

# Le rêve, les bribes et le reste

## De *La Reine en amont* à *Ceinte*

À deux reprises, à six ans d'intervalle, le Théâtre de l'Estrade a porté à la scène la pièce « maudite » d'Henry Bauchau : *La Reine en amont*. Ce fut d'abord sa création pour la première fois sur une scène parisienne par une troupe professionnelle en juin 2007<sup>1</sup>, puis la reprise-adaptation de la pièce en novembre-décembre 2013 dans un nouveau spectacle intitulé *Ceinte*<sup>2</sup>. Nous voudrions ici rendre compte de la réflexion dramaturgique et littéraire qui a présidé à nos choix de mise en scène de la pièce, et plus particulièrement à la conception de *Ceinte*.

*La Reine en amont* occupe dans la production d'Henry Bauchau une place particulière. Œuvre méconnue, elle est la première dans laquelle Bauchau aborde le thème mythologique et psychanalytique d'Œdipe, qui sera au centre de son œuvre romanesque des années 1980-1990. Écrite entre son premier roman, *La Déchirure*, le roman de la mère, et son second, *Le Régiment noir*, le roman du père, elle met en scène aussi bien le fantasme de l'inceste mère-fils que le motif de la « faiblesse du père », qui sera le point de départ du *Régiment noir*. Mais, surtout, dans le parcours de l'écrivain, après bien d'autres, la pièce constitue une nouvelle et particulièrement douloureuse expérience de l'échec, qui le conduira à renoncer à une carrière de dramaturge, à laquelle il s'était pris à rêver depuis l'écriture de *Gengis Khan* :

*La Machination* – particulièrement dérisoire : c'est une œuvre où je m'expose, une œuvre qui semble dépourvue de toute actualité.

---

<sup>1</sup> *La Reine en amont*, mise en scène de Benoît Weiler et d'Eric Pellet, avec Lorenzo Baitelli, Thomas Blanchet, Franck Borde, Delphine Haber, Laurent Letellier, Bertrand Nadler, Marta Terzi ; musique : Geoffrey Dugas et Aurélie Branger. Paris, Centre Wallonie-Bruxelles, 1<sup>er</sup> et 2 juin 2007. Spectacle précédé de plusieurs lectures-spectacles en 2006 (Créteil, Théâtre du Rond-Point et Théâtre 13 à Paris)

<sup>2</sup> *Ceinte*, mise en scène de Benoît Weiler et d'Eric Pellet, avec Philippe Drancy, Delphine Haber, Stéphane Ramirez, Guy Segalen, Marta Terzi, Benoît Weiler ; musique : Geoffrey Dugas et Adrien Deygas ; Paris, Centre Wallonie-Bruxelles, Créteil MCJ Club et Louvain-la-Neuve, novembre-décembre 2013.

C'est aussi mon plus grand insuccès, j'en ai souffert cet hiver d'une façon qui m'a étonné et humilié. (DM, p. 250.)

Bauchau écrit la pièce entre 1966 et 1968, juste après sa seconde analyse avec Conrad Stein. Publiée en 1969 sous le titre *La Machination*, elle n'a retrouvé le nom initialement prévu par l'auteur qu'à l'occasion de sa réédition en 1995, chez Actes Sud dans *L'Arbre fou* qui rassemblait tous les textes de théâtre et de poésie du cycle d'Œdipe et Antigone, titre définitivement confirmé par sa reprise dans *Théâtre complet* en 2001. En dehors d'une lecture-spectacle montée en 1971 par les neveux d'Henry Bauchau alors étudiants, la pièce n'a reçu, au moment de sa parution, aucun écho du côté des metteurs en scène ; elle ne sera créée à la scène que quarante ans plus tard par le Théâtre de l'Estrade.

Les changements de titre de la pièce sont assez symptomatiques des hésitations et des doutes qui ont accompagné son écriture, puis son édition. Dans *Dialogue avec les montagnes*, le journal des années 1968-1972, qui concerne donc la période de la relecture et de l'édition de la pièce, Henry Bauchau rend compte à plusieurs reprises de ses hésitations sur le titre, ainsi que des réactions de ses relecteurs familiers : « La Reine en amont » a dès le début sa préférence, c'est le titre qu'il a donné à un poème écrit à la même époque, l'un des inséminateurs de la pièce. Mais « La Machination » a la préférence de Laure, sa femme ; d'autres visiteurs consultés lui suggèrent « Jocaste », d'autres « Œdipe »... Et Bauchau d'envisager un moment de l'appeler « L'Avènement d'Œdipe »<sup>3</sup>... Si ce dernier titre a été vite écarté, il apparaît après coup prémonitoire quant à la création bauchalienne, puisqu'il annonce le cycle d'Œdipe qui prendra toute sa dimension vingt ans plus tard.

