

Voix-voies de l'« artérite » dans les journaux d'Henry Bauchau

Bien qu'il soit venu relativement tard à l'écriture, Henry Bauchau est l'auteur d'une œuvre considérable qui comporte non seulement un patrimoine important légué à l'histoire littéraire, mais également un témoignage significatif des mutations et de la complexité de l'Histoire qu'il a traversée, entre le vingtième et le début du vingt-et-unième siècle. Si les différents genres cultivés par l'auteur encouragent aujourd'hui le foisonnement d'études critiques à partir de méthodologies disciplinaires se focalisant sur les différents langages adoptés, il ne faut pas oublier qu'à la base de l'œuvre bauchalienne, perçue dans son ensemble et sa cohérence, il y a « la conjonction du travail en trois écritures, celle du journal [...], celle du roman et celle du poème ; car, ainsi rassemblées en une même temporalité dans et hors de lui-même, ces écritures différentes s'éclairent, s'enrichissent »¹. Les journaux aident en effet l'auteur à « se concentrer sur lui-même afin de rassembler la matière qui servira à l'écriture de son roman »² – ainsi que le signalent d'ailleurs certains titres qui renvoient directement à la genèse de sa production narrative – ; en même temps ils nous parlent de son vécu intime/extime tout au long d'une époque qui, d'un point de vue socio-culturel, lui a imposé une réflexion constante sur lui, de même que sur son rapport au monde.

L'un des vecteurs à travers lesquels passe cette double tension bauchalienne vers sa subjectivité d'une part et vers le réel de l'autre est – ce que nous allons montrer dans ce travail – l'art au sens large, et plus particulièrement l'art pictural.

¹ Mireille Fognini, « Destins psychiques d'écriture de soi », dans Jean-François Chiantaretto, Anne Clancier, Anne Roche (dir.), *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*, Paris, Economica-Anthropos, 2005, p. 297.

² Isabelle Vanquaethem, « Les journaux d'Henry Bauchau : de moi à soi, se parcourir » dans Jean Leclercq, Nicolas Monseu (dir.), *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009, p. 214.

Notre étude vise donc à questionner les journaux comme un espace où nous pouvons saisir la place et l'importance accordées par Bauchau à l'art, ainsi qu'au récit expérientiel de sa pratique du dessin et de la peinture en tant que signes d'une présence à soi et au monde évoluant au fil du temps. Notre lecture des textes diaristiques n'a pas suivi l'ordre de parution éditoriale (1992-2018), mais plutôt l'ordre chronologique de ces « récits de vie » couvrant la période de 1954 à 2012. Si tout journal qui a la chance aujourd'hui d'être publié est en général soumis à une « élaboration secondaire, nécessaire pour passer de l'écrit "naturel" à un produit de librairie »³, dans le cas de Bauchau le décalage existant parfois entre la date de la sortie éditoriale et la période existentielle dont ses journaux sont le témoignage autorise à penser le remaniement coutumier comme une épreuve probablement encore plus nécessaire et souhaitée par l'auteur. Quand celui-ci publie *La Grande Muraille*, *Les Années difficiles*, ou encore *Dialogue avec les montagnes*, il a en effet déjà été consacré comme écrivain, et ses textes ont fait l'objet d'une riche exégèse, évoquant de temps à autre quelques aspects saillants de sa vie, par exemple son implication dans la Seconde Guerre mondiale, ses deux expériences psychanalytiques ou encore son activité de thérapeute. Le regard de l'auteur sur une chronologie assez lointaine est donc, au moment de la publication, influencé par son présent existentiel, par son âge, par son positionnement dans le champ littéraire et dans l'histoire de la pensée, et enfin par l'évolution de son style. À cette distance, il faut ajouter la présence de figures qui ont collaboré avec l'écrivain dans les dernières phases de sa vie et qui ont sans doute activement participé à la phase d'élaboration et de révision des cahiers du passé. Tout en étant conscientes qu'un travail philologique et génétique serait nécessaire afin d'établir l'importance et la portée de cet effort de remaniement, nous ne pouvons que nous fonder, pour cette étude, sur les journaux tels qu'ils ont été publiés, en restant prudentes par rapport à la fidélité de certains extraits et en nous questionnant sur les traces qui révéleraient éventuellement un passage au second degré.

Ainsi que le suggère Christophe Meurée, les journaux méritent d'être traités « comme une œuvre autant que comme un élément "épitextuel", dont l'écrivain remodèle le statut et l'apparence sans en dénaturer la

³ Philippe Lejeune, « "Cher cahier"... », dans Philippe Lejeune (dir.), *"Cher Cahier..." : Témoignages sur le journal personnel*, Paris, Gallimard, 1989, p. 12.

fonction documentaire »⁴. À travers un dépouillement de tous les journaux considérés comme une œuvre à part entière, sans toutefois nous attarder sur leur valeur épitextuelle, nous allons approfondir les nombreuses évocations de l'art en tant que voix et voies privilégiées d'ouverture à l'altérité – ce qui nous sollicite à parler d'« artérité » –, en tant que trajectoires de médiation entre le Soi et le monde, de plus en plus perçu dans sa complexité.

Le genre du journal, ainsi que l'affirme Danielle Corrado, « n'est pas le lieu de la cohérence, de la stabilité, mais une écriture du seuil, entre identité et altérité, un lieu où l'on ne parle pas de soi mais avec soi »⁵. Il témoigne de ce dilemme que Bauchau convoque :

14 novembre 1955

Éternel dilemme auquel il n'y a pas de solution totale : ou on se possède soi-même et on risque de s'isoler, de se couper du mouvement de la vie et de la communion avec les autres, ou on s'abandonne au courant de l'action, on vit avec les autres, on multiplie les contacts extérieurs et on perd l'intimité intérieure.

À ce déchirement constant l'alternance n'est pas une vraie réponse. Je pressens qu'il y a peut-être, au-delà de la possession de soi-même, une présence aiguë au monde qui comprend la présence à soi-même et permet pour le reste de s'immerger dans le courant de l'histoire et la participation à la vie de tous. Ce n'est pourtant qu'une intuition, un espoir. (CT, p. 51)

Nous pouvons percevoir, dès les années 1950, le pressentiment, le vœu d'une connivence entre la vie contemplative et la vie active, la recherche de sa propre identité et la percée d'une féconde altérité ; Bauchau semble présager un malaise à l'égard de l'alternance de ces deux dimensions, une sorte de premier germe du questionnement de la pensée binaire qui avance par alternance de dimensions antinomiques, réflexion sur laquelle nous allons revenir.

