

Gengis Khan : problèmes de dramaturgie

À toute la troupe du Théâtre de l'Estrade

Répondant à Henry Bauchau qui lui avait adressé le texte de *Gengis Khan*, Albert Camus évoquait les «difficultés matérielles considérables qu'on rencontrerait à vouloir monter une pièce de cette importance»²². Ayant été en charge de l'analyse dramaturgique dans l'aventure du Théâtre de l'Estrade, suscitée et conduite par Benoît Weiler, c'est sur quelques aspects de cette «difficulté considérable», et sur les conditions qui peuvent la rendre «surmontable», que je souhaiterais revenir ici.

Il y a quatre ans, au sortir de son expérience avec Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, Benoît Weiler, qui est un ami de longue date, m'a en effet demandé de l'assister comme «dramaturge» dans son projet de monter *Gengis Khan* d'Henry Bauchau. En cinquante ans, rappelons-le, cette pièce n'a été portée à la scène que trois fois : par A. Mnouchkine en 1960, dont ce fut la première mise en scène, par Jean-Claude Drouot en 1989 à Bruxelles, et par une troupe amateur en Corrèze dans les années 90. Le spectacle du Théâtre de l'Estrade a été présenté dans sa version finale à Paris au Théâtre 13 à l'automne 2007.

Je ne suis pas sûr de pouvoir définir en général le rôle d'un dramaturge. En revanche, je peux témoigner de ce qu'a été mon rôle dans ce travail collectif de la compagnie. Au risque de le réduire à une formule, je dirai qu'il a été celui d'un «gardien du sens», sollicité à chaque fois que se posait une question d'interprétation du texte, ou intervenant à chaque fois que le sens risquait de se perdre.

L'analyse dramaturgique fournit à la mise en scène les grands axes de l'interprétation du texte, qui théoriquement conditionneront ses partis-pris. Ce faisant, elle donne le «cadre» dans lequel s'inscrit la direction d'acteurs. Pour autant, elle ne doit pas figer préalablement le travail de chacun. Benoît et moi avons toujours fonctionné en dynamique : si mes analyses ont nourri ses orientations, en retour, ses questions, ses «envies», ses intuitions m'ont

22 Cette lettre, non publiée, d'Albert Camus à Henry Bauchau, datée du 21 juillet 1959 [cote : B1277-B12778], figurait dans les vitrines de l'exposition «L'atelier d'Henry Bauchau», qui s'est tenue du 7 mars au 15 juin 2009 au Musée de Louvain-la-Neuve, organisée sous la direction de Myriam Watthee-Delmotte, responsable du Fonds Henry Bauchau de l'UCL.

souvent permis d'avancer dans la découverte des potentialités du texte. Il en allait de même avec les «propositions» des acteurs et des musiciens, nécessaires à l'appropriation du texte. Le travail du dramaturge n'est pas seulement, me semble-t-il, de fournir une grille de lecture de l'œuvre, il est aussi de ré-interroger le texte à la lumière de sa mise à l'épreuve par le jeu des acteurs ou les objections du metteur en scène en recherche. En tout cas, c'est ainsi que Benoît et moi avons travaillé.

Le *Gengis Khan* d'Henry Bauchau, présenté à Paris par le Théâtre de l'Estrade à l'automne 2007, est le résultat final d'un travail qui s'est inscrit dans le temps et qui a connu quatre étapes dans sa forme :

- une première lecture publique au Théâtre du Rond-Point à Paris au printemps 2004 ;
- une «lecture-spectacle» présentée à Créteil fin 2004 et au Musée Guimet en janvier 2005, où la lecture au pupitre faisait l'objet d'un dispositif scénique, d'un premier travail sur les costumes et d'un accompagnement musical sur scène ;
- l'«Oratorio» de *Gengis Khan*, présenté en Avignon, au Temple Saint-Martial, durant le festival 2005, que nous avons conçu comme une forme à équidistance de la lecture-spectacle et de la représentation scénique : sur fond d'images projetées, intégrant vidéo et calligraphie, les passages «joués» par les acteurs alternaient avec des passages en «récitatif», pour lesquels nous avons gardé l'usage partiel des pupitres ;
- enfin la pièce mise en scène, telle qu'elle a été jouée en novembre et décembre 2007 au Théâtre 13, après une première version présentée à Angoulême (janvier et octobre 2007) et à Créteil (MAC, février 2007).

Le résultat final est donc le fruit d'un processus de maturation sur trois ans et demi, accompli par toute la troupe, acteurs, musiciens et costumiers, au cours duquel chaque étape a nourri la suivante. Il s'est ainsi forgé une «mémoire de la troupe», malgré les réaménagements ponctuels de sa composition, car sur les dix acteurs de la version finale, quatre seulement étaient présents dès le début, et cinq étaient en Avignon.

