

ALICJA ŚLUSARSKA  
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

*La diversité et l'importance des masques  
dans La Déchirure d'Henry Bauchau*

*Diversity and Significance of Masks in La Déchirure by Henry Bauchau*

**Keywords:** mask, true and false personality, Henry Bauchau, *La Déchirure*, bourgeois society, Carl Gustav Jung, the concept of *persona*.

**Abstract:** Our contribution to this volume is focused on two characters of Henry Bauchau's *La Déchirure* – a dying mother and her son – in the light of the Jungian concept of *persona* (social mask). Both characters live inside the prison of a false identity, imposed on them by the bourgeois society. We attempt to describe the consequences of the protagonists' total identification with their social masks, as well as the ways back to their true personality. We also mean to approach other types of masks operating in the novel, such as the imaginary mask which the son/narrator creates in order to substitute someone or, else, to fill the emptiness inside, and the death mask (as opposed to the oxygen mask) on his mother's mouth. The mask – be it an abstract or a concrete object – hides the truth inside, replaces a person or a thing, distorts facial features, and, last but not least, somehow keeps people going on. This overwhelming complexity of the mask makes a good starting point for our discussion.

Philippe Jacottet constate que pour Henry Bauchau<sup>1</sup>, écrivain et psychanalyste belge contemporain, « la littérature n'est pas invention d'un monde, mais instrument de la connaissance de soi et de l'accomplissement intérieur »<sup>2</sup>. Il n'est pas donc étonnant que la notion de masque, en tant qu'objet cachant une vraie personnalité, joue un rôle important dans la création bauchaulienne<sup>3</sup> et, notamment,

---

<sup>1</sup>Henry Bauchau (1913) est un écrivain, poète, romancier, dramaturge et psychanalyste belge. Il est l'auteur de nombreuses oeuvres romanesques : *La Déchirure* (1966), *Le Régiment noir* (1973), *Oedipe sur la route* (1990), *Diotime et les lions* (1991), *Antigone* (1997), *L'enfant bleu* (2004), *Le Boulevard périphérique* (2008) et *Déluge* (2010), ainsi que des recueils de poèmes : *Géologie* (1958), *L'escalier bleu* (1964), *La Pierre sans chagrin* (1966) ou *La Chine intérieure* (1975), des pièces de théâtre : *Gengis Khan* (1989), *La Machination* (1969) et des journaux intimes : *Journal d'Antigone* (1999), *Passage de la Bonne-Graine* (2002), *Années difficiles* (2009), etc. Parmi les prix littéraires dont Bauchau est lauréat, il faut mentionner : Prix Max Jacob, Prix triennal du roman et Prix du livre Inter pour son roman *Le Boulevard périphérique*, publié à l'âge de 95 ans. Bauchau est membre de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Depuis 1975, il vit à Paris. Pour plus de détails, voir : *Les constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle en juillet 2001, sous la direction de M. Quaghebeur, Bruxelles, AML/Labor, 2003 ; *Henry Bauchau, un écrivain, une oeuvre*, actes du colloque de Noci en novembre 1991, sous la direction de F. A. Soncini, Bologna, Clueb, 1993 ; M. Watthée-Delmotte, *Henry Bauchau*, Bruxelles, Labor, 1994.

<sup>2</sup>P. Jacottet, « *La Déchirure* d'Henry Bauchau », [ds] *Écriture*, n° 61, printemps 2003, p. 87.

<sup>3</sup>Dans le roman *Oedipe sur la route*, les masques sculptés par Oedipe aveugle sont souvent

dans son roman *La Déchirure*. À propos de cette oeuvre, Bauchau s'interroge : « Est-ce que j'ai le droit de parler de maman ? Est-ce que je puis montrer devant tous la vie presque voilée de cette femme tout en retraits et en discrétions ? »<sup>1</sup>. Malgré ses hésitations, l'auteur nous révèle l'histoire de la mère et de son fils, deux êtres déformés par le masque que la société bourgeoise leur a imposée, ainsi que la lutte qu'ils doivent mener, chacun à sa façon, afin de rejeter le masque et de parvenir à leur identité cachée.

