

L'écriture en chantier

Les projets dramaturgiques d'Henry Bauchau (1950-1970)

Dans une lettre qu'elle adresse à Laure Tirtiaux, le 7 juin 1956, Blanche Reverchon-Jouve écrit à propos des poèmes d'Henry Bauchau : « Je crois qu'ils sont la terre sur laquelle son théâtre doit pousser – une bonne terre... » Si l'on connaît encore assez mal la première production poétique de Bauchau, ce que l'on sait encore moins, c'est que cette période fut également pour lui riche en expériences d'écriture dramatique. En effet, la seule trace visible de ce travail réside dans la pièce de théâtre *Gengis Khan*, rédigée en 1954 et 1955, et publiée chez Mermod en 1960. Le reste demeure tapi au fond des archives, en ce compris le journal de création des années 1950, qui fournit pourtant de précieux renseignements quant à l'activité littéraire de Bauchau à cette époque.

Les premières années de la décennie 1950 sont pénibles pour Henry Bauchau, ce qu'attestent, outre le récit autofictionnel *Chemin sous la neige*, son journal : « l'angoisse me bouscule brusquement, me ronge sans que je le sache », écrit-il, par exemple, le 12 septembre 1950. Bauchau porte encore le poids de la suspicion collaborationniste. Exilé de sa patrie, à Paris, puis en Suisse, il mène une vie sentimentale ballottée entre le divorce que Mary Kosireff tarde à lui accorder et l'amour qu'il porte à Laure Tirtiaux, alors qu'il la sent s'éloigner de lui. Les textes qu'il écrit à ce moment Henry Bauchau témoignent de cette complexité intérieure à laquelle il est confronté. D'une part, la production poétique opère par régression vers l'enfance, dessinant un mouvement introspectif, proche de celui de la cure psychanalytique – c'est le regard en soi qui mène à la découverte de sa « géologie » personnelle¹. D'autre part, et c'est ce que

¹ Voir notre article « Les origines de l'imaginaire bauchalien. Quelques aperçus génétiques de *Géologie* », dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, n° 6 : *Aux sources de la création poétique* (Olivier Belin et Catherine Mayaux – dir.), 2014, pp. 103-118.

nous allons montrer, l'écriture de textes dramatiques offre à Bauchau la possibilité d'une mise en scène des luttes intimes qui l'animent ; une distanciation engendrée par l'écriture théâtrale qui agit telle une clef de compréhension et d'acceptation de son désœuvrement.

Toutefois, l'attrait d'Henry Bauchau pour le théâtre s'explique également par le contexte littéraire et social de l'époque. L'entre-deux-guerres se définit par un renouveau dramaturgique auquel l'écrivain ne pouvait qu'être sensible. Les grands auteurs reprennent les thèmes des tragiques grecs et les font leurs en les mettant en adéquation avec le style et l'esprit de l'époque : Cocteau publie son *Antigone* en 1922, Anouilh la sienne en 1944, et Giraudoux *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) et *Électre* (1937). Bauchau a lu ces auteurs, ainsi que Sartre (*Les Mouches* en 1943 et *Huis Clos* en 1944) et Camus (*Caligula* en 1938 ou *Les Justes* en 1949), et s'intéresse de près à la portée sociale d'un tel théâtre.

En ce sens, le projet qui sous-tend l'entreprise littéraire de Bertold Brecht (auteur, lui aussi, d'une *Antigone* en 1947), à savoir rompre avec l'illusion théâtrale et mener le spectateur à la réflexion, lui paraît tout à fait éclairant². En outre, le théâtre constitue l'un des ressorts fondamentaux de l'« éducation populaire » telle qu'elle se développe dans les années 1920 et 1930. C'est en particulier le cas du christianisme social, dont le personnalisme et la revue *Esprit* incarnent la dimension intellectuelle³. De même, la Jeunesse ouvrière catholique (JOC), dont Bauchau est proche⁴, s'inspire des travaux réalisés par Léon Chancerel (traducteur de Stanislavski et pionnier de l'éducation populaire) dans le cadre du théâtre routier⁵, largement relayé par les mouvements de jeunesse de l'époque⁶.

² Son journal témoigne des nombreuses lectures qu'a faites Bauchau de Brecht dans les années 1950 : « Lectures à faire : théâtre de Sartre – Saint-Just, textes et étude d'Olliver – relire Brecht – lire *En attendant Godot* – reprendre le *Manifeste* et les écrits de Marx » (26 novembre 1955).

³ Jean-Louis Loubet Del Bayle, *Les non-conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Seuil, « Points. Histoire », 2001.

⁴ Bauchau est Secrétaire lors du Congrès A.C.J.B. de 1937.

⁵ Il fonde en 1929 les Comédiens routiers au sein des Scouts de France.

⁶ Maryline Romain, *Léon Chancerel. Un réformateur du théâtre français*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005.

Par l'entremise du théâtre, Bauchau rejoint donc un courant d'époque qui se perpétue dans l'après-guerre. Ce théâtre « social » constitue pour l'homme d'action qu'il a toujours été un point d'accroche inespéré, lui permettant de demeurer, mais par la littérature, dans un rôle socialement actif, ainsi qu'il le laisse entendre dans son journal à la date du 29 juillet 1957 : « J'ai maintenant l'espoir grâce au théâtre de rentrer dans la vie, dans la vie de l'époque ». Cette affirmation peut être envisagée selon un double niveau de lecture, et si Bauchau désire par sa production théâtrale réintégrer « la vie [culturelle] de l'époque », l'écriture des pièces a constitué pour lui une condition *sine qua non* à la compréhension d'enjeux de société dont il a été un des acteurs.

Afin de dégager quels sont les projets dramaturgiques qui retiennent l'attention d'Henry Bauchau dans les années 1950, il convient d'effectuer une lecture minutieuse de son journal, parallèlement à celle d'un dossier d'archive intitulé « Projets de pièces de 1950 à 1970 »⁷.