Du passage par la version oratorio, il est resté des traces importantes dans la mise en scène finale : l'économie dans les gestes et les déplacements, la «tenue» verticale autant que la «retenue» des acteurs, le parti-pris de stylisation des positions, le travail sur la notion de «tableau», les contraintes rythmiques dans la diction et son accord avec l'accompagnement musical, l'usage de la «parole-action» là où la représentation scénique risque d'affaiblir l'imaginaire épique... L'entrée très progressive dans le «jeu» proprement

dit, assumée par Benoît Weiler dans sa direction d'acteurs, aussi bien que conditionnée par les échéances de programmation des théâtres, a permis de faire d'abord porter le travail des acteurs sur la diction, l'«incorporation» du texte et de son rythme propre.

A partir de quelques axes de réflexion, le genre, la structure, les thèmes, la langue, les sources, il s'agira de voir comment, dans l'élaboration du spectacle, se sont articulés l'analyse dramaturgique et les partis-pris de mise en scène.

La question du genre

Gengis Khan n'est pas une tragédie : la pièce n'est pas organisée par la montée vers une catastrophe ; le héros y meurt de vieillesse, et en sage, il n'est pas soumis à la fatalité, mais seulement à la contrainte que la réalité exerce sur les rêves des hommes. Ce qui fait l'unité de la pièce, ce n'est pas l'action mais le temps, comme le montre le choix par Bauchau d'un découpage en tableaux et non en «actes». En cela, elle relève du genre épique.

Il s'agit en effet d'une épopée au sens classique du terme (si l'on doit la rattacher à une tradition théâtrale, c'est assurément à celle des grandes pièces politiques de Shakespeare), et même d'un «poème épique» : l'auteur y met en scène le souffle de l'histoire ; il y est question de guerre, de libération d'un peuple, de chutes de rois, de choc des civilisations, de bouleversements humains perçus comme des cataclysmes naturels, tout cela sur fond de grands espaces traversés et transformés par un personnage hors du commun.

Mais la pièce relève de l'épique également au sens brechtien (Bauchau, éditeur de Brecht en Suisse, en a été un lecteur attentif). D'abord par son rapport au temps : l'unité de la pièce, c'est la vie de Gengis Khan, racontée entre la «naissance» du héros à son destin (la rencontre avec Timour) et sa mort, événements que quarante ans précisément séparent, comme l'indiquent les didascalies. Ensuite, parce qu'à travers cette «Vie de Gengis Khan» (cf : Brecht et sa «Vie de Galilée»), Bauchau propose un «récit», une construction narrative qui donne sens à l'histoire humaine.

Cette dimension narrative a été pour nous l'un des éléments organisateurs de la mise en scène. On peut observer que, d'une façon parfaitement régulière, toutes les didascalies de début de tableau commencent par la mention d'un écart temporel : «Quinze ans plus tard», «Quatre ans plus tard», «Six ans plus tard»... Précisions étonnantes car plus romanesques que

théâtrales. En effet, dans une écriture théâtrale classique, ce type d'information apparaît dans les dialogues, à travers des rappels de faits assumés par les personnages; or, ici, rien dans le dialogue ne permet au spectateur de disposer de l'information. A cela s'ajoute la nature même de certaines didascalies, plus «poétiques» que théâtrales, comme celle qui annonce sur le mode lyrique l'entrée de Choulane :

Choulane se lève. Pieds nus, bras nus, visage nu. Choulane est-elle belle? Oui, si à leur état le plus simple - le plus dangereusement simple -, l'eau, la terre, la flamme sont belles.

Ces didascalies atypiques nous sont apparues comme le signe de la présence implicite dans le texte d'un «narrateur» ou d'un «récitant»; elles constituent un élément du texte et non du paratexte. Faire exister sur scène un personnage-narrateur «disant» ou même «lisant» les didascalies, ou au moins une partie d'entre elles, nous a semblé le meilleur moyen d'assumer cette dimension narrative.

Cette solution nous donnait également la possibilité de traiter avec toute la distance nécessaire les «actions» scéniques: «raconter» plutôt que «montrer» l'action, laisser à la parole poétique le primat sur sa représentation physique. Si l'introduction d'un narrateur favorisait la représentation du temps, la représentation de l'espace de l'épopée pouvait être corollairement confiée à l'image vidéo, fonctionnant comme un rappel des motifs épiques (images récurrentes de cavaliers, portail imaginaire de la mosquée de Samarkand d'où surgit le cavalier sacrilège, irruption des chevaux blancs...).

Le couplage de la vidéo et du narrateur au pupitre permettait enfin de souligner un aspect particulier, et presque paradoxal, de l'épique chez Bauchau. En effet, si l'on a quelques grandes scènes d'assemblées guerrières et un arrière-plan de grands espaces, le thème historique est très souvent traité sur le mode intimiste (comme d'ailleurs dans son écriture romanesque): scènes de rencontres amicales ou amoureuses avec Timour (T1), Tchélou t'saï (T3 et T4), ou Choulane (T6), scène d'effondrement du moi (la «dépression» de Gengis Khan au T5), de déchirement amoureux (T7), duo méditatif (T8)... La présence intermédiaire d'un narrateur fonctionne ainsi comme la «focale» permettant en quelque sorte d'ajuster la mise au point entre «plans larges» et «plans rapprochés», pour reprendre les termes de Myriam Watthee-Delmotte, qui a souligné la «dimension cinématographique de l'écriture théâtrale de Bauchau»²³...

