête humaine. (DM, pp. 186-187)

La fonction du cinéma en tant que miroir du réel apparaît donc ici clairement. Tourner un film en utilisant les vieilles techniques, en plus du caractère authentique que cela donne la possibilité d'atteindre, permet également à Melchior d'être ramené dans son passé et de retrouver les sensations que lui procurait le visionnage d'un film quand il était enfant : « Non, ce n'était pas un caprice. Il ne souhaitait pas tourner un film comme on les tournait quand il était arrivé dans la profession, mais comme on les tournait quand il était enfant » (DM, p.184). La nostalgie qu'éprouve Melchior par rapport à ces anciennes modalités de tournage s'explique donc par son désir de vouloir se replonger totalement dans l'univers de son enfance.

Plus largement, nous comprenons que finalement le livre en lui-même se construit comme un film avec ses ellipses, ses analepses, ses décors, ses scènes en noir et blanc, ses musiques et ses bruitages. « Car enfin, nous dit Jeannine Paque, nous n'avons jamais quitté le cinéma, tout au long de l'évocation de ses souvenirs. Ne doit-on pas à l'art cinématographique plus qu'à tout autre la performance qui consiste à faire défiler trois quarts de siècle en trois quarts d'heure de manière convaincante ? »¹⁸⁹. Le Melchior Marmont de quatre-vingt-deux ans apparaît donc comme le protagoniste du récit-cadre servant à mettre en scène l'histoire de sa vie passée.

Par ailleurs, dans les dernières pages du roman, Melchior entreprend de monter les escaliers de sa maison, et cette ultime ascension apparaît comme la métaphore de sa vie : « L'escalier lui semblait aussi long que la vie qu'il avait déjà vécue, aussi déroutant que les années qui l'attendaient » (DM, p.206). Mais lorsqu'il arrive enfin en haut de cet escalier, la tempête et le froid qui sévissaient depuis que Melchior était entré dans la maison s'apaisent soudainement : « quand il était arrivé sur le palier, la tempête avait brusquement cessé, et un prodigieux silence avait envahi la maison [...]. Le vent s'était enfin apaisé [...] et Melchior avait su qu'il allait retrouver – miraculeusement intacte – la sérénité qui faisait pour lui le charme de cette maison » (DM, p.207). Melchior semble être parvenu à la fin de sa quête : il est arrivé au bout de son film, au bout de l'exploration de ses souvenirs et au bout de son existence. Et le roman, par la même occasion, est sur le point de s'achever. La fin du roman *La Démence du boxeur* ainsi que la fin de la réalisation du long-métrage qui porte le même titre, coïncident donc et témoignent

¹⁸⁹ PAQUE J., *op.cit.*, p.78.

toutes les deux de la paix qu'a retrouvée Melchior, qui est le protagoniste à la fois du film et du roman, une fois qu'il a su reparcourir tous les événements de sa vie, à la manière d'une pellicule de film que l'on a rembobinée.

En somme, nous ressentons dans l'écriture de *La Démence du boxeur* une véritable urgence chez Melchior à reparcourir le film de son existence pour comprendre chaque épisode et pour remettre tous les fragments à leur place. L'urgence est telle qu'il n'y a presque pas de temps pour les respirations et que les souvenirs s'enchaînent au fil des pages presque sans discontinuité. En effet, Melchior semble faire la course contre cet ennemi qu'est le temps et qui le précipite inévitablement vers la mort. Cette crainte de voir la vie se terminer explique également les effets de longueur de l'écriture de Weyergans qui, par un principe d'accumulation et de métonymies, étend ses phrases au maximum afin de faire ressentir ce désir de son personnage de demeurer dans l'inachèvement. Enfin, les associations d'idées, qui sont le procédé sur lequel se construit tout le roman, permettent d'imiter le chemin que parcourt notre esprit et ainsi de comprendre les liens que notre cerveau établit entre deux éléments. Dans ces longues réflexions intérieures pour comprendre le Grand Autre qui a influencé son inconscient, Melchior oscille entre le désir de se cerner complètement et la peur d'être réduit à une définition, ce qui pousse le narrateur, encore une fois, à allonger les phrases.

Peu de temps avant de mourir, Melchior pense même encore à faire des recoupes dans son long-métrage : « dès la semaine prochaine, s'était-il dit, il raccourcirait encore son film » (*DM*, p.208). La mort du protagoniste à la fin du film marque-t-elle d'ailleurs véritablement la fin de son existence ? En effet, Melchior est emporté par la charrette fantôme, conformément à la légende que le narrateur racontait quelques pages auparavant, devenant ainsi le nouveau cocher destiné à ramasser les défunts. Melchior Marmont achève donc sa vie et son œuvre en choisissant paradoxalement « l'inachevable comme valeur »¹⁹⁰. Ainsi, comme en conclut Nathalie Kremer dans son article « L'impuissance de créer, ou la leçon de Frenhofer », « Toute œuvre achevée n'existe alors que comme une suspension, un flux arrêté, dont le début, la fin et les contours ont été taillés dans le monde imaginaire des idées, des souvenirs, des possibles ainsi arrêtés »¹⁹¹. L'inachèvement des œuvres filmiques et l'inachèvement de l'écriture

¹⁹⁰ KREMER N., « L'impuissance de créer, ou la leçon de Frenhofer », *Fabula/Les colloques*, Remodelages, Le négatif de l'écriture. Enquêtes sur le pouvoir de décréer (dir. Jean-Louis Jeannelle, François Vanoosthuyse), 2020, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6828.php>, §16.