Notre étude va se structurer en deux volets, le premier analysant le dialogue que Bauchau a tissé avec les voix de peintres du passé ou de son

⁴ Christophe Meurée, « Des fenêtres sur l'infini ? Usages du cahier dans la construction de la posture chez Henry Bauchau », dans *Études littéraires*, vol. 48, n° 1-2, 2019, p. 106 (pp. 103-118).

⁵ Danielle Corrado, « L'hôte intime : figures du narrataire dans le journal », dans Alain Montandon (dir.), *De soi à soi, l'écriture comme autobospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Littératures », 2004, p. 95.

époque, le second considérant le discours sur l'art comme une forme de médiation traçant des voies de compréhension de plus en plus complexe du monde et de sa pluralité. Pour ce faire nous allons mettre l'accent en particulier sur la forme discursive de la citation et sur le dialogue thérapeutique avec le Dr Dreyfuss, qui nous semblent indiquer un itinéraire de lecture fécond pour ce qui est du rôle de l'art dans la vie et la création de l'auteur.

Les voix de l'art

Les journaux réservent une place considérable à l'évocation de peintres et de tableaux, tout aussi importante que la mention d'écrivains et de textes littéraires ponctuant le quotidien et le travail d'écriture de Bauchau. Les allusions et les références aux œuvres d'art sont tellement nombreuses que nous pourrions parler d'une véritable « galerie itinérante » et permanente qui se dessine tout au long des pages de la production diaristique. Nous utilisons le mot galerie au lieu de musée en raison de la résistance de l'auteur, intellectuelle et physique, à l'égard de ce lieu, exemplifiée par la déclaration du 25 novembre 1964, à la suite d'une visite aux Offices : « Après-midi aux Offices, je ne me sens pas très bien. Visite triste, ces grands musées m'écrasent facilement par un sentiment de cimetière, de vénération mal placée » (GM, p. 365). Dans l'écriture l'auteur voyage à travers les époques, les traditions picturales, en négligeant les frontières temporelles et spatiales et en allant à la rencontre, par exemple, des œuvres de Léonard de Vinci, Rembrandt, Hokusai, Delacroix, Cézanne, Delvaux, De Chirico. Au-delà du simple plaisir esthétique, Bauchau choisit les tableaux à placer dans cette galerie élective à travers deux typologies de citation : la citation intersémiotique grâce à l'ekphrasis, à savoir l'évocation directe des tableaux par la traduction des images en code verbal, et d'autre part la citation monosémiotique de passages écrits signés par des peintres, souvent tirés de leurs journaux⁶.

Grâce aux personnalités qui sont convoquées dans l'espace du journal, Bauchau réalise un vœu d'affiliation et un geste de médiation entre le passé et le présent. En ce qui concerne le premier aspect, l'écrivain, déçu par une reconnaissance qu'il juge tardive, souhaite probablement se placer dans le

⁶ L'auteur manifeste en particulier un fort attrait pour le *Journal de Delacroix* (GM, p. 159), d'Albert Palma (DJ, p. 164) ainsi qu'un intérêt pour *Le Journal atrabilaire* de Jean Clair (DJ, p. 59).

sillage d'autres artistes qu'il considère des « esprits supérieurs » (GM, p. 159), des « hommes de génie » (JA, p. 50). Ces références agissent alors comme *auctoritas* non seulement pour légitimer son *habitus* d'écrivain, mais également pour lui permettre de se situer dans le syllogisme d'une « communauté critique »⁷ vivante :

8 mars (1998)

Je perçois très fort que l'œuvre d'art ou d'écriture constitue entre ceux qui s'y livrent de toutes leurs forces une sorte d'ordre souterrain dont je sens que je fais partie et dont je reçois un don d'espérance et de communauté. (PBG, p. 55)

Quant à la médiation entre le passé et le présent, le renvoi aux œuvres déjà reconnues participe à l'élaboration d'une durée : l'auteur dessine une tradition s'opposant à la fragmentation temporelle typique du journal et répondant à l'idéal d'une continuité imaginaire d'existences et d'expériences. Cette tradition permet ainsi à l'auteur, ainsi qu'aux lecteurs, d'aller au-delà de la dimension déictique de l'écriture diaristique qui revient sans cesse à sa situation d'énonciation. Au sein de ce dialogue entre sujets et parcours différents, Bauchau n'oublie cependant jamais l'identité historique tangible de toute expérience : chaque œuvre apparaît à la fois comme totalité indépendante et comme partie d'un ensemble, répondant dès lors à un double souci, celui de figurer l'idée d'achèvement et d'inachèvement de chaque création. Le sens et l'esprit de toute œuvre picturale évoquée entrent en relation avec le vécu de l'auteur et avec son présent d'interprète, qui au sein d'une gamme de suggestions possibles en identifie et en privilégie quelques-unes au détriment d'autres.

La première modalité d'insertion d'œuvres d'art dans les journaux est, comme nous l'avons déjà indiqué, l'ekphrasis, qui peut se charger de plusieurs fonctions.

La plus immédiatement discernable est celle de présenter aux lecteurs une œuvre de la tradition comme source d'inspiration pour l'écriture de l'auteur dont le journal trace la genèse. C'est le cas, par exemple, d'un autoportrait de Rembrandt à l'origine premièrement d'un projet de pièce et ensuite du poème « Rire de Rembrandt », ou encore de *La Lutte avec*

⁷ Nous empruntons l'expression, en l'interprétant au sens large, à Yves Bonnefoy qui a publié en 2010 *La Communauté des critiques*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg. Dans cet ouvrage, le poète souligne la valeur d'une approche commune à la parole poétique et à la réflexion critique fondée sur la présence et la relation réciproques.

l'Ange dont l'omniprésence dans la poétique de l'auteur a déjà été explorée par la critique.