Dans cet article, nous proposons d'analyser les deux protagonistes bauchauliens, mentionnés ci-dessus, qui vivent dans la prison d'un « faux-moi ». En se servant du concept jungien de *persona*, nous allons voir quelles sont les conséquences de l'identification totale au masque social et quels sont les moyens de dévoiler le moi caché. Nous allons également prendre en considération d'autres types de masques présents dans *La Déchirure* : les masques imaginaires dont le rôle consiste à remplacer quelqu'un ou à remplir le vide et le masque mortuaire, opposé à celui à oxygène qui couvre le visage de la mère mourante.

Le narrateur de *La Déchirure* relate les six derniers jours de l'agonie de sa mère, femme qui cache son visage sous le masque de convenances et de contraintes sociales. Le fils, un homme mûr qui a traversé plusieurs crises difficiles et subi plusieurs cures de psychanalyse, essaie, au moment de la mort de sa mère, de reconstituer son enfance pour trouver l'accès au moi caché. Le lecteur est donc invité au « discours qui s'approche de l'autofiction »<sup>2</sup>, car les souvenirs et les rêves, les récits réels et mythiques y sont entremêlés.

Dans le désordre des scènes où le passé reflue en vagues, le fils revient aux lieux, aux visages et aux événements de sa mythologie intime : les deux maisons opposées, celle de la lignée maternelle à Blémond, chaude et accueillante, et celle de la lignée paternelle aux Genêts, froide et sévère; la servante imaginée Mérence, son frère adoré et jaloué Olivier ; l'incendie de Sainpierre, les jeux enfantins, etc. Face au passage de la vie à la mort chez sa mère, le narrateur traverse donc, en compagnie de sa psychanalyste Sibylle, la muraille de la mémoire infantile avec ses peurs, ses amours, ses cauchemars et ses fantômes, en recherchant la clé à sa personnalité authentique. Ainsi, le récit de la mort de la mère est en même temps celui de la vie de son fils.

Avant de présenter les deux protagonistes bauchauliens, qui vivent dans la déchirure entre leur vraie identité et le faux-moi social, il faut expliquer la notion jungienne de *persona*<sup>3</sup> qui constitue le point de départ de notre étude. Le mot

---

des indices révélateurs. Sur l'un des masques, celui d'Athène, Oedipe met la Gorgone, ce qui « montre l'intime et terrible accointance que pour Oedipe la folie entretient avec la sagesse ». Voir : H. Bauchau, *Oedipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 339.

<sup>1</sup> H. Bauchau, *L'Écriture et la circonstance*, conférences de la Chaire de poétique, Louvain, Preses universitaires de Louvain, 1988, p. 31.

<sup>2</sup> M. Quaghebeur, « Le tournant de la *Déchirure* », [ds] *Les constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 111.

<sup>3</sup> À ce propos, voir : C. G. Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1986.

*persona* vient du latin (du verbe *personare* : *parler à travers*) où il désignait le masque que portaient les acteurs de théâtre. Dans la psychologie analytique, Carl Gustav Jung a repris ce mot pour désigner la part de la personnalité qui organise le rapport de l'individu à la société, la façon dont chacun doit plus ou moins se couler dans un personnage socialement prédéfini, afin de tenir son rôle social. La *persona* est donc considérée comme un « masque social » qui peut finir par usurper l'identité réelle de l'individu. Celui qui s'identifie entièrement au rôle qu'il joue dans la société est *phagocyté*<sup>1</sup> (dévorer) par son masque.

Dans le roman analysé, la mère et son fils sont, chacun à sa façon, les victimes de ce mécanisme social décrit par Jung. Il nous paraît donc intéressant d'étudier les portraits voilés de ces deux protagonistes, ainsi que les conséquences d'être *phagocyté* par le masque social et les moyens de son enlèvement.

Le narrateur, qui accompagne sa mère moribonde, nous livre son image ambiguë. Il la décrit comme une personne à la fois tragique et cruelle, déchirée et déchirante. Cette femme, qui a passé sa jeunesse au début du XX<sup>ème</sup> siècle, à l'apogée de l'ère coloniale, incarnait, pendant toute sa vie, le système des valeurs bourgeoises. Le narrateur affirme : « On a fait vivre maman dans un corset où elle n'a pas cessé d'étouffer [...]. Elle n'a pas eu sa chance, elle était en deça du courage et de la possibilité de manifester sa personnalité » (102)<sup>2</sup>.