¹⁹¹ *Ibid.*, §20.

deviennent donc finalement des synonymes de vie, car ce qui n'est pas achevé ne peut se figer dans le temps et continue donc d'évoluer. L'inachèvement, en somme, c'est rester *en devenir*.

3.3. L'écriture *lumière* de Tirtiaux

Comme nous l'avons déjà mentionné, Bernard Tirtiaux se considère comme un éclaireur qui cherche et transmet la lumière dans ses œuvres de verres et de lettres. Ce lien indéfectible qui l'unit à la lumière s'est créé, selon les dires de l'auteur, alors qu'il n'avait que huit ans et qu'il a failli basculer du côté de la mort. Depuis, cette vocation lumineuse s'est inscrite dans l'ensemble de son parcours artistique, comme le dit Bernard Tirtiaux : « Créer, c'est donc extraire la lumière du versant coloré de l'univers afin de rendre sa vie plus intense ("faire soleil") ; créer, c'est se mettre chaque jour un peu plus dans la peau d'un... passeur de lumière »¹⁹². Nous comprenons donc que pour Tirtiaux, lumière et création vont de pair et convergent vers un même idéal.

Au-delà de cette expérience presque mystique qu'il a vécue durant son enfance, ce dévouement pour la lumière tire également son origine dans le pays qui l'a vu naître. En effet, comme le précise Bernard Tirtiaux dans *Réminiscences* : « Nous sommes tous nés quelque part et si on ne choisit pas le pays dont on est issu, nous sommes choisis par ce pays, façonnés par lui »¹⁹³. C'est dans la ville de Charleroi, dont le passé est inscrit dans les mines, le charbon, les fonderies et la matière en fusion, que Bernard Tirtiaux a grandi et à laquelle il doit sa vocation de maître verrier. En effet, il explique dans ce même recueil avoir hérité du passé de cette ville qui lui a transmis sa passion pour la matière et pour le feu :

J'aime le feu. Anciennement, quand on allait à Charleroi de nuit, me fascinaient les flammes géantes des hauts-fourneaux sur Marchienne-au-Pont, les épaisses fumées jaunâtres. Ce pays demeure pour moi terre de fondeurs de fer, de fonte de verre. Inlassablement, il passe l'argile, les métaux et le sable à l'épreuve du feu. Il est bouche d'enfer tisonnée par des hommes masqués. J'ai toujours été pris du besoin de voir des coulées, des éclaboussures d'or dans la pénombre des usines, entendre les chocs des palans, les bruits de chaînes, le chuintement de la matière orangée qui remplit le moule. Cette force m'émeut et m'inspire !¹⁹⁴

¹⁹² CLOSON H.J., SCHROVEN P., *op. cit.*, p.7.

¹⁹³ TIRTIAUX B., *Réminiscences*, *op. cit.*, p.41.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 43-44.

Dans cet extrait, Bernard Tirtiaux confesse donc l'influence du passé métallurgique de la ville de Charleroi sur son imaginaire, à tel point qu'il en fera son métier. Nous pouvons également remarquer dans son écriture le champ lexical omniprésent de la matière et de l'incandescence que nous retrouvons également dans *Le Passeur de lumière* où Nivard décrit son pays dans les mêmes termes :

Pendant qu'Amaury lui parle, il quitte en pensée Saint-Denis pour se perdre dans les ruelles de Huy, sur les bords du Hoyoux, sur les rives de la Meuse. Il revit les coulées de bronze, les foyers étourdissant la nuit de leur lumière folle, et puis le moule que l'on brise pour découvrir le trésor enfoui. (*PL*, p.375).

Cette description de Huy se rapproche étrangement de celle que Bernard Tirtiaux fait de Charleroi dans sa dernière œuvre, confirmant ainsi le rôle que joue la ville natale dans l'importance que Tirtiaux et Nivard donnent à la matière. Mais les allusions à la matière ne servent pas qu'à décrire le pays. Bernard Tirtiaux en fait également un usage métaphorique afin de décrire le physique (comme nous l'avons déjà vu avec la description d'Awen) et les ressentis de ses personnages :

Craintivement, le garçon blond sort de l'ombre et s'avance vers Nivard. Rien qu'à voir sa charpente, on devine déjà le gaillard qu'il sera d'ici quelques années. Il a le visage grave et volontaire, allumé par de magnifiques yeux de jade. Il hésite à aller plus loin quand il voit son père poser la lettre près de lui pour rapprocher son visage de ses grandes mains. Le barrage craque. La vieille écorce se fissure de partout. Le cœur de verre de l'Adepté se brise et se remet à battre du sang. Ce sont des années de souffrance qui remontent d'un seul coup sous ses paupières, des années d'incessantes sécheresses. Nivard respire de ce souffle lourd et sonore des hommes qui portent en eux les vents du large et du désert. Il entend en lui le galop sourd qui annonce des averses torrentielles remplissant d'un seul coup les méandres secs de terres brûlées. À la source tarie de ses larmes, les craquelures de l'argile se gorgent d'eau, s'abreuvent par l'intérieur. La pluie remonte de la terre. Les déluges sont en marche. Nivard relève la tête vers Clément, l'appelle. (*PL*, p.377)

Le bois, le verre, la terre, l'argile, l'eau, Bernard Tirtiaux puise dans toutes ces matières liquides et solides pour écrire et ancrer son histoire dans le concret et dans un savoir qui passe par le manuel. En effet, nous pouvons remarquer que la main est omniprésente dans le roman et que la connaissance de l'art, mais aussi des autres, se fait par les mains. Nous pouvons, à titre illustratif, citer cet extrait dans lequel Nivard et son ami Amaury se retrouvent et échangent par les mains :

Ce sont les retrouvailles, les mains qui s'enchevêtrent. Elles se sont acharnées et parfois abîmées sur les mêmes ouvrages, elles se sont jointes à celles de Renier de Huy pour préparer la coulée des fonts de Notre-Dame, elles se sont ennoblies par la matière et embellies à force de rappeler au beau les choses et les gens. (*PL*, p.374).