Les tableaux inspirateurs deviennent souvent l'objet d'un discours à l'aune d'une herméneutique provenant du présent contingent de l'auteur. Ainsi de la récente expérience psychanalytique dans la description de *La Jeune Femme* de Petrus Christus :

15 novembre 1955

Sous ce visage parfaitement lisse, sous cette eau qui dort, on pressent un grand désarroi intérieur et la possibilité de brusques mouvements de passion. Cela est parfaitement exprimé par le contraste entre le visage tourné vers la droite, vers l'esprit et l'ordre et les yeux qui sont tournés vers la gauche, vers la passion et les forces inconscientes. [...] Le conflit entre les deux parts de l'être est ainsi exprimé par des moyens purement plastiques. (CT, pp. 52-53)

Après une trentaine d'années, Bauchau ne reconnaît plus aux tableaux qu'une fonction évocatrice. Dans le cas de *La Vague* d'Hokusai, il va jusqu'à lui attribuer le rôle d'hypotexte du chapitre homonyme d'*Œdipe sur la route*, en actualisant l'œuvre à travers des catégories de lecture une fois de plus psychanalytiques, et par le renversement scriptural des lignes directrices du tableau :

3 novembre 1984

Pendant que j'écrivais « La Vague », épisode décisif qui va transformer intérieurement mes trois principaux personnages, j'ai mis en face de moi une reproduction de la *Vague* d'Hokusai. La vague d'Hokusai déferle de la gauche vers la droite et la barque commence à s'élever vers elle. La vague d'Œdipe au contraire s'incline, avant de déferler, de la droite vers la gauche et la barque jaillit d'elle, piquant vers la profondeur où l'on pressent que sa proue va très vite se révéler. La barque et la vague vont vers la gauche, vers le côté du cœur et de l'inconscient. (JJ, p. 54)

L'ekphrasis peut encore côtoyer, dans les pages des journaux, le présent onirique et nocturne de l'auteur. Les rêves laissent en effet apparaître des tableaux, des images de peintres, la figure de Bauchau lui-même dessinateur ou peintre, pour finir son œuvre en cours d'écriture, dans une sorte de réfraction illimitée et de mise en abyme de l'art dans l'écriture et de l'écriture dans l'art. Dans cet enchevêtrement, nous retrouvons l'aspiration

à une tradition ininterrompue qui se situerait hors du temps, et parallèlement la conscience de l'historicité de toute œuvre ancrée dans le vécu profond de son créateur :

17 septembre (1997)

Une amie m'envoie une carte représentant un tableau de 1935 de Delvaux, *Le Rêve*. Ce n'est pas un de ses tableaux que je préfère, il approche seulement de sa grande période mais il me frappe beaucoup car il rappelle une des scènes de l'avant-dernier chapitre d'*Antigone* quand, endormie dans la prison où l'a fait entrer Stentor, elle se voit en rêve en train de contempler son propre corps endormi. Ainsi, car ce passage est inspiré d'un rêve que j'ai fait moi-même, mon inconscient et celui de Delvaux se sont rencontrés comme cela m'est arrivé souvent. Delvaux, dans son art et son rêve, était bien en avance sur moi, car il a fait ce tableau en 1935 et je n'ai fait ce rêve qu'en 1996 je crois, et ne l'ai écrit dans *Antigone* qu'à la fin de 1996. (PBG, p. 26)

Une autre stratégie discursive visant la création d'une partition à plusieurs voix est le phénomène très fréquent de la citation monosémiotique, soit-elle directe ou rapportée. L'insertion du discours de l'autre se réalise presque toujours à travers le signe graphique des guillemets qui disent

que la parole est donnée à un autre, que l'auteur se démet de l'énonciation au profit d'un autre : les guillemets désignent une ré-énonciation, ou une renonciation à un droit d'auteur. Ils font un subtil partage entre sujets, et signalent le lieu où la silhouette du sujet de la citation se profile en retrait, comme une ombre chinoise.⁸

L'usage des guillemets est une stratégie scripturale par laquelle Bauchau invite l'artiste à prendre la parole et à occuper dans le corps du texte un espace que nous pourrions dire physique : les guillemets donnent « *corps* à l'autre, lui assurant une *présence* auprès de l'écrivain et lui donnant la possibilité de signifier esthétiquement »⁹.

⁸ Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil [1979] 2016, p. 49.

⁹ Frédéric Gai, « Citer, acte au cœur du dispositif romanesque mauriacien », dans Anna Jaubert, Juan Manuel López Muñoz, Sophie Marnette, Laurence Rosier, Claire Stolz (dir.), *Citations II : citer pour quoi faire ? Pragmatique de la citation*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan-Academia, 2011, p. 38. En italique dans le texte.

L'écriture au jour le jour se réalise alors, à travers la citation, comme une écriture centrée « davantage sur la figure de l'autre en soi, de l'interlocuteur intime et de ses variantes »¹⁰. À l'intérieur d'un genre intimement lié au Soi, l'auteur insuffle une tension contraire, tendant à l'ouverture dialogique.

Dans le journal *Les Années difficiles*, à la date du 11 mars 1973, Bauchau cite Gilles Aillaud en lui laissant la place dans une position emblématique : l'écrivain est en train de parler des commentaires appréciatifs d'Irène de Monès sur ses poèmes, qui lui donnent confiance et le soutiennent dans son travail, quand il interrompt cette réflexion sur son œuvre de poète en élargissant le cercle dialogique par le biais d'un espace blanc sur la page et l'insertion des mots d'Aillaud. Cette citation surgit comme une sorte de miroir inattendu, en révélant la convergence profonde perçue par Bauchau envers les mots cités, ainsi que son désir d'une communion artistique au-delà des frontières du langage choisi :

11 mars 1973

Gilles Aillaud : « [...] Un tableau [...] c'est le discours que tient une personne à d'autres personnes sur le monde dans lequel ils vivent ensemble ». (AD, p. 71)¹¹

Chez Bauchau, ces passages élargissent souvent l'espace de la relation en ajoutant, au cité et au citant, d'autres figures qui créent une véritable chaîne humaine. La citation s'avère « une pratique dialogique, elle lie plusieurs actants, au moins celui qui est cité et celui qui cite [...] c'est même toute une chaîne d'humains avec lesquels on se lie »¹². Ainsi dans l'extrait suivant, Georges Braque assume le rôle de médiateur entre Bauchau, écrivain romanesque et diariste, et la pensée d'un troisième écrivain, en l'occurrence Francis Ponge, dans une réfraction de l'expérience qui progresse vers une poétique :

¹⁰ Danielle Corrado, « L'hôte intime : figures du narrataire dans le journal », *art. cit.*, p. 95.

¹¹ Les coupures dans le texte cité sont dues à l'auteur qui les signale, ici comme ailleurs, par parenthèses rondes.

¹² Marie-Dominique Popelard, « Quelques questions sur la citation comme pratique dialogique dans les arts », dans Anna Jaubert, Juan Manuel López Muñoz, Sophie Marnette, Laurence Rosier et Claire Stolz (dir.), *Citations I : citer à travers les formes. Intersémotique de la citation*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan-Academia, 2011, p. 19.