Le balancement entre les deux titres sous lesquels la pièce a été successivement publiée reflète la double nature du projet. Le choix de « La Machination » mettait l'accent sur la dimension politique de la pièce, sur l'intrigue en coulisse qui la sous-tend, sur la référence au théâtre et le rôle d'Olympias, *deus ex machina* de ce théâtre. Il faisait en même temps écho à *La Machine infernale* de Cocteau, qui appartient à l'intertexte moderne de la pièce. Le choix de « La Reine en amont », au contraire, met l'accent sur sa dimension poétique, voire hermétique, l'implicite psychanalytique ; et s'il superpose les deux « reines », Olympias et

---

<sup>3</sup> Version tapuscrite conservée au Fonds Henry Bauchau de Louvain-la-Neuve.

Jocaste, c'est en privilégiant la seconde, celle qui se tient « en amont » du fait de son statut archétypal dans le complexe d'Œdipe freudien.

### *La Reine en amont* et le « rêve d'Alexandre »

Dans sa postface à la pièce, Bauchau évoque ce qu'il présente comme le point de départ de son projet d'écriture : l'existence supposée d'un *Œdipe* perdu dont Jules César aurait été l'auteur ; d'où l'idée d'un déplacement vers un autre conquérant historique, Alexandre de Macédoine, qui « aurait eu plus de raisons que lui [César] de s'intéresser à l'histoire d'Œdipe et de vouloir en modifier le déroulement traditionnel » (AF, p. 119). Mais, dans *Dialogue avec les montagnes*, la genèse de la pièce est montrée sous un autre aspect, que la postface a visiblement occulté. Répondant à Blanche Reverchon-Jouve, sa première psychanalyste, qui l'interrogeait sur une dédicace où il présentait sa pièce comme des « débris du rêve d'Alexandre », Bauchau explique qu'il avait au départ un projet d'écriture d'une ampleur bien plus considérable, dont il ne lui est resté que des « bribes »<sup>4</sup> :

Au moment où brusquement le sujet m'est apparu – et j'ai commencé après une nuit brûlante à l'écrire le lendemain matin –, j'ai vu tout le rêve d'Alexandre, le conflit œdipien, la conquête, la poursuite du meurtre du père sur la personne du grand roi, la démesure finale et l'agonie au milieu des généraux qui déjà se disputent son empire. *La Machination* dans tout cela n'était que le prélude. Le reste je n'ai pas pu l'écrire car j'ai senti – ce qui semble outrepassant car je ne devrais en accuser que ma faiblesse – que l'époque ne me le permettait pas. Ou bien il eût fallu être plus endurci que je ne le suis à la solitude, au silence, et au fait de marcher à rebours du courant apparent de l'époque. *La Machination*, grâce à la psychanalyse, est plus ou moins acceptable, mais dresser dans toute sa stature le rêve dionysiaque d'Alexandre, celui de la projection en avant et de la destruction d'une telle surabondance de force, il eût fallu pour cela être soulevé par la vague du temps. Celle d'aujourd'hui va dans un autre sens et je ne suis pas de taille à faire cela seul. (DM, p. 205.)

Dans ce récit du projet initial, trois points méritent d'être soulignés : l'inscription de la pièce dans un ensemble beaucoup plus vaste, l'aveu du

---

<sup>4</sup> « Elle me demande pourquoi j'ai parlé dans la dédicace du rêve d'Alexandre dont il ne m'est resté que des bribes. » (DM, p. 205.)

renoncement à ce projet pour des raisons à la fois psychologiques et esthétiques, et la place de la psychanalyse. Le « rêve » inaugural de l'œuvre portait sur l'ensemble de la vie d'Alexandre de Macédoine, ce devait être une vaste fresque dont *La Reine en amont* n'aurait été que le « prélude ». Dix ans après *Gengis Khan*, Henry Bauchau se tournait vers un autre conquérant et continuait donc de se rêver en auteur d'un théâtre épique, rempli de grands espaces, de projets surhumains et de conquêtes. Mais le rêve d'épopée a été abandonné en route.

Bauchau explique son renoncement à ce projet gigantesque par le manque de « force », le sentiment de ne pas être « de taille » ; ce qui renvoie au contexte dépressif de l'écriture de la pièce qui se retrouve dans certaines scènes, notamment celle où apparaît le personnage de Laïos, qui est, beaucoup plus qu'Alexandre, une image de Bauchau lui-même<sup>5</sup>. Dans ces années qui suivent sa seconde analyse, avec Conrad Stein, il est habité (et le restera longtemps) par un sentiment d'échec récurrent, qui s'approfondira encore après l'« insuccès » total de *La Machination*. Mais à l'explication psychologique s'ajoute une considération historique : l'épique n'est « pas au goût de l'époque ». Bauchau a le sentiment que ses goûts le poussent « à contre-courant ». Les mythes fondateurs, propres à la poésie épique, en particulier celui d'Œdipe, ont certes fait retour dans la modernité grâce à la psychanalyse, mais l'objet de celle-ci, la psyché, est tout sauf épique.