Nous avons donc une écriture qui est d'abord ancrée dans la matière (ce qui explique la grande sollicitation des sens, comme chez Henry Bauchau) avant de s'élever ensuite vers la lumière, exactement comme le travail d'un verrier qui exige en premier lieu d'en passer par le traitement de la matière, comme le verre, le plomb et le feu, avant de pouvoir voir la lumière danser. Cet ordre dans l'acte de création est aussi souligné par Nivard : « D'abord les fours et les verres, pense-t-il. Il faut déceler et fabriquer les teintes de l'harmonie » (*PL*, p.356). Bernard Tirtiaux donne également la primauté à la matière, comme nous l'avons vu à travers cette citation : « Le travail fondamental pour moi est d'abord le travail manuel, celui de l'artisan, du verrier ». Et de fait, Tirtiaux écrit comme un orfèvre qui viendrait finement ciseler la trame de son histoire à l'aide d'une écriture où abondent les métaphores poétiques sur la matière, comme nous venons de le voir, mais également sur la lumière qui vient sublimer cette matière et l'animer de mille nuances :

Bérenger de Noyon est saisi par la lumière qui chante et qui donne vie à la pierre. Il goûte les épanchements de couleur qui font chatoyer les murs et irisent les boiseries. Il boit à cette source intarissable et magique. Il découvre que le vitrail doit couronner les élans souverains de la pierre, qu'il en est l'onction, l'indispensable auréole, le verrou de la charge, l'aboutissement de l'œuvre. (*PL*, p.353).

Matière et lumière sont donc intrinsèquement liées, la seconde ne pouvant être capturée sans la première qui elle-même ne peut prendre vie sans la seconde. La mise en relation de ces deux éléments dans le roman fait que s'opère la transsubstantiation des mots en vitraux. C'est ainsi que s'érigent, au fil des phrases, des cathédrales et des rosaces de lumières et de couleurs. Cette connivence entre les mots et la matière qui sont travaillés de la même manière par l'écrivain-artisan est également mentionnée par Bernard Tirtiaux : « La lumière, l'eau, les mots, le feu permettent de transmuter la matière pour donner plus de beauté. Cette matière, si grise, il faut tenter d'en faire une matière d'or ! »¹⁹⁵. Dans *Le Passeur de lumière*, nous retrouvons également une réflexion de Nivard sur la capacité de mettre la lumière en mots :

¹⁹⁵ Citation de Bernard Tirtiaux dans un article de la Libre Belgique paru le vendredi 24 mars 2000.

Le verrier cherche à devenir un délicat décrypteur de l'écriture céleste, celle qui module les jours et les saisons. Il se fait artisan du vertige lumineux. Un vitrail musicalement juste et souverainement écrit a le verbe si riche qu'il n'est pas d'écrivain qui puisse prétendre le décrire ou le posséder par l'analyse. Les seuls qui en ont le pouvoir d'en approcher la grâce sont les poètes et les musiciens. (*PL*, pp. 325-326)

Ainsi, la lumière ne peut prendre forme dans l'écriture que par le filtre de la poésie et de la musique, ce qui explique l'usage des métaphores poétiques ainsi que le recours aux comparaisons musicales pour décrire les vitraux, déjà évoquées à maintes reprises.

En somme, l'écriture de Tirtiaux s'ancre dans la matière avant de s'élever vers la lumière qui, comme nous l'avons vu, est une représentation du divin pour l'auteur. En effet, la lumière permet de rendre les défunts présents, comme Nivard l'expérimente dans ses vitraux et comme Tirtiaux l'a également expérimenté en créant une sculpture de verre pour son frère défunt ainsi qu'une rosace bleutée pour sa mère décédée. « Il y a une sorte de jeu, nous dit d'ailleurs Tirtiaux, qui se passe entre les âmes, entre les âmes chères qui se sont tuées »¹⁹⁶. Ce passage entre les âmes à travers la lumière sera encore confirmé par l'écrivain dans son dernier livre dans lequel il raconte son éblouissement face à l'animation de la rosace créée pour sa mère : « Je l'entends dire à mon âme : “Tu es étincelle et tu retourneras en lumière. Tu poursuivras ton chemin émerveillé dans ce jaillissement sans fin d'où irradient tous ceux que nous aimons” »¹⁹⁷. La vie apparaît alors comme un cycle qui débute et s'achève dans la lumière où les âmes peuvent se retrouver. D'ailleurs, dans *Le Passeur de lumière*, Khalim Rhamir, juste avant de mourir, « murmure encore : — Je retourne à la source de lumière d'où je suis venu » (*PL*, p.244). Chercher à capturer la lumière dans la boucle des rosaces, si chères à Bernard Tirtiaux¹⁹⁸, en revient donc à chercher la rencontre avec les âmes, avec le divin. Ainsi, comme le Christ disant « tu es poussière et tu retourneras à la poussière » (Gn 3, 19), le leitmotiv sous-tendant tout le projet artistique de Bernard Tirtiaux serait : « tu es lumière et tu retourneras à la lumière ».

