

## L'ŒUVRE-EDIFICE D'HENRY BAUCHAU

### *Opera-edificiu la Henry Bauchau*

Asistent univ.drd. Corina BOZEDEAN  
Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș

*Abstract: If at Henry Bauchau the poetic practice is generated in analogy with the geological one, evolving from the extraction of the raw material to the attainment of its abstractization, its systematization explicitly relates to the architectural practice. Placed between the risk of erosion and the chance of sedimentation, the foundation endeavor, permanently subjected to the risk of falling, borrows in the case of Henry Bauchau the principle of the golden number, the aesthetic value being completely tributary to ethics. The artistic work thus emerges as a balancing tension between the part and the whole, basically being an esthetical attempt to harmoniously integrate into the existence.*

*Keywords : creation ; architecture ; aesthetic ; poetic.*

Si chez Henry Bauchau la convocation de la géologie<sup>1</sup> en tant que démarche analogique à la poétique vise l'extraction du matériau artistique, la systématisation de ce matériau renvoie à la pratique architecturale, science à laquelle l'écrivain prête également attention. La place de l'architecture dans les écrits bauchaliens est à considérer dans une double perspective, à rapprocher de celle envisagée par Luc Fraisse<sup>2</sup>, qui mettait en évidence, déjà à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle, une évolution des édifices du statut de sujet principal du discours, vers celui d'élément qui travaille de l'intérieur tout l'univers de l'artiste.

Plusieurs pages des journaux bauchaliens relatent la description d'une construction avec le regard de l'esthète, comme par exemple une note du 1<sup>er</sup> décembre 1964, quand l'écrivain avoue son admiration pour la cathédrale d'Arezzo, mélange harmonieux de grâce et de force. L'art de l'édification s'inscrit d'ailleurs parmi les représentations esthétiques qui trouvent écho dans l'esprit de l'écrivain. Par exemple, le 26 août 1983, Bauchau parle explicitement dans son journal d'une « conversation intéressante à table sur l'architecture » (AD, p. 449).

---

<sup>1</sup> Géologie est le nom du premier recueil d'Henry Bauchau. Le titre renvoie au sondage de la psyché, mais dit aussi toute une série de processus de création, qui vont de l'extraction à l'abstraction de la matière poétique.

<sup>2</sup> Luc Fraisse, « Viollet-le-Duc et le livre de pierre » dans Architectes et architecture dans la littérature française, sous la direction de Madelaine Bertaud, Paris, ADIREL, « Travaux de littérature », 1999, p. 87.

À part les renvois à l'architecture réelle, des configurations mentales laissent deviner les goûts de Bauchau en matière d'architecture, comme par exemple un rêve relaté également au docteur Dreyfuss ; « Je suis à Louvain-Sainpierre là sur une route montante avec une vue magnifique sur Louvain-Sainpierre. La ville paraît plus grande, la vue est belle sur les tours gothiques, baroques et modernes. Je dis à mon oncle : C'est beau, dommage qu'il y ait tant de tours modernes et laides en béton. Il fait un geste et une des tours de béton se transforme en une tour baroque très belle » (*DM*, p. 59-60). Même si l'architecture esquissée dans ce rêve est prétexte pour une interprétation psychanalytique, consistant à élucider le moi à travers les rêves<sup>3</sup>, elle permet au lecteur de dégager des éléments constitutifs à la vision architectonique d'Henry Bauchau. On peut y lire le mépris pour l'art moderne, dont le technicisme semble s'être beaucoup éloigné du naturel. D'ailleurs, Bauchau dénonce constamment cette vision moderne sur la création, régie par des processus intellectuels ou mécaniques, et qui « ne suit pas le mouvement organique qui est celui des arbres et de la nature » (*AD*, p. 123).