En recentrant le projet de la pièce sur l'*Œdipe* d'Alexandre, plutôt que sur la figure du conquérant, Bauchau choisit en quelque sorte une solution de compromis entre les attentes de l'époque où la psychanalyse est à la mode, et son « envie » d'épique à contre-courant de la mode littéraire. À ces remarques, sans doute faut-il ajouter qu'au milieu des années 1960, pour qui s'intéresse à la modernité théâtrale, la notion de « théâtre épique » a pris un autre sens : celui que Brecht lui a donné et qui se caractérise par la distanciation, le refus de piéger le spectateur dans l'illusion référentielle. Bauchau a lui-même souligné son admiration pour le théâtre de Brecht dès cette époque ; le choix du théâtre dans le théâtre,

---

<sup>5</sup> Bauchau a l'âge de Laïos quand il écrit, et non celui d'Alexandre, et il n'est peut-être pas absurde de rappeler que dans ces années 1960, son fils, Patrick, s'est lancé dans une carrière d'acteur de cinéma fulgurante et prometteuse ; le sentiment de la faiblesse et la tentation de l'effacement devant le génie du « fils » promis à la conquête qui s'exprime en Laïos n'étaient sans doute pas étrangers à ce qu'Henry Bauchau vivait alors.

qui permet les jeux de distanciation, pourrait être le résultat de ce compromis. L'ambiguïté fondamentale de *La Reine en amont*, en tension permanente entre politique et intimité, est sans doute la trace de ce déplacement d'un désir profond d'*épique* au sens antique, qui est au cœur de l'imaginaire bauchalien, vers l'*épique* au sens brechtien, forme sublimée de ce désir et cautionnée autant par l'esthétique moderne que par la psychanalyse.

*La Reine en amont* est en effet le lieu d'un paradoxe : elle met en scène le plus grand conquérant d'espace de l'histoire, et pourtant elle est intégralement une pièce d'*intérieur*, dans tous les sens du terme. Depuis le « Prologue » (scène de l'enfance d'Alexandre) jusqu'à la révolution de palais que constitue l'assassinat de Philippe à l'acte IV, en passant par les deux actes de la représentation de la pièce d'Alexandre, l'action dramatique ne sort jamais du Palais de Pella. Les déplacements dans l'espace (la guerre contre Sparte, la préparation de l'invasion de la Perse, l'accélération de la transmission des ordres par un nouveau système de signalisation...) ne sont pas de l'ordre de la « réalité » diégétique, ils sont « représentés » par les comédiens sur une scène à l'intérieur de la grande salle du Palais. À l'échelle de la pièce, l'espace n'existe que comme rêve et représentation du rêve. À l'intériorité spatiale de la pièce s'ajoute l'intériorité psychologique. La question politique, qui est le cœur de la pièce, n'est pas dissociée du fantasme et donc de l'intime, dans le propos d'Alexandre. Certes, l'enjeu du conflit entre Alexandre et Philippe est bien le pouvoir et pour le fils la possibilité de réaliser son destin, le message implicite de la pièce est bien d'ordre politique (à travers l'image de Laïos abdiquant pour Œdipe et construisant sa « cabane » avec une Jocaste retrouvée, Alexandre et Olympias adressent à Philippe une proposition d'arrangement à l'amiable : le pouvoir laissé à Alexandre contre le retour d'Olympias), mais ce message politique métaphorisé par l'histoire d'Œdipe se trouve complètement contaminé par ses implicites psychologiques et inscrit dans le cadre de l'Œdipe freudien dont la Mère est l'enjeu. Le message lui-même (l'issue du drame imaginé par Alexandre) apparaît à la fin comme un pur fantasme (l'affaiblissement du père), un rêve naïf du jeune Alexandre qui va se heurter à la réalité, et Philippe se charge de la lui rappeler : « Je ne suis pas Laïos ». La pièce ne sort de l'intériorité psychologique d'Alexandre qu'à l'acte IV, avec l'assassinat final de Philippe par Pausanias, dont on sait qu'il est l'agent

d'Olympias, laquelle, contrairement à son fils, sait faire le départ entre le fantasme et la réalité des rapports de force politiques.

Cette tension entre un extérieur rêvé et une structure toute en intériorité, qui a pu dérouter des lecteurs, mais qui au bout du compte fait l'originalité de la pièce, peut être comprise comme le résultat du refoulement par Bauchau de son désir d'épique « à contre-courant », et de l'interrogation de ce désir par la psychanalyse. Au bout du compte, l'action épique se trouvera traitée, au second degré, comme un matériau imaginaire.

### *La Reine en amont*, les manuscrits et tapuscrits

Ce mouvement d'intériorisation est d'ailleurs perceptible dans l'examen des versions successives de l'œuvre. Nous disposons de trois documents-sources : un manuscrit et un tapuscrit conservés à la Bibliothèque royale de Bruxelles (Archives et Musée de la Littérature), un tapuscrit conservé au Fonds Henry Bauchau à Louvain-la-Neuve.