18 juillet 2003

Je retrouve dans le *Journal d'Antigone* une pensée de Georges Braque qui n'a cessé depuis de m'interroger : « Il faut descendre jusqu'au chaos primordial et s'y sentir chez soi. » Il me semble que cette phrase serait bien à sa place en exergue de mon roman en travail. C'est tout l'effort de Véronique pour aider Orion à se sentir un peu "chez soi" dans le monde et dans l'art. Ponge éclaire bien la pensée de Braque en remarquant que « le chaos, mot grec, signifiait paradoxalement à l'origine : ouverture et abîme, c'est-à-dire libération, non pas de la maladie, mais d'une part suffisante de nos forces pour qu'on puisse faire œuvre, œuvre d'art et survivre ». (PI, p. 105)

L'allusion à la lecture du *Journal d'Antigone* et à l'écriture de *L'Enfant bleu* montre une autre fonction d'usage de la citation comme portion textuelle qui occupe une place interdiscursive particulièrement signifiante : Braque est invité dans le texte pour fournir à Bauchau un « *mobile* d'écriture »¹³, et Ponge, en éclairant la pensée de Braque, ajoute à la lecture de Bauchau une re-sémantisation du passage cité. La citation incarne dès lors un fil qui passe d'auteur à auteur, de texte à texte, de langage artistique à langage artistique, en mettant en jeu un véritable réseau poétique.

Les passages cités par Bauchau sont de surcroît souvent pervasifs. Ils peuvent apparaître sur la page avec la force et l'instantanéité des aphorismes, comme une ou plusieurs phrases décontextualisée(s) par rapport et au texte source et au texte d'accueil. Ils peuvent émaner du même artiste ou d'artistes différents, liés par une isotopie commune, et ils réalisent, dans la page du journal, une nouvelle scène dialogique. Dans le cas suivant, Bauchau semble absent de la scène, car les deux citations occupent, seules, l'espace du journal daté du 30 septembre 1999. Il s'agit néanmoins, de toute évidence, d'une absence-présence, car le choix des passages, la sélection mnémonique¹⁴ que Bauchau a opérée, la convergence qu'il a créée entre les deux citations laissent entrevoir son acte de lecture comme un phénomène de réverbération :

¹³ Frédéric Gai, « Citer, acte au cœur du dispositif romanesque mauriacien », *art. cit.*, p. 38. En italique dans le texte.

¹⁴ Le but de cette étude n'étant pas d'analyser philologiquement les citations, nous n'avons pas vérifié l'exactitude de la transcription des sources opérée par Bauchau. Il est probable que l'écrivain ait souvent fait appel à sa mémoire, mais il ne s'agit que d'une hypothèse qui reste à vérifier.

30 septembre (1999)

Picasso : « La peinture est un métier d'aveugle. »

Magritte : « Derrière toute chose visible, il y a une autre chose [...] visible » (PBG, p. 177)

Les deux passages s'avèrent ici liés par l'isotopie de la vue. Ailleurs, les citations sont juxtaposées dans une logique d'accumulation, de « quête de la formule »¹⁵ : le journal semble alors être un carnet où l'auteur rassemble ses notes de lecture, comme un réservoir à réutiliser. Cela semble suggérer l'idée d'une reprise du déjà dit et de quelque chose qui a été dit une fois pour toutes, « comme s'il ne restait à l'écrivain qu'à se plonger dans l'immense réservoir de paroles et d'œuvres que la tradition passée a léguées au présent pour les répéter »¹⁶ :

26 août (2001)

Delacroix : « Dans la peinture, il s'établit comme un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur. Il voit des figures, de la nature extérieure ; mais il pense intérieurement, de la vraie pensée qui est commune à tous les hommes... » (Journal, 8.10.1822.)¹⁷

Delacroix : « Une épouse de votre mesure est le plus grand des biens. Je la préférerais supérieure à moi de tous points plutôt que le contraire. » (Journal, 10.11.1823.)

Michel-Ange : « Non, la sculpture, la peinture ne peuvent suffire pour tranquilliser une âme qui s'est tournée vers l'amour divin et que le feu sacré embrase. »

Delacroix : « ... Au cabinet littéraire où j'ai parcouru La Vie de Rossini : je m'en suis saturé et j'ai eu tort. Mais au fait ce Stendhal est un insolent qui a raison avec trop de hauteur et qui parfois déraisonne. » (Journal, 25.1.1824.) (PBG, p. 377)

¹⁵ Beïda Chiki, « L'éphémère et le pérenne. Synthèse de la temporalité dans l'écriture du journal d'Henry Bauchau *Passage de la Bonne-Graine* », dans Annamaria Laserra (dir.), *Histoire, mémoire, identité dans la littérature non fictionnelle. L'exemple belge*, Bruxelles, Peter Lang – AML Éditions, « Documents pour l'Histoire des Francophonies », 2005, p. 297.

¹⁶ Gianfelice Peron, « Introduzione », dans Gianfelice Peron (dir.), *La citazione*, Padova, Esedra editrice, 2009, p. XXI. La traduction est la nôtre.

¹⁷ Le fait que Bauchau ajoute ici la référence précise à la date du *Journal de Delacroix*, ce qu'il ne fait pas d'habitude ailleurs, semble confirmer l'hypothèse de son journal comme un réservoir citationnel dans lequel puiser selon les besoins et les circonstances. Une piste de recherche pour un travail futur qui serait nécessaire est l'analyse du degré de fidélité avec lequel Bauchau cite ses sources.

Les citations s'adressent aussi au lecteur, puisqu'elles sollicitent sa reconnaissance, son effort d'interprétation, d'appropriation et d'approfondissement ; l'auteur « a beau découper, à l'aide des "ciseaux" critiques, les fragments du puzzle, le lecteur herméneute et exégète ne tarde pas à coller les morceaux brisés en myriades et à les recomposer, gommant les arêtes du dépeçage, en un ensemble significatif et reconnaissable, par l'entremise des "ciseaux qui savent écrire" »¹⁸.

Le cercle dialogique que la citation met en scène ne se limite pas à suivre le parcours qui va de l'auteur à l'autre, mais trace également le mouvement inverse de l'autre à l'auteur : « l'espace dialogique (entre l'un et l'autre) [...] se métamorphose en espace d'une parole, en espace autobiographique »¹⁹. Bauchau en est tout à fait conscient quand il affirme :

28 octobre 1961

En lisant [son] Journal ce n'est pas seulement Delacroix que j'apprends à connaître, c'est moi-même.