Nous pouvons donc conclure que l'esthétique de Bernard Tirtiaux est principalement caractérisée par un lyrisme dans lequel se noient la matière, la couleur et la lumière. La matière, en effet, permet d'abord d'ancrer l'expérience dans le corps et dans des matériaux avec lesquels « on ne triche pas ». Le travail manuel forge les gens, selon Tirtiaux, et c'est pourquoi ce dernier

¹⁹⁶ CATHOBEL, « Les réminiscences d'un maître verrier », *op. cit.*

¹⁹⁷ TIRTAUX B., *Réminiscences*, *op. cit.*, p.69.

¹⁹⁸ Comme l'a précisé Bernard Tirtiaux lors de la conférence du 26 avril dernier : « J'adore les rosaces. Je trouve que pour le vitrail, c'est peut-être la forme la plus belle d'arrivée de la lumière. C'est un œil, une rosace ».

voue une grande admiration aux artisans qui travaillent de leurs mains. Les premiers qu'il a admirés sont les ouvriers de Charleroi, les mineurs, les souffleurs, les fondeurs qui lui ont transmis cet amour du feu et de la matière, comme en témoignent ces quelques vers de l'écrivain :

Nos vieux me tirent par la manche pour ce qu'il y a de vermeil dans leur sang, d'ardent dans leurs passions, de lumineux dans leur quête.

Je me ressens de tous les feux qui les habitent, de toutes les fusions qui ont affiné ou consumé leurs vies.¹⁹⁹

Le chemin artistique que parcourent Tirtiaux et Nivard peut donc s'assimiler à une anabase, désignant une progression ascendante souvent associée à une quête de vérité et d'élévation spirituelle, qui débute dans les fours des enfers, dans le terrestre et la connaissance concrète de l'humain et s'achève dans les cieux où le divin, l'harmonie lumineuse et musicale se côtoient. Ainsi, l'écriture de Tirtiaux, comme Nivard, est « en équilibre entre le céleste et le terrestre, entre l'esprit et le corps de la matière » (*PL*, p.120).

4. Conclusion partie III : le minéral, le cinéma et la lumière, trois personnages

En somme, dans cette troisième et dernière partie, nous découvrons qu'Henry Bauchau, François Weyergans et Bernard Tirtiaux travaillent chacun la matière verbale différemment afin d'illustrer par le langage la quête de leur protagoniste, d'une part, et la fonction qu'ils donnent à l'art, d'autre part. Cette esthétique propre à chaque écrivain-artiste vient finalement refléter l'influence du milieu (ce qui est beaucoup plus prégnant pour Bauchau et Tirtiaux qui expliquent clairement avoir été marqués par leur pays d'origine) et la manière dont chacun s'est approprié le langage. Le fait que cette appropriation se soit faite conjointement à une pratique artistique spécifique, la sculpture et la peinture pour Bauchau, l'art du verre pour Tirtiaux et le cinéma pour Weyergans, explique les différences de style des trois écrivains. En effet, nous avons vu que, dans le cas d'une double pratique, l'art visuel, qu'il soit encore pratiqué par les auteurs ou non, demeure présent en filigrane des romans et influence le choix des mots, les métaphores et la syntaxe.

¹⁹⁹ TIRTIAUX B., *Réminiscences*, op. cit., p.42.

Finalement, le minéral, le cinéma et la lumière apparaissent comme étant bien plus que des principes esthétiques qui font coïncider le fond et la forme des œuvres écrites, ils deviennent véritablement des personnages à part entière dans les romans, à l'instar de la ville pour Baudelaire. En effet, nous pouvons voir cela à travers la vague sculptée d'*Œdipe sur la route* qui semble avoir sa propre autonomie (« Elle [Antigone] court vers Œdipe : “La pierre fait du pilote un géant ! – Alors c’est la pierre qui a raison” ». [OSR, p.150]) et qui agit sur les personnages, leur procurant tantôt de la rage, tantôt de la force et de l’apaisement. Le cinéma dans *La Démence du boxeur* est également présenté comme un personnage qui est né en même temps que Melchior Marmont et qui l’accompagnera durant toute sa vie : « Melchior était né en même temps que le cinéma. Ils avaient grandi ensemble, et leurs vies lui paraissaient liées comme celles des frères jumeaux dont on dit que l’un survit très peu de temps à l’autre » (DB, p.18). Enfin, la lumière est également considérée comme un être à part entière dans *Le Passeur de lumière* : elle est à la fois une ennemie qui ne se laisse pas attraper et « qui a toutes les ruses » (PL, p.120) et une amie qui enchante par sa présence. La capacité des écrivains à donner vie à ces personnages, qui agissent aussi bien sur l’histoire que sur la manière dont cette histoire est écrite, transcende le simple rapport fond-forme pour révéler une manière propre à chaque auteur d’explorer l’âme humaine et de traiter les blessures du passé.

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'art nous est apparu dans toute sa splendeur par sa capacité unique à sublimer les pulsions. Omniprésent dans le parcours d'Œdipe, Melchior et Nivard, l'art l'est également dans l'écriture des écrivains-artistes Henry Bauchau, François Weyergans et Bernard Tirtiaux. Cette écriture spécifique, qui s'élabore par le prisme de la sculpture, du cinéma ou de l'art du verre, vient finalement refléter le processus de création à l'œuvre dans les romans ainsi que la quête identitaire des héros. Cette quête aboutit grâce à la sublimation permettant, *in fine*, à chaque protagoniste de retrouver sa juste place dans la constellation familiale. La convocation de ces concepts freudiens dans la fiction et la manière d'écrire des écrivains, qui vient refléter la conception lacanienne de l'inconscient « structuré comme un langage », nous montrent à quel point les théories linguistiques et psychanalytiques qui ébranlèrent le XX^e siècle furent fécondes en littérature.