Le manuscrit de la Bibliothèque royale (MLT 00663) est daté, *a posteriori*, de 1966 ; il s'agit apparemment de la plus ancienne version consultable. Les différences avec la version finale sont considérables et parfois surprenantes : personnages plus nombreux (Créon, Cléopâtre, Cosos), présence explicite d'un chœur, grossièreté ostensible de Philippe, langage globalement plus cru, une longue scène avec Aristote rappelant les épisodes de la vie d'Alexandre que l'on retrouve dans la pièce attribués à Œdipe, et surtout un acte IV très différent, beaucoup plus long, où, après l'assassinat de Philippe, Pausanias est exécuté par Alexandre, et où Olympias se sacrifie après avoir organisé cette « machination ». Pour sauver du massacre la jeune Cléopâtre – seconde épouse de Philippe qui sera finalement nommée Statira –, elle échange sa tenue avec elle, et se fait tuer à sa place par les soldats après lui avoir confié la Macédoine. La pièce s'achève sur la déploration d'Alexandre, devant la dépouille de Cléopâtre, qui en réalité est celle d'Olympias, face à la « cruauté » de sa mère voilée devant lui, et qui est en réalité Cléopâtre déguisée en Olympias... Cet étonnant final de tragédie sur un quiproquo digne d'une comédie disparaîtra dans les versions suivantes.

Le tapuscrit du Fonds Henry Bauchau, intitulé *L'Avènement d'Œdipe* (signe supplémentaire du « symptôme » de l'indécision de Bauchau quant au titre de sa pièce), non daté, se situe visiblement à mi-chemin entre le

manuscrit MLT 00663 et la version finale de *La Machination*. La mention suggérant la superposition scénique des deux niveaux de jeu par le recours aux mêmes acteurs apparaît dans les mêmes termes que dans la version finale (« Les personnages d'Olympias et de Jocaste, d'Édipe et d'Alexandre adulte, de Philippe et de Diogène doivent être joués par les mêmes acteurs »). Créon a disparu en tant que personnage de la pièce ; la seconde épouse de Philippe est toujours présente mais se nomme désormais Statira ; c'est elle qui assiste à la représentation à côté de Philippe et elle intervient à la fin de la pièce d'Alexandre (au début de l'acte IV) pour en commenter le message avec Philippe qui ne s'adresse pas aux acteurs. Les péripéties de l'acte IV ont été supprimées, la crudité du langage a été gommée et la pièce se termine comme dans la version finale.

Le manuscrit de la Bibliothèque royale comporte des corrections de la main de Bauchau. Il est de toute évidence postérieur aux deux autres et constitue sans doute l'une des dernières versions avant celle qui sera publiée : Statira, si elle est encore évoquée, a disparu comme personnage. Les différences avec la version finale portent sur quelques répliques qui seront supprimées dans les ultimes corrections.

Du manuscrit de 1966 à la version publiée, la condensation des scènes, la suppression de passages explicatifs, de transitions, d'informations d'ordre historique, du final tragi-comique et des répliques les plus prosaïques ont eu pour effet de densifier la pièce, de réduire son ancrage factuel, son « réalisme », et d'augmenter sa dimension poétique. Ces transformations suivent ainsi un chemin qui va d'un théâtre d'action à un théâtre psychique.

## Difficultés dramaturgiques de *La Reine en amont*

*La Reine en amont* présente des particularités qui en font une pièce jugée « difficile » et cette difficulté explique en partie la réaction de méfiance, voire de rejet, des professionnels du théâtre à l'époque de sa publication.

La première concerne le rapport simplement quantitatif entre la pièce dans la pièce (l'histoire d'Édipe revue par Alexandre, soit les actes II et III) et le récit-cadre (le conflit de pouvoir entre Alexandre et Philippe, soit les actes I et IV). Ce rapport est d'environ deux tiers pour la pièce et un tiers pour le récit-cadre. À titre indicatif, la scène des comédiens dans *Hamlet* représente à peine un vingtième de la pièce. Il en résulte une