La citation portant sur l'art ou évoquant les mots d'artistes, qu'elle soit intersémiotique ou monosémiotique, ouvre donc, dans les nombreux journaux de Bauchau, un espace dialogique à double tension : du soi à l'autre, de l'autre à soi, dans un mouvement cyclique et ininterrompu. Cette dynamique rompt dès lors avec le soi-disant monologisme du journal intime : le risque de l'égoïsme se transforme en altérocentrisme, par la voie inédite de ce que nous pourrions appeler l'« artérocentrisme ».

Les voies de l'art

Le principe dialogique à l'origine du phénomène citationnel nourrit encore le devenir de la pensée de Bauchau et de son rapport au monde tout au long du vingtième siècle et de la première décennie du siècle suivant. Tous les changements philosophiques et socio-culturels ayant caractérisé cette longue période de l'Histoire ont en effet constamment intéressé l'écrivain : les rapports interpersonnels qu'il a cultivés avec les différentes générations de sa famille, les amis, les patients, les critiques et les lecteurs, dont il a généreusement accueilli les opinions, lui ont permis de vivre sans cesse son époque avec curiosité et dans le souci de rester un

¹⁸ Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos et Manuel José Silva, « La citation et l'air du temps... », dans *Citations II : citer pour quoi faire ? Pragmatique de la citation*, op. cit., p. 53.

¹⁹ Frédéric Gai, « Citer, acte au cœur du dispositif romanesque mauricien », *art. cit.*, p. 48.

homme de son temps. L'analyse de l'herméneutique bauchalienne de la peinture et de l'art nous permet alors d'éclaircir des dimensions intéressantes au sujet de l'ouverture de l'auteur sur le monde et sur les progrès de la connaissance, ce qui nous suggère de parler ici de « voies de l'art ».

Si Bauchau n'a jamais étiqueté ses réflexions de « philosophiques » et s'il a très tôt abandonné la perspective de faire œuvre de théoricien même en ce qui concerne la psychanalyse, la traversée de ses pensées au jour le jour nous révèle néanmoins l'évolution de son positionnement par rapport à des questions cruciales de notre époque. À la date du 28 janvier 1971, où il parle de la veille comme d'« une journée un peu grise » (DM, p. 261), Bauchau reconnaît un rôle stimulant à la lecture d'un ouvrage d'Edgar Morin : « la lecture du *Journal de Californie* de Morin [...] m'éclaire sur moi-même, sur toute une série de zones semi-obscurées en moi concernant la révolution de la jeunesse en Amérique et les perspectives de la biologie » (*Idem*). Sans vouloir attribuer à cette référence une importance qui est encore liée, en 1971, aux réflexions de l'auteur sur les rapports entre le biologique et le conditionnement social, l'allusion à la pensée de Morin nous semble cependant intéressante et féconde.

L'exigence de se confronter sans arrêt avec l'expérience créative d'autrui, et notamment d'artistes qui ont choisi un langage non verbal, permet en effet à Bauchau de développer une approche qui atténue, au fil du temps, le système disjonctif et simplifiant de la pensée binaire pour privilégier de plus en plus celle que Morin a définie, dans les années 1990, comme la « pensée complexe »²⁰. La critique a déjà, à juste titre, insisté sur l'influence exercée par la psychanalyse et ensuite par les philosophies orientales dans la recherche bauchalienne d'une vision du monde qui n'essaie plus de surmonter les contradictions ; il nous semble utile d'ajouter à ces paradigmes l'apport de la pensée de la complexité au questionnement bauchalien sur l'art, sur ses enjeux et les rapports au monde qu'elle sollicite. De nombreux couples ressentis dans les premiers journaux comme antinomiques semblent, avec le temps, s'estomper, notamment les binômes homme/œuvre et passé/présent.

Quant à la première dyade, concernant le rapport entre la biographie et l'œuvre, en 1956 Bauchau affirme :

²⁰ Cf. Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF éditeur, 1990.

26 juillet 1956

Chez Cézanne tout s'est concentré sur l'œuvre et l'homme n'est plus qu'un peintre qui, en dehors de son travail, est plein de peurs, d'étroitesse, de fureurs et de dépressions.

À cela je ne puis me résoudre. Pour moi l'homme compte plus que l'œuvre, mais a-t-on le choix ? Au moins lorsqu'on dispose d'un aussi petit capital de force que moi. Sans doute à ce capital individuel de force faudrait-il substituer une mise en communauté des forces par la participation à une œuvre collective qui augmenterait les forces dont je dispose. (CT, p. 125)

L'auteur semble à cet instant entièrement occupé par le souci de trouver un sens profond à sa vie, une force à véhiculer dans l'œuvre. Sa pensée, qui passe par la lecture de l'expérience artistique de Cézanne, isole et sépare : elle paraît encore, dans les années 1950, suivre le paradigme de « disjonction/réduction/unidimensionnalisation »²¹.

Trente-cinq ans plus tard, après avoir acquis un capital culturel remarquable au sens bourdieusien du terme, l'écrivain avoue être d'accord avec Braque au sujet de l'abolition des frontières entre l'art et la vie :

12 mars 1991

Braque a dit qu'« avec l'âge, l'art et la vie ne font plus qu'un ». C'est exactement ce que je ressens. Le côté dramatique – sans drame – de cet état c'est que l'art n'existe que dans l'œuvre, dans le faire. D'où l'incessante lutte avec le temps. (JA, p. 85)

L'alternative entre primauté de la biographie (avec tout ce qu'elle comporte en termes de connaissance de soi, de recherche d'une dimension intérieure) *versus* primauté de l'œuvre (exigeant la reconnaissance extérieure et l'enrichissement du capital culturel) paraît dépassée : l'auteur semble adopter un nouveau paradigme de « disjonction/conjonction qui permet de distinguer sans disjoindre, d'associer sans identifier ou réduire »²². Ce paradigme dévoile toujours, chez Bauchau, un principe dialogique et translogique : son ouverture sur le dépassement de l'alternative recourt en effet, une fois de plus, à la citation de l'autre, en l'occurrence de Georges Braque. C'est à travers sa parole que l'écrivain arrive à cette ouverture complexe, car pour répondre au « connais-toi toi-même platonicien » il a besoin de

²¹ *Ibid.*, p. 21.

²² *Ibid.*, p. 23.

« quelqu'un d'autre, quelqu'un d'autre qui détienne la *parrésia* et qui dise effectivement quel est l'ordre du monde dans lequel on se trouve placé »²³.