Cette « fille gaie à l'origine et dont aucune grisaille ne parvint à éteindre la naïveté riieuse » (81) a dû quitter la maison à Blémont, où elle avait passé la période la plus heureuse de son enfance « [a]u centre des quatre repas quotidiens, au milieu des bruits de la ferme, de ses odeurs et du parfum de l'allée des tilleuls » (81), pour s'installer à la maison de Sainpierre. Le narrateur oppose à la *maison chaude* de Blémont, symbole de la jouissance, de la tendresse et de la liberté, la *maison froide* de Sainpierre. Il regrette ainsi le bonheur perdu de sa mère : « Je suis né d'elle trop tard, bien après qu'on l'eut enlevée, encore enfant, à sa terre pour la murer dans la haute maison de Sainpierre » (81).

C'est dans cette « [t]errible demeure » (81) que la mère devait s'habituer à « la chambre au plancher qui gémit, pleine de photos jaunies et de napperons en dentelles » (81), qu'elle devait supporter seule « toutes les terreurs de la nuit » (82). Après les années passées dans l'ombre de son père sévère, « [...] elle s'est trouvée unie, à travers la rue principale de Sainpierre [...] au fils aîné de la tribu d'en face. Puissante tribu, dont elle ne verra jamais le fond, n'entendra pas le langage, ne comprendra ni les silences, ni les colères soudaines et dont les rires brefs la feront toujours grelotter » (82). La protagoniste, dont le mariage a été arrangé entre les deux clans, est donc devenue un membre de « la famille froide, puissamment

<sup>1</sup> *Phagocytose* - (biol.) mécanisme par lequel certaines cellules animales vivantes [...] englobent et digèrent des particules étrangères, (fig.) processus de destruction. Voir : Le dictionnaire de la langue française *Le Petit Robert*, sous la direction de J. Rey-Debove et A. Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006, p. 1925.

<sup>2</sup> H. Bauchau, *La Déchirure*, Bruxelles, Labor, 1986. Toutes les références à *La Déchirure* renvoient à cette édition. Dans la suite de cet article, après les citations provenant de cette édition, on mettra le(s) numéro(s) de la (des) page(s) entre parenthèses.

contenue dans sa muraille où chacun avait sa place assignée, séparée des autres par une épaisseur de ciment » (214). Son fils constate : « Maman avait quitté la maison chaude, elle avait tenté de vivre la vie comme ça et elle n'avait pas réussi » (80).

Ainsi, l'histoire de la mère est celle d'une fille malheureuse, étouffée par une pression sociale et familiale extrêmement dure. Vivant sous « l'occupation étrangère » (161), elle a dû porter toute sa vie le masque imposé par la société bourgeoise. Avec le temps, elle s'est habituée à son visage artificiel et est devenue une partie du *monde comme ça*, notamment de celui des convenances et des contraintes de la vie familiale et sociale.

En tant que mère, la protagoniste imposait à ses enfants le même corset étouffant. Dans les souvenirs de son fils, nous retrouvons l'image d'une mère sévère à un esprit rigide : « Elle était un personnage debout et, sauf pour de rares instants de détente, une image verticale. La mère couchée annonçait le retour des semaines d'attente et de pénombre [...]. Pendant toute cette période nous ne voyions plus guère maman, mais nous jouissions d'une liberté plus grande. L'image de la mère couchée est ainsi restée liée de façon indélébile à cet état de vacances imméritées et de privation » (14). De plus, en présence de sa mère, le fils se trouvait « si lourd, si gauche, si abandonné de tout désir » (20). Maman éveillait donc chez lui le sentiment d'étouffement, de culpabilité et de solitude.

Enfermée dans la cage des bienséances, la mère tenait ses enfants dans la contrainte. Le narrateur évoque un jeu d'enfance, qu'il pratiquait avec son frère Olivier à la gare : « On se perdait, on se dissolvait en vapeurs, en fumées [...]. On ne savait plus ce qu'on était, ni si on était encore [...]. Cette sensation de se quitter, de se laisser là comme un tas de vieilles loques, c'était ce que nous appelions entre nous [...] *faire petit gris* » (20). Pourtant, la mère interdisait ce jeu et les « obligeait à rester debout [à la gare], ou assis sur un banc, et à redevenir fastidieusement [eux-mêmes] » (20). Un autre jeu, celui de faire des maisons de draps de lit, ne plaisait pas non plus à la protagoniste, car « elle devinait bien que nous [le narrateur et son frère] cherchions à nous cacher » (180).