Par ailleurs, les personnifications des principes esthétiques régissant l'écriture des trois écrivains (le minéral, la lumière et le cinéma) et découlant directement de la pratique artistique que les auteurs partagent avec leur protagoniste, incarnent, en somme, leur conception de la psyché humaine ainsi que l'idéologie sous-tendant leur production artistique et littéraire. Cet extrait de *La Démence du boxeur* vient illustrer cette idée : « Il voyait son film comme un personnage, un vieil Œdipe aveugle s'appuyant sur son metteur en scène et refusant la moindre compassion, résolu à se montrer indocile jusqu'à la fin » (DM, p.191). Ainsi, l'hypothèse du cinéma-personnage apparaît ici indubitable. Cependant, ce personnage ne prend pas n'importe quelle apparence : il prend les traits d'Œdipe aveugle s'appuyant sur sa fille Antigone afin de transfigurer les souffrances de son passé. Ainsi, après avoir évoqué subtilement *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, François Weyergans semble à nouveau faire une référence intertextuelle en faisant une allusion directe, dans ce cas-ci, au roman d'Henry Bauchau, donnant ainsi aux lecteurs encore un indice pour l'interprétation de son roman. Œdipe, image d'Épinal de la psychanalyse, semble donc être la figure de proue guidant l'analyse des trois œuvres littéraires. Lorsque nous jetons un regard rétrospectif sur la naissance, l'évolution et l'aboutissement de ce travail, cette influence œdipienne s'est ressentie dès la constitution du corpus et n'a fait que se confirmer durant nos recherches.

En effet, le premier roman à avoir pris place dans notre corpus fut *Le Passeur de lumière* que nous avons choisi pour les raisons déjà citées dans l'introduction, à savoir l'intérêt pour les

écrivains-artistes belges, l'influence de l'art sur l'écriture et la quête identitaire à l'œuvre dans le roman. À la suite de l'exposition sur Henry Bauchau qui avait eu lieu en janvier 2023 à la Wittockiana, le roman d'*Œdipe sur la route* s'était imposé à nous, en premier lieu, à cause des nombreuses concordances thématiques avec le roman de Bernard Tirtiaux et, en second lieu, à cause de la dimension mythique et psychanalytique qui venait éclairer le parcours de Nivard de Chassepierre. Et c'était sans connaître alors le lien de parenté qui existait entre les deux auteurs que nous avons découvert lors de la conférence « Mes années lumières » du 26 avril 2014. Durant cette même conférence, Bernard Tirtiaux a précisé, par ailleurs, que l'immense vague de verre qu'il a réalisée était inspirée du roman *Œdipe sur la route*. Il précisa même ceci : « C'est une vague d'aveugle parce que l'aveugle peut voir la transparence là où on voit l'opacité ».

Enfin, *La Démence du boxeur* est le dernier roman à avoir été intégré au corpus. Au cours de l'analyse, nous avons réalisé que les divergences que nous repérions entre ce roman et les deux premiers, telles que la conception d'un voyage circulaire, la dimension beaucoup plus intérieure et l'ironie de l'auteur, permettaient de consolider le corpus en relevant la complémentarité entre les trois œuvres. La grande intertextualité, qui pour Weyergans constitue un aspect ludique de l'écriture, a permis également de confirmer l'importance d'*Œdipe* et du concept de sublimation dans l'analyse. Si Melchior décrit son film comme un « *Œdipe aveugle* », c'est très certainement parce que son long-métrage lui permet d'être à l'écoute de son intériorité et d'accroître, comme le peuple des Hautes Collines, la connaissance de soi. La Vague sculptée par *Œdipe* semble donc imprégner l'imaginaire des trois écrivains et révéler l'importance de la clairvoyance intérieure. Elle est ce creux dans lequel les héros doivent plonger afin de pouvoir explorer leur inconscient, dans le but ultime de refaire surface une fois métamorphosés.

En outre, l'apport du cinéma, comme troisième pratique artistique nous a également poussée à souligner la singularité de chaque art visuel et de dégager la manière dont la sculpture, l'art du verre et le cinéma permettait d'aboutir à la sublimation sur un mode différent. Analyser de front trois écritures sous l'influence de trois pratiques artistiques différentes fut également une des grandes richesses de ce travail. Cela nous a permis de réaliser à quel point l'appropriation du langage, en fonction de l'influence du Grand Autre et de tout ce qu'il suppose comme apports symboliques, était unique pour tout un chacun. Est-ce que finalement la conclusion que nous

pouvons tirer de l'analyse de ces trois romans est que la littérature, en tant que processus de création sollicitant le langage, ne serait pas le médium par excellence pour explorer notre inconscient et transcender nos déchirures ? Est-ce que cela n'expliquerait pas le choix des trois écrivains-artistes de conserver l'écriture, perçue comme vitale, au détriment de l'art visuel (dans le cas de Bauchau et Weyergans) ?