Un deuxième couple initialement disjoint est celui qui oppose le passé et le présent ; il est particulièrement pertinent pour l'analyse de la vision bauchalienne de la peinture et de l'architecture. Dans les années 1970, Bauchau avoue être incapable d'apprécier l'art moderne qu'il trouve irrémédiablement coupé de la vie naturelle :

3 novembre 1973

Je repense au sentiment de déception que j'ai eu devant une grande partie des tableaux modernes du Kunstmuseum. Je le comprends mieux en regardant les arbres. L'art moderne compose suivant des modèles humains, des processus intellectuels ou mécaniques. Il ne suit pas le mouvement organique qui est celui des arbres et de la nature. (AD, p. 123)

D'un point de vue architectural, à peu près à la même époque, l'auteur affirme ne pas aimer « les poutrelles, les escaliers et les passages » (AD, p. 271) du Centre Beaubourg qu'il assimile, à cause de son fonctionnalisme affiché, à un immense appareil digestif, un « lieu de curiosité et peut-être d'animation » (AD, p. 271) mais pas « un lieu de création ni un lieu pour l'âme » (AD, p. 271). Quant aux grands immeubles de verre bruxellois, l'écrivain ressent un malaise qui n'est pas strictement lié à leur nouveauté, plutôt à leur « fonctionnalisme [...] antinaturel » (AD, p. 288). Nous sommes encore dans la dichotomie nature/culture : Bauchau se sent attiré par une peinture adhérant au rythme de la nature et par une architecture dont l'orientation fonctionnelle ne soit pas ostensiblement exposée.

Dix ans plus tard, l'écrivain se rend toutefois à l'évidence : « Comme il m'a fallu du temps pour accéder à l'art moderne, pour surmonter les résistances et les ignorances » (AD, p. 440). Il impute ce retard au manque d'animation de Bruxelles dans les années de sa jeunesse, au monde catholique et aux préoccupations de sainteté qui l'ont longtemps absorbé.

²³ Michel Foucault, *Discours et vérité* précédé de *La parrésia*, Paris, Vrin, 2016, p. 43, cité dans Joanny Moulin, Nguyen Phuong Ngoc et Yannick Gouchan (dir.), *La Vérité d'une vie : études sur la véridiction en biographie*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 14. En italique dans le texte.

Au cours des années 1980 il éprouve la nécessité de s'ouvrir dialectiquement au nouveau : il passe de l'alternative « ou bien/ou bien » à la coprésence « et/et » des formes archaïques et des nouvelles expérimentations, devenue, à ses yeux, « nécessaire et vitale » (JJ, p. 36). Quelques années plus tard l'opposition s'atténue encore davantage, sans toutefois se réduire à une valorisation généralisante de tout ce qui est avant-gardiste. C'est justement le fait d'avoir accepté la dialectique entre l'art classique et l'art moderne qui empêche une vision tout à fait réconciliée : l'esprit critique reste vigilant, en virant vers une dénonciation de la collusion contemporaine entre le produit artistique et le réseau marchand. L'appréciation bauchalienne de l'œuvre de Jean Dalemans se fonde en effet principalement sur la résistance que celui-ci a opposée aux lois du marché : dans ses œuvres le naturel, l'archaïque coexistent magistralement avec le nouveau, dans une recherche qui atteint les couches les plus profondes et complexes du réel :

2 septembre (1992)

Jean Dalemans était peintre, en octobre 1988, il écrit : « Je m'amuse à assembler des galets sur une place de la Méditerranée ». Sa sculpture commence là. Voilà donc quelqu'un qui retrouve l'art à son point de départ, quand on s'amuse, enfant, avec la terre, des bâtons, des pierres. Je sais qu'on nous a désappris tout cela pour nous apprendre à devenir conformes à ce que demandent – à ce qu'exigent – les rails de la société marchande. Mais l'art ne doit-il pas se défaire des modes et des décalogues du marché pour redécouvrir ce qu'on nous a désappris ? [...] C'est l'archaïque en nous et dans l'histoire qui nous met en présence du nouveau, de l'originel, de ce qui est et a toujours été là. (JA, pp. 179-180)

Bauchau se révèle de plus en plus ouvert aux nouvelles voies de l'art contemporain privilégiant également la porosité entre les différents langages. L'écrivain apprécie les nouvelles expériences qui abolissent toute hiérarchie et distinction entre systèmes sémiotiques, et il met en cause la tradition qui a longtemps exigé de peser l'apport individuel dans une œuvre collaborative. Cette évolution de sa pensée est manifeste dans un passage écrit quelques mois avant sa mort à propos de sa collaboration avec Hortense Damiron, peintre et sculptrice :

14 mai 2012

Hier, visite d'Hortense Damiron [...]. Je suis heureux de recevoir l'œuvre complète de l'Ève d'Hortense. Elle m'a donné pour

commencer une photo d'un arbre, avec un grand bras moussu. Ce dessin m'a inspiré pour mon poème « Ève », et le poème « Ève » l'a elle-même inspirée pour faire de nouveau un grand arbre avec Ève qui va vers lui. C'est une très belle œuvre à mon sens, qui unit à la fois la photo, la peinture et la sculpture, parce que Ève est une toute petite statue qu'elle a faite, qu'elle a photographiée en grand. Ceci me fait penser qu'il y a peut-être des formes d'art nouvelles qui sont en train d'éclorre grâce aux techniques nouvelles. [...] Très fatigué ensuite, mais heureux d'avoir l'image complète d'Ève par Hortense, qu'on peut considérer comme une œuvre faite à deux. (DJ), pp. 652-653)

L'intuition de l'auteur d'avoir collaboré à une œuvre qui existe grâce à la circulation entre systèmes sémiotiques et à la richesse de nouvelles techniques nous sollicite à aborder une dernière réflexion présente dans les journaux sur l'expérience de Bauchau dessinateur et peintre. Pour ce faire, nous allons tracer un parcours à rebours, en partant de la synthèse on ne peut plus lucide que l'écrivain a dressée dans son *Dernier Journal*, publié de manière posthume :