Même de simples déguisements étaient défendus aux enfants, ce qui suscitait chez eux le sentiment d'infériorité. Le fils avoue : « Les enfants de tante Claire [...] : deux grandes malles pleines de masques et de vêtements chinois<sup>1</sup> avec lesquels, à certaines fêtes, ils pouvaient se déguiser [...]. Ils envahissaient toute la maison et devenaient des personnages de théâtre ou de féerie dans lesquels nous n'osions plus reconnaître nos cousins des jours ordinaires. La complicité du déguisement leur donnait une liberté, une gaieté folle et une aisance pleine de grâce dont nous sentions à tout jamais exclus [...] » (43).

L'image de la mère que le narrateur garde en mémoire est donc celle d'une personne autoritaire et ennuyeuse qui « n'a [jamais] su rassembler [ses enfants] autour d'elle pour quelque chose de gai ou d'intéressant » (215). C'est elle qui tuait l'imagination créatrice de ses enfants et voulait les incorporer, à tout prix, au monde uniforme des adultes où il n'y avait pas de place aux jeux. Le narrateur

<sup>1</sup> M. Quaghebeur explique qu'il s'agit de « chinoiserie en vogue dans les milieux aisés du début du siècle » ; voir : *Constellations impérialistes*, op. cit., p. 110.

constate : « Sans le jeu, le monde est devenu le monde comme ça » (183).

Chaque tentative du narrateur-enfant de s'échapper au cadre rigide des bienséances et à l'autorité despotique de la mère était immédiatement détruite par elle. Elle recourait au chantage et disait : « Si vous continuez à faire ces vilains jeux, à dire ces horribles mots, il [père] vous infligera la plus grande punition....Ce serait terrible...encore plus terrible pour votre maman... quelle honte pour moi...[...] » (176). Ainsi évoquait-elle, chez ses enfants, le sentiment de culpabilité : « Si jamais cela arrive aux oreilles de Claire, elle dira de nouveau que mes enfants, quand ils vont aux Genêts, pervertissent les siens qui ont la conscience si délicate » (178). La mère faisait donc naître chez ses enfants une peur permanente d'être puni ou grondé, mais, en réalité, c'était elle qui « avait peur de tout » (152).

Pendant la période de l'enfance, le narrateur souffrait constamment du manque de tendresse et de chaleur maternelles. Quand il pleurait, « [c]ela fâchait maman qui [lui] donnait de petites tapes sur les genoux en [l]'appelant : Bêta » (20). De plus, cette femme cachée sous le masque de froideur se défendait contre le contact corporel et décourageait la familiarité. Le fils dit : « Maman ne permet[tait] jamais qu'on la touche et c'est son front qu'elle pench[ait] vers vous pour que vous l'embrassiez [...] » (179). Elle agissait conformément à la phrase de Maria Montessori qu'elle répétait sans cesse : « Ne touche pas ton enfant, sinon pour le servir » (179). Élevée dans une famille insensible et sévère, elle était donc incapable de satisfaire l'un des plus importants besoins de ses enfants : celui d'affection maternelle.

La mère interdisait non seulement de la toucher, mais aussi de toucher d'autres personnes. Quand elle a remarqué que ses deux fils se battaient nus dans leur bain, elle était très mécontente : « Il ne faut pas vous toucher comme ça, c'est ainsi qu'on attrape des maladies » (179), a-t-elle dit. En se souvenant de tous les conseils et de toutes les interdictions de sa mère, le narrateur signale même sa réaction : « Alors tout était mal finalement, tout ce qui vous montre comment on fait, tout ce qui vous apprend comment on est » (179).

Étant également indécis et peureux que sa mère, le fils, né déjà dans une société aisée, a été condamné à la vie *comme ça*, au corset qui l'étouffait. Il précise : « M'efforçant, à la suite de maman, de m'habituer à la maison froide, de me conformer à son esprit rigide et de l'aimer comme la plus vraie, alors qu'elle était seulement la plus dure » (79).

Quand le narrateur revient au pays natal, pour y être avec sa mère agonisante, il a peur de retrouver « une ancienne prison » (26). Il appelle symboliquement le lieu de son enfance *La Grande Muraille* et il la décrit ainsi : « D'abord on avait toujours froid. Ce froid du mur auquel on ne s'habitue pas. On ne faisait jamais ce qu'on voulait. On était forcé de se poser la question : Est-ce que la vie est vraiment comme ça ? Et de répondre : Oui » (51). De même que sa mère, le fils devenait grand dans l'atmosphère austère et froide de la famille où « tout formait des blocs, même les choses tendres [...] » (108). Il était donc impossible d'être soi-même dans « l'ossature sévère [...], dans la terrifiante monotonie du Vieux Mur » (52) qui volait la vraie vie et le vrai moi.