réelle difficulté cognitive pour le spectateur : alors que l'histoire d'Œdipe n'est qu'un élément de l'histoire de Philippe et Alexandre, la dimension de la pièce représentée, son unité dramaturgique, la consistance de ses personnages et de leurs relations lui confèrent, dans la durée de la représentation, une autonomie narrative et une importance scénique qui viennent concurrencer celles du récit-cadre, voire s'y substituer. D'où une seconde difficulté cognitive pour le spectateur : face à une pièce au second degré qui a la structure et quasiment la durée d'une pièce au premier degré, le spectateur est happé par l'histoire d'Œdipe comme s'il s'agissait d'une pièce autonome. Or l'histoire d'Œdipe représentée sur scène n'est qu'une projection imaginaire d'Alexandre et doit être comprise comme un message qu'il adresse à son père Philippe, spectateur de cette représentation privée donnée en son palais. Pour saisir pleinement ce qui se joue sur scène, le spectateur doit en quelque sorte réagir contre la force « théâtrale » de la pièce jouée dans la pièce, et ne pas cesser de « voir double », c'est-à-dire à la fois suivre l'histoire d'Œdipe et de Jocaste avec son déroulé et ses péripéties propres, et à la fois entendre dans cette histoire le discours d'Alexandre écrit à l'attention de son père. Il y a bien des précédents à ce genre de structure, à commencer par *L'Illusion comique* de Corneille, mais la pièce dans la pièce n'y interagit pas avec le récit-cadre : Pridamant et Alcandre sont les spectateurs d'une autre « scène », où des événements se déroulent sans modifier le récit-cadre. Ainsi, concernant la place occupée par le théâtre dans le théâtre, la pièce de Bauchau réunit en quelque sorte la visée symbolique d'*Hamlet* et la structure dramaturgique de *L'Illusion comique*.

Cette complexité du dispositif dramaturgique semble avoir été mal perçue par les metteurs en scène de l'époque. Henry Bauchau comptait beaucoup sur Ariane Mnouchkine qui avait créé *Gengis Khan* en 1960. D'après ce qu'il en rapporte dans *Dialogue avec les montagnes*, la réponse de celle-ci lui parvient via Philippe Léotard, l'un des acteurs fondateurs du Théâtre du Soleil avec Mnouchkine. Il lui suggère de supprimer la partie Alexandre (soit le prologue et les actes I et IV) qu'Ariane juge inutile au motif que la partie Œdipe « se suffit à elle-même ». Ce jugement laissera Henry Bauchau perplexe et profondément déçu. Interrogé sur cette réponse, Jacques Derrida, alors ami de Bauchau, et qui avait lu la pièce, répond à l'argument :



Je lui [à Jacques Derrida] dis l'idée d'Ariane de ne jouer que l'Œdipe proprement dit. « Je trouve que ce serait dommage car c'est l'articulation des deux actions qui forme l'Œdipe complet. » (DM, p. 78.)

Mais hélas pour Bauchau, Derrida n'était pas metteur en scène... À l'incompréhension des milieux du théâtre concernant le choix de structure, s'ajoute le fait que dans cette « réécriture » du mythe d'Œdipe, l'auteur brouille les repères narratifs d'un public cultivé, c'est-à-dire d'un public ayant à l'esprit la pièce de Sophocle ou tout au moins l'essentiel du récit mythique. En effet, les écarts avec le mythe grec y sont si importants qu'ils bouleversent complètement le sens de l'histoire d'Œdipe et de Jocaste. Le spectateur/lecteur cultivé, pourtant habitué aux réécritures plaisantes de Gide ou de Cocteau, n'y retrouve pas le mythe tel que Sophocle, et Freud à sa suite, l'ont popularisé. Nous reviendrons sur cette transgression majeure du mythe par Bauchau.

La dernière difficulté de la pièce concerne son écriture elle-même, laquelle se distingue nettement de celle de *Gengis Khan* par la place qu'y tient la poésie. Par endroits, le texte de théâtre se confond en effet avec l'écriture du poème : condensation des signifiés, pluralité des sens, métaphores elliptiques, jeux sur les signifiants, ruptures des normes syntaxiques... Ces pratiques traduisent une volonté de l'auteur, beaucoup plus sensible que dans *Gengis Khan*, de ne plus démarquer écriture dramaturgique et écriture poétique. Il en résulte sur le plan stylistique une impression de balancement entre deux « écritures » au cœur du même texte : l'une, réaliste, qui, conformément à la tradition théâtrale, reproduit, même en le poétisant, l'usage socialisé du dialogue – c'est le cas dans les scènes politiques ou « familiales » de la pièce –, l'autre, poétique, qui s'affranchit de cet usage social, brise la syntaxe pour mettre au premier plan le travail du signifiant, tel qu'il peut s'exprimer dans le poème ou dans la libre association de l'inconscient en psychanalyse<sup>6</sup> ; c'est le cas par exemple dans le discours d'Arès le bleu, la déclaration d'amour d'Œdipe à Jocaste, la scène de révélation du messager à Jocaste, certaines scènes du chœur thébain... À l'opposé de la prose poétique acérée de *Gengis Khan*, esthétiquement classique, *La Reine en amont* se caractérise ainsi par sa dimension baroque, sensible non seulement dans

---

<sup>6</sup> La poésie est pour Bauchau la langue de l'inconscient : « Le poème, dans l'écriture après Freud, est [...] du côté de l'immense inconscient dont il procède » (EE, p. 32).

sa structure (la mise en abyme), mais dans son usage de la parole volontiers oraculaire, voire par endroits hermétique. Tandis que la langue de *Gengis Khan* emporte le spectateur vers l'ailleurs, celle de *La Reine en amont* semble parfois se dérober, et exige du spectateur une disponibilité aux potentialités multiples de la parole oraculaire, voire un chemin interprétatif.