Les différentes remarques de l'écrivain indiquent que ce qu'il aime dans la représentation, c'est précisément le côté naturel :

L'art tantrique me remplit d'admiration par sa simplicité, sa profondeur, sa justesse de ses formes et une faculté d'abstraction qui accomplit la nature plutôt qu'elle ne la nie. L'abstrait apparaît là bien avant sa venue en Europe et en se mêlant à l'écriture d'une façon plus radicale. En regard de l'écriture sanscrite comme en face de la calligraphie chinoise ou des hiéroglyphes égyptiens notre écriture paraît bien pauvre, peu capable de s'inscrire dans une œuvre plastique (*AD*, p. 146).

Si la préférence pour l'art tantrique s'inscrit pleinement dans l'univers bauchalien, en tant qu'expression de l'unité primordiale, sa double polarité masculine et féminine remet en question l'aspect éthique de la création, et confère à la représentation un aspect plus complexe que celui d'objet. La capacité d'abstraction établit aussi un rapport entre architecture et écriture. L'artiste est celui qui s'apprête à fixer dans une forme durable, que ce soit signe graphique ou forme

---

<sup>3</sup> L'écrivain explique ainsi sa vision : « Je vois dans les tours des symboles sexuels, d'autres de la plume, du pinceau. La sexualité qui s'accomplit dans l'art. mais il y a une ambivalence, il y a les tours modernes qui sont laides. Ici c'est le conflit en moi entre le monde ancien et moderne. Je m'efforce d'aimer le monde moderne mais souvent je ne peux pas, notamment je suis fatigué par son architecture prétendument fonctionnelle. Comme si le fonctionnel ne devait pas comprendre pour la vie de l'irrationnel, de l'inutile et de la beauté » (*DM*, p. 63).

construite, une sensibilité ou une vision. Devenu lieu de la mémoire, l'espace de l'œuvre instaure une cohérence dans le mouvement de la vie.

À part les nombreuses allusions à des éléments architecturaux (murs, murailles) ou à des matériaux de construction (brique, pierre) indiquant des états d'âme et des situations de vie, que nous avons déjà signalées au cours de notre travail, les métaphores architecturales reviennent souvent dans les écrits de l'écrivain pour désigner l'avancement de son œuvre. Toute une analogie entre les propriétés édifiatrices du minéral et de la matière poétique se donne à lire : les mots sont des « pierres carrées » (*PC*, p. 129) ou de « grandes pierres levées » (*PC*, p. 234), comme les versets de la Genèse. Ils servent à la construction de l'édifice poétique : « Avec mes pierres carrées/ je t'enfermerai dans une œuvre » (*PC*, p. 129). L'architecture d'une œuvre se préfigure comme une tentative d'inclusion, d'agencement des visions disparates :

[...] j'ai terminé avant-hier « Les deux Antigones ». Au moment même cela m'a semblé un événement considérable. Sept semaines d'efforts entrecoupés par le sentiment que le fil était perdu, que je n'y arriverais pas. En y consacrant toutes mes matinées, le dessin peu à peu s'est épuré, les lignes se sont rejointes et ont formé cet ensemble de vers, de pierres assemblées. Ces pierres qui ne tentent plus d'être sans chagrin, qui au contraire, à travers lui, acceptent d'être seulement des pierres d'espérance. (*AD*, p. 427-428).

Le rapprochement entre les vers et les pierres carrées redit le long et difficile travail de façonnage de la dureté des mots, pour les amener à un état où ils sont effectivement porteurs de sens. L'épreuve du sens passe par la conscience de l'écrivain, qui doit dépasser l'état d'inertie, souvent constitutif aux mots ; c'est pourquoi Bauchau associe parfois les brouillons à des « fondations » (*JA*, p. 358) ou des murs qu'il s'efforce de bâtir : « Le poème [...] est un mur devant moi comme l'ont été plusieurs œuvres et particulièrement en poésie *Géologie*. Ce mur est un travail lent que j'édifie, plus j'avance dans l'œuvre plus il est haut et puissant et contraignant » (*AD*, p. 71-72). Ou bien, à propos de quelques feuillets qui constituent une première variante de *La Déchirure* : « Je sais qu'il faut abattre ces murs et rebâtir à neuf, mais j'hésite » (*EE*, p. 69).

Ces emplois métaphoriques attirent l'attention sur la double dimension de la création bauchalienne : elle n'est pas seulement accueil passif de ce qui est donné, mais également acte calculé dans l'agencement des différentes parties ; si la genèse de l'œuvre est ancrée dans l'irrationnel, son achèvement exige la raison. C'est la rigueur du travail de mise en forme qui

amène souvent l'écrivain à parler en termes d'architecture, lorsqu'il fait référence à son œuvre, comme reflet de la conscience d'un savoir faire.

Les remarques de l'écrivain sur l'aspect formel d'une œuvre, au-delà des circonstances qui les suscitent, contiennent en filigrane le principe fondamental de l'organisation, qui est celui de la cohérence :

Parlant de ses sculptures, une artiste me dit qu'elle ne les a jamais conçues séparément et les a vécues et exécutées comme un peuple. C'est ce que j'ai éprouvé moi aussi, pour mes œuvres. Notamment les poèmes du début de *L'escalier bleu*, ceux de la *Pierre sans chagrin*, de la *Chine intérieure* et de *La Sourde Oreille*. Mes romans, je les ai toujours vécus comme un peuple. C'est pourquoi j'ai eu tant de peine, de doutes et même de chagrin à retirer le récit de Diotime d'*Œdipe sur la route* » (JA, p. 30).

L'œuvre est pour Henry Bauchau une construction dans la mesure où elle est une structure cohérente. La hantise des métaphores architecturales s'inscrit dans un défi à la dispersion et à la fragmentation, à la faveur d'une idée de solidité. L'appel de la matière minérale trouve ainsi pleinement justification par son pouvoir englobant, et par sa capacité de jointure. Rassembler et relier, gestes fondamentaux de l'architecture, caractérisent aussi la démarche d'Henry Bauchau. En ce sens, on pourrait invoquer le rassemblement de toute la production poétique dans un seul recueil, *Poésie complète*. Même si cette option peut trouver des explications dans des raisons pratiques, comme celle de faciliter l'approche du lecteur, le remaniement qu'il opère à cette occasion indique le fait qu'à l'origine de ce propos esthétique se trouve également une éthique, celle de reconstituer le sens d'une production, qui suit les infléchissements du sens de la vie.

Les écrits d'Henry Bauchau soutiennent non seulement la structure de sa pensée, mais aussi celle de la vie, c'est pourquoi la production artistique est associée à une demeure, comme l'indique le titre d'un poème, « Demeure pour une mémoire » (PC, p. 147). L'idée d'une édification poétique repose sur la confiance dans le pouvoir créateur de la parole, véritable outil dans la marche existentielle. En ajoutant « une page à la précédente » (BP, p. 139), une œuvre aux autres, Henry Bauchau bâtit progressivement l'édifice de son œuvre, qui se trouve sous le signe d'une perpétuelle transformation.

Les références au principe de structuration, au matériau ou au processus de construction, renforcent l'idée d'une démarche poétique à saisir comme un ensemble. S'y ajoutent d'une

manière explicite les allusions à différents types d'édifice, en analogie avec les formes prises par l'œuvre au cours de la rédaction, sans cesse mise en question par l'écrivain. À force de la remanier, de la démolir et reconstruire, l'œuvre change constamment d'architecture. Ceci fait qu'au cours de la rédaction, en employant un système de construction reposant sur la dynamique, l'imaginaire d'Henry Bauchau convoque plusieurs formes architecturales, attachées à l'édifice de son œuvre, qui se dresse petit à petit : elle n'est qu'une ruine au début (« dans son impossible jardin/l'œuvre est en ruines » (*PC*, p. 118), un monument (« mon œuvre, elle aussi/ le pauvre monument que j'ai tenté jour après jour/ d'édifier à ta gloire et comiquement à la mienne/ *PBG*, p. 33-34) construction provisoire (« Hier j'ai écrit cinq pages du roman qui ne sont qu'une construction provisoire » - *PI*, p.72), une cathédrale : (« toi qui crées en/ matière de sel ta minuscule cathédrale » - *PC*, p. 227) ou une forteresse (« un poème largement composé de mots presque sans images et qui compose un chemin, une architecture de mots entourant, protégeant le poème qui est suscité plutôt que dit » - *PI*, p. 58). En travaillant avec Orion dans l'atelier de sculpture, Véronique aboutit à un bloc de terre qui « commence à ressembler à une pyramide en ruine » (*EB*, p. 249). À son tour, Florian, dans le roman *Déluge*, se met aussi à peindre une pyramide. On pourrait ajouter aussi l'image du « monastère d'écrivain », comme il apparaît dans le journal du 4 novembre 1968<sup>4</sup>, période dans laquelle l'écrivain rédigeait *La pierre sans chagrin*.

Si la rédaction de cette œuvre pourrait expliquer la projection mentale de Bauchau, il faut dire qu'on ne peut pas parler chez lui d'une progression dans l'imaginaire de la forme. Chez l'écrivain belge, le souci de mise en forme est constamment doublé par la menace de l'informe, la cohésion par de nombreuses hésitations et doutes de l'écrivain (« je sais bien que je ne fais que tâtonner, chercher la voie, que ce que j'écris ces jours-ci n'est peut-être pas destiné à demeurer dans le livre » - *AD*, p. 359 ; « Il me semble qu'Œdipe sur la route commence à s'ébranler en moi » - *AD*, p. 434), mais aussi par celles des personnes invitées à lire les manuscrits, dont Jean Amrouche, qui lui fait voir que ce qu'il avait écrit « n'est encore qu'une enfilade de chambres et de couloirs. Cela ne fait pas une vraie maison, ou ce serait de nouveau une maison froide » (*EE*, p.72).

---

<sup>4</sup> Notes reproduites par Kerstin Liesegang dans « Le journal inédit du Régiment noir », Les constellations impériuses d'Henry Bauchau, (sous la direction de Marc Quaghebeur), Bruxelles, AML Éditions / Éditions Labor, 2003, p. 176.

Associer l'œuvre bauchalienne à un certain type d'édifice, suppose tout d'abord un parcours à travers les différentes configurations imaginaires de l'écrivain. Si les métaphores architecturales de *La pierre sans chagrin* concoururent à dessiner une édification du moi et de l'œuvre, il serait difficile d'associer l'architecture du Thoronet à l'œuvre de Bauchau. Elle ne peut pas incarner l'image de l'œuvre bauchalienne, tout d'abord à cause de sa clôture. Le renfermement sur soi, qui caractérise l'abbaye ou la forteresse, n'est pas propre à l'œuvre bauchalienne, poreuse aux influences extérieures et désireuse de partager ce qu'elle a à l'intérieur. Qui plus est, le monastère refuse le plaisir du corps, alors que Bauchau le revendique pleinement comme exigence de l'éros. Signalons aussi le fait que l'architecture cistercienne refuse la couleur, tout étant réduit à la pierre nue. Or, la couleur joue un rôle essentiel dans l'œuvre d'Henry Bauchau, non seulement dans ses tableaux, mais aussi dans ses écrits, où son évocation contribue à engendrer des images très suggestives. Ce qui relie dans l'imaginaire bauchalien l'image de l'abbaye à celle de son œuvre et, c'est plutôt la démarche édicatrice qui lui est constitutive, le repli sur soi et la sobriété, mais qui sont nécessairement doublées chez Bauchau par un mouvement d'ouverture et d'enthousiasme.

Si on ne peut pas observer une progression dans la configuration mentale des formes architecturales rattachées à l'œuvre, on constate cependant qu'à certaines périodes, sous l'influence des lectures, l'écrivain semble privilégier telle ou telle forme. Ainsi, pendant la rédaction du journal *Les années difficiles*, son imaginaire architectural est plutôt hanté par celui de la cathédrale, en liaison directe avec la construction en cathédrale de Proust :

Un mouvement général, celui de la vie, un autre mouvement, celui de la mort, qui crucifie le temps. Qui suppose la souffrance pour la découverte. De nombreuses ouvertures sur le monde, de nombreuses chapelles latérales, un grand nombre d'autels. la cathédrale suppose un peuple. Quel peuple pour un tel livre ? Question sans réponse. Aider « les gens » à comprendre le monde, le sens de leur vie, les obstacles, leurs défenses (AD, p. 354).

Les remarques de Bauchau sur Proust sont d'autant plus intéressantes qu'elles servent à nourrir une conception personnelle de l'édification :

Je m'interroge ce matin sur la possibilité de composer ce roman ramifié que je me propose de faire en une suite d'œuvres courtes, éclairant chacune comme les chapelles rayonnantes autour de la nef centrale, suivant le modèle gothique dégagé par Proust, le thème principal (*AD*, p. 371).

Si l'obsession de l'image-cathédrale pourrait être en relation avec l'idée de Pierre Jean-Jouve selon laquelle « il faut avoir le courage de penser que l'on a, sa vie durant, bâti une cathédrale »<sup>5</sup>, une remarque de Régis Lefort éclaire combien la dimension architecturale est liée chez Henry Bauchau à celle du naturel : « si Jouve construit avec son œuvre une cathédrale, Bauchau prône une écriture aussi corporelle que possible et il s'agit davantage d'une cathédrale du corps, d'une écriture du corps, d'une écriture proche de l'indicible de la danse »<sup>6</sup>. La métaphore de la danse employée par le critique, en liaison avec le modèle gothique, s'inscrit pleinement dans une éthique de la légèreté, qui hantait à l'époque du journal *Les années difficiles* l'imaginaire de l'écrivain. Le modèle gothique offre d'ailleurs un idéal de légèreté et élévation, d'équilibre et d'ossature, comme le rappelle aussi l'historien Robert Suckale<sup>7</sup>.

Cependant, même si Bauchau apprécie la vertu d'allègement propre à la cathédrale, et même si celle-ci s'avère une architecture spiritualisée par le chant et par la prière, son ornement excessif s'oppose à son goût pour la simplicité des moyens ; le confirment aussi les remarques faites à propos du Dôme de Milan : « Je suis impressionné par le caractère titanesque des colonnes à l'intérieur du Dôme et les proportions considérables de l'édifice. Tout y parle de force, de puissance, de majesté. [...] J'y perçois la présence d'un fond barbare qui a trouvé dans les énormes colonnes le moyen de se faire entendre. Le pavement en marbre brillant n'est pas dans le style de l'édifice et affaiblit l'impression de caverne sombre et dangereuse » (*JAJ*, p. 360-361). Henry Bauchau récuse la préciosité, et ce qu'il cherche c'est surtout une sorte de « froideur chaleureuse » (*JA*, p. 368), similaire à celle qu'il perçoit dans la personne de Jünger, ou, on pourrait dire, une grandeur dans la simplicité, qui serait celle de la « minuscule cathédrale en

---

<sup>5</sup> Cf. Myriam Watthee-Delmotte, « La guerre et le bris de la loi. La question de l'autorité chez Jouve et Bauchau » dans Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, « Écritures », 2006, p. 27.

<sup>6</sup> Régis Lefort, « Henry Bauchau/Pierre Jean Jouve. Destins croisés de l'écriture entre psychanalyse et spiritualité », dans Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité, op. cit., p. 55.

<sup>7</sup> Robert Suckale, « La théorie de l'architecture au temps des cathédrales » dans Roland Recht (sous la direction de), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Strasbourg, Editions des musées de la ville, 1989, p. 41-50.

sel ». En tant que un cristal, le sel confirme l'exigence d'unité, dans une simplicité de style, comme l'indique l'adjectif « minuscule » .

Fondamentalement mouvant, l'édifice littéraire d'Henry Bauchau grandit et se transforme non pas d'après un plan rigoureusement préétabli, mais plutôt selon une dictée qui vient de l'intérieur. Car il rejette toute vérité *a priori* à la faveur de celle découverte dans l'expérience empirique. C'est pourquoi pour Henry Bauchau l'œuvre part du cœur avant de partir de l'intelligence, tout comme pour le maître d'œuvre des *Pierres sauvages* « la force de l'âme, comme une philosophie, dirig[e] sa main et son œil »<sup>8</sup>. L'imprévisible et l'invisible jouent un rôle fondamental dans le processus d'architecturation. Non pas une règle absolue, mais des usages imprévus, telles la flexibilité et l'adaptabilité, deviendront pour Henry Bauchau une véritable philosophie de la création artistique, comme le renseigne également le maître d'œuvre de Pouillon : « je ne veux pas engluer [l'œuvre] de chaux ; je veux lui laisser encore un peu de liberté, sinon elle ne vivrait pas. Veux-tu être indifférent, toi, à cette pierre lorsque je ne pourrai plus être là pour l'aimer ? »<sup>9</sup>

Suivant le principe de l'immanence en tant que principe constructeur, l'écrivain interpelle parmi les différentes convocations architecturales celle de la pyramide. Ainsi, le peintre Florian vise à construire son œuvre « selon les règles invisibles du nombre d'or » (*DEL*, p. 163). Lorsqu'il peint le déluge, Florian demande à ses amis de revoir avec lui « l'état de chacune des parties » de l'œuvre, et de réexaminer l'ensemble (*DEL*, p. 163). L'attention à l'équilibre des proportions, sur laquelle repose aussi la construction des cathédrales médiévales, redit l'unité dans la variété dynamique. L'équilibre entre les parties, qui dans leur autonomie ne perdent pas la cohérence d'ensemble, la préoccupation pour les proportions justes, propres au nombre d'or, justifient pleinement la présence de la pyramide dans l'imaginaire bauchalien.

La pyramide en tant que construction est, par sa stabilité et permanence, une manière de défier la mort, et de s'insérer dans l'histoire du monde, ce qui correspond d'ailleurs au propos de Bauchau lorsqu'il affirme: « Je voudrais bien, par ce nouveau livre, [...], laisser encore une trace de mon passage en ce monde » (*BP*, p. 376). L'œuvre a une capacité à durer en-dehors de son auteur, une certaine indépendance par rapport à lui, qui l'inscrit dans un déroulement temporel.

---

<sup>8</sup> Fernand Pouillon, *Pierres Sauvages*, Paris, Seuil, 1964, p.78.

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 80.



Ce qui caractérise le matériau employé dans la construction des pyramides c'est la simplicité. Tout comme la pyramide qui est faite de la pierre du pays, l'œuvre d'Henry Bauchau est bâtie principalement de la pierre de soi, la matière de son vécu personnel. Ce qui plus est, même lorsqu'il s'agit de fiction, celle-ci se nourrit étroitement de sa biographie. Dans les deux mouvements d'édification, à la brutalité du matériau s'oppose la finesse de la taille.

Comme il est déjà communément reconnu, le projet créateur n'est pas pour Bauchau un but en soi, mais dérive d'une nécessité existentielle, fait qui pourrait expliquer aussi l'investissement métaphorique de la pyramide. En effet, dans l'évolution architecturale, la pyramide est l'édifice qui recouvre pour la première fois une valeur spirituelle, à côté de celle utilitaire. L'œuvre n'est donc pas uniquement l'incarnation d'une pensée, mais aussi la résistance qu'elle est capable d'incarner au cours du temps.

Le choix de ce motif architectural est également en liaison avec les techniques de construction. Si la pyramide est une espèce d'archive contenant la mémoire, sa disposition en blocs successifs superposés rappelle l'évolution de l'œuvre d'Henry Bauchau. La répétition additive établit une continuité entre les différentes œuvres qui prennent naissance sur ce qui a été déjà bâti. Ainsi, le premier recueil s'articule en un carré de base par quatre thèmes fondamentaux, à savoir l'Anthropos, le Cosmos, le Logos et le Chronos, sur lesquels va reposer toute la création bauchalienne, comme Geneviève Henrot l'a mis en évidence<sup>10</sup>. D'ailleurs, non seulement la thématique, mais aussi les personnages laissent percevoir dans les premières versions un aspect de bloc compact, comme l'auteur même observe dans une page de journal le caractère « monolithique » (*JAJ*, p. 329) d'un personnage. L'idée d'une assise originelle, support des blocs ultérieurs, est confirmée aussi par « les confusions Mao-Gengis Khan » qui « sont fréquentes dans [s]a pensée » (*AD*, p. 354) ou par l'idée d'un personnage principal « Œdipe-Alexandre » (*JA*, p. 262).

L'ensemble de l'œuvre d'Henry Bauchau suscite chez le lecteur l'image d'une œuvre cohérente, où toutes les formes d'écriture semblent se conjuguer. Différents réseaux thématiques raccordent les différents genres et les différentes œuvres ; en ce sens, l'image de la pyramide est celle qui permet de donner une convergence, au-delà des discontinuités apparentes. Il est à remarquer que le processus constructif de la pyramide, à l'instar de celui de l'œuvre

---

<sup>10</sup> Geneviève Henrot, « Lecture » dans le recueil *Heureux les Déliants. Poésie 1950-1995*, Bruxelles, Labor, 1995, p. 346.

bauchalienne, ne tient pas seulement d'une démarche systémique, mais aussi de la tradition et de la révélation ; la construction de la pyramide est un très long processus qui s'étend sur toute la vie. La géométrie qui est propre à la pyramide parle aussi du raisonnement propre à la démarche constructive, qui ne dépasse pas pourtant la pratique empirique, mais s'unit à elle. L'œuvre-pyramide d'Henry Bauchau est un édifice ouvert sur l'extérieur, qui incarne à la fois une dynamique de sa vie et un idéal artistique de la solidité, tout en renseignant son lecteur sur le fait que ce qui compte effectivement dans ce lent processus d'édification, c'est la pratique, le travail, plutôt que l'œuvre achevée.

Dans sa double dimension de masse lourde et compacte reposant sur le sol, et de force ascensionnelle, la pyramide conjugue la double exigence de l'écrivain, de stabilité et de mouvement. En suggérant une oscillation entre le haut et le bas, le vide et le plein, l'invisible et le visible, la pyramide concilie la tension des contraires, un des éléments constitutifs de l'éthique d'Henry Bauchau. Il s'ensuit que le principe du numéro d'or chez Bauchau ne tient pas d'une organisation calculée, mais d'une tendance à relier d'une manière harmonieuse les tendances divergentes dans une réalité unique. À l'instar du macrocosme et du microcosme, l'œuvre établit une correspondance entre les parties et l'ensemble, où l'apparente diversité est régie par un principe unificateur. Elle n'est pas une forme accomplie et parachevée, mais une tentative d'accomplissement, faite dans le questionnement permanent et la nécessaire ouverture. À cet égard, on peut rappeler la proposition faite par Florence, sur la demande de Simon, d'intituler leur tableau *L'œuvre infinie*, une œuvre « qu'on ne peut pas finir parce qu'elle va vers la vie » (DEL, p. 163). Si l'œuvre est une unité susceptible de s'exprimer et de prendre sens dans la multiplicité, un certain inachèvement lui est propre, comme le suggère le titre choisi par Florence, et comme l'indique souvent l'écrivain-même, en associant son œuvre à un chantier : « je pense que le temps ne me sera pas donné de faire ça, parce que j'ai d'autres choses en chantier, je ne sais pas si j'arriverai à le terminer »<sup>11</sup>. Le chantier dit par analogie l'œuvre en cours d'élaboration, toujours à reprendre ou à venir : « Je me suis senti un peu découragé aujourd'hui, en me disant que j'avais encore pour deux ans. Ce soir, je me suis dit : pourquoi pas, et si l'œuvre doit rester inachevée, cela ne dépend plus de moi. Je fais mon possible pour avancer le livre et rester en bonne santé, le reste, à mon âge est dans les Grandes Mains » (JA, p. 343).

---

<sup>11</sup> Entretien d'Henry Bauchau sur France Culture du 31 août 2009.

Henry Bauchau établit ici un rapport explicite entre le vieillissement et la création : c'est que la mort peut décider aussi sur l'architecture de l'œuvre, lui imposer une forme. L'inachèvement apparaît comme un élément constitutif de l'œuvre, sans représenter pourtant une forme d'insuffisance, car il garde d'une certaine façon le caractère de vie et de mouvement, qu'Henry Bauchau a exigé pendant toute sa vie. Ce sera la tâche du lecteur de percevoir et de compléter cette architecture, pour un véritable accomplissement créateur : « Il me semble avoir fait une œuvre pleine de contradictions comme la vie. Au lecteur de la reconstruire en lui selon ses désirs et ses nécessités » (*AD*, p. 368).

D'ailleurs, l'inachèvement a ceci d'intégrateur qu'il prolonge le sens de l'œuvre « non seulement à tous les niveaux d'interprétation que lui confère le lecteur, mais structurellement convertible vers l'extérieur, à la fois latéralement selon les incitations de ses lignes d'ailleurs brisées, et verticalement – avant et après, en haut et en bas – selon la puissance de diffusion du sens dans le temps et l'espace où il baigne », comme Jean Weisgerber l'observe<sup>12</sup>. L'inachèvement est donc censé à assurer le renouvellement perpétuel de l'œuvre, et invite à lire les textes à plusieurs niveaux.

Il s'ensuit que le geste d'architecturation, tel qu'il est envisagé par Bauchau, est profondément inscrit dans les lois du réel, ce dont l'imaginaire minéral rend bien compte : entre le risque de l'érosion et la possibilité de sédimentation, la démarche edificatrice, constamment soumise au risque de l'écroulement, rend possible le principe d'or, qui n'est autre que celui d'habiter harmonieusement le monde.

## **Bibliographie sélective :**

### **Ouvrages d'Henry Bauchau**

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

*L'Écriture à l'écoute*, (*EE*), Arles, Actes Sud, 2000.

*Jour après jour. Journal 1983-1989*, [Bruxelles, Les Éperonniers, « Maintenant ou jamais », 1992], (*JAJ*), Arles, Actes Sud, « Babel », 2003.

*Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, (*AD*), Arles, Actes Sud, 2009.

---

<sup>12</sup> Jean Weisgerber, *Les avangardes littéraires au XXe siècle*, volume 1, op. cit., p. 812.

*Déluge*, (DEL), Arles, Actes Sud, 2010.

*Dialogue avec les montagnes. Journal du Régiment noir (1968-1971)*, (DM), Arles, Actes Sud, 2011.

## **Études critiques**

### **- à caractère général**

FRAISSE Luc, « Viollet-le-Duc et le livre de pierre » dans *Architectes et architecture dans la littérature française*, sous la direction de Madelaine Bertaud, Paris, ADIREL, « Travaux de littérature », 1999.

POUILLON Fernand, *Pierres Sauvages*, Paris, Seuil, 1964

Suckale Robert, « La théorie de l'architecture au temps des cathédrales » dans RECHT Roland (sous la direction de), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Strasbourg, Editions des musées de la ville, 1989

### **- sur l'œuvre d'Henry Bauchau**

HENROT Geneviève, « Lecture » dans le recueil *Heureux les Déliants. Poésie 1950-1995*, Bruxelles, Labor, 1995

QUAGHEBEUR Marc (sous la direction de), *Les constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, , Bruxelles, AML Éditions / Éditions Labor, 2003.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam, Poirier Jacques (sous la direction de), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, « Écritures », 2006.