11 décembre 2007

J'ai toujours des sentiments ambivalents envers mes dessins et peintures, j'en aime certains et, en même temps, je vois mon insuffisance technique. J'ai appris le dessin et un peu la peinture par moi-même, comme j'ai appris à écrire. Je me souviens que tous les amis, la chère Suzanne Van Damme, Franco Vercelotti, regardaient mes premiers efforts, plutôt que travaux, avec scepticisme et me disaient que j'étais écrivain et pas peintre, ce qui était vrai. Robert Dreyfuss s'intéressait à mes œuvres mais en tant que psychiatre. À la fin de mes entretiens avec lui il m'a dit que je devais faire un choix : terminer *Le régiment noir* ou peindre. J'ai terminé le roman et ensuite j'ai repris la peinture, mais lorsque nous sommes partis pour Paris et Carrières-sur-Seine, le renoncement s'est imposé à moi. [...] En 1974, j'ai exposé un jour chez la tante de Dominique une grande partie de mes tableaux. J'en ai vendu pas mal et ne sais pas, pour la plupart, ce qu'ils sont devenus. J'ai repris partiellement le dessin avec un adolescent psychotique. Il faisait le début du dessin – en général au crayon –, puis chacun à un bout de la table nous avançons en dessinant l'un vers l'autre. Certains de ces dessins sont terrifiants, d'autres presque comiques, toujours s'y reflète une pensée obsédante. Ce patient avait le sens des couleurs

et des masses mais ne savait pas dessiner ; mon travail apportait un peu d'ordre dans le sien. Nous avons fait ainsi ensemble pendant deux ans de nombreux dessins, certains très saisissants. Je les lui ai laissés presque tous. Je le regrette car il n'a jamais, lors de ses nombreuses expositions organisées par sa mère, montré que ses peintures, qui, non dépourvues de qualité, n'avaient pas le caractère poignant de nos dessins. (DJ, pp. 239-240)

La reprise du dessin, quand le choix au bénéfice de l'écriture a déjà eu lieu, se réalise donc au cours des années 1970 grâce au travail collaboratif au cœur d'un projet thérapeutique. Nous n'allons pas développer ici cette dimension, qui a déjà été étudiée, mais nous aimerions souligner le positionnement de Bauchau patient et thérapeute. L'écrivain, qui conçoit pendant les entretiens avec le Dr Dreyfuss sa peinture comme « une révolte contre la position couchée. Contre la prédominance du silence de l'analyste ressentie avec Stein » (DM, p. 87), était à la recherche d'une forme de thérapie personnelle « par la représentation »²⁴, pour se dire « non seulement en mots, mais aussi par d'autres formes d'expression »²⁵. Dans l'art-thérapie que l'écrivain exerce au Centre de la Grande-Batelière, le setting n'est pas conventionnel. Le patient n'est pas obligé de se coucher : c'est plutôt Bauchau qui se lève pour le côtoyer. À travers ses tracés sur la feuille, qui transfigurent les mots de Blanche pendant la première analyse et le silence de Conrad Stein pendant la seconde, Bauchau aide les patients à s'exprimer. L'art-thérapie semblerait alors figurer une troisième voie analytique associant de manière complexe les deux termes à la fois complémentaires et antagonistes du silence et de la parole.

Les entretiens avec le Dr Dreyfuss, à qui l'écrivain attribue un rôle important dans le choix de l'écriture au détriment des arts figuratifs, sont recueillis dans le *Dialogue avec les montagnes (1968-1971)*. Il s'agit sans aucun doute du journal qui présente, parmi tous les textes diaristiques, le plus petit nombre de citations. Dans cet ouvrage, la fonction dialogique est en effet presque entièrement déléguée aux conversations avec le Dr Dreyfuss, qui fait à la fois figure de thérapeute et de « post-analyste »²⁶. Les échanges sont présentés, même d'un point de vue graphique, sous forme de dialogues, et ils semblent répondre à un souci constant, de la part de

²⁴ Corina Dambean, « Henry Bauchau et le “psychodrame” », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 6, 2015, p. 195.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Voir la quatrième de couverture du *Journal*.

Bauchau, de précision et d'exhaustivité. Rien ne semble échapper et rien n'est laissé au hasard dans la reconstitution écrite des nombreux entretiens dont la complétude semble être certifiée par leur datation ainsi que par leur énumération. Or, *Dialogue avec les montagnes* a été publié en 2011, à savoir presque quarante ans après la première conversation avec Dreyfuss dont nous avons le témoignage²⁷. Si Bauchau a réalisé, par rapport au texte, l'élaboration secondaire que nous avons évoquée dans la première partie de cette étude, il n'a probablement pas opéré dans ce cas-ci par réduction, mais plutôt par recomposition : le but original, et sans doute celui en vue de la publication, est vraisemblablement de suivre pas-à-pas son expérience de peintre et de dessinateur dans les années 1960, ainsi que d'éclaircir les raisons qui l'ont mené à renoncer aux arts figuratifs.

La description des tableaux auxquels Bauchau travaille de manière systématique au cours de l'année 1968 semble régulièrement souligner la recherche d'une unité psychique fondamentale à laquelle l'écrivain pense pouvoir accéder à travers la peinture :

27 octobre 1968

J'ai repris le tableau de La Sacrificatrice auquel j'avais un peu travaillé la veille et je l'ai achevé par un mélange de collage et de gouache. Je suis arrivé à supprimer les séparations et à en faire une seule œuvre ou à peu près en unissant tout le bas par un grand fond marin. Il me semble que cette recherche de l'unité a une certaine importance psychique pour moi. (DM, p. 47)

Trois jours plus tard l'entretien avec le Dr Dreyfuss tourne autour du concept de la liberté de l'individu telle qu'elle est représentée dans le même tableau par une machine :

30 octobre 1968

Il dit : « [...] Là vous avez placé une grande machine moderne. [...] Cette machine est aussi ironique et menaçante, c'est la statue de la Liberté. La machine est liberté, cela dépend de l'homme, rien n'est fatal. Tout sera ce que nous le ferons. (DM, p. 48)

²⁷ Bauchau en parle pour la première fois dans son journal le 1^{er} juillet 1968. Il est vrai qu'entre le journal *La Grande Muraille*, qui couvre la période 1960-1965, et *Dialogue avec les montagnes*, qui débute en 1968, il y a trois ans dont nous n'avons aucun témoignage diaristique.

Le Dr Dreyfuss invite Bauchau à se concentrer sur ses capacités créatives, sur la technique, il lui indique la porte d'accès de sa vie dans le domaine complexe de la décision et du choix, en faisant courber « le bios vers la zoe »²⁸, la vie biologique vers l'essence de la vie telle qu'il la choisira. Au mois de mars 1969, la priorité du Dr Dreyfuss ne semble plus celle d'aider Bauchau à trouver l'unité qu'il recherchait, à savoir qui il est, mais plutôt ce qu'il veut devenir :

28 mars 1969

Maintenant je pense que pendant un temps vous ne pouvez plus que vous répéter en peinture, il faut y renoncer, reprendre le roman, écrire aussi sur votre peinture. Auparavant vous avez écrit sur la peinture des autres, il faut écrire maintenant sur la vôtre.