²³ Myriam Watthee-Delmotte, Conférence du 13 juillet 2005 en Avignon, Temple Saint-Martial. Voir aussi «Sur le Théâtre de l'Estrade» dans le présent volume.

La structure de la pièce

La pièce se présente comme le parcours d'un destin en huit tableaux, destin d'un homme vu comme le produit d'un conflit entre sa volonté, mue par une énergie extraordinaire, et le réel qui résiste, imposant des limites à cette volonté. Ce réel sur lequel la toute-puissance du héros vainqueur butte, c'est tour à tour la force de la «nature» incarnée par sa mère, Oloune, l'enracinement du paysan dans sa terre, la mort de l'ami, l'amour, la fidélité des hommes à leurs «racines», le corps malade, et enfin sa propre mort.

En dehors du tableau 1 qui constitue une sorte de prologue où Temoudjin entrevoit son destin dans le regard de Timour, chaque tableau présente un aspect différent de cette «résistance» du réel en dépit des victoires militaires. Chacun d'eux s'achève sur un «réaménagement» du projet du héros, et marque une étape dans la construction du personnage : le renoncement à la toute-puissance du chef par l'acceptation de la loi (T2), le renoncement au massacre barbare et la reconnaissance de la dignité du vaincu (T3) ; le renoncement au rêve initial d'«étendre la steppe à l'infini» pour un nouveau projet politique de type impérial (T4), etc. jusqu'à l'acceptation finale de l'effacement de son propre projet politique, au profit de celui de son héritier Koubilaï (T8), laissant la place au «détachement» et à la mort en apothéose philosophique.

Hormis les tableaux 3 et 4, qui sont en continuité dans une même unité de temps et de lieu (le Palais de Pékin après la prise du Royaume d'Or), chaque tableau forme ainsi un tout relativement autonome, qui suit dans ses grandes lignes le même schéma : apparition d'un obstacle sur le chemin de GK, moment critique où la tension atteint son sommet, puis résolution par le dépassement-réaménagement (tableaux 2, 3, 4, 5, 8), ou par l'échec (tableau 7). A cet égard, le tableau 7 constitue le seul véritable moment tragique de la pièce, car le conflit, insoluble, y débouche sur le sacrifice du héros (ici de l'héroïne). Par son autonomie, il forme ce que l'on pourrait appeler la «tragédie de Choulane», laquelle ne constitue qu'une étape du parcours épique.

Malgré cette tendance à la juxtaposition de parties autonomes, l'unité de la pièce est assurée par un jeu très subtil d'équilibres et de correspondances. Il y a d'abord l'organisation de l'ensemble en un diptyque correspondant à deux époques symbolisées par les deux figures du «compagnon» : le temps de Timour, l'alter ego (tableaux 1 à 4), et le temps de Tchélou t'saï, le complémentaire (tableaux 5 à 8) ; avec, au centre, le passage de relais de l'un à l'autre (T4, sc5). A cette disposition symétrique se superpose une structure «emboîtée» plus complexe. Du point de vue des lieux et des thèmes, les

tableaux forment clairement des paires: T1-T5 (les tableaux «inauguraux» de la grotte); T3-T4 (la Chine); T6-T7 (la Perse); T2-T8 (les Mongols dans la steppe). La forme de l'ensemble peut alors s'apparenter à celle d'un huitain; en notant ces paires comme des rimes, on obtient la séquence suivante: a b c c a d d b, système d'appariements complexe mais parfaitement cohérent, qui repose sur le croisement de deux structures embrassées, [a c c a] et (b d d b), que l'on peut noter ainsi:

[a (b c c a) d d b)

Ce schéma doublement bouclé met clairement en évidence le sens inaugural des deux tableaux de la grotte (T1 et T5): lieu fantasmagique d'une naissance à l'histoire, grâce à Timour au T1; lieu du retour à la matrice et d'une renaissance sans Timour mais avec (et grâce à) Tchélou t'saï au T5...

L'effet de bouclage ne joue pas seulement à mi-parcours, avec le retour à la grotte, il fonctionne également entre l'ouverture et la fin de la pièce: Témoudjin apparaît au tableau 1 le corps entravé par un carcan qui immobilise le haut de son corps, tandis qu'au tableau 8, Gengis Khan dévoile aux yeux de Koubilaï son corps paralysé par le bas et porté par des béquilles. Au mouvement ascendant du début qui ouvre sur la libération du corps par le haut, s'oppose le mouvement final descendant d'un corps tiré vers la terre.

De ces observations sur la structure, nous avons retenu la nécessité de maintenir, dans tous les aspects de la mise en scène, cette tension entre éclatement et cohésion. Benoît ayant choisi de travailler avec un plateau nu, sans décor, c'est à la grammaire des couleurs et des matières des costumes, aux codes de lumière, à la composition musicale, ainsi qu'aux projections d'écritures calligraphiées (j'y reviendrai) qu'a été confiée la charge de traduire ces jeux complexes entre l'unité propre à chaque tableau, leurs appariements, et la cohérence de l'ensemble.