La première mention de l'écriture d'une pièce date du 21 novembre 1951. Dans une période de grande dépression, Bauchau note : « Mouvement de redressement qui m'amène brusquement à entamer ma pièce sur Rome et à en voir le véritable héros qui est l'ombre de César ». Cette pièce, inédite, c'est *Rome d'or* ou *Les défenseurs*. Aussi, contrairement à ce que l'on a toujours cru, ce n'est pas *Gengis Khan* qui est la première œuvre de longue haleine écrite par Bauchau, mais bien *Rome d'or*, dont le manuscrit semble abouti. Toutefois, l'écriture de *Gengis Khan* survient directement après et la parenté entre les deux textes est flagrante, tous deux mettant en scène la lutte du barbare contre le civilisé, mais l'un, *Rome d'or*, du point de vue du civilisé, et l'autre, *Gengis Khan*, du point de vue du barbare.

1955 est une année de foisonnement créatif pour Henry Bauchau : alors qu'il est en pleine réécriture de son *Gengis Khan*, il trace le canevas de deux nouvelles pièces (*Gît le Cœur*, qu'il écrira l'année d'après) et *Œdipe à Paris* (dont il entreprendra l'écriture en 1956 également). Deux figures se détachent aussi dans son esprit et s'imposent à lui de plus en plus

⁷ Cet ensemble de 217 feuillets, mis en dépôt au Fonds Henry Bauchau de l'U.C.L., est formé de six sous-ensembles homogènes se rapportant chacun à un projet théâtral différent : « La naissance de l'homme », « Acte I, scène IV », *Rembrandt/L'homme qui rit/Le rire de Rembrandt*, *Gît le cœur*, *Rome d'or/Les défenseurs* et *Spartacus*.

nettement. La première, Bauchau en fait mention le 14 mai 1955 : « Rêvé d'Alexandre le Grand. Un acteur répétait plusieurs fois avec force : Je suis Alexandre. L'idée d'une pièce sur Alexandre fait son chemin en moi ». La seconde, c'est Prométhée, dont il déclare, dans un moment de clairvoyance, le 4 novembre : « L'autre jour en quelques minutes il [Prométhée] m'est apparu déjà très complet. Cette soudaineté bouleversante de la vision qui rompt le lent enchaînement de la pensée est chez moi un phénomène décisif ».

L'année suivante, en 1956, les projets se précisent et Bauchau va de l'écriture de *Spartacus* à celle d'*Œdipe à Paris* : « Hésitation. Commencer *Spartacus* ou *Œdipe à Paris*. Je me sens plus attiré par Œdipe tout en ayant le sentiment que c'est l'autre que je dois faire » (29 mai 1956). C'est en définitive *Œdipe* qui retiendra l'attention du dramaturge, dont le titre du manuscrit évoluera en *M. Personne*, pour aboutir finalement à l'intitulé *Personne*.

Qu'il s'agisse de Gengis Khan, d'Alexandre, de Prométhée, de Spartacus ou encore de Jules César (« Le personnage d'Alexandre et celui de Jules César reviennent me hanter », 20 mars 1955), ce sont toujours des figures héroïques à réinvestir qui viennent frapper l'imaginaire bauchalien. Le destin de certaines de ces figures est par ailleurs remarquable. Prométhée donnera d'abord lieu à un poème (publié dans *Géologie*) avant de faire retour de manière tout à fait inopinée à la fin des années 1990, puisque la réécriture du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle est une œuvre de commande⁸. Alexandre, qui deviendra le sujet de *La Reine en Amont* (dont l'écriture est entreprise en 1967) « hante » déjà Bauchau dans les années 1950. César, sur lequel le dramaturge n'écrira finalement pas de pièce, apparaît cependant dans *Spartacus* et sous la forme d'une ombre dans *Rome d'or*, et Bauchau lui-même rappelle dans sa postface à *La Reine en amont* que « [l]e hasard d'une lecture [lui] fit [d'abord] découvrir en Jules César l'auteur d'un *Œdipe* aujourd'hui perdu »⁹.

Il n'est pas anodin que ce soit dans le direct après-guerre qu'ait lieu cette renégociation de l'image du héros chez Henry Bauchau. Meurtri par

⁸ C'est le danseur, chorégraphe et metteur en scène José Besprovan qui propose à Henry Bauchau de réaliser une adaptation du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle dans l'esprit de son *Antigone* (PBG, p. 35).

⁹ TC, p. 59.

l'accusation d'une action qu'il estime juste, Bauchau, soutenu en cela par la parole de son analyste, est à la recherche d'une voie nouvelle à suivre – ou plutôt, pourrait-on dire, d'une « voix » nouvelle à acquérir. Il n'est dès lors pas étonnant que l'inspiration prenne à ses débuts littéraires une importance aussi grande. L'écrivain n'arrête ainsi pas de s'interroger sur la nécessité du « ton » qu'il doit employer, comme l'indique cet extrait daté du 21 juillet 1951 : « l'importance du “ton”. C'est le “ton”, la nécessité d'avoir un “ton donné” pour commencer qui me rend si difficile d'écrire ».

Ce « ton » n'est pas lié chez Henry Bauchau à un genre littéraire particulier, et s'il s'incarne dans la poésie et le théâtre, c'est certainement parce que ces deux arts se rapprochent le plus pour Bauchau de la parole vive. De surcroît, qu'il s'agisse de théâtre ou de poésie a peu de conséquences, et les transferts de l'une à l'autre forme générique ne sont pas rares, comme le montrent les exemples de *Gît le Cœur* (un poème avant d'être une pièce) et du *Rire de Rembrandt* (une pièce avant d'être un poème). De ce fait s'expliquent aussi les nombreux chants que l'on retrouve dans les textes dramatiques (ou tout du moins dans les avant-textes), et qui rendent compte de cette porosité des genres qui existe pour Henry Bauchau : « L'arbre de Gengis Khan » est initialement inséré dans la scène 8 du septième tableau de la pièce, la « chanson de Spartacus » (dont il existe de nombreuses versions¹⁰) dans la première scène de la pièce du même nom et l'« Hymne de Rome » ouvre le premier acte de *Rome d'or*.