Vivant dans la maison de « vérités froides, sensées, monotones [...] » (104), le narrateur, enfant fragile et indécis, a dû mettre, comme sa mère, un masque glacial pour y survivre : « Je ne savais que fondre en larmes et pour éviter cette honte je devenais moi aussi un bloc, un petit cube bien taillé [...]. J'aurais bien voulu fondre proprement, mais je ne savais pas comment faire et il n'y avait personne pour me l'apprendre [...]. On était obligé de se mettre en face des autres, de faire comme eux ou de se battre » (109).

Olivier, frère aîné du narrateur, a profondément marqué sa vie. Ce frère adoré et jaloué a su se révolter contre *le monde comme ça* et garder ainsi sa vraie personnalité : « Olivier [...] durant toute son enfance et sa jeunesse, a été en colère. Contre la famille, contre lui-même et contre moi. Finalement il est parti [en] sautant la parenthèse des générations bourgeoises [...]. Il a fait de sa colère une force vivante, qui surgissait et faisait reculer les autres, dès qu'on voulait le contraindre [...] » (182). Olivier est donc le symbole de la liberté de choix et de l'indépendance. Le narrateur, qui cache son vrai visage sous le masque social et qui « [n]'est jamais très sûr. Comme maman » (233), considère son frère comme un idéal impossible à atteindre : « [Olivier] a subi avec moi la blessure et la fin du jeu. Il a enduré, lui aussi, la peur injuste et le poids de la maison froide. [...] Mais il n'a jamais cherché d'arguments, il s'est contenté de hausser les épaules, de refuser la vie comme ça et de faire face » (183).

Face à la mort de sa mère, le narrateur, complètement brisé, « serré dans le jour comme une momie dans ses bandelettes » (117), décide enfin de se révolter contre la mentalité bourgeoise, contre le sentiment « de n'être plus que la doublure usée et dérisoire de [s]oi-même » (145). C'est la Sibylle, sa psychanalyste, qui va l'aider à relever la *Grande Muraille*, à comprendre que « [t]ant qu'on résiste, on est encore quelqu'un. On garde un pouvoir. Le pouvoir de dire merde » (121). Ainsi, le protagoniste est prêt à lever son masque cimenté.

De plus, le narrateur se rend compte qu'« Olivier est ce qu'il est, donc il est bien. Il faut accepter de devenir moi et pas lui [...] » (184). En se libérant de la tutelle de son frère, il retrouve sa voie et accepte sa vocation littéraire : « C'est moi qui, en découvrant mon pouvoir, ai eu besoin de l'agrandir. Pour me trouver et pour me vivre avec plus d'intensité dans les mots. [...] Les mots ont peut-être élargi la vie d'Olivier, il semble qu'ils aient créé la mienne. Avec eux, pour la première fois, fabuleusement, je suis » (184).

En assistant sa mère moribonde, le narrateur remarque qu'elle est, comme lui, dans l'ardeur de la lutte. Jean-Louis Jacques constate qu'il s'agit de « la lutte contre la mort, où la mère du narrateur trouve (peut-être) enfin la vérité de son être »<sup>1</sup>. C'est un affrontement condamné à l'échec, mais ce qui importe, c'est la volonté d'agir, le besoin de se révolter. Le narrateur affirme victorieusement que « maman n'[est] plus la même » (78), qu'elle coupe « les liens de sa prison. Les mille liens qui la reliaient aux convenances, aux préjugés, aux lois de son milieu, aux soucis inutiles, à tout ce qui l'a empêchée de vivre et d'être elle-même » (128).

<sup>1</sup> J.-L. Jacques, « Préface », [ds] *La Déchirure*, op. cit., p. 7.

Sur son lit de mort, cette femme auparavant résignée, devient maintenant une vraie guerrière : « maman à la clinique se défend et va résister jusqu'au bout [...] » (113), affirme son fils en tant que narrateur. Il est significatif que les derniers jours de la protagoniste ont pour toile de fond la grève paralysant le pays en 1960 et les derniers soubresauts de la colonisation en Afrique. Quand elle meurt, son fils ressent une sorte de fierté, car elle est entrée dans la Résistance, et sa mort « a pris beaucoup plus de temps que les médecins ne l'avaient prévu [...] » (221).