Cette analyse thématique et esthétique que nous avons réalisée à un niveau individuel, ne pourrait-elle finalement pas s'universaliser et éclairer le rapport que nous avons tous à la langue ? En effet, comme le constate également Myriam Watthée-Delmotte, « l'œuvre se détache de la circonstance qui l'a fait naître et de la quête personnelle du créateur pour devenir symbole de la condition humaine »²⁰⁰. Et de fait, nous sommes tous tissés de textes, d'auteurs, d'art, de films qui résonnent en nous. Nous sommes tous les enfants de parents imparfaits, nous sommes tous la somme de nos souvenirs et de nos rencontres, nous sommes tous pétris de peurs et de désirs. Est-ce qu'écrire ne nous amènerait donc pas inévitablement à coucher sur le papier tout ce qui nous constitue ? Est-ce que le blanc de la page et le noir des mots ne nous renverraient finalement pas à toutes ces oppositions, ces parts sombres et lumineuses, ce Dionysos et cet Apollon qui cohabitent en nous ? Chacun des deux a besoin de l'autre pour se révéler, ou dit autrement, en reprenant les termes de Guy de Maupassant : « les mots noirs sur le papier blancs, c'est l'âme toute nue »²⁰¹.

²⁰⁰ WATTHÉE-DELMOTTE M., *Henry Bauchau et les arts, op. cit.*, p.44.

²⁰¹ Citation extraite du sixième et dernier roman de Guy de Maupassant, *Notre cœur*, publié en 1890.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus analysé

BAUCHAU H., *Œdipe sur la route*, Actes Sud, Collection Babel, Arles, 1990.

TIRTIAUX B., *Le passeur de lumière*, Éditions Denoël, Collection Folio, Paris, 1993.

WEYERGANS F., *La Démence du boxeur*, Gallimard, Collection Folio, Paris, 1992.

Sur l'œuvre d'Henry Bauchau

AKONGA EDUMBE E., *De la déchirure à la réhabilitation : l'itinéraire d'Henry Bauchau*, Éditions P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2012.

BAUCHAU H., *La sourde oreille ou le rêve de Freud*, Édition de L'Aire, 1800 Vevey (Suisse), 1981.

BAUCHAU H., *L'Écriture à l'écoute*, Arles, Actes Sud, 2000.

BAUCHAU H., *Le Présent d'incertitude 2002-2005*, Actes Sud, 2007.

BAUCHAU H., *Jour après jour. Journal d'Œdipe sur la route (1938-1989)*, Arles, Actes Sud, 2003.

BAUCHAU H., *Journal d'Antigone (1989-1997)*, Actes Sud, Arles, 1999.

BOZEDEAN C., *Henry Bauchau, une poétique du minéral*, Collection Poétiques et esthétiques XX^e-XXI^e siècle, Édition Champion, Paris, 2017, 363p.

DUBOIS C. et LEBRUN J.-P., « *La Déchirure* d'Henry Bauchau. Entretien avec Henry Bauchau », in *Bulletin de l'Association freudienne de Belgique*, n°9, février 1988, p.25.

Exposition *Henry Bauchau, sous les mots les images*, Wittockiana, musée des arts du livre et de la reliure, du 21 septembre 2022 au 8 janvier 2023, Bruxelles.

HENROT G., « Lecture de *Heureux les Déliants* », in H. Bauchau, *Heureux les Déliants, poèmes 1950-1995*, Labor, Bruxelles, 1995.

Lettre d'Henry Bauchau à Myriam Watthee-Delmotte, le 23 décembre 1999.

WATTHÉE-DELMOTTE M., *Henry Bauchau et les arts*, Revue internationale Henry Bauchau n°2, *L'écriture à l'écoute*, Presses universitaires de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2009, 146 p.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Matière de l'écriture, matière féminine », in *Parcours d'Henry Bauchau*, [En ligne], Collection Espaces Littéraires, L'Harmattan, Paris, 2002, URL : <https://liseuse.harmattan.fr/2747510816>.

WATTHEE-DELMOTTE M., *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'œuvre littéraire*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2002.

WATTHEE-DELMOTTE M., *Henry Bauchau, Œdipe sur la route*, Bruxelles, Labor, coll. « Un livre. Une œuvre », 1994.

Sur l'œuvre de Bernard Tirtiaux

ANDRÉ P., « Vocation : Passeur de lumière », in *La Libre Belgique*, mardi 12 juin 2001.

CATHOBEL, « Les réminiscences d'un maître verrier », publiée le 9 janvier 2024, diffusée le mardi 26 décembre sur La Une (RTBF), YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=HQnVBxgZSG0>.

CLOSON H.J., SCHROVEN P., *Bernard Tirtiaux, Le passeur de lumière*, revue Remue-Méninges N°20, [lieu de publication inconnue], 1996.

TIRTIAUX B., Conférence « Mes années lumières », dans le cadre du cycle des conférences littéraires organisées par les Bibliothèques de la Ville d'Aubange, *Reflets et Transparence*, le 26 avril 2024, Aubange.

DECORTE P., *Analyse de la production de Bernard Tirtiaux, maître verrier (1968-2001)*, mémoire supervisé par VOÛTE P., Université Catholique de Louvain, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, 2001, 285 p.

Interview de Bernard Tirtiaux, « La lumière me donne du bonheur », *L'appel* 382, propos recueillis par Gérald Hayois, décembre 2015.

KHERAD E., *Jean-Christophe Rufin, Amélie Graux, Bernard Tirtiaux et les Amazones d'Afrique*, podcast de La Librairie Francophone, France Inter, épisode sorti le 24 février 2024.