Le sens du récit

L'interrogation finale du duo Gengis Khan/Tchélou t'saï («Est-ce toi Gengis Khan qui a agrandi le monde... Ou le monde qui a agrandi Gengis Khan?») explicite la principale signification du «récit» de la pièce, en tout cas celle qui donne sens à sa structure. A travers cette «morale» finale, Bauchau propose une conception dialectique du héros, à l'opposé de la pensée tragique: si le héros est celui qui se confronte au monde, il n'est pas une pure volonté qui s'impose à lui ou qui le subit, c'est une volonté capable, sans

rien perdre de sa force, de se laisser infléchir par le monde. La geste de Témoudjin est autant la mise à l'épreuve du monde par l'homme que celle de l'homme par le monde.

On sait que Bauchau lui-même a souvent présenté ce conflit en termes psychanalytiques : conflit entre la toute-puissance de la pulsion (issue des profondeurs de l'inconscient) incarnée par Témoudjin, et la résistance de la Réalité, ou du sur-moi ; la construction du Moi dépendant de la possibilité de dépasser ce conflit, à travers notamment les « formations de compromis ». La lecture psychanalytique offre une entrée dans le texte, mais elle ne saurait être considérée comme la seule ; et les différents niveaux d'interprétation du texte sont parfaitement superposables.

La question du sens, évidemment centrale dans l'analyse du texte, n'a pas été, paradoxalement, un élément premier dans les choix de mise en scène. Pour une raison de principe et de méthode : si l'on veut préserver dans la mise en scène toutes les significations en puissance dans le texte, il vaut mieux ne pas trop charger l'un des axes interprétatifs. À cela s'ajoute une raison propre à la pièce de Bauchau, qui vise justement à dire la complexité de l'être, les contradictions à l'œuvre dans les actes des hommes et dans ce qui les motive... En mettant l'accent sur une interprétation, on risque de réduire ces contradictions.

Idéalement, la question de la « leçon » de la pièce pourrait être renvoyée à celle de la langue et de la direction d'acteurs : si le rendu du texte dans tous ses détails est bon, tous les niveaux d'interprétation seront accessibles au spectateur. Il n'en reste pas moins que dans la pratique, les choix d'interprétation de telle ou telle phrase par l'acteur dépendent aussi du sens que l'on donne au personnage incarné, qui lui-même prend place dans une certaine lecture de l'œuvre.

Ne souhaitant pas privilégier une lecture, nous avons plutôt procédé en listant les principaux axes d'interprétation, afin que chacun les garde à l'esprit au cours du travail de la compagnie. Parmi ces « axes », où se mêlent les perspectives historiques, métaphysiques, politiques ou psychanalytiques, on peut retenir pêle-mêle : l'expérience humaine de la confrontation entre les rêves et la réalité, entre le projet politique et sa réalisation ; la question de la dégénération et de la régénération des cultures, où prend place celle du rapport entre le « barbare » et le « civilisé », entre le centre d'une société et sa marge ; la révolte des laissés-pour-compte perçue comme un phénomène naturel participant à la recomposition permanente du monde ; la circulation des énergies responsable de la naissance, de la mort ou de la renaissance des civilisations ; le conflit propre aux hommes d'exception entre l'Être, lieu de la complexité, et son image, nécessairement réductrice («... j'ai fini

par me battre contre moi-même. »); la problématique spécifique de l'empire nomade qui, contrairement aux empires sédentaires, adopte ce qu'il conquiert; la morale fondamentalement taoïste²⁴ de la défaite au cœur de la victoire (pour Gengis Khan) ou de la victoire au cœur de la défaite (pour Tchélou t'sai); les motifs, propres à l'aventure mongole, de la disparition de «l'esprit de la steppe», d'une histoire écrite par les autres; le thème de la rencontre-confrontation des cultures, et celui du regard sur l'«exote» (l'occidental Nicola Polo apparaissant comme le personnage le plus exotique de la pièce); à quoi on pouvait ajouter les références à l'histoire du XX^e siècle et à ses meneurs de peuples charismatiques (au moment de l'écriture de la pièce, Mao vient de «conquérir» la Chine, Staline, parfois présenté comme le «nouveau Gengis Khan», vient de mourir, et l'aventure hitlérienne est encore dans tous les esprits)...

Si le recensement de ces thèmes a joué un rôle, c'est surtout dans les orientations données à la direction d'acteur, à commencer bien sûr par le personnage de Gengis Khan. Toute la difficulté de l'interprétation du rôle tient en effet à la «bonne distance» qu'il convient de tenir pour préserver la complexité du personnage: Gengis Khan est un héros «humain» au sens où il est une figure extrême des contradictions de tout être humain, capable d'aimer, de souffrir, de rire et de pleurer, mais il reste en même temps une figure du tyran, capable d'une violence meurtrière insupportable. Le monstrueux n'est pas hors de l'homme, il cohabite avec l'humain²⁵... Il fallait donc que le jeu de l'acteur (Laurent Letellier) permette au public de s'identifier au héros, mais il était aussi indispensable qu'à d'autres moments le public puisse prendre une distance critique à l'égard du personnage, car l'homme qui est anéanti par la mort de son ami est le même que celui qui envisageait d'exécuter son propre frère, le même qui peut à la fois faire «sortir son peuple de sa prison» et exterminer un autre peuple pour donner de l'herbe à ses chevaux... Susciter à travers le même personnage l'enthousiasme et la répulsion, on voit à quelles difficultés se trouve confronté l'acteur chargé d'incarner Gengis Khan...

La question de la langue

Henry Bauchau est d'abord un poète. Rappelons que lorsqu'il écrit *Gengis Khan*, son œuvre littéraire est exclusivement poétique. La pièce

24 Sur la place de la pensée orientale dans l'œuvre d'H. Bauchau, cf: Olivier Ammour-Mayeur, *Les imaginaires métisses*, éd. L'Harmattan, Paris, 2004.

25 On notera la permanence de ce thème dans l'œuvre d'Henry Bauchau, puisqu'on le retrouve au cœur de son dernier roman, *Le boulevard périphérique*.

elle-même est née d'un poème «L'arbre de Gengis Khan», à partir duquel Bauchau dit avoir ressenti le besoin de donner la parole au personnage, cette force obscure venue «des terres noires et du sang frais de l'origine».

Écrite au milieu des années 50, la pièce donne le sentiment d'une écriture presque atemporelle: aucun parti-pris de «réalisme» linguistique, aucune concession aux mots de l'époque ou aux modes littéraires... Si l'écriture est poétique, c'est parce qu'elle obéit uniquement à son rythme propre, à sa nécessité interne. Comme chez Claudel, tous les personnages, qu'ils soient mongols, chinois ou perses, rois, paysans ou jardiniers, parlent à peu près le même langage, et le barbare s'exprime avec autant de noblesse que le lettré. La voix du poète, avec son tempo unique, sa respiration, imprègne et enveloppe dans un même flux la polyphonie des personnages.

«Élégance» est sans doute le mot qui qualifie le mieux la langue de Bauchau. Au plan formel, celle-ci est à la fois très imagée et très «tenue». Elle se compose à majorité de phrases simples, volontiers aphoristiques, tendues comme des flèches («Est-ce qu'on tue le vent?»); et lorsque la phrase se fait plus ample, elle demeure toujours très équilibrée («Mais lui, enfermé dans la steppe, perdu dans son immensité, à quoi peut-il rêver sinon à ce grand jardin de délices qui se trouve à l'est, derrière les murailles noires et les armées brillantes.»), très rythmée, parfois incantatoire. De fait, la langue de Bauchau est fondamentalement «classique», au sens où y dominent les valeurs de clarté, d'efficacité et d'équilibre. L'image, souvent puisée dans les évocations sensuelles de la matière, n'y est jamais ornementale, elle se confond avec la pensée; les métaphores y sont condensées plutôt que filées, et plus pugnaces que contemplatives («Notre rêve s'est durci, il est devenu une arme entre nos mains. Notre arme.»)

A ces caractéristiques stylistiques s'ajoute le fait que de nombreux passages de la pièce sont écrits dans une tonalité lyrique, propre à l'expression de diverses formes d'enthousiasme. Chaque tableau contient ce genre de «moment lyrique», souvent lié à un état de transe individuelle ou collective, comme la prophétie de Témoudjin (T1), l'écriture collective de la Loi (T2), le discours du Barbare (T3), le délire du Roi d'Or (T3), le message prophétique au Sultan de Perse (T5)...

Il était évident pour Benoît comme pour moi que porter *Gengis Khan* à la scène, c'était se mettre au service de cette langue. Ce fut l'objet de la première étape du travail avec les acteurs, accompli au gré des lectures, d'abord autour de la table, puis devant les pupitres, renouvelé à chaque intégration d'un nouvel acteur. Nous avons ainsi défini une sorte de «cahier des charges» de la diction: respecter l'élégance du phrasé, ne pas «trivialiser» le texte, préserver cette tenue dans l'articulation des mots, des syllabes,

travailler sur la cadence de chaque phrase. En même temps, il fallait veiller à ne pas basculer dans une diction ampoulée. Cette double contrainte obligeait en permanence, et jusqu'à la version finale, à des réajustements, à trouver avec les acteurs le point d'équilibre entre une expression naturelle qu'il pouvait investir et une articulation démarquée du langage ordinaire. Techniquement, cela pouvait conduire, par exemple, à définir quelles liaisons devaient être faites, quels mots devaient être accentués, quels « e muets » devaient être articulés, etc., la diction de la prose poétique ne pouvant pas se réduire à une stricte application des principes de diction du vers classique.

Enfin pour valoriser scéniquement les « moments lyriques », l'accent a été mis sur le travail du « chœur », qui est l'un des axes privilégiés du travail de Benoît Weiler : chœur mongol prononçant dans l'enthousiasme la loi nouvelle, chœur chinois exprimant son désespoir puis son indéfectible résistance à l'adversité, chœur perse pris de terreur à l'évocation de la légende noire du Mongol et à son tour se soudant dans le refus de la main tendue par le nouveau maître... A ces scènes, écrites par Bauchau pour être chorales, se sont ajoutés des monologues lyriques traités comme des scènes de chœur : l'évocation de la Chine par Balougha (T2), le monologue de Gengis Khan sur le « droit du rêve » (T3), l'appel du Derviche à la résistance (T6), le récit par Djébé de la « chevauchée des vingt mille » (T7)... Tous ces monologues sont devenus des scènes collectives où le chœur par sa présence accompagnait l'acteur, physiquement, rythmiquement, par des bruitages ou des reprises en écho. Dans ce travail, le rôle des musiciens, présents tout au long de la construction du spectacle, a été déterminant.

Les sources et les influences

Dans la réflexion sur les sources de l'œuvre, il convient de distinguer les influences théâtrales de Bauchau des sources historiques de la pièce. Concernant les premières, il est notable que l'écriture de *Gengis Khan* semble ne rien devoir aux œuvres qui lui sont tout juste contemporaines (celles de Beckett, Ionesco, Genet, Adamov...) ²⁶. La filiation de Bauchau se trouve plutôt du côté des pièces historiques de Shakespeare - comme *Richard II* ou *Henri IV* -, de Claudel dans une certaine mesure, ou de Brecht pour l'épique

26 Interrogé sur les premières, Henry Bauchau répond généralement qu'il avait peu de références théâtrales au moment de l'écriture de *Gengis Khan*, en dehors de sa lecture de Shakespeare, et qu'il allait rarement au théâtre. Il avait toutefois, sinon vu, du moins lu ses aînés : Claudel, Maeterlinck, Giraudoux..., et connaissait la plupart de ses contemporains : Sartre, Camus, Brecht, Beckett...

et le rapport au temps²⁷. Même si le Gengis Khan de Bauchau s'inspire essentiellement de sources historiques, quelques figures antérieures ont pu servir sinon de modèles du moins de repères : *Tête d'or* sans aucun doute pour les analogies dans la construction du récit²⁸, et peut-être le Goetz de Sartre dans *Le diable et le bon dieu* (qui n'est d'ailleurs pas sans lien avec *Tête d'or*), dont Gengis Khan pourrait être considéré comme la réfutation : contrairement à Goetz, Témoudjin n'agit pas en fonction d'un choix préalable et abstrait entre le Bien et le Mal, il se confronte au monde pour réaliser son rêve, il trace son chemin en assumant les parts indissociables du bien et du mal : «... Pour cela, j'ai versé des torrents de larmes, sans savoir si c'était juste ou injuste.». Mais ces éventuelles références externes n'ont guère joué de rôle dans les choix de mise en scène ; ce qui n'a pas été le cas des références historiques.

Du point de vue historique, la source principale d'Henry Bauchau semble avoir été René Grousset, qui venait de publier *L'Empire des steppes* (1950), somme considérable sur l'histoire des peuples de la steppe asiatique. Les ouvrages de sa bibliothèque, réunis par le fonds Bauchau de l'UCL, montrent qu'il possédait plusieurs livres du grand historien spécialiste de l'Asie. C'est en particulier chez René Grousset que l'on trouve cette idée de la spécificité de l'empire des Mongols : tandis que les grands empires sédentaires imposent leur culture (à commencer par leur religion) aux peuples conquis, ces conquérants nomades ont adopté le mode de vie de ceux qu'ils avaient vaincus : militairement dominateurs, ils ont été culturellement vaincus. Analyse que l'on retrouve dans le reproche final de Gengis Khan à Tchélou t'saï :

«C'est en vain que j'ai mis les Mongols en mouvement. C'est toi et les tiens qui avez saisi notre victoire. L'Empire va s'élever encore, mais l'esprit de la steppe l'abandonne.»

Mais au-delà de René Grousset, ce sont les sources originelles qui nous ont semblé intéressantes. A la lecture de *L'empire des steppes*, je me suis rendu compte que toute notre connaissance de l'histoire de Gengis Khan reposait exclusivement sur quatre chroniques médiévales :

27 En particulier *Mère Courage*, selon l'auteur lui-même : «Par la lecture de *Mère Courage*, j'ai vu qu'il y avait un autre système théâtral que celui de la crise dramatique. Brecht a introduit sur la scène un nouveau facteur décisif : le temps.» (Texte cité par Anne Neuschäfer dans «Quelques réflexions à propos du théâtre d'Henry Bauchau», dans *Nu(e)* 35 : *Henry Bauchau*, mars 2007).

28 M^{me} Dominique Millet, dans une communication, au colloque de Cergy-Pontoise en mars 2007, consacrée à *Tête d'or* et *Gengis Khan*, a clairement mis en évidence les liens qui rattachent le Gengis Khan de Bauchau au premier héros claudélien. Voir *Henry Bauchau, écrire pour babiter le monde* (Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte éd.), PUV, coll. «L'imaginaire du texte», janvier 2009.

- *L'Histoire secrète des Mongols*, chronique de la fin du XIII^e siècle, écrite en écriture Ouïgour mais de langue mongole, qui raconte aussi bien la naissance légendaire de Gengis Khan, celle du « loup bleu », que les étapes de sa conquête du pouvoir ;
- *Le Yuan Che*, chronique chinoise du début du XIV^e, très proche du premier dans son contenu ;
- *Le Jammi al Tawarikh* de Rachid ad Din, un historien perse du XV^e siècle, qui raconte la conquête de la Perse par les Mongols, et notamment la prise de Samarkand ;
- *Le Devisement du monde* de Marco Polo, écrit en franco-provençal, à la toute fin du XIII^e siècle, qui tout en témoignant de la cour de Koubilai dont il a été l'émissaire, évoque ce qu'il a entendu dire du fondateur de l'empire mongol et de sa dynastie.

On peut d'abord observer que le récit de la formation du plus grand empire pérenne jamais constitué en une génération s'est fait à travers les écritures des peuples conquis²⁹, autrement-dit à travers les signes des autres, symbole de cette acculturation qui s'accomplit dans le temps même du récit de la conquête... Mais surtout, il se trouve que ces quatre chroniques-sources de l'histoire de Gengis Khan correspondent précisément aux quatre cultures convoquées par Bauchau dans son texte : les Mongols, la Chine, la Perse et enfin l'Occident, et plus précisément Venise, qui apparaît au tableau 8 à travers le personnage insolite de Nicola Polo³⁰.

De là est née l'idée de représenter sur scène cet accès de Gengis Khan à l'Histoire, celle que les chroniques racontent, à travers la diversité des écritures des peuples vaincus ou rencontrés. Le recours à la calligraphie, « l'art de l'écriture » (art asiatique par excellence, aussi bien dans l'orient arabo-perse qu'en Extrême-Orient), offrait en partie la réponse à deux questions que nous nous posions : comment représenter sur scène le brassage des cultures évoqué par Bauchau sans tomber dans l'illustration ou

29 Les Ouïgours, peuple nomade turcophone, ont été soumis par Gengis Khan au moment de l'unification des peuples de la steppe, avant l'attaque de la Chine. A ce titre, on peut penser que le personnage de Chigour, celui qui « connaît l'art de l'écriture », chargé d'écrire la loi unificatrice, incarne cette « fusion- intégration » des peuples de la steppe.

30 Dans les faits, Nicolò Polo et son frère Mafeo, père et oncle de Marco Polo, qu'ils emmèneront avec eux dans leur second voyage en Asie, n'ont jamais rencontré Gengis Khan, mort quarante ans avant leur passage. En revanche, ils ont vécu à la cour de Koubilai. Le choix d'introduire l'occident dans l'univers de Gengis Khan est donc purement littéraire : le personnage insolite du marchand vénitien apparaît comme un « possible narratif », en quelque sorte la conquête qui aurait pu avoir lieu... Il figure ainsi l'horizon de la conquête au moment de la transmission du pouvoir à Koubilai, horizon auquel Koubilai tournera le dos. Le fait que ce personnage à la fois léger et cynique soit le seul personnage délibérément comique dans la pièce nous a semblé significatif du traitement par Bauchau de la question de l'autre : par un efficace jeu de miroirs, Bauchau présente aux spectateurs occidentaux, sous les traits d'un marchand chrétien, le seul personnage véritablement « exotique » de la pièce.

le pittoresque? Comment représenter visuellement la cohérence et le sens de cette «Vie de Gengis Khan»? Nous avons ainsi demandé à des artistes calligraphes³¹ de reproduire quatre pages extraites de ces quatre chroniques médiévales. La projection de ces pages sur toute la hauteur du fond de scène, d'abord seules, puis juxtaposées, devenait, d'une part le moyen d'une représentation non figurative de la diversité des cultures, d'autre part le symbole du «récit» de la geste de Gengis Khan, qui organise la succession des tableaux, et enfin un élément rythmique et unificateur symbolisant le mouvement d'extension-acculturation de l'empire mongol, cette «victoire-défaite» qui fait l'objet de l'ultime méditation de Gengis Khan.

Dans la version finale, celle que nous avons présentée au Théâtre 13, nous avons choisi de filer la métaphore du livre en utilisant pleinement les calligraphies comme élément visuel unificateur: des phrases-clés extraites du texte de Bauchau, calligraphiées par L. Rébéna dans des caractères conçus pour la pièce, ponctuaient les scènes à la manière de têtes de chapitre. Enfin, c'est également aux calligraphes que nous avons confié la charge de représenter, à la frontière de l'abstrait et de la figuration, les seuls éléments de décor de la pièce: le «petit arbre» du tableau 1 et le «grand arbre» du tableau 5 (I. Igelnick) réduits au contour subtilement incertain de leur tronc, et composant en blanc sur noir une sorte de «tronc-fente»; les colonnes de caractères chinois des tableaux 3 et 4 (I. Igelnick) projetées sur le fond de scène et sur les parois latérales de la salle, figurant les colonnes du Palais de Pékin; le «jardin persan» du tableau 7 (A. Kiaie), luxuriante composition colorée de caractères arabo-persans suggérant des images de fleurs, de pollens dans le vent, d'eau et d'oiseaux ...