En observant le combat mené par sa mère, le narrateur ne voit plus une femme cachée sous le masque cimenté, mais « la personne vraie, celle qui était réelle et que ne voilait plus l'image géante de la mère [...] » (231). La protagoniste retrouve, à son tour, son identité dans l'acte libre de mourir, car « pour vivre pleinement, il faut payer. Si on n'a plus que ça, il faut payer avec sa vie » (144). C'est pourquoi le « visage de morte [est] plus dur et plus tendre que son visage de vivante » (232).

En outre, étonné par l'image de sa mère-guerrière, le fils comprend que la lutte devient le synonyme de la liberté. Il décide donc de fonder sa vie et son écriture également sur le combat, car « la colère veut dire espérance » (110). Un acte symbolique de brûler le chapeau noir qu'il a dû acheter pour les funérailles de sa mère lui permet de se libérer définitivement du passé et de son masque.

Face à la mort, la protagoniste réussit également à rétablir un lien brisé avec son fils : « Elle voit que j'ai les yeux pleins de larmes et que je crains de ne plus la revoir ici. Elle m'adresse alors un sourire confiant, plein de douceur et de certitude. Un sourire qui me dit enfin : N'aie pas peur. Tout ira bien. Tout est bien. Elle est la mère, la grande réserve, l'ironie tendre et la promesse. Ce qu'elle n'avait pu être jusqu'ici, elle le devient avec plénitude et j'apprends d'elle, en un échange de regard, tout ce qu'il faut savoir et qu'elle n'avait pu encore me transmettre » (77). Grâce à ce sourire tendre et sincère, le narrateur retrouve enfin la chaleur maternelle et la mère s'arrache irrévocablement de son masque posé. Comme le constate Jacottet, « le courage et le sourire [de la mère] ne sont pas le reflet d'une résignation chrétienne ; plutôt, semble-t-il, le courage qui serait naturel à la femme pleinement femme, ayant enfin trouvé l'accord avec elle-même »<sup>1</sup>.

À part les masques cachant et déformant une personnalité authentique que la société bourgeoise a imposés à ces protagonistes bauchauliens, nous retrouvons dans *La Déchirure* d'autres masques qui ne servent plus à voiler, mais à substituer quelqu'un ou à remplir un vide.

Afin de supporter l'absence d'affection maternelle, le narrateur-enfant crée dans son imagination Mérence, une servante humble et tendre. Il explique la nécessité de l'inventer ainsi : « Avec ses cheveux d'acajou, sa peau légèrement rose, sa voix vive et souvent incertaine, elle [la mère] était la maison, la salle à manger, la grotte et son soleil intermittent. Elle était cela mais elle n'était plus dedans, elle n'était plus là. Elle ne nous avait laissé que la coquille, où on avait placé Mérence » (84). L'enfant fragile avait donc besoin de cette figure imaginaire, de ce substitut de l'amour maternel pour survivre à une atmosphère étouffante de la Grande Muraille : « Mérence existait, elle devait exister [...]. A cause du froid de la

<sup>1</sup> P. Jacottet, *op. cit.*, p. 88.

Grande Muraille qui provoquait un besoin de chaleur et un désir de se donner sans réserve. C'est que j'ai appelé Mérence. J'ai dû choisir ce nom parce qu'au début il y a mère et, à la fin, absence » (67).

Les rêves du narrateur jouent un rôle important dans *La Déchirure*. Le héros, qui reste dans l'ombre de sa mère insensible et despotique, lui attribue, dans l'un de ses songes, le visage de sa fille. Cette substitution lui permet de ressentir, momentanément, une affection manquée de sa mère : « Ce n'était pas maman, mais ma fille. Celle-ci, qui devait en quelque sorte être aussi ma mère, se retrouvait lentement avec une grande tendresse et m'embrassait. [...] Devenue ma fille dans le rêve, elle pouvait enfin me donner cette chaleur native et comme étonnée de sa profondeur, cette tendresse sans bornes et sans jugement, que la vie avait étouffée » (18).