## Intertexte et transgression du mythe d'Œdipe

Parmi les sources d'inspiration de Bauchau, il y a assurément *Hamlet* de Shakespeare et *Œdipe-Roi* de Sophocle, et dans une moindre mesure sans doute les réécritures modernes du mythe, celles de Cocteau (*La Machine infernale*, 1934) et de Gide (*Œdipe*, 1931). On peut se demander également si Bauchau a vu le film de Pasolini, *Œdipe-Roi*, à sa sortie en 1967, soit en pleine rédaction de sa pièce.

La référence shakespearienne est assurément au premier plan dans la structure de la pièce : *La Reine en amont* est une sorte d'Hamlet dont la scène des comédiens aurait été considérablement amplifiée et la situation œdipienne inversée. En effet, tandis qu'Hamlet, pour ressusciter le passé, fait représenter le meurtre de son père devant une mère coupable dont il espère démasquer la culpabilité, Alexandre, lui, pour faire advenir son destin, fait jouer à l'adresse de son père, avec la complicité de sa mère, une pièce l'invitant à l'abdication, afin de s'épargner la confrontation père-fils, voire la tentation du parricide... À cette inversion dramaturgique, s'ajoute une inversion psychologique : par son énergie virile, son ambition démesurée, son désir de « tout » posséder, le monde, le pouvoir, aussi bien que sa mère, l'Alexandre de Bauchau apparaît bien comme un anti-Hamlet... Dans les deux cas, le héros est l'auteur d'une pièce, et le théâtre, utilisé comme un psychodrame, est une arme au service d'un projet. Mais la comparaison s'arrête là car, on l'a vu, l'auteur de *La Reine en Amont* pousse beaucoup plus loin la logique du théâtre dans le théâtre.

Bauchau ne pouvait pas ne pas connaître les pièces de Gide et de Cocteau, mais les influences de celles-ci sur *La Reine en amont* semblent limitées. Certes, on retrouve le théâtre dans le théâtre chez Gide – les enfants d'Œdipe y jouent une petite pantomime du monde des adultes – mais la perspective de la pièce est radicalement différente : loin de la psychanalyse, qui n'est évoquée que sur le mode plaisant au détour

d'anachronismes comiques, Gide centre sa réécriture sur l'opposition entre l'autorité religieuse incarnée par Tiresias et la liberté égotiste, incarnée par Œdipe, Jocaste y jouant un rôle mineur. Quant à Cocteau, si son Œdipe est particulièrement présomptueux et ridicule, s'il multiplie les effets comiques et les anachronismes, s'il donne une place importante au Sphinx – incongrûment flanqué d'Anubis –, il se démarque finalement assez peu de Sophocle au plan de la diégèse et il ne semble pas que Bauchau s'en soit beaucoup inspiré.

Sans conteste, l'interlocuteur principal de Bauchau est Sophocle lui-même, malgré une transgression du récit mythique bien plus conséquente que chez ses prédécesseurs. On trouve certes dans la forme de la pièce des échos du modèle antique : les principaux personnages du mythe, la tentative de conserver des équivalents du chœur antique, le début de la pièce avec la foule des Thébains terrorisés par la peste, la résolution d'une énigme, l'apparition des deux messagers qui vont jouer un rôle dans le dévoilement de la vérité, et bien sûr le cœur du mythe : l'amour d'Œdipe et de Jocaste. Mais les écarts avec Sophocle sont bien plus considérables que les points communs. Chez Bauchau, il n'y a ni Créon (présent dans les premières versions, il a été supprimé en cours d'écriture), ni Tiresias, ni Sphinx ; Laïos n'est pas tué par Œdipe, il partage son pouvoir avec celui-ci et accepte même de « partager Jocaste » ; Œdipe ne mène aucune enquête sur son passé, il n'est nullement habité par la crainte et semble mû seulement par une irrépressible volonté politique. Enfin, transgression suprême du mythe : Œdipe restera jusqu'au bout ignorant de la nature incestueuse de son amour pour Jocaste. En outre c'est Jocaste, et non Œdipe, qui interroge les messagers et qui fait « accoucher la vérité ». Tout au long de la pièce, Œdipe demeure intact, il paraît extérieur à sa propre tragédie, et son destin semble être uniquement le problème de Jocaste<sup>7</sup>. Après la découverte de la véritable origine d'Œdipe, elle ne se suicide pas, elle décide d'assumer seule l'inceste (« Je ne suis plus mère, je n'ai jamais été ta géante... »), et, comble de l'atteinte à l'esprit même de la tragédie, la relation incestueuse s'achève par une dé-liaison, un simple

---

<sup>7</sup> D'où le sentiment, chez certains lecteurs, que la pièce devait s'appeler « Jocaste » ; c'est la proposition du Docteur Dreyfus, mentionnée par Henry Bauchau dans *Dialogue avec les montagnes*.

affaiblissement du sentiment amoureux chez Œdipe, au bout du compte plus préoccupé de conquête que d'amour.