La dramaturgie à l'épreuve des « contraintes externes »

Pour finir, il ne faudrait pas donner le sentiment que l'analyse dramaturgique est uniquement le fruit d'un pur rapport entre le lecteur et le texte. Il arrive en effet que les contraintes pratiques infléchissent également la dramaturgie, et pas seulement la mise en scène, comme on pourrait le penser.

Ainsi, entre la lecture-spectacle du Musée Guimet, où 13 acteurs se partageaient les 34 rôles, et Avignon où nous avons réduit l'équipe à 10 acteurs, il a été nécessaire de revoir les regroupements de rôles. Ceci nous a conduits par exemple, à confier le rôle du narrateur à l'acteur qui jouait Tchélou t'saï (Franck Borde au départ, remplacé à Paris par Mickaël Maïno). Cette

31 Tous membres de l'Association Calligraphis: Abdollah Kiaï pour le texte perse, Inès Igelnick pour le texte chinois, Gigmé Douche pour l'écriture ouïgour, et Laurent Rébéna pour le texte franco-provençal.

solution, trouvée en réponse à une contrainte économique, avait pour effet d'orienter implicitement le spectateur vers un récit mis en forme *a posteriori* par Tchélou t'saï; après avoir transformé la force de destruction mongole en puissance «positive», le «ministre de l'arc-en-ciel», devenu narrateur de cette histoire, semblait ainsi prendre en charge le récit qui en était fait... L'idée a été retenue, car elle renforçait, d'une manière inattendue mais heureuse, la logique du récit.

Un dernier exemple de ces facteurs externes a été la contrainte temporelle. La direction du Théâtre 13, par exemple, avait fixé pour le spectacle une durée limite de 2h15-2h20, la version intégrale exigeant environ 2h45; la contrainte était d'ailleurs semblable en Avignon. Il fallait donc pratiquer des coupes dans le texte. Or la question des coupes est nécessairement d'ordre dramaturgique, car elle engage aussi bien la cohérence de la pièce que son rythme. Nous avons fait le choix de ne pas nous interroger sur les qualités esthétiques des phrases ou des fragments de répliques à supprimer, mais exclusivement sur leur degré de nécessité dramatique. Ces coupes ont été soumises à l'auteur, qui les a toutes validées. Deux scènes seulement ont été intégralement supprimées: la scène 5 du tableau 4, le passage de témoin entre Timour et Tchélou t'saï, remplacée par un échange muet de regards entre les deux personnages; ainsi que la scène 8 du tableau 8, l'assassinat du Tangout après la mort de Gengis Khan. Cette ultime scène forme une sorte de seconde fin, un épilogue destiné à montrer qu'après sa mort, Gengis Khan est encore capable de tuer; sa suppression, et avec elle celle de toutes les références antérieures au Tangout, avaient finalement pour effet de renforcer la cohérence temporelle de la pièce, centrée sur la «vie» de Gengis Khan, et de finir par un «gros plan» sur le héros mort, plutôt que par un «plan large» des Mongols assassinant le Tangout.

La réflexion menée sur ces différents aspects du texte de Bauchau a servi à poser en quelque sorte des «balises» pour la mise en scène, entre ce qui nous semblait devoir être évité (le pittoresque, le figuratif, l'esthétique quantitative, les orientations interprétatives trop explicites...), ce qui devait être préservé (le souffle épique, le rythme de la langue, l'équilibre des tensions contradictoires dans la structure, la complexité «éthique» du personnage de Gengis Khan...), ou valorisé (la dimension narrative, l'«écriture» du mythe, la retenue dans le jeu de scène, les outils de la distanciation critique permettant au spectateur de se sentir tour à tour mongol, chinois ou perse, la bigarrure culturelle...). Une fois le chemin balisé, il revenait aux comédiens de faire vivre l'œuvre, fût-ce en repoussant les limites, ou en déplaçant les balises, parce que la vie déborde et que le théâtre reste (et doit rester) l'art de l'instant.

Tous ceux qui d'une manière ou d'une autre ont travaillé à porter *Gengis Khan* à la scène ont éprouvé la complexité, la richesse, les potentialités

scéniques, en un mot la beauté de ce texte passée quasiment inaperçue il y a cinquante ans. La réception d'une œuvre en son temps ne présume pas de ce qu'elle sera quelques décennies plus tard. L'accueil fait au spectacle nous a confortés dans la conviction que cette complexité n'était pas inaccessible au grand public, et que la «difficulté» entrevue par A. Camus n'était pas insurmontable. Loin de se réduire à une simple «ébauche» d'une œuvre romanesque en devenir, comme parfois cela a été dit, le théâtre de Bauchau peut à bon droit être considéré comme une œuvre à part entière, «à égale distance» de son œuvre poétique et de son œuvre romanesque.

Eric Pellet

Université de Paris XII - Val de Marne