Dans la description de sa mère agonisante, le narrateur évoque deux masques opposés qui « couvrent » le visage de la protagoniste : le masque mortuaire et celui à oxygène. Le premier est un effet de la déformation de son corps par la maladie et par la douleur, le deuxième tient la mère à la vie.

Après l'attaque qui l'a paralysée, avec une grosseur au cou qui l'empêche de respirer, la protagoniste éprouve d'atroces souffrances. Face à la mort, son visage ressemble « à une terre, labourée par la guerre. Gonflée par places et affaissée à d'autres, comme à la suite d'un bombardement. Les dents ne soutiennent plus la bouche qui s'est allongée. Elle est devenue mince et sinieuse [...]. Le nez a grandi, il domine le visage de sa courbe de roi morose. Les yeux, par contre, se sont enfoncés, ils sont tapis sous les arcades sourcilières, comme des animaux terrifiés » (46). Sous ce masque mortuaire, la mère est donc associée à « une bête épuisée [...] » (126).

En analysant la déformation terrible du corps de sa mère, le narrateur se demande : « [c]ette bête rendue, cette barque échouée, ce grand poisson dont la forme essentielle se simplifie de plus en plus [...] est-ce encore ma mère ou déjà la vie qui se transforme et qui retourne à l'élément originel ? » (217). Contrairement à d'autres masques que nous pouvons enlever, celui-ci symbolise ce qui est inévitable : la mort. La mère ne peut donc qu'accepter ce masque dû à la maladie, à la souffrance et à un effort d'expiration.

Le masque à oxygène est le seul moyen de diminuer la douleur de la mère. Au début, le narrateur est choqué par la laideur de cet appareil symbolisant la vie, « [a]vec ses inscriptions à la craie que personne n'a pris la peine d'effacer [...], [avec] de grosses traînées de rouille [qui] ressemblent à de mauvaises blessures [...] » (204).

Le masque à oxygène évoque chez le fils des sentiments contradictoires, car, d'une part, il procure à la mère des moments de relâche : « Le souffle de maman s'apaise un peu sous l'effet de l'oxygène, elle se détend sur l'oreiller [...]. Maman est plus paisible [...] » (126) ; mais, d'autre part, « il semble dire : quand on est là, ce n'est plus la peine de faire des façons » (204). Ainsi, sous cet objet protecteur, la mère est calme, mais inconsciente ; elle n'est plus qu'« un effort pour respirer » (163). Il faut souligner que cette femme, qui a passé toute sa vie au corset étouffant imposé par la société bourgeoise, livre ses derniers jours et ses dernières forces à la lutte contre la suffocation physique : « ses lèvres hésitent un peu, comme celles d'un poisson hors de l'eau [...] » (163) ; enfin, elle « a fini par étouffer » (222).



À travers son oeuvre, Henry Bauchau présente un éventail de masques que les deux protagonistes veulent ou doivent porter ; ils se décident soit à les arracher, soit ils sont condamnés à vivre avec eux. La mère et son fils restent donc dans une déchirure perpétuelle entre ce qu'ils voient et ce qu'on leur a appris à voir, entre le désir de la vie et l'incontournable passage de la vie à la mort, entre la colère et le besoin de paix. Comme le dit la psychanalyste Sibylle : « Nous ne sommes pas dans la réconciliation. Nous sommes dans la déchirure. On peut vivre aussi dans la déchirure. On peut très bien » (207). C'est dans cette déchirure que nous pouvons trouver la force et le courage indispensables à abandonner le masque et à nous redécouvrir nous-mêmes.

**BIBLIOGRAPHIE:**

- Bauchau, Henry, *La Déchirure*, Paris, Gallimard, 1966 ; réimp. Bruxelles, Labor, 1986.
- Bauchau, Henry, *Oedipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990.
- Bauchau, Henry, *L'Écriture et la circonstance*, conférence de la Chaire de poétique, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1988.
- Henry Bauchau, un écrivain, une oeuvre*, actes du colloque de Noici, sous la direction de Fratta Soncini, Bologna, Clueb, 1993.
- Jacottet, Philippe, « *La Déchirure* d'Henry Bauchau », [ds] *Écriture*, n° 61, printemps 2003.
- Jung, Carl-Gustav, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1986.
- Les constellations impérieuses*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, publiés sous la direction de Marc Quaghebeur, Bruxelles, AML/Labor, 2003.
- Wathée-Delmotte, Myriam, *Henry Bauchau*, Bruxelles, Labor, 1994.