Plus que le genre compte donc le « ton ». Or, celui-ci se construit, dans l'ensemble de l'œuvre d'Henry Bauchau, mais particulièrement dans ses premiers textes dramatiques, autour de la notion de complémentarité des contraires. Bauchau est un grand lecteur d'Héraclite, qu'il découvre notamment dans l'ouvrage de Léon Robin, *La pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique* (Paris, La Renaissance du Livre, 1923). Le philosophe grec est cité à d'autres endroits du journal des années 1950¹¹ et sa présence est bien attestée dans *Géologie*¹² et dans *Gengis Khan*, dans lequel un aphorisme du philosophe constitue l'un des exergues de la pièce¹³. Ce

¹⁰ Voir la section « Inédits » de ce volume.

¹¹ Par exemple, le 20 juillet 1955.

¹² Notamment par l'entremise du poème « Chemin d'Héraclite » (voir PC, p. 42).

¹³ TC, p. 62.

qui retient l'attention de Bauchau dans la pensée héraclitéenne, c'est la mise en œuvre et la nécessité de la lutte. À l'instar de celle des oracles¹⁴, la parole d'Héraclite se manifeste sous la forme du paradoxe, forme linguistique dont Michel Riffaterre rappelle qu'elle a la particularité « de faire entrevoir une vérité profonde sous le couvert d'une absurdité »¹⁵. Somme toute, cette parole se rapproche de celle de Blanche, dont les contradictions apparentes désarçonnent Bauchau, qui l'habilite dès lors du titre de « Sibylle ».

Le principe que renferme le fragment 53 d'Héraclite, « la guerre est le père de toutes choses »¹⁶, semble parfaitement convenir à Bauchau, dont les premiers textes révèlent une lutte constante de la lumière contre l'ombre. L'obscurité est l'état dans lequel dit être maintenu l'écrivain, qui cherche avec ardeur une réponse, comme le 17 décembre 1951, où, évoquant l'épisode de l'aveugle-né dans l'Évangile de Jean, il déclare, anticipant ce que dira Œdipe trois décennies plus tard : « Cet aveugle-né, c'est bien moi, avec mon persistant aveuglement, le doute et l'obscurité où je vis »¹⁷. Il existe chez Bauchau une perception très pessimiste de cette situation qu'il considère comme un état de fait, à l'instar des dramaturges de l'entre-deux-guerres qui soulignent la part maudite inaliénable des figures mythiques qu'ils mettent en scène : « Serait-ce mon destin d'avoir un avenir obscur et de devoir porter cette obscurité ? » (12 février 1952.) Et, de fait, les textes dramatiques dont il entame l'écriture tiennent de la tragédie classique, portant en leur sein la lutte inflexible de l'homme et du *fatum* : « Les deux pièces que j'envisage, *Œdipe* et *Spartacus* peuvent être conçues dans cette perspective de la lutte contre le destin et pourtant de son acceptation » (30 mai 1956). Ainsi, loin d'appartenir au théâtre engagé socialement (tel que le prônent Sartre ou Camus), le théâtre de Bauchau est tout entier dans une lutte de type ontologique de l'homme contre son destin. Ce destin, l'individu ne désire pas tant l'annihiler que l'accepter pour, *in fine*, le dépasser dans un

¹⁴ Voir Jean Bollack et Heinz Wisman, *Héraclite ou la séparation*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1995.

¹⁵ Michel Riffaterre, *Fictional Truth*, Londres, Johns Hopkins University Press, 1990.

¹⁶ Héraclite, *Fragments*, Paris, Presses universitaires de France, « Épiméthée », 1986, p. 441.

¹⁷ Il écrira encore, l'année suivante, le 12 novembre 1952 : « Il faut que j'assume toute mon ombre et que je la transforme ».

mouvement vers la *vie*, un terme qui revient fréquemment sous la plume du dramaturge.

Cet *amor fati* s'incarne de façon spécifique dans chacun des projets dramatiques d'Henry Bauchau. Dans « La naissance de l'homme » (titre proposé), ensemble de 12 feuillets non datés, le dramaturge présente, en deux actes¹⁸, une réécriture du récit biblique de la création de l'homme et de la femme jusqu'à leur expulsion de l'Éden (Gn 2 et 3). Le premier acte, le seul dont nous possédons une version rédigée (et encore, non aboutie), s'ouvre sur l'image de Dieu qui s'interroge sur la création de l'homme. S'ensuit la naissance d'Adam, qui « jaillit d[un] jet de poussière », et la « présentation des animaux à Adam » afin que ce dernier apprenne qu'il les dirige tous.

La réécriture bauchalienne est assez canonique, si ce n'est le dispositif d'apparition de la figure divine : une didascalie renseigne en effet que « chaque fois que Dieu apparaît [sur un écran], c'est avec un visage nouveau suivant l'idée que s'en fait Adam » – ce qui amène ainsi Dieu à se matérialiser, dans la scène 2 de l'acte I, en « grand nègre ressemblant à Adam » (la notation est importante, nous le verrons). Entamer la rédaction d'un récit sur la naissance de l'homme est signifiant : ce que met en place Bauchau, c'est la lutte primordiale, c'est-à-dire la tentation d'Ève et d'Adam de goûter au fruit de l'arbre de la connaissance. Car c'est à la suite de la rupture de cet interdit que « l'homme est devenu comme l'un de nous, pour la connaissance du bien et du mal » (Gn 3, 22). Et, effectivement, c'est ce sur quoi insiste Bauchau dans le « schéma » préparatoire de sa pièce, notant pour la scène 10 de l'acte II : « Ève se sent chassée. Naissance de l'*ombre* » (nous soulignons).

¹⁸ Selon le « schéma » d'Henry Bauchau, le premier acte compte quatre scènes et l'acte II en comporte dix.

Schéma

Acte I sc.1 Dieu seul s'interroge s/ la création de l'homme.

sc.2. L'homme est créé. Adam fait lit. Eve jet de poussière. Il saute, I saute

ch. fait que D. apparaît c'est avec un bag. nouveau avec l'été que s'en fait Adam.

Yavé saute avec lui + fort + grand
Adam est, néga.

sc.3. Yavé parle avec Adam, explication de la création.

sc.4. Présentation des animaux à Adam.
Yavé trouve qu'aucun ne lui convient comme compagnon.

Il n'est pas bon que l'h. soit seul

Acte II: Eve sort d'Adam qui s'endormi, elle se met à danser autour de lui, danse classique à pas mesurés et aériennes. Réveille d'Adam il saute autour d'elle dans fébrilité, l'attaque, mais elle se dégage et reprend sa danse. Adam reste interdit.

Elle se parle.

sc.2. Yavé et Adam: pourquoi est-elle mon compagne, elle m'a aimé.

sc.4 Yavé fait lever le prestes sc. l'annonce

sc.3. Eve seule - Eve et Yavé

sc.5. Elle se promène point de vue difficile l'arbre du bien et du mal

sc.6. Eve tente de séduire Adam après scène de jalousie.

sc.6. Eve et le serpent.

Il est difficile de proposer une interprétation des 11 feuillets qui composent la scène 4 du premier acte d'une pièce dont on ne sait pas de laquelle il s'agit. Tout au plus pouvons-nous nous risquer à quelques remarques et hypothèses. Sans date, la scène se déroule dans un contexte de lutte clandestine qui s'apparente à celle de la guerre froide et met en présence un personnage prénommé Henry (et ce alors que les autres sont affublés de seuls noms : Bog, Slim, Glubb). Dans un long échange avec Slim, Bog caractérise la lutte de la façon suivante : « Oh vous savez en guerre il faut choisir seulement la fuite la moins coûteuse, c'est presque toujours la fuite en avant ». Cette définition que donne Bog interpelle dans la mesure où elle fait écho à une notion chère à Bauchau : celle de l'épique.

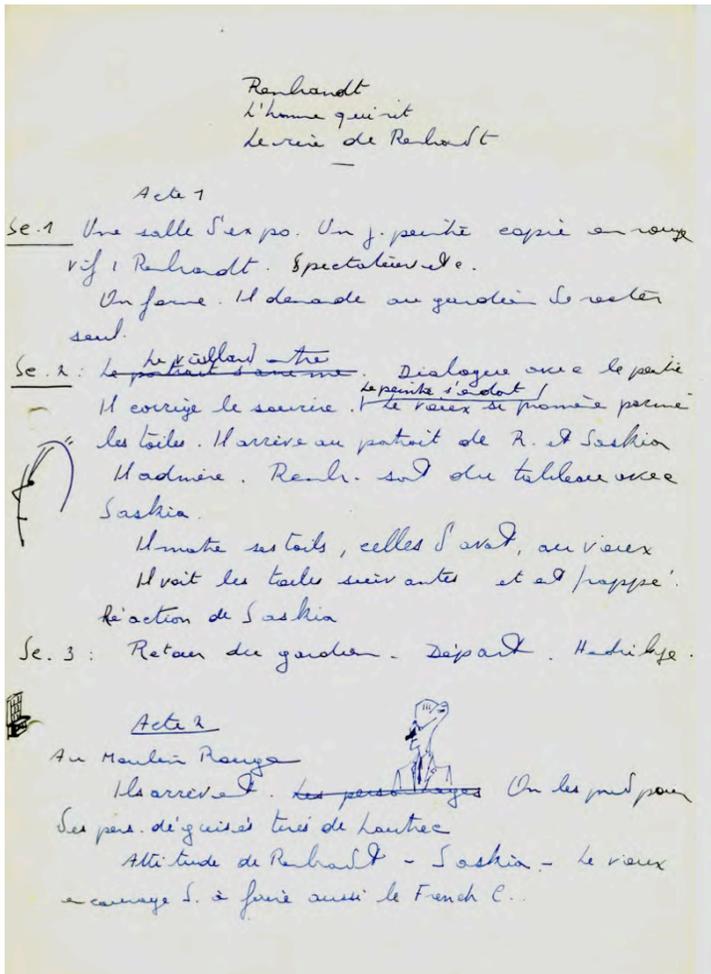
L'épique, affirme l'écrivain, qui suit en cela un mot du philosophe Alain, c'est « ce qui se jette en avant »¹⁹. Aussi l'homme qui souhaite faire face à son destin n'a-t-il d'autre choix que, précisément, se jeter en avant de lui, continuer à avancer, quelles que soient les luttes intestines qui l'animent. C'est la décision que prend Gengis Khan, soutenu par Timour, Spartacus, quand il prend la tête de la révolte des esclaves, Pierre lorsqu'il quitte sa famille et s'enrôle dans la Guerre de Sécession dans *Le Régiment noir* ou enfin Orion quand il s'en va mendier dans le métro à la fin de *L'Enfant bleu*.

Dans *Le Rire de Rembrandt*, c'est une tout autre disposition à l'égard de la lutte qui est envisagée. Un seul feuillet compose ce projet qui prévoit une pièce en deux actes, dont le premier comporterait trois scènes. L'histoire est celle d'un jeune peintre copiant dans un musée un Rembrandt, lorsqu'un vieillard survient derrière et lui propose de corriger le sourire du maître flamand qu'il vient de dessiner. Le vieillard poursuit alors sa promenade au milieu des tableaux et s'arrête devant l'« Autoportrait [de Rembrandt] avec Saskia ». Les deux personnages sortent du tableau et tous trois partent dans Paris. Ce projet, qui n'est pas sans faire penser à *Déluge* ou, surtout, à la nouvelle inédite « La peinture en feu »²⁰, a surgi dans l'esprit de Bauchau le 15 octobre 1955 : « Projets : *Rembrandt*, une pièce dont le sujet m'est venu en contemplant un de ses autoportraits à l'exposition du Musée de Cologne. Riant d'un rire inextinguible en regardant le monde et sa propre vie ».

¹⁹ JA, p. 374.

²⁰ FHB UCL A7754-A7762.

La pièce n'aboutira pas, mais elle donnera cependant naissance à un poème intitulé « Le rire », qui sera publié dans la *Poésie complète* de 2009. Loin du ton badin que laisse entendre le projet théâtral, le poème se révèle beaucoup plus sombre : « Il [Rembrandt] sait que le pauvre sera humilié/ Que le riche et le pharisien triomphent/ Et que le Christ sera brisé/ [...] Il sait immensément, il rit, barque échouée/ Dans le port de la miséricorde »²¹. Ce qui attire l'attention du poète est ici le caractère inépuisable du *rire* alors même que l'injustice du monde se déploie.



²¹ PC, p. 390.

Peut-être est-ce là une réponse au terrible destin de l'humanité, une échappée qu'il faut tenter de suivre ; « Peut-être y a-t-il encore un avenir pour le rire ! », déclare Nietzsche, que Bauchau place en exergue de *Géologie*, recueil plutôt mélancolique. L'écrivain belge commente cette citation dans son journal, à la date du 28 août 1956 : « Que cette parole de Nietzsche me touche. Que le rire soit la forme suprême du courage c'est ce que j'ai toujours senti [...]. Le rire a un chemin à se frayer en nous et dans l'histoire. Il faut que tragédie et comédie débouchent l'une dans l'autre ».

Gît le Cœur, qui prit d'abord la forme d'un poème rédigé entre les mois de juin et d'août 1949, est un ensemble de 31 feuillets, composant une pièce dramatique complète en deux actes. Dans une famille très modeste de la rue Gît-le-Cœur (dans le VI^e arrondissement parisien), un médecin rend visite à une patiente, Jeannette, à qui il reste à peine quelques semaines à vivre. Le médecin se prend d'une affection sincère pour Jeannette et la protège contre sa mère qui la tyrannise, estimant que le seul mal dont elle souffre est de n'avoir jamais connu d'hommes. Sur fond de cette histoire, qui se clôture sur le décès de la jeune femme, se greffe la figure d'un homme aimé par Jeannette, Marco, dont l'absence lui pèse (il a été mobilisé – peut-être dans le cadre de la Guerre d'Algérie).

Le texte s'ouvre sur un premier acte aux accents de drame réaliste zolien qui cède la place dans le second acte à la mise en œuvre d'un univers onirique. Les procédés dramaturgiques participent de cette construction : l'acte II comporte, selon un principe de mise en abyme singulier, l'ouverture sur la scène théâtrale d'espaces-temps décalés. Ainsi se déploie dans la deuxième scène une situation chronologiquement antérieure, dans laquelle la mère de Jeannette la vend en mariage à un Corse :

DOC :

J'aurais voulu le [Marco] voir.

JEANNOT :

Regarde.

Le mur du fond s'ouvre ; on est dans la cuisine. À gauche assise sur le lit Jeannot qui regarde un illustré. Assis à la table devant une bouteille d'apéritif un jeune Corse d'une élégance assez voyante et la mère.

La scène ultime de la pièce, utilisant le même procédé dramaturgique, anticipe étonnamment la scène finale du roman *Œdipe sur la route* :

Le mur s'ouvre. On voit un énorme pan de ciel où semble se dessiner un chemin.

LE DOCTEUR
Et si on y allait ?

[...]

Le docteur l'[la mère]aide à monter [...]. Elle s'élançe dans le ciel.
Le docteur ramasse sa trousse et s'apprête à la suivre tandis que descend le rideau.²²

La lutte dont il est question est double : il s'agit dans un premier temps de la mort qui consume progressivement le corps malade de Jeannette, mais aussi, dans un second temps, de la désobéissance aux ordres de la part de Marco qui refuse de tuer un autre être humain – un refus qui le mènera inévitablement à être exécuté pour trahison. Cette double lutte se lit en outre à l'aune du fil ténu qui lie les deux protagonistes : déménageant de la cuisine, où était son lit, vers la chambre de Marco, Jeannette est saisie d'un regain de vitalité et c'est finalement en tant qu'assomption de leur *amour* chaste que peut être comprise leur mort concomitante – un dénouement qui n'est pas sans rappeler l'absence cruelle de Laure dans la vie d'Henry Bauchau au début des années 1950.

²² Cette image rappelle aussi celle de la mère qui est sur le chemin du soleil à la fin de *La Déchirure*.

Git le coquer

Plan

Sc. 1 le médecin, la j.f.

Elle est très malade, elle va mourir, elle demande d'aller à la chambre sur haut: ^{chambre} ^{de} ^{Marco}

Sc. 2 le médecin, la mère

La mère refuse, l'offre de l'argent, elle refuse
comme faisait Marco. Elle lui: je ne le
dirai pas. Il la bat: c'était comme ça
oui. Et non: oui.

Tra le fover. Non. Rassis et catate
elle dit oui.

Sc. 3 le Doc - la mère - la fille
Comment était Marco, apparemment de
Marco.

Marco et le sautoir la scène

Sc. 4. le Doc - la mère - la fille - H'ordre
le rick rick arché:

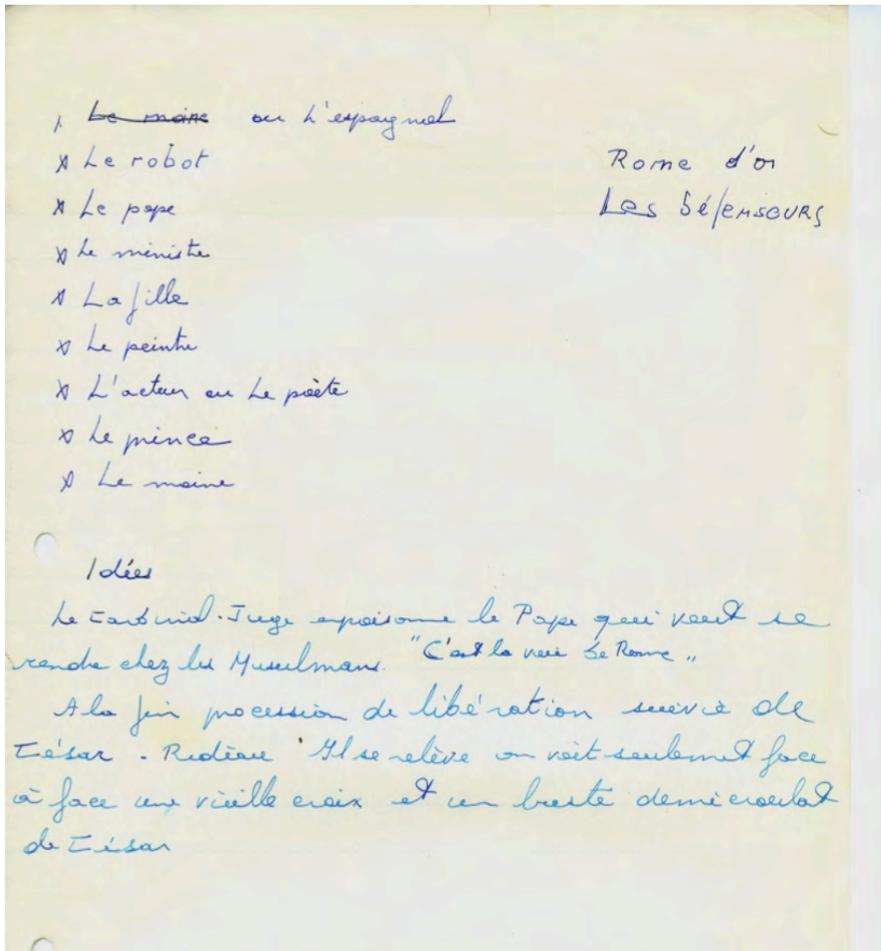
La fille se noie - la mère doit évacuer
Marco - la j. la bat ^{des yeux} Marco
apparaît avec l'arche ^{empot: qui} ^{la serrure}
la tête, l'air d'eau, rien.

Tig les rideaux: le garçon ¹ / ¹ et
l'autre ¹ / ¹ stèle

Le dernier texte des projets dramaturgiques d'Henry Bauchau s'intitule *Rome d'Or* (ou *Les défenseurs*). Ensemble de 88 feuillets, la pièce, complète, se compose de quatre actes précédés d'un prologue proposant une histoire assez complexe. La pièce se déroule au Bas Moyen Âge, à Rome. On y voit une chrétienté menacée par une armée sarrasine, prête à assaillir la ville. Rome est désertée et seuls restent, hormis quelques bandes de brigands, le Pape, son Cardinal-Juge et Père Anselme, conseiller du pape, tous trois réfugiés dans les catacombes. L'action de *Rome d'Or* se présente comme un dilemme. Dans un premier temps, Antonio, alchimiste ayant reçu en Orient²³ les enseignements les plus avancés, vient proposer son aide au souverain pontife : il a mis au point un « homme de fer », qui possède la force de cent hommes et qu'il souhaite mettre à la disposition du pape. La constitution d'une armée de tels chevaliers étant longue, Antonio propose au pape de retarder l'avancée des Arabes en glissant une fiole de poison (le choléra) dans leurs points d'eau. L'autre partie de ce dilemme tient en la proposition du Prince Omar, qui suggère au pape d'« allier la Croix et le Croissant » afin de former un seul et même empire – le Croissant possédant la force militaire et la Croix la stratégie politique.

Alors qu'il se retire pour réfléchir, le Pape fait un rêve dans lequel il voit un cygne blanc attaqué par des aigles et l'eau du lac dans lequel il se trouve se transformer bientôt en un lac de sang. Le Pape comprend qu'il doit rejeter les deux propositions, refuser l'effusion de sang et le dévoiement, et qu'il doit au contraire suivre l'enseignement du Christ dans son Sermon sur la montagne : « Ne résistez pas à celui qui vous veut du mal » (Mt 5, 39). Le Cardinal-Juge refuse de suivre l'ordre du pape et l'empoisonne avant d'annoncer au Prince Omar que ses troupes ont été également empoisonnées et de s'autocondamner à la pendaison pour trahison et parricide.

²³ Dans la ville de Merv, qui, pour les traditions hindoues et arabes, représente le siège du paradis terrestre.



En filigrane de ce récit naît et se déploie une histoire d'amour entre Aurélia, la fille d'Antonio, et Jean, un pèlerin. Avant que le pape n'ait eu le temps de les marier, Aurélia est accidentellement tuée par l'homme de fer de son père et Jean, atterré, regagne ses campagnes flamandes.

La lutte qui s'exprime dans cette pièce, au-delà de la simple opposition guerrière entre la chrétienté et l'islam, est bien celle d'un homme pris entre deux tentations qui, inexorablement, mènent à l'échec. Le Pape est bien conscient de ce dilemme cornélien qui l'habite : « Non, non, c'est une seule et même tentation que subit l'Église. Je les [les deux

propositions] verrai ensemble » (I, 3). Aussi cette lutte contre la tentation de la violence est-elle bien la trame qui sous-tend toute la pièce, comme le révèle de façon oraculaire le personnage d'Aurélia, jeune fille folle qui voit apparaître partout l'image de César. Aurélia, dont on rappellera qu'il s'agit du prénom de la mère de Jules César, endosse en ce sens un rôle prophétique qui va jusqu'à l'apparenter à la figure christique²⁴ : alors que son décès est annoncé au Pape, celui-ci déclare que « des temps nouveaux vont venir et comme l'évangile s'ouvre par le massacre des Saints Innocents, l'ère nouvelle s'ouvre par ta mort, Pâquerette au cœur pur » (IV, 3)²⁵.

Dès le début de la pièce, Aurélia annonce le risque encouru, qui est celui du sang versé : « je voudrais tant ne plus rien voir d'autres que ce que vous voyez tous [...] ; plus de sang, plus de sang, plus de ces ombres qui sortent de partout » (II, 1). Ce sang, Aurélia l'associe au personnage de César, qui, on le comprend bientôt, plus qu'une référence à la personne historique, est une représentation symbolique de l'entraînement spiralaire de la violence (« Tu ne vas plus tuer, dis César » – I, 1). Reproduction mécanique de l'affirmation de la mort, le sang versé apparaît toujours comme consubstantiel au destin de César : « Un destin tout rouge » (Prologue), un « [g]rand destin rouge » (Prologue). Aurélia, à l'instar d'Antigone, une fois encore, met en garde contre la répétition de la violence dont elle voit l'ombre se profiler sur Rome et, particulièrement, derrière le pape alors en proie au doute quant à la décision qu'il doit prendre. L'« ombre de César », véritable moteur de la pièce²⁶, se manifeste derrière le souverain pontife à deux reprises, dans la scène 3 de l'acte II, et utilise notamment des versets du texte biblique afin de semer le trouble dans son esprit et l'inciter à la violence : « Je ne suis pas venu apporter la paix mais le glaive » (Mt 10, 34), « Je suis venu apporter le feu

²⁴ Par bien des aspects, Aurélia rappelle également l'héroïne de la nouvelle de Gérard de Nerval.

²⁵ Le motif du massacre des Saints Innocents (Mt 2, 16-18) obsède Henry Bauchau à ses débuts, comme en témoigne, par exemple, le poème inédit « Fontaine des Innocents » (FHB UCL A14883-A14886).

²⁶ Bauchau s'intéresse de près à cette notion, qu'il redécouvre alors chez Jung : « J'ai pénétré ces jours-ci la notion jungienne de l'ombre qui m'était restée fermée. [...] En quoi consistait mon ombre refusée : imprévoyance, gaspillage, colère, timidités, sentiment d'infériorité, froideur, irrésolution » (12 novembre 1952).

sur la terre et que veux-je sinon qu'il brûle » (Lc 12, 19) et, à la fin de la scène, se citant lui-même, « Le sort en est jeté, le sort en est jeté ».

Cette angoisse de l'inévitabilité de la répétition de la violence n'a jamais quitté Henry Bauchau qui l'a maintes fois exprimée dans son œuvre, allant jusqu'à l'évoquer, à cinquante ans de distance (dans *Rome d'or* en 1951 et *Petite Suite au 11 septembre* en 2001), dans des termes proches :

Quand on se penche sur l'histoire on n'entend rien qu'un long
gémissement (Antonio parle ; IV, 1)

L'Histoire
de tout son poids
pesant sur le grand nombre
est l'immense
le long gémissement séculaire²⁷.

Or, c'est davantage à travers le personnage du Prince Omar que se manifeste l'ombre de César, notamment lorsque le Sarrasin affirme : « Ici à Rome je reprendrai une tradition impériale toujours vivante, je serai l'héritier de César » (II, 3). Quant au pape, s'il a résisté à la tentation de la violence, il lui en aura coûté la vie, et la pièce, qui se termine sur ses funérailles, pose la question de l'utilité de ce sacrifice, alors même que l'on sait qu'il sera à recommencer tôt ou tard : « Paraît alors César en toge drapé. Devant lui un soldat porte sa cuirasse dorée, derrière lui son destin, une sorte d'ange soldat vêtu de rouge » (IV, 4).

Cette ultime question, délicate, que pose Bauchau, et qui revient en définitive à celle de l'équilibre entre le bien et le mal, s'incarne dans la pièce dans le personnage du Cardinal-Juge, ce personnage lui aussi « vêtu de rouge » (IV, 3), et qui, à l'image de Tchelou T'saï dans *Gengis Khan*, fait œuvre de trahison en acceptant la destruction, mais pour que la vie continue d'être.

Il n'est pas indifférent que ce soit le qualificatif de « Juge » qui soit lié à la fonction du Cardinal lorsque l'on sait tout le poids que recouvre cette appellation dans l'imaginaire d'Henry Bauchau. Si les archives ne signalent pas de pièce mettant en scène de manière spécifique ce personnage, on sait par le biais de son journal que Bauchau a longtemps

²⁷ « Petite suite au 11 septembre » (PC, p. 342).

voulu écrire un drame qui aurait été intitulé *Le Juge et le Prisonnier*, ce qu'il mentionne à plusieurs reprises durant l'année 1955 : « De plus en plus décidé à écrire une pièce : *Le juge et le prisonnier*. Je me sens guidé par l'inconscient dans cette voie. [...] Il s'agit, je le pressens, d'un énorme travail qui doit accompagner ma libération » (20 juillet 1955)²⁸. Quelques mois plus tôt s'était imposé à Bauchau le souvenir d'un tableau qui l'avait « impressionné durant toute [s]on enfance » : « une gravure anglaise représentant “Brutus condamnant ses fils” » (24 juillet 1954)²⁹.

Si la pièce ne verra jamais le jour, les déclinaisons de son motif sont nombreuses, à commencer par une nouvelle, intitulée « Le Juge »³⁰ (datée de 1954-1956). Dans celle-ci, le Juge se transforme en un « Inquisiteur » devant lequel « l'enfant [se trouve] paralysé avec ce qui l'arrête et ce qui l'a glacé : le regard ». Ce qui pétrifie chez le Juge, c'est avant toutes choses, pour Bauchau, le regard. Une note du 21 août 1954 le confirme : « Le Juge rouge les bras croisés. Le Juge-regard. Regard qui sait, qui transperce. [...] Dieu-Juge, le Dieu de l'Ancien Testament, en face de lui le Fils, la Victime. [...] Le Juge Rouge, le Cardinal. Le Grand Inquisiteur, en face de lui le Pauvre, le pauvre c'est la victime ». Dans cette remarque ramassée se condense l'ensemble des constellations qui gravitent autour de la figure du Juge et que nous avons pu déjà rencontrer : le Juge, qui est le Juge « rouge », le Cardinal, est dans l'imaginaire bauchalien celui qui sacrifie la victime. Aussi se présente-t-il moins comme le Dieu-Bonté du Nouveau Testament que comme le Dieu-Juge de l'Ancien, portant avec lui la « table de la loi », dit la nouvelle – une Loi dont il faut cependant se dégager « pour entrer dans [...] la lutte »³¹.

²⁸ Voir encore : « Le Juge et le prisonnier se ressemblent de plus en plus. Ils sont une même personne à la fin » (3 août 1955) ; « *Le juge et le prisonnier* : ce sujet qui m'a saisi avec tant de force, s'est comme éloigné de moi, mais je dois y revenir. Je ne puis vraiment traiter ce thème avant d'avoir élucidé le sens des forces qui me mènent » (15 octobre 1955).

²⁹ Il évoque à nouveau ce souvenir dans *Dialogue avec les montagnes*, à la date du 22 janvier 1969 (DM, p. 95).

³⁰ Le texte n'est pas le même que celui publié dans la revue *Audace* en 1968, sous le titre « Fantaisie du Juge ». La nouvelle de 1968 évoque toutefois un « juge des anciens temps, qui était maigre et d'un *rouge franc*, avec la démarche d'un *cardinal* » (p. 143, nous soulignons).

³¹ Il s'agit toujours du texte de la nouvelle.

Or, si la Loi du Juge se présente comme impérieuse, il n'est pas étonnant que ce dernier se matérialise sous les traits du « Grand Inquisiteur » de Dostoïevski, que Bauchau convoque parallèlement dans un autre texte, poétique cette fois, daté des premières années de 1950 :

La terre entière est imprégnée des larmes des petits enfants Et la
Genèse ensanglantée. Ivan, Ivan Karamazov Toute l'histoire a
trébuché au massacre des Innocents³².

Loin d'en avoir terminé avec cette image, Bauchau s'en ressaisit dans une peinture en 1972 (intitulée « Le Grand Inquisiteur »), ainsi que dans deux romans : *Le Régiment noir*, en 1972 également, sous les traits de Stonewall Jackson et *Le Boulevard périphérique*, sous les traits de Shadow, en 2008. Car, ce qui caractérise fondamentalement les deux personnages tient précisément en ce regard, ce « regard qui sait, qui transperce », dont Pierre dira qu'il est « un regard clair [...] qui est celui de la compréhension peut-être, mais sur un fond de froide intensité »³³ et le narrateur du *Boulevard* que ce sont des « yeux pâles », un « regard plus profond, plus ancien » et qu'on n'a pas l'impression d'avoir « vraiment vu »³⁴.

Enfin, un dernier texte inédit, daté des premières années de 1950, très brouillon et très éparpillé, vient marquer de son sceau la formidable cohérence de l'imaginaire bauchalien alors toujours en gestation :

Sophocle a-t-il pour toi chanté à Salamine Et Socrate tenu son
rang dans les hoplites L'ombre immense de Rome Shadow,
shadow oui l'herbe était plus verte aux cercueils d'Angleterre³⁵.

Les premiers projets dramaturgiques d'Henry Bauchau sont extraordinairement riches. Investissant les figures héroïques qui s'imposent à lui, Bauchau interroge celles-ci dans les luttes qu'elles mènent, à commencer par celle, ontologique, qui les conduit à accepter et à aller au-delà de leur propre destin. De la même façon, la recherche par Henry Bauchau de son « ton » correspond en fin de compte à la quête d'un éclairage de l'ombre par la lumière et de la lumière par l'ombre, un cheminement qui, dépassant de loin le cadre de la fiction engagée, touche à

³² FHB UCL A2311 ; on retrouve en outre le massacre de Saints Innocents évoqué précédemment.

³³ RN05, p. 67.

³⁴ BP09, pp. 88 et 89.

³⁵ FHB UCL A15058.

l'ordre cosmique même : « L'autre [être en moi] qui cherche l'*unité de ton* (et de *vie*) ne s'intéresse pas à une situation de théâtre mais veut se joindre au *mouvement cosmique* », écrit Henry Bauchau le 21 juillet 1951 (nous soulignons). Ainsi son théâtre s'inscrit-il, par-delà les conflits qu'il met en œuvre, dans un théâtre de la vie.

« J'aime la vie ! », s'exclame Antonio dans *Rome d'or* (II, 1). Si une telle affirmation n'est pas aussi nette, ni aussi tranchée dans la bouche d'Henry Bauchau, on ne peut nier la gratitude de l'écrivain à l'égard du monde, l'amenant à déclarer, avec beaucoup d'humilité, à l'extrême fin de son existence, ses « tentatives de louange » envers la vie. Car, sans jamais tomber dans l'enthousiasme, Henry Bauchau a patiemment tissé la trame d'une œuvre dont le ressort le plus essentiel est peut-être ce cri, cette affirmation de la vie, si proche de celle d'Antigone :

DIEU, *hésitant* :

Eh bien alors appelle-moi IAWÉ

ADAM :

C'est trop long. Je dirai Ia. (*Exultant*) C'est cela Ia, Yes, Si, Da.

Oui, oui, oui, oui. Ce nom est signe de toi. Je comprends qui tu es.

C'est toi qui dis : oui à la poussière du monde et la voilà qui [...] chante la joie de vivre.³⁶

Jérémy LAMBERT

FNRS – Université catholique de Louvain

³⁶ Voir « La naissance de l'homme » (I, 2).