RCF BELGIQUE, « Bernard Tirtiaux », entretien réalisé par TASIAUX A., Émission *Plein Feux*, en partenariat avec CathoBel, 15 janvier 2024, <https://www.cathobel.be/2024/01/lart-de-la-lumiere-avec-bernard-tirtiaux/>.

ROLAND N., *Le passeur de lumière*, Bernard Tirtiaux, Fiche de lecture, Primento Éditions, Namur, 2011, 24p., [en ligne] URL : <https://univ-scholarvox-com.ezproxy.univ-paris3.fr/reader/docid/88807443/page/1>.

TIRTIAUX B., *Réminiscences*, collection Beligiques, Ker Éditions, Héவில்lers, 2023.

Sur l'œuvre de François Weyergans

BORDELEAU F., « François Weyergans, Pitretries d'auteur », *Nuit blanche*, N°38, décembre 1989, pp.66-67.

Interview de François Weyergans pour le podcast *Les Nuits de France culture* dans l'épisode n° 630 « Témoignages après la mort de Jacques Lacan 1/5 : Après la mort de Jacques Lacan, ébauche d'un portrait », France Culture, 18 février 2024.

Interview de François Weyergans réalisée par Edmond Morrel dans l'épisode « Écoutez François Weyergans au micro d'Edmond Morrel » pour le podcast *L'ivresse des livres*, Arte Radio, le 20 juillet 2020.

PAQUE J., *François Weyergans, romancier*, Avin : Luce Wilquin, 2005, 158p.

Perspective psychanalytique

BALDACCI J.-L., « “Dès le début”... la sublimation ? », *Revue française de psychanalyse*, 2005/5 (vol. 69), éditions Presses Universitaires de France, pp.1405-1474.

BERTRAND M., PAPAGEORGIOU M., « Argument : Scène primitive », *Revue française de psychanalyse*, 2010/4 (Vol. 74), p. 965-968. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2010-4-page-965.htm>.

FAIN Michel, « À propos d'un « Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci » », *Revue française de psychosomatique*, 2019/2 (n° 56), p. 149-156, URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychosomatique-2019-2-page-149.htm>.

FLOURNOY O., La sublimation. In : *Revue française de psychanalyse*. Vol. 31, N°1, 1967, 59-99., http://www.flournoy.ch/docs/Olivier_FLOURNOY_Articles_1967.pdf.

FREUD S., *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, 1910, traduction française, [en ligne], URL : <https://www.pileface.com/sollers/pdf/Sigmund%20Freud2.pdf>.

FREUD S., « Dostoïevski et le parricide [1928] », dans *Revue française de psychosomatique*, 2011/1 (n°39), éditions Presses Universitaires de France, pp.109-125.

HACHEMI O., « Au-delà de la loi de l'Autre : le malentendu selon Jacques Lacan », Université de Lausanne, *Cahiers de l'ILSL*, n°44, 2016, pp.31-48.

LAURU D., *Père-Fille, une histoire de regard*, collection Psychologie, Éditions Albin Michel, Paris, 2006.

LEIRIS M., *Fibrilles*, Gallimard, Paris, 1992, p.85.

MAROT P., « L'œil crevé du symbole », *Fabula/Les colloques*, « Les moralistes modernes », article mis en ligne le 30 octobre 2010, consulté le 22 mars 2024. URL : <https://www.fabula.org/colloques/document1300.php>.

MILNER J.-C., *L'amour de la langue*, Paris, Seuil, 1978 ; Lagrasse, Verdier/poche, 2009.

QUINODOZ Jean-Michel, « Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, S. Freud (1910c) », dans : *Lire Freud. Découverte chronologique de l'œuvre de Freud*, sous la direction de QUINODOZ JEAN-Michel. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2004, p. 115-118. URL : <https://www.cairn.info/lire-freud--9782130534235-page-115.htm>.

RAYNAUD J.-P., « L'adolescent et son beau-père. Une belle relation pour le meilleur et pour le pire », dans LAURU D. (éd.), *Figures du père à l'adolescence*. Toulouse, Érès, « Enfances & PSY », 2004, p. 25-39, URL : <https://www.cairn.info/figures-du-pere-a-l-adolescence--9782749203089-page-25.htm>.

RICŒUR P., *De l'Interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965.

VERMOREL H. et M. (éd.), *Un Trouble du Souvenir sur l'Acropole. Sigmund Freud et Romain Rolland : Correspondance 1923-1936*, PUF, Paris, 1993

Sur la relation entre art et littérature

Articles issus du dossier *La Peinture (d)écrite*, publié par *Textyles* en 2000, section « Mot-Image : une pratique double, peintres-écrivains, écrivains-peintre » :

- BROGNIEZ L. et JAGO-ANTOINE V., « Introduction. « Des yeux de peintres » », *Textyles* [En ligne], 17-18 | 2000, mis en ligne le 18 juin 2012, consulté le 24

mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1169> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.1169>.

- DÉCAUDIN M., « Lire et/ou voir Seuphor », *Textyles* [En ligne], 17-18 | 2000, mis en ligne le 18 juin 2012, consulté le 18 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1315>.
- WATTHEE-DELMOTTE M., « Pour une fausse symétrie : l’imaginaire verbal et visuel d’Henry Bauchau de 1968 à 1975 », *Textyles* [En ligne], 17-18 | 2000, mis en ligne le 18 juin 2012, consulté le 25 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1416>

LAOUREUX D., « Écriture et art contemporain », Introduction, *Textyles* [en ligne], 40 | 2011, consulté le 25 novembre 2023, URL : <https://journals.openedition.org/textyles/79>.