Là réside sans doute le vrai scandale de *La Reine en amont* : l'inceste mère-fils y apparaît non seulement comme supportable par la mère quand il est révélé, mais il évolue comme une relation banale, vers son épuisement, et l'ancien ordre – le couple parental Laïos-Jocaste – peut être rétabli, certes au prix de quelques aménagements psychologiques (« Jocaste : Laïos, ne t'y trompe pas... je ne suis plus la même./ Laïos : Moi aussi, j'ai changé, Jocaste »), mais sans châtement ni victime, le renoncement de Laïos au pouvoir permettant finalement de résoudre le conflit et d'échapper au tragique.

Qu'elle ait séduit ou déçu, cette liberté prise avec la matière du mythe a été, semble-t-il, la source de nombreux malentendus sur les intentions de l'auteur, qui aurait réécrit à sa manière la tragédie de Sophocle. Or il n'y a là qu'une erreur de perspective : dans les faits il n'y a pas d'« Œdipe de Bauchau » (il y en aura un seulement vingt ans plus tard, ce sera *Œdipe sur la route*). Les écarts par rapport au récit de Sophocle ne prennent sens dans *La Reine en amont* que parce qu'entre l'histoire d'Œdipe et nous, spectateurs, il y a en permanence Alexandre. Œdipe, Jocaste, Laïos n'ont pas d'existence propre, ils ne sont que fantasmes et projections d'Alexandre, alimentés en partie par les « visions » d'Olympias. Sur cette question – la part prise par Olympias dans la rédaction de la pièce –, Bauchau reste flou quand il fait dire à Aristote : « Il l'a terminée auprès d'Olympias »... Une seule certitude : cette « écriture », même partiellement à quatre mains, par le fils et sa mère, d'un récit d'amour incestueux est, en soi, symboliquement, un acte incestueux.

L'on mesure à quel point la proposition de quelques professionnels du théâtre, dont Ariane Mnouchkine, de supprimer le niveau Alexandre pour ne conserver que la partie centrale consacrée à Œdipe a pu accabler l'auteur : elle était absurde. Si l'on supprimait la partie Alexandre, la réécriture du mythe d'Œdipe, réduite à un acte gratuit, à une fantaisie arbitraire, n'aurait aucun sens. Les événements attribués à Œdipe dans la pièce appartiennent de fait à la geste d'Alexandre : sa victoire sur les Spartiates, sa rencontre avec Diogène (« Ôte-toi de devant mon soleil »), ses accès de fureurs meurtrières, le perfectionnement des systèmes de transmission, l'organisation de la conquête de l'Asie... C'est sa propre histoire passée et à venir qu'Alexandre attribue à Œdipe. La transgression

du mythe est le reflet de l'imaginaire d'Alexandre, aidé dans sa réécriture par les visions d'Olympias. Or, l'Alexandre de Bauchau est un personnage si peu « tragique » qu'il propose à son père une porte de sortie digne d'une comédie : une retraite politique paisible et bucolique en échange de la reconstruction du couple parental. Si c'est bien Bauchau qui, en dernier ressort, imagine tout cela, les entorses au mythe ne lui sont pas attribuables au premier degré : Bauchau ne réécrit pas le mythe d'Œdipe, il imagine Alexandre réécrivant Œdipe à son image... En revanche, les formes et les figures qui s'esquissent dans cet « imaginaire d'Alexandre » sont bien elles-mêmes des projections de l'imaginaire bauchalien, où s'entendent les échos des fantasmes d'un enfant vers la « mère absente », une mère qui aurait été tellement absente qu'elle ne serait plus la mère et pourrait dès lors devenir la femme. Pur fantasme « œdipien » dont Bauchau, analysé, a parfaitement conscience et dont il sait qu'il est en lui...

Si notre mise en scène de 2007 travaillait à rendre sensible cette projection imaginaire d'Alexandre dans Œdipe à l'intérieur de la pièce, notre mise en scène de 2013 s'est intéressée, en introduisant un *extérieur* de la pièce, à l'imprégnation de cet imaginaire par celui de l'auteur, autrement dit aux métamorphoses que subit le matériau imaginaire originel de l'auteur, qui font de son œuvre la réécriture toujours renouvelée de quelques figures archétypales.