Cela me paraît stupide d'arrêter la peinture au moment où j'acquiers enfin un peu de technique. [...]

Je pense que vous devez maintenant consacrer à nouveau votre effort créateur à l'écriture, à l'œuvre. C'est un choix que votre tableau indique lui-même comme nécessaire. Ou bien vous continuez votre effort pour votre roman et vous restez sur la voie principale où la peinture trouvera peut-être sa place à nouveau. Ou bien vous obliquez à nouveau dans une direction secondaire et vous quittez votre vraie voie. (DM, pp. 127-128)

Une nostalgie visible pour les arts figuratifs va persister longtemps dans les journaux jusqu'aux années 1980, lorsque Bauchau sera désormais conscient d'avoir trouvé une place d'accueil de la peinture dans son écriture :

30 avril 1988

Dans la discussion qui a suivi mon exposé, J. Schotte m'a interrogé sur les rapports en moi [...] du roman et de la peinture. [...] le romancier ne peut éviter à certains moments de peindre. Il le fait avec les mots, c'est-à-dire avec des signes, qui sont plutôt des allusions aux couleurs et aux lignes, et des métaphores de la réalité que la réalité elle-même. (JJ, p. 242)

L'écriture picturale se révèle importante non seulement dans les romans, mais également dans les journaux. Bauchau fait en effet sans cesse

²⁸ Nikolas Rose, *La politica della vita*, Torino, Einaudi, 2008, p. 133, cit. dans Silvia Vida, « Politica del vivente. Biologia e destino umano », dans Matteo Galletti, Silvia Vida (dir.), *Indagine sulla natura umana: itinerari della filosofia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011, p. 201. Nous traduisons.

recours aux couleurs et au lexique artistique en évoquant des mots comme ‘lignes’, ‘plans’, ‘angles de vision’... Il y a tout un vocabulaire de la peinture et une grammaire du visuel qui témoignent de ce que Liliane Louvel appelle « l’œil du texte »²⁹. Dès 1972, après la décision prise sur la base de la sollicitation du Dr Dreyfuss, l’expérience artistique est déléguée aux personnages romanesques de manière évidente : « dans chaque roman, un personnage fait l’expérience du dessin, de la peinture ou de la sculpture »³⁰. À ce « passage de l’image dans le parcours d’un écrivain », succède, dans les années 2000, un glissement ultérieur « de la valorisation de la maîtrise à celle du lâcher-prise »³¹, ainsi que le révèle l’interprétation d’un rêve avancée par Bauchau lui-même :

Rêve du 29 avril (2000)

L’aveu du rêve est clair : j’ai cherché à acquérir cette maîtrise : j’ai tenté d’être conforme au désir de l’époque, de placer là mon désir profond. J’ai commencé tard à découvrir celui-ci, je n’ai pas trouvé la maîtrise où auraient pu coïncider le désir du temps et le désir personnel. J’ai trouvé autre chose : je ne puis pas définir quoi, car mon travail est en avant de moi, l’écriture me crée et me transforme autant que je la fais naître.

Je ne peux pas écrire ce que je veux, ni même ce que je pense. [...] j’ai trouvé autre chose que ce que j’espérais et à un autre moment : dans la seconde partie de la vie, surtout dans l’âge et à travers pertes et renoncements successifs, sauf le renoncement à l’écriture. (PBG, pp. 241-242)

L’analyse du rêve souligne le conditionnement socio-culturel que Bauchau a vécu par rapport à son temps et qui lui a imposé, également au nom de la technique, la nécessité de certains renoncements ; l’écrivain est

²⁹ Voir Liliane Louvel, *L’Œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires de Mirail, 1998. En ce qui concerne les rapports entre l’univers iconique et l’imaginaire verbal de Bauchau, voir la remarquable étude de Myriam Watthee-Delmotte, « Pour une fausse symétrie : l’imaginaire verbal et visuel d’Henry Bauchau de 1968 à 1975 », dans *Textyles* n° 16/17 : *La Peinture (d)écrite*, 2000, pp. 90-99.

³⁰ Myriam Watthee-Delmotte, « Henry Bauchau : le passage de l’image », dans Serge Linarès (dir.), *De la plume au pinceau : écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p. 369.

³¹ Myriam Watthee-Delmotte, « Henry Bauchau : en refus d’héritage, une poétique du non-savoir », dans Muriel Pic, Barbara Selmecci Castioni, Jean-Pierre van Elslande (dir.), *La pensée sans abri : non-savoir et littérature*, Paris, Éditions nouvelles Cécile Défait, 2012, p. 273.

toutefois conscient d'avoir trouvé dans la seconde partie de sa vie « autre chose ». L'absence de maîtrise, la dimension du « lâcher-prise » sont sans aucun doute liées à l'influence orientale, à la tentation mystique et, nous ajouterions, à une aspiration contemporaine à la complexité qui renonce à la totalité du savoir et fait de l'inouï, de l'inattendu, ainsi que de l'incertitude, des valeurs fondamentales pour une éternelle renaissance :

30 août 2003

Je ne veux pas être le maître, je n'ai pas pu être le peintre. En moi je porte cependant des livres et un tableau brûlé.

Je n'ai pas brûlé ma vie, j'ai été brûlé par elle, je suis celui qui a été brûlé et qui, comme il peut, témoigne qu'on peut naître là, qu'on peut naître ainsi, jour après jour. (PI, pp. 121-122)

Nous pensons pouvoir affirmer, en conclusion de ce parcours à travers tous les journaux de l'auteur, que la réflexion de Bauchau sur l'art est un mobile puissant de dialogisme et d'« artérocentrisme ». Au discours fécond sur l'art d'autrui, à la production picturale personnelle, à l'expérience thérapeutique avec l'autre, s'ajoute une expérience transférentielle qui se réalise en déléguant le geste artistique aux personnages romanesques. Ceux-ci avancent dans l'art, et l'écriture ne brûle pas leurs tableaux, mais au contraire les fait naître et renaître jour après jour avec l'écrivain.

Margareth AMATULLI

Université de Urbino

Chiara ELEFANTE

Université de Bologne