Sur la littérature francophone de Belgique

DENIS B., « Aller voir ailleurs si j’y suis : Hergé, Simenon, Michaux », *Textyles* [En ligne], 12 | 1995, mis en ligne le 10 octobre 2012, consulté le 25 octobre 2023. URL : <https://doi.org/10.4000/textyles.1961>.

DIRKX P., « La France des Belges », in *La France des écrivains, éclats d’un mythe (1945-2005)* [En ligne], Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011, URL : <https://books.openedition.org/psn/549>.

PIRET (Pierre) & MICHAUX (Ginette), « Spécificité et singularité », dans *Littératures en Belgique – Literaturen in België. Diversités culturelles et dynamiques littéraires*. Sous la direction de Dirk DE GEEST & Reine MEYLAERTS, avec la collaboration de Gina BLANCKHAERT. Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang (coll. Nouvelle poétique comparatiste, n° 13), 2004, pp. 37-49.

QUAGUEBEUR M., « Éléments pour une étude du champ littéraire belge francophone de l’après-guerre », *Textyles* [En ligne], Hors-série n° 2 | 1997, mis en ligne le 15 octobre 2012, consulté le 20 décembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/2266>.

Cours universitaires

PIRET P., *LROM1323 : Littérature francophone de Belgique* [syllabus], UCL, Louvain-la-Neuve, année académique 2021-2022.

PIRET P., *LROM2710 : Questions d'esthétique littéraire* [notes de cours], Louvain-la-Neuve, UCL, année académique 2022-2023.

REVERSEAU A., *LFIAL2292 : Art et Littérature* [notes du cours], UCL, Louvain-la-Neuve, année académique 2022-2023.

Littérature et sciences humaines

BESSONNET F., « Élie, Hénoc et autres ascensions », *Au Large Biblique*, publié le 6 mars 2024, [En ligne], URL : <https://www.aularge.eu/blog/2019/05/07/elie-henoch-et-autres-ascensions/>.

BIANCHI O., « Penser l'exil pour penser l'être », *Le Portique* [En ligne], e-Portique, mis en ligne le 12 mai 2005, consulté le 10 mai 2024. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/519>.

CHENG, A., « “Un Yin, Un Yang, Telle Est La Voie” : Les Origines Cosmologiques Du Parallélisme Dans La Pensée Chinoise », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, n°11, 1989, pp. 35–43. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/42635629>, consulté le 30 avril 2024.

CLAUSTRES A., « Autour de Fredric Jameson : le postmodernisme est mort ; vive le postmodernisme ! », *Perspective* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 12 avril 2018, consulté le 15 mai 2024. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3256>.

ESCOLA M., « Existe-t-il des œuvres que l'on puisse dire achevées ? », Atelier de théorie littéraire du site Fabula : http://www.fabula.org/atelier.php?Existe-t-il_des_%26%23156%3Buvres_que_l%27on_puisse_dire_achev%26eacute%3Bes%3F

FRÈRES DOMINICAINS, « Jacob lutte avec Dieu », *Marche dans la Bible*, par l'équipe de *Retraite dans la ville*, [En ligne], date de publication inconnue, URL : <https://marche.retraitedanslaville.org/jacob-lutte-avec-dieu>.

GARNIER X., « A quoi reconnaît-on un récit initiatique ? », *Poétique*, 2004/4 (n° 140), p. 443-454, URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-4-page-443.htm>.

KREMER N., « L'impuissance de créer, ou la leçon de Frenhofer », *Fabula / Les colloques*, Remodelages, Le négatif de l'écriture. Enquêtes sur le pouvoir de décréer (dir. Jean-Louis Jeannelle, François Vanoosthuyse), 2020, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6828.php>.

MARTIN J.-P., *Henri Michaux. Écritures de sol. Expatriations*, Paris, José Corti, 1994.

MASPERO H., « Le Taoïsme », *Hommes et Mondes*, vol. 11, n° 45, 1950, pp. 567–80. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/44205371>, consulté le 30 avril 2024.

QUÉAU P., « La lutte de Jacob avec l'Ange », *Metaxu*. Le blog de Philippe Quéau, publié le 27 novembre 2020, URL : <https://metaxu.org/2020/11/27/la-lutte-de-jacob-avec-lange/#respond>.

RACCIS G., « Le roman de l'Histoire en Italie : entre postmodernisme et retour au réel », *Atlante* [En ligne], 10 | 2019, mis en ligne le 01 juin 2019, consulté le 15 mai 2024. URL : <http://journals.openedition.org/atlante/15067>).

ROSEN M., BRENNER S., *La méthode Rosen : Accéder à l'inconscient par le toucher*, Éditions Le Courrier du Livre, Paris, 2012, 162 p.

VISWANATHAN, J., « Une écriture cinématographique ? », *Études littéraires*, 26(2), 9–18., Département des littératures de l'Université Laval, 1993, URL : <https://doi.org/10.7202/501040a>.

WINTER Jean-Pierre, « Le combat de Jacob avec l'ange », *Pardès*, 2017/1 (N° 60), p. 95-102, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-pardes-2017-1-page-95.htm>.

Ressources textuelles

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Ortolang*, [En ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/>.

Dictionnaire de l'Académie française, 9^e édition (actuelle), [En ligne], URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9D2418>.

ROBBIE O., *Lexique du cinéma japonais*, Cinemasie, publié en octobre 2005, URL : <http://www.cinemasie.com/fr/fiche/dossier/209/>.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial