



**HAL**  
open science

## ”Les échos transgénériques de l’épisode d’Élie sur le mont Horeb dans l’œuvre d’Henry Bauchau”

Anne-Claire Bello

### ► To cite this version:

Anne-Claire Bello. ”Les échos transgénériques de l’épisode d’Élie sur le mont Horeb dans l’œuvre d’Henry Bauchau”. *Revue internationale Henry Bauchau. L’écriture à l’écoute*, 2018, Henry Bauchau à l’épreuve du genre, 9, pp.73-88. hal-02501710

**HAL Id: hal-02501710**

**<https://hal.science/hal-02501710v1>**

Submitted on 7 Mar 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# IBB

REVUE INTERNATIONALE  
HENRY BAUCHAU

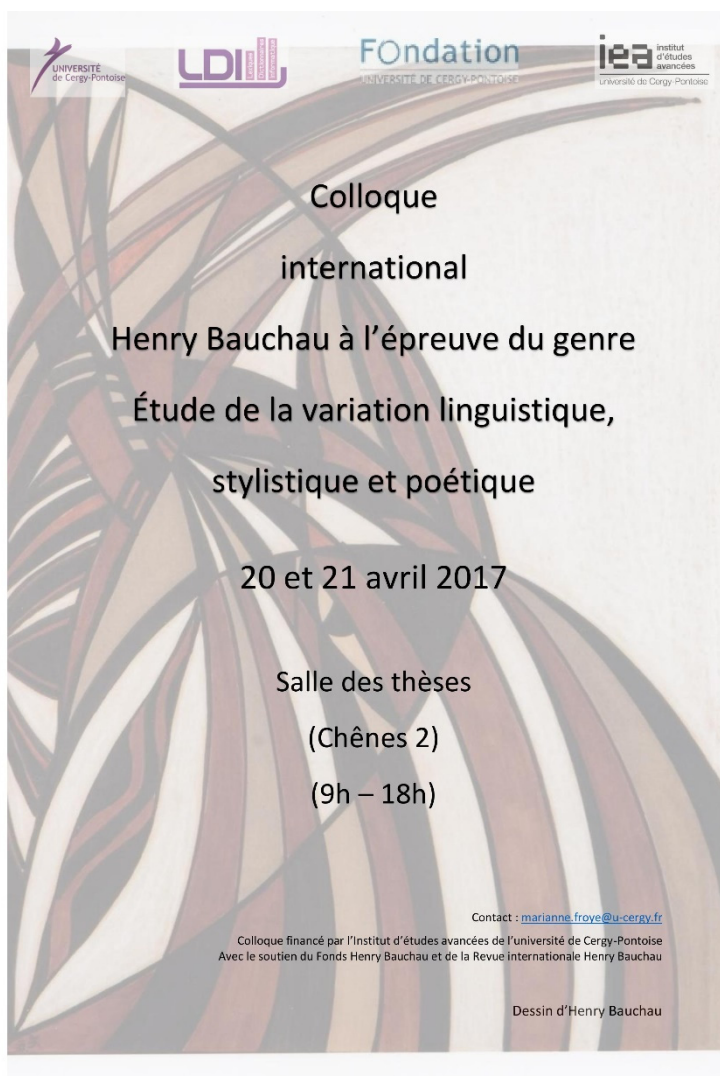
L'écriture à l'écoute





||||| n°9 – 2018 |||||

À l'épreuve du genre

# DOSSIER THÉMATIQUE

## Henry Bauchau à l'épreuve du genre



Colloque  
international  
Henry Bauchau à l'épreuve du genre  
Étude de la variation linguistique,  
stylistique et poétique  
20 et 21 avril 2017  
Salle des thèses  
(Chênes 2)  
(9h – 18h)

Contact : [marianne.froye@u-cergy.fr](mailto:marianne.froye@u-cergy.fr)  
Colloque financé par l'Institut d'études avancées de l'université de Cergy-Pontoise  
Avec le soutien du Fonds Henry Bauchau et de la Revue internationale Henry Bauchau

Dessin d'Henry Bauchau

# Les échos transgénériques de l'épisode d'Élie sur le mont Horeb dans l'œuvre d'Henry Bauchau

Dans *Le Présent d'incertitude*, Henry Bauchau indique clairement « le fond chrétien de sa nature »<sup>1</sup> et, évoquant *Histoire d'une vie*<sup>2</sup> d'Aharon Appelfeld, il estime que la littérature est étroitement liée à cette aspiration spirituelle : « la littérature, si elle est littérature de vérité, est la musique religieuse que nous avons perdue » (PI, 24 février 2005, p. 227). La poésie lui apparaît alors comme le genre privilégié pour rendre compte de cette musique religieuse perdue puisqu'il précise qu'« à la base de [son] travail il y a eu la poésie, qui est [son] approche de cette musique religieuse perdue. Non pas perdue à une certaine époque mais perdue par essence » et que « sa recherche obscure est ce qui fait les grandes civilisations » (PI, 24 février 2005, p. 227). Dans *Les Années difficiles*, Henry Bauchau affirme également la primauté du genre poétique sur le genre romanesque ou sur le genre dramatique : « Je sens pourtant qu'essentiellement je suis poète, le reste se pose sur cette racine » (AD, 14 avril 1972, p. 21). Dans les années cinquante, la psychanalyste Blanche Reverchon que consulte Henry Bauchau considère également que les poèmes de ce dernier « sont la terre sur laquelle son théâtre doit pousser – une bonne terre »<sup>3</sup>. Mais, elle considère que l'analyse entreprise aboutit en priorité au théâtre<sup>4</sup>. Dès lors, comme en témoigne son journal à la date du 5 novembre 1959, Bauchau hésite entre poésie et théâtre :

« Vous n'êtes pas un poète, vous êtes un homme de théâtre », m'a dit Blanche en octobre [...] Je crois effectivement que la pulsion initiale est dramatique chez moi, c'est un saisissement devant quelque grande image, un sursaut de colère ou d'espoir, un violent mouvement de dépression et de désespoir. Le poète que je crois

---

<sup>1</sup> PI, 19 mai 2003, p. 90 : « le fond de ma nature est chrétien ».

<sup>2</sup> Aharon Appelfeld, *Histoire d'une vie*, Paris, L'Olivier, 1999.

<sup>3</sup> Lettre du 7 juin 1956 de Blanche Reverchon à Laure Tirtiaux.

<sup>4</sup> GM, 17 mars 1960, p. 46 : « l'analyse aboutit au théâtre ».

être aussi se sert de cette pulsion mais il peut la prolonger en actes.  
Alors c'est le théâtre, ce pourrait être le roman.

Le roman apparaît en effet, au même titre que le théâtre, comme un prolongement possible de la poésie. Ainsi, dans *Le Présent d'incertitude*, Henry Bauchau se demande si « [ses] romans, à la base, ne sont [...] pas des poèmes », s'il « ne transpose pas dans le roman la résistance du poème » (PI, 2 août 2003, p. 111).

Partant du « fond chrétien » et d'une certaine mystique dont Bauchau se revendique, nous nous sommes demandé comment le *modus loquendi mystique* s'exprime dans les différents genres pratiqués par Henry Bauchau et nous nous sommes plus particulièrement intéressée à l'épisode biblique d'Élie sur le mont Horeb auquel Bauchau accorde une importance toute particulière puisqu'il restitue le passage sur une douzaine de lignes à la fin du roman *Le Boulevard périphérique*.

Le Seigneur dit à Élie : « Sors et tiens-toi sur la montagne devant le Seigneur : voici, le Seigneur va passer ». Il y eut devant le Seigneur un vent fort et puissant qui érodait les montagnes et fracassait les rochers ; le Seigneur n'était pas dans le vent. Après le vent il y eut un tremblement de terre ; le Seigneur n'était pas dans le tremblement de terre. Après le tremblement de terre, il y eut un feu ; le Seigneur n'était pas dans le feu. Et après le feu, le bruissement d'un silence ténu. Alors, en l'entendant, Élie se voila le visage avec son manteau. (BP, p. 255).

Afin de mieux appréhender le fonctionnement et la fonction des transpositions génériques de cet épisode biblique, nous nous sommes limitée, pour la poésie, au poème inaugural « Géologie » ; pour le théâtre, aux pièces de *Gengis Khan* et de *La Reine en amont* ; et, pour le genre romanesque, au *Boulevard périphérique*. Par ailleurs, afin de mieux cerner la porosité générique, nous avons tout d'abord analysé la transposition générique des trois cratophanies évoquées dans l'épisode biblique avant d'observer les transpositions du « souffle ténu » pour terminer par la représentation de la spatialité mystique dans les différents genres.

## Les trois cratophanies ou l'acceptation de la catastrophe

Dans l'épisode biblique d'Élie sur le mont Horeb (1 *Rois*, 19, 11-12), les trois cratophanies cosmiques ne sont pas des théophanies par lesquelles Dieu manifesterait sa puissance et sa gloire puisque le texte précise par

trois fois, après chaque catastrophe cosmique, que Dieu n'est pas dans le phénomène<sup>5</sup>. Les cratophanies, à défaut de correspondre à la manifestation du divin, ont pour fonction de créer une fracture cosmique, une déchirure existentielle qui va permettre à l'Infini de s'introduire en l'homme et dans le monde. Ces trois cratophanies bibliques peuvent par ailleurs renvoyer, sur un plan autobiographique, à trois catastrophes qui ont affecté la vie d'Henry Bauchau dans les années cinquante. Cette période est en effet marquée par plusieurs bouleversements qui ébranlent l'écrivain dans le cadre psychique hérité de la société dans laquelle il a grandi. Trois « catastrophes » personnelles viennent fracturer son paysage mental qui s'érode et se disloque. C'est tout d'abord le grand feu du réagencement sentimental provoqué par la séparation de son épouse Marie Kosireff alors que Laure Tirtiaux semble s'éloigner de lui. C'est aussi le tremblement de terre social lié à l'abandon de tout engagement dans la société civile suite aux suspicions de collaboration qui ont pesé sur lui après-guerre. Enfin, après un fort investissement dans les Jeunesses catholiques, c'est l'ouragan spirituel issu de la rencontre avec Raymond De Becker, ses lectures mystiques et son rejet de l'Église qui condamne son divorce<sup>6</sup>. Nous allons observer comment les différents genres (poésie, théâtre, roman) vont permettre à Henry Bauchau de transposer poétiquement cette « déchirure » dont il se sent victime.

La seconde moitié des années cinquante est donc marquée par la rédaction de ce qui deviendra *Géologie*, publié chez Gallimard en 1958. Le titre renvoie bien à la projection de l'intimité bauchalienne dans le cosmos comme le souligne l'écrivain lui-même en précisant que l'autre qui est en lui « veut se joindre au mouvement cosmique » (21 juillet 1951). Il déclare par ailleurs : « Nous avons connaissance à présent de milliers de mondes à l'intérieur du monde de l'homme, que toute l'œuvre de l'homme avait été de cacher, et de milliers de couches dans la géologie de cet être terrible » (EE, p. 126). La poétique bauchalienne s'éloigne alors d'une mystique de la présence qui envisage un arrière-monde (enfance, Infini) à

---

<sup>5</sup> BP, p. 255 : « Il y eut devant le Seigneur un vent fort et puissant [...] ; le Seigneur n'était pas dans le vent. [...], il y eut un tremblement de terre ; le Seigneur n'était pas dans le tremblement de terre. [...], il y eut un feu ; le Seigneur n'était pas dans le feu ».

<sup>6</sup> PI, 19 mai 2003, p. 90 : « Je ne croyais pas pouvoir demeurer là où je n'étais plus d'accord ni avec la morale ni avec l'autorité de l'Église. Je crois que je pensais ne plus y avoir ma place car j'étais un pécheur qui ne voulait pas renoncer à ce qui était considéré comme un péché ».

révéler. L'enfance et l'Infini se manifestent, en creux, en dérangeant l'ordre du monde dont ils brisent la continuité des phénomènes.

Le poème « Géologie » met en scène ces trois cratophanies bibliques (l'ouragan, le tremblement de terre, le grand feu) qui catastrophent le cosmos au profit d'une spiritualité ouverte vers le « souffle de fin silence ». Henry Bauchau précise ainsi dans la préface de l'édition de sa *Poésie complète* : « La poésie dévaste la vie courante, elle la dénude, elle déborde le poète » (PC, p. 8) et, dans le poème « Géologie », il évoque « les fentes du réel » (PC, p. 14) provoquées par ces cratophanies. L'ouragan du texte biblique se devine dans les « cris du vent » (PC, p. 15), dans « la danse des odeurs » (PC, p. 16) et dans le « passage des vents qui s'étreignent dans l'herbe » (PC, p. 16). Le tremblement de terre transparait dans « les décadences de la pierre » (PC, p. 15), dans la « terre enceinte de rut énorme » (PC, p. 17) ou dans le pollen qui « plante la joie d'exister » et qui « creuse / le sillage des mots » (PC, p. 16). Enfin, le motif du grand feu est également très présent : « on retrouve brûlants les stigmates du feu » (PC, p. 15), « l'amour du monde, en flammes déployées » (PC, p. 16) ; « règne enflammé du pollen » (PC, p. 16) ; « feu d'étalon » (PC, p. 17). Et la voix du poète de préciser : « je brûle, je suis cendres / je me consume de chagrins » (PC, p. 18). Les cratophanies cosmiques se superposent parfois avec un cri qui déchire la continuité temporelle :

Quel souffle a fait ce cri de lances, de superbes ?  
[...]  
[...] quitter l'aveugle obéissance tendre  
où l'on dormait dans la nuit bonne, sans vouloir. (PC, p. 16).

Et plus loin :

L'oiseau de mai me lance un cri bref, aussi pur  
que l'herbe des poulains au bord des eaux naïves  
[...]  
Où est ma paix ? Où sont les matins d'excellence,  
l'enfant pieux portant son Dieu dans la gaieté  
comme une odeur de foin, la cerise à l'oreille ? (PC, p. 18).

Dès lors, le poète vit sa déchirure et ses contradictions comme un « puissant bonheur » et un « amer chagrin » (PC, p. 19). Il sait qu'il doit « naître au jour griffu » (PC, p. 16) de la fêlure, de la rupture et de la blessure. Sondant « la sève sous bois » (PC, p. 19) de la géologie intime, le poète se perçoit dès lors comme « l'écolier du roncier rouge de nouveaux

sens » (PC, p. 19). La métaphore du « roncier » met en place le motif biblique de la manducation, accueil de la parole divine qui est à la fois miel et amertume. Le « roncier » est, quant à lui, blessure de la piqûre des tiges épineuses et bonheur de la douceur du fruit qui, comme nombre de fruits rouges (fraises, cerises, etc.), possède une symbolique biblique dans la mesure où la couleur renvoie au sang du Christ versé pour le rachat de l'humanité. Dans cette section X, l'évolution de la métaphore de la « cerise », fruit dépourvu d'épines associé aux « matins d'excellence » de « l'enfant pieux portant son Dieu dans sa gaieté » (PC, p. 18), à la métaphore du « roncier rouge de nouveaux sens » (PC, p. 18) est significative de l'évolution du poète tout d'abord marqué par une croyance religieuse naïve et confortable avant d'être déchiré par les contradictions d'une foi mystique faite de douceur et de douleur.

Au théâtre, les trois cratophanies de l'épisode d'Élie sur le mont Horeb sont transposées par la réécriture biblique de l'épisode de la lutte de Jacob avec l'Ange. La nature responsive du monde face à l'Infini laisse place à la nature responsive du corps blessé par sa rencontre avec le Tout-Autre, – corps désormais boiteux entre la réalité terrestre et l'aspiration vers l'Infini. Ainsi, dans le dénouement de *Gengis Khan*, le personnage éponyme apparaît claudicant comme « une énorme bête abattue » (GK, p. 137). Gengis Khan le déclare lui-même à Koubilaï : « En combattant pour vous, je suis devenu boiteux, en gouvernant, paralysé ». Certes, on peut donner un sens militaire à cette claudication et à cette paralysie qui peuvent être interprétées comme des blessures de guerre. On peut aussi y voir, au sens symbolique, la claudication du personnage entre, d'un côté, la « voix obscure » (GK, p. 67) de la Mongolie et, de l'autre côté, le « Royaume d'Or » (GK, p. 68) de la « Chine intérieure » et de la « Chine spirituelle » (GK, p. 67). D'ailleurs, dans la scène VI du dénouement, face à Tchelou T'saï qui l'invite à se retourner sur ses années pour voir « comme elles s'étendent triomphales », Gengis Khan rétorque : « triomphalement boiteuses, comme la vie » (GK, p. 139) avant de reconnaître que ce n'est pas Gengis Khan qui a agrandi le monde mais « le monde qui a agrandi Gengis Khan » (GK, p. 139). Nous retrouvons le motif de la claudication dans le théâtre non dramatique d'Henry Bauchau au travers du personnage d'Antigone<sup>7</sup>. Les scènes d'*agôn* et de confrontation dramatique typiques du

---

<sup>7</sup> A01, p. 335 : « je peux marcher mais je boite très fort » ; « je vais finir en boitant. C'est que je n'ai pas tellement envie de mourir sans doute ».



théâtre antique deviennent des scènes d'*agôn* intérieur, de dilemme, de « déchirure », pour reprendre ce terme cher à Bauchau. Comme le dit l'aphorisme zen présent en exergue de *Gengis Khan*, « Nous n'avons pas à éviter la contradiction, mais à la vivre » (GK, p. 62).

Dans *Le Boulevard périphérique*, dans la continuité du glissement opéré au théâtre, nous retrouvons une réécriture de l'épisode d'Élie par le biais des glissements sémantiques de la sphère cosmique vers la sphère existentielle. Comme je l'ai analysé dans un précédent article<sup>8</sup>, les cratophanies cosmiques que sont l'ouragan ou le tremblement de terre et le grand feu dans l'épisode biblique deviennent des signes existentiels de la catastrophe personnelle de la rencontre avec le Tout-Autre que ce soit pour le narrateur, dans le récit enchâssé lors des deux escalades pratiquées en compagnie de Stéphane pendant la Seconde Guerre mondiale, ou, pour Paule, dans le récit cadre, lors de son agonie. Les deux personnages subissent dans leur chair trois bouleversements qui rappellent les trois cratophanies bibliques. Le tremblement de terre se réécrit par le biais du « tremblement » (BP, p. 16) qui agite le narrateur lors de l'escalade et par les tremblements de main et les toux qui bouleversent le corps de Paule. L'ouragan est transposé sous la forme des « spasmes » et des « convulsions » qui ébranlent le narrateur ou par le biais des spasmes et des dérapages du souffle<sup>9</sup> dont Paule est régulièrement victime. Enfin, la chaleur du grand feu est remplacée par les chaleurs de la « sueur glacée qui [lui] inonde le dos » (BP, p. 18) ou au travers des « chapelets d'aphtes » (BP, p. 180) qui brûlent la bouche de Paule. Paradoxalement, c'est dans le corps catastrophé par la peur de la hauteur ou anéanti par la maladie que surgit le souffle de fin silence.

Dans l'imaginaire cosmique bauchalien, les cratophanies tout comme les blessures physiques introduisent une fêlure. Dès lors, cette fêlure, qui dérange l'ordre du monde, l'empêche de se refermer, de se souder dans une unité retrouvée. Le « silence ténu » de l'Invisible peut s'insinuer dans cette « fente du réel » (PC, p. 14).

---

<sup>8</sup> Anne-Claire Bello, « La poétique du souffle et de l'essoufflement dans *Le Boulevard périphérique* », dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, n° 8, 2017, pp. 129-143.

<sup>9</sup> BP, p. 87 : « Paule [...] le souffle difficile qui dérape parfois » ; BP, p. 137 : « La respiration de Paule devient plus difficile » ; BP, p. 203 : « Paule est pâle, elle respire avec difficulté ».

## De la « voix basse » au « silence ténu »

La « brise légère » (1 *Rois*, 19, 12) évoquée dans l'épisode biblique d'Élie sur le mont Horeb relève d'une théologie apophatique par laquelle Dieu se manifeste, de manière négative, par son absence, son vide et son silence. Dans l'œuvre de Bauchau, ce « silence ténu »<sup>10</sup> connaît diverses variations génériques.

Dans le poème « Géologie », le « silence ténu » s'exprime par le biais d'une voix dont la parole est restituée au style direct introduit par les deux points du discours sans emploi de guillemets.

La voix répond : Il n'y a rien de nécessaire  
sauf être là, à chaque instant, de plus en plus. (PC, p. 14).

Ou bien

Regarde, dit la voix, si quelqu'un rit là-haut ? (PC, p. 17).

La synecdoque « la voix », partie mise pour le tout, rend compte du caractère indéfinissable de la réalité infinie évoquée. L'utilisation du pronom démonstratif « cela » suggère par ailleurs le caractère innommable de cet au-delà.

Peut-être en ce délaissement de la lumière  
ai-je entendu cela qui me dit à voix basse :  
[...] (PC, p. 13 [nous soulignons]).

On retrouve l'utilisation du pronom démonstratif quelques lignes plus loin :

Peut-être ai-je entendu celle qui m'a guidé  
[...]  
Disant : [...] (PC, p. 13 [nous soulignons]).

Le locuteur recourt également au substantif indéfini « cette chose » précisant « (Ne sachant la nommer. Dieu est / trop beau pour moi) » (PC, p. 14). La voix de l'au-delà est parfois qualifiée de « voix basse » (PC, p. 13), ce qui l'apparente davantage au « silence ténu » étendu par Élie sur le mont Horeb si ce n'est qu'elle articule encore une parole audible. Parfois, la voix basse devient silencieuse et se superpose au souffle de fin silence du récit biblique : « la chose est si sourde et cependant si neuve »

---

<sup>10</sup> BP, p. 255 : « Et après le feu, le bruissement d'un silence ténu. Alors, en l'entendant, Élie se voila le visage avec son manteau ».

(PC, p. 14). Dès lors, le poète s'efforce « d'écouter ce qui n'a pas de voix » (PC, p. 14) et il entend « les montagnes / en mots de sourds, la nuit, soupirer leur langage / immobile » (PC, p. 15).

Dès lors le poète « sonde le silence » (PC, p. 14). Mais le souffle divin, « trop vif en nous », excède « nos respirations » présentées comme « trop légères » (PC, p. 15) pour le restituer. Dès lors, l'essoufflement humain est le seul moyen pour rendre compte du souffle divin, comme le dit la voix poétique qui précise « et m'efforçant m'essouffle » (PC, p. 14). Le souffle divin est présent dans l'essoufflement mimé par la présence des sifflantes qui se répondent dans un effet de chiasme sonore. Le souffle de fin silence transparait en l'homme par son essoufflement qui seul, par son imperfection même, rend compte du souffle divin. Le souffle originel se manifeste en saccadant le souffle humain. L'essoufflement est à la fois la trace du souffle divin et la marque de l'incapacité essentielle de l'homme à le restituer. Jean-Louis Chrétien parle ainsi d'une « parole blessée », « toujours en souffrance, toujours agonique, luttant comme Jacob toute la nuit dans la poussière »<sup>11</sup>.

Sur un plan dramatique, la « voix basse » de l'au-delà est difficile à théâtraliser dans un genre par ailleurs plus centré sur l'action et la parole politique de la Cité que sur l'expression du silence mystique. Toutefois, nous en retrouvons des indices plus métaphoriques et symboliques que dramaturgiques. Dans *Gengis Khan*, le « souffle de fin silence » peut se deviner dans la voix de Tchelou T'saï, ministre de la « Chine spirituelle », lorsque Gengis Khan lui dit : « J'aime ta voix. Il y a du vent et de l'espace en elle » (GK, p. 86). Et, tout comme on ne peut tuer Dieu, plus loin, Tchelou T'saï précise à Gengis Khan qu'on « ne tue [pas] le vent » (GK, p. 94). Cette voix de vent fait écho, – dans le poème « L'Arbre de Gengis Khan » –, à la « grande voix qui ne prononce pas de paroles » – « vaste poitrine du monde où l'enfant merveilleux, au tribunal de l'abîme, / a retrouvé son hémisphère soleil et revêtu son manteau rouge » (PC, p. 36). Au-delà de cette métaphore du vent, qui, selon Bachelard, manifeste dans le monde, « l'expansion des choses infinies »<sup>12</sup>, l'imaginaire bauchalien recourt aussi à la symbolique de la flûte qui, au titre des instruments à vent, peut exprimer le souffle divin, et ce d'autant plus que la musique est

---

<sup>11</sup> Jean-Louis Chrétien, *L'Arche de la parole*, Paris, PUF, 1998, p. 53.

<sup>12</sup> Gaston Bachelard, *L'Air et les songes* [1943], Paris, Livre de poche, 1992, p. 306.

considérée dans la Bible comme ayant un pouvoir sur l'âme<sup>13</sup>. Cette flûte est mise en scène dans le dénouement de *La Reine en amont* lorsque Aristote conseille à Philippe, résolu à ne pas faire la guerre à Alexandre, de jouer de la flûte. Dès lors, les didascalies de la scène indiquent qu'il « cherche » et « trouve une flûte », qu'il « en tire quelques sons », qu'il « joue, reprend, s'interrompt » (RA, p. 57). Et, le lendemain matin, alors que ses serviteurs veulent lui apporter « tout l'attirail » politique (sa cotte de mailles, son épée, sa couronne), il demande, quant à lui, qu'on lui apporte sa flûte car il a cherché toute la nuit « un air [...] oublié » (RA, p. 57).

On retrouve également au théâtre le motif de l'essoufflement issu du souffle divin. Dans *Gengis Khan*, le personnage éponyme avoue, dans le dénouement, à Tchelou T'saï, personnage emblématique de la « Chine spirituelle » : « C'est ta victoire qui m'enserme de partout » (GK, p. 138). Dans *La Reine en amont*, à la scène IV du dernier acte, c'est l'essoufflement de Philippe qui ne parvient pas à retrouver la note qui est aussi « l'espoir d'Olympias » (RA, p. 58). Pour lui, « impossible de retrouver cet air », « il n'est plus temps » (RA, p. 58). La polysémie du terme « air » permet de songer à la fois à l'air de musique mais aussi à l'air que l'on respire, à la « vaste poitrine du monde » pour citer « L'arbre de Gengis Khan ». À défaut de pouvoir restituer cet air, c'est l'essoufflement du personnage qui en témoigne : « Je ne pourrais plus respirer » ; « [...] aujourd'hui j'ai besoin d'avoir les poumons libres » (RA, p. 58). Toutefois, l'essoufflement n'est pas mis en scène sur un plan dramaturgique, il est souligné par la parole du personnage.

Dans le roman *Le Boulevard périphérique*, le « silence tenu » se manifeste aussi bien dans le récit encadré de la Seconde Guerre mondiale que dans le récit cadre de l'agonie de Paule. Dans le récit encadré, le souffle divin se manifeste, comme les cratophanies bibliques lors des séances d'alpinisme dans la montagne en compagnie de Stéphane. Tout comme dans l'épisode biblique, la parole de Stéphane – prénom qui signifie en grec « couronne de Dieu » – se fait souffle. Ainsi, le narrateur « l'entend qui souffle » et il perçoit « sa voix calme, un peu essoufflée » (BP, p. 17). L'utilisation du discours direct pour rapporter les paroles de Stéphane résonne d'ailleurs de ce souffle des sifflantes : « « Je t'assure. Vas-y, coince ton pied à gauche et lance-toi » » (BP, p. 18). Comme celui du poète qui « [s]'efforçant [s]'essouffle » (PC, p. 14) ou celui de Philippe qui, dans *La Reine en amont*,

---

<sup>13</sup> Un exemplaire de flûte est conservé dans le temple de Salomon avec l'Arche d'Alliance.

a perdu son « air » et s'essouffle à le retrouver en jouant de la flûte, l'essoufflement de Stéphane résonne d'un souffle plus vaste qui le dépasse et dont il se fait caisse de résonance pour atteindre le narrateur, animé alors d'un « état de possession par les dieux » (BP, p. 19) et d'« enthousiasme » (BP, p. 19), – à prendre au sens étymologique d'inspiration divine, de souffle divin. Le souffle de fin silence est ainsi source de communion avec l'a/Autre. Lors de la deuxième séance d'alpinisme, le souffle de Stéphane est mis en récit par la mention de la pipe sur laquelle ce dernier « tire très doucement » (BP, p. 56). Le motif romanesque de la pipe, plus prosaïque et plus réaliste, se substitue au motif dramaturgique de la flûte, encore fortement marqué par le registre bucolique de la pastorale.

## La spatialité de l'au-delà : de la verticalité à l'horizontalité

Enfin, à la manière des « palais de la mémoire » de saint Augustin dans ses *Confessions*, le *modus loquendi* mystique de l'épisode d'Élie sur le mont Horeb se traduit dans l'imaginaire bauchalien par une spatialité mystique aussi bien par le biais de métaphores que par le biais de la mise en récit d'une spatialité symbolique. Une spatialité verticale prédomine tout d'abord – quel que soit le genre –, avant d'être enrichie par une spatialité horizontale – plus particulièrement dans le roman<sup>14</sup>.

La verticalité se dessine tout d'abord par la métaphore des montagnes. Dans l'imaginaire chrétien, le Divin est souvent situé en hauteur sur un axe vertical. Dans la Bible, il se manifeste ainsi fréquemment dans des montagnes telles que le mont Horeb où Dieu se manifeste à Moïse sous la forme du Buisson ardent avant d'apparaître à Élie au travers du « silence ténu ».

Le poème « Géologie » reprend cet imaginaire biblique et met en scène des montagnes qui peuvent renvoyer au mont Horeb dans la mesure où elles correspondent dans le texte poétique à une même manifestation inaudible du divin. Le poète se demande ainsi :

Quel est le sens encor dormant dans les montagnes ?  
[...]

---

<sup>14</sup> BP, p. 255 : « Le Seigneur dit à Élie : “Sors et tiens-toi sur la montagne devant le Seigneur” ».

Dans leur artillerie de soleils, que crient-elles ?  
Que crient-elles si haut que je ne puis l'entendre ? (PC, p. 16).

Il précise plus loin :

Regarde, dit la voix, si quelqu'un rit là-haut ? (PC, p. 17).

Le texte poétique insiste sur la dimension verticale (« là-haut », « si haut ») qui traduit la transcendance divine et incite implicitement le poète à une ascension spirituelle par l'utilisation de l'impératif : « Regarde ». Quelques vers avant, le poète avait précisé :

Nous ne vivons qu'à mi-hauteur, des vies étroites  
d'anciens chômeurs qui auraient crainte à vivre trop. (PC, p. 17).

Nous retrouvons la métaphore de la verticalité dans le théâtre de Bauchau. Dans *La Reine en amont*, Olympias, la reine, personnage emblématique de la relation avec le divin par les différents songes dont elle est traversée, est présentée comme « en amont » et Philippe précise, dans le dénouement, que sa vie « n'a été que la lente ascension d'une montagne » (RA, p. 57) avec comme origine et comme horizon d'attente Olympias. Toutefois, cette verticalité n'est pas mise en scène sur un plan dramaturgique. La seule transposition dramaturgique de cette verticalité consisterait à mettre en scène la robe portée par Olympias dans le Prologue, à l'image de l'ample manteau de la Madonna del Parto ou de la Madone de la Miséricorde<sup>15</sup>, comme une tente qui pourrait se superposer avec l'iconographie religieuse représentant la tente de Constantin<sup>16</sup>. La « longue robe ouvragée à jupe ample » qui « reste debout comme un mannequin » (RA, p. 7) une fois qu'Alexandre en est sorti dessine d'une part une forme conique qui rappelle la cime des montagnes (présente à gauche dans *Le Songe de Constantin*), et d'autre part une ouverture qui est une invitation à laisser le divin pénétrer en soi. De même, dans *Gengis Khan*, « la tente impériale, éclairée par le jour qui vient d'en haut » évoquée dans la didascalie initiale du huitième tableau se superpose avec la tente de Constantin et avec la montagne en arrière-plan. Les transpositions dramaturgiques de la hauteur divine demeurent toutefois limitées. Dès lors, le genre romanesque, par la mise en récit d'un espace symbolique, apparaît plus propice pour évoquer cette spatialité verticale.

---

<sup>15</sup> Partie centrale du *Polyptique de La Miséricorde*, Borgo San Sepolcro, Palais communal.

<sup>16</sup> Pierro della Francesca, *Le Songe de Constantin*, Arezzo, église Saint-François.

Dans *Le Boulevard périphérique*, les deux escalades pratiquées par Stéphane et le narrateur pendant la Seconde Guerre mondiale sont une transposition narrative, au sein du genre romanesque, de la métaphore des montagnes présente dès le poème « Géologie ». On peut voir dans la première ascension du narrateur en compagnie de Stéphane une réécriture de l'épisode de Moïse sur le mont Sinäi lorsque Dieu explique à ce dernier qu'il ne peut lui apparaître de face mais qu'il va le mettre dans la fente d'un rocher jusqu'à ce qu'il soit passé pour qu'il le voie de dos. Ainsi, le narrateur est mis en scène dans la fente d'un rocher (« j'arrive à coincer mon pied dans la fente » [BP, p. 18]) en contrebas de Stéphane qui lui apparaît en surplomb dans « l'anfractuosité ou il est parvenu » (BP, p. 18). Et tout comme Moïse ne voit Dieu que de dos, lors de l'escalade de la « voie particulièrement aérienne », le narrateur ne voit également que le dos de Stéphane. Ce dernier est d'ailleurs présenté comme le « maître en ascension, le seigneur de l'à-pic et du surplomb » (BP, p. 53).

Mais, dans le roman, tout comme en poésie ou au théâtre, la montagne entre en écho avec l'eau du torrent qui descend de la montagne.

Tout comme dans l'épisode biblique d'Élie au torrent de K  rit où Dieu l'invite à boire l'eau du torrent<sup>17</sup>, dans « Géologie », le poète comprend que l'eau de la source originelle ne peut se trouver que dans le torrent qui coule de la montagne.

Je vis dans ce torrent et j'entends les montagnes  
en mots de sourds, la nuit, soupirer leur langage. (PC, p. 15).

Dès lors, le saut mystique dans l'Au-delà se superpose avec le geste épique – si l'on se réfère à la définition que Bauchau donne du terme dans *Le Journal d'Antigone* comme « ce qui se jette en avant » (JA, p. 374). Le motif du plongeon est omniprésent dans le poème « Géologie ».   voquant le torrent qui coule, le poète se demande : « Va-t-il plonger dans l'autre dimension du temps / où nos années seront instants de millénaires ? » (PC, p. 14). Et le poème se clôt sur l'image d'un plongeon :

J'entre dans le courant, je m'enfonce, je nage.  
Survient que ne comprenant plus, je suis compris. (PC, p. 19).

---

<sup>17</sup> 1 *Rois*, 17, 2-4 : « La parole de Yahvé lui fut adressée en ces termes : “Va-t-en d'ici, dirige-toi vers l'Orient et cache-toi au torrent de Kerit, qui est à l'est du Jourdain. Tu boiras au torrent” ».

L'écriture poétique joue habilement sur la polysémie du verbe « comprendre » qui, dans le contexte des vers précédents peut signifier « contenir », mais qui suggère aussi l'abandon de tout savoir (« ne comprenant plus ») pour accéder à l'extase et au ravissement du mystère (« je suis compris »). Le mouvement en avant épique se révèle être un saut mystique vers la profondeur.

Car seul le fond est véritable à notre attente  
Là couchent les anciens trésors, dans des dortoirs  
d'algues, des reposoirs où l'Atlante prépare  
leur émergence, par d'obscurs chemins dormants  
de ses immenses théologies sous-marines. (PC, p. 18).

Les « dortoirs d'algues » font penser aux palais de la mémoire évoqués dans le livre X des *Confessions* de saint Augustin. Dans le jeu de miroirs mis en place par le motif aquatique, les « dortoirs d'algues », les « reposoirs » de l'Atlante et les « immenses théologies sous-marines » font écho à l'immensité des montagnes. Si saint Augustin suggère la recherche de la mémoire de Dieu par la métaphore du « sanctuaire »<sup>18</sup>, l'imaginaire bauchalien présente les souvenirs originels comme d'« anciens trésors » associés à d'« immenses théologies sous-marines » qui peuvent émerger par d'obscurs chemins dormants. Ces « chemins dormants » sous-marins font écho au « sens encor dormant dans les montagnes » (PC, p. 16). Mais, les souvenirs originels, les « visions des mondes engloutis » (PC, p. 18) ne sont plus que fragmentaires et éphémères tels des « débris cruels » (PC, p. 18). La mémoire de Dieu est, comme l'Atlantide, un continent à jamais englouti dont n'émergent, parfois, que quelques débris de souvenirs.

Au théâtre, nous retrouvons le motif de l'eau au travers de la métaphore de la source. Dans *La Reine en amont*, Philippe précise ainsi dans le dénouement, que sa vie aura eu pour « seule source, Olympias » (RA, p. 57). Cette source fait écho, dans le poème « L'Arbre de Gengis Khan », à la « mince fontaine » où le poète s'abreuvait autrefois et à la source qui se cache « dans les délices » (GK, p. 65). Dans la préface de *Gengis Khan* – « Gengis Khan ou l'arc-en-ciel habite l'orage » –, l'eau originelle de l'Infini se devine dans « les lacs de la Chine des merveilles » (GK, p. 67)

---

<sup>18</sup> Saint Augustin, *Confessions*, traduit en français par Eugène Théorel et André Bouissou, Paris, Desclée de Brouwer, 1962, X, VIII, 15 : « Elle est grande, cette puissance de la mémoire, excessivement grande, mon Dieu ! C'est un sanctuaire vaste et sans limites ! Qui en a touché le fond ? ».



qui est aussi la « Chine spirituelle ». Et, un peu plus loin, Henry Bauchau reprend d'ailleurs la métaphore du plongeon pour évoquer le saut en avant de Gengis Khan qui, depuis la Mongolie barbare, se lance vers les terres merveilleuses de la Chine intérieure : « il plonge dans les eaux inconnues et il en ressort ruisselant » (GK, p. 68). La dramaturgie des pièces de théâtre s'efforce de rendre compte de ce mouvement de plongeon. Dans *La Reine en amont*, la gestuelle d'Alexandre qui repousse la cote de mailles et qui franchit, sans protection, la porte où Pausanias se jette sur lui pour le poignarder est perçue visuellement par le spectateur comme un plongeon vers la mort.

Dans *Le Boulevard périphérique*, nous retrouvons le motif de l'eau lors d'une des escalades pratiquées par Stéphane et le narrateur. Le fait que cet athlète « si maître de son corps » ne sache pas nager est présenté comme une « faille » (BP, p. 52) dans l'image que le narrateur a de Stéphane. Mais, en associant la « crise » (BP, p. 53) de panique qui menace Stéphane à la crise sacrale qui s'empare du Babou-Tordu, le texte suggère que cette faille est la brèche par laquelle le divin s'immisce au cœur de Stéphane. Le plongeon est par ailleurs mis en récit à la fin du chapitre XXV lors d'une scène – au sens narratologique. Et tout comme pour Gengis Khan ou pour Philippe, le narrateur précise que Stéphane « a plongé lui-même dans la mort » (BP, p. 248). La voix narrative souligne l'héroïsme épique de ce « héros inconnu qui montre à tous sa honteuse frayeur » (BP, p. 247) et qui « plonge... d'un mouvement superbe, dans l'eau de l'étang » (BP, p. 247). Dans le récit cadre, la décision de Paule de refuser la piqûre de morphine qui pourrait la soulager de ses souffrances est aussi un plongeon vers la mort. Ces plongeurs initient le narrateur à son propre lâcher-prise et au plongeon dans les *stream of consciousness* (flux de conscience) qui marquent la parole brisée et syncopée lors des conversations téléphoniques qu'il a avec son fils Mykha au sujet des funérailles de Paule dans *l'excipit*.

Pour conclure, nous pouvons observer qu'une spatialité horizontale émerge au fil des années dans l'œuvre de Bauchau et notamment dans le genre romanesque. Même si la figure de Shadow, par ses nombreux points communs avec Gengis Khan, prolonge un type de personnages illustres évoluant de la grandeur vers l'humilité à la suite des fêlures qui se sont immiscées en eux, la spécificité du genre romanesque, et notamment du *Boulevard périphérique*, est de mettre en scène des personnages sans lustre.

Henry Bauchau quitte progressivement la *mimesis* telle qu'elle est conçue au théâtre par Aristote dans sa *Poétique* comme « imitation d'une action noble » (VI, 20-25). Il évolue plutôt vers une *mimesis* telle qu'elle est conçue, pour le genre romanesque, par Erich Auerbach dans son ouvrage *Mimesis* traduit en français en 1968. Dans sa postface, le critique précise ainsi que le réalisme moderne tend à prendre non pas des personnages illustres mais « des individus quelconques de la vie quotidienne, saisis dans la contingence des événements historiques, pour en faire les objets d'une représentation sérieuse, problématique et même tragique »<sup>19</sup>. Le titre *Le Boulevard périphérique*, par la mention prosaïque du terme « périphérique » renvoie à la spatialité horizontale de la vie quotidienne du narrateur qui, comme nombre d'habitants de la région parisienne, est soumis à la contingence des problèmes de circulation. Mais c'est dans ces trajets horizontaux quasi quotidiens sur le périphérique pour rendre visite à sa belle-fille atteinte d'un cancer que le narrateur, individu quelconque, acquiert une dimension « sérieuse, problématique et même tragique » et une forme de transcendence. Le narrateur du *Boulevard périphérique*, contrairement au poète de « Géologie », accepte de vivre « à mi-hauteur, des vies étroites / d'anciens chômeurs » (PC, p. 17). Par ailleurs, le roman relève, selon la *mimesis* d'Auerbach, d'une conception « figurative »<sup>20</sup> de la réalité selon laquelle « un événement qui s'est passé sur la terre ne signifie pas seulement cet événement même, mais aussi [...] un autre événement qu'il annonce ou répète en le confirmant ; le rapport entre les événements [...] formant une unité au sein du plan divin, dont tous les événements constituent des parties et des reflets »<sup>21</sup>. Le roman bauchalien relève de cette conception figurative de la *mimesis* qui superpose aux trajets répétitifs et exténuants du narrateur le chemin de croix du Christ dont les différentes stations sont figurées par les portes du périphérique ou par les stations de métro. Dès lors, la mémoire ne se déploie plus seulement sur le plan spatial mais aussi sur le plan temporel par des effets de « reflets ». On comprend dès lors les ressources offertes par la narration romanesque et les niveaux narratifs qu'elle peut proposer à la fois par l'insertion de récits emboîtés et par l'utilisation des métalepses. Le roman se clôt ainsi sur une métalepse insérant dans le récit cadre, au pied du lit de Paule mourante, les

---

<sup>19</sup> Erich Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1998, p. 549.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 550.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 551.

personnages de Stéphane et Shadow issus de récit encadré qui sont eux-mêmes les « reflets » d'une temporalité divine encore plus passée puisqu'ils sont présentés comme « deux grands gisants des abbayes d'autrefois » (BP, p. 255).

Anne-Claire BELLO

Université de Cergy-Pontoise