## Les axes de la mise en scène de *La Reine en amont* en 2007

Notre mise en scène de la pièce en 2007, partant de l'analyse de la structure de la pièce, visait à aider le spectateur à « voir double », à ne pas se laisser prendre par l'« illusion comique » au sens où l'employait Corneille. Il s'agissait donc de faire exister le niveau historique (celui d'Alexandre) dans le niveau mythologique (celui d'Œdipe) par des entrées et sorties des personnages, par le jeu des intentions. Elle amplifiait l'idée formulée explicitement par Bauchau lorsqu'il indique dans la didascalie (acte III, scène 1) que Philippe vient prendre place dans la représentation de la pièce pour « jouer » Diogène. Nous avons ainsi fait le choix de dédoubler le rôle de Jocaste/Olympias en distinguant une actrice de la troupe d'Alexandre chargée de jouer le rôle de Jocaste (Marta Terzi) et Olympias (Delphine Haber) qui, par moments, quittait son fauteuil de spectatrice pour venir dire ou jouer, à

l'attention de Philippe, une scène ou une partie de scène à la place de l'actrice, parfois même en duo avec elle.

Pour rendre sensible la tentation refoulée du récit épique, tout en la mettant à distance sur le mode brechtien, nous avons introduit un narrateur au pupitre qui avait la charge de lire les didascalies. La pièce prenait ainsi une forme narrative annonciatrice de la forme roman qui deviendrait par la suite le mode d'expression du cycle d'Œdipe chez Bauchau. Le narrateur avait, par le jeu de ses destinataires, une double fonction de relais et de distanciation entre la pièce de Bauchau et les spectateurs d'une part, entre la pièce d'Alexandre et le spectateur Philippe d'autre part, fonction renforcée par le fait que l'acteur-narrateur (Bertrand Nadler) jouait également Aristote, ce qui semblait faire d'Aristote (qui « fait copier » la pièce d'Alexandre et l'a « fait apprendre par des acteurs ») à la fois le metteur en scène de la pièce d'Alexandre et un double de Bauchau. Les acteurs de la troupe d'Alexandre oscillaient eux-mêmes entre une lecture au pupitre qui contraignait les corps et des départs de jeu où, quittant le pupitre, les corps se lâchaient dans la danse, le combat ou l'étreinte...

Pour démarquer visuellement les deux niveaux narratifs, nous avons assumé le jeu du masque prévu par Bauchau pour les actes II et III (l'histoire d'Œdipe et Jocaste), tout en multipliant les occasions pour les acteurs de « lever le masque », à chaque fois qu'il nous semblait nécessaire de rappeler la présence d'Alexandre derrière Œdipe, ou d'Olympias derrière Jocaste... La troupe d'Alexandre était en outre vêtue de costumes (jupes larges à l'antique, longs gilets), prêtés par le Théâtre du Soleil, qui soulignaient, avec le jeu des masques, la dimension conventionnelle du théâtre d'Alexandre.

Enfin, jouant sur la référence à Sophocle et au théâtre antique, l'accent était mis sur le travail du chœur dans les scènes de foules ou de groupes ; la présence des musiciens sur scène (ce qui est l'un des axes du travail du Théâtre de l'Estrade) durant tout le spectacle allait dans le même sens.

## Dramaturgie et adaptation du texte dans *Ceinte*

Conçu pour le Centenaire de la naissance d'Henry Bauchau en 2012-2013, en réponse à une amicale sollicitation de Myriam Watthee-Delmotte, *Ceinte*<sup>8</sup> a d'emblée été défini comme un spectacle « autour » de *La Reine en amont*. C'est d'ailleurs ainsi que nous l'avions nommé dans un premier temps. Il s'agissait pour nous de poursuivre la réflexion sur cette œuvre, d'interroger « l'échec » de la pièce à sa parution en nous confrontant explicitement à sa difficulté : la structure en abyme, le jeu sur la recomposition du matériau littéraire qui entremêle mythologie collective et matériau biographique/imaginaire, et l'irruption du poème dans le texte théâtral.

En 2007, au cours du travail préparatoire à la mise en scène de *La Reine en amont*, Henry Bauchau nous avait à plusieurs reprises incités à prendre avec le texte toutes les libertés que nous jugerions nécessaires de prendre, à le couper, éventuellement à envisager avec lui des réécritures de scènes. Il semblait convaincu qu'il n'avait jamais pu mener son projet théâtral à son terme<sup>9</sup>, faute de retours venus de la scène, comme il avait pu en avoir pendant la rédaction de *Gengis Khan* avec le comédien et metteur en scène Roland Jay. À l'exception de coupes ponctuelles destinées à resserrer certaines scènes, nous étions finalement restés très fidèles au texte publié. Six ans après, nous avons assumé de prendre cette liberté offerte par l'auteur, en considérant le texte comme un matériau de départ et non plus comme une forme aboutie.

*Ceinte* pourrait être vu comme le croisement de *La Reine en amont* et de *L'Écriture à l'écoute*. Au départ, il y avait l'intuition que la réponse à la difficulté de l'œuvre se trouve dans une théâtralisation du rapport de Bauchau à son propre matériau biographique et/ou imaginaire, rapport sur lequel il s'est souvent expliqué, par exemple dans le texte « La Circonstance éclatante ». À l'origine d'une œuvre, il y a une scène inaugurale, un « souvenir » dans lequel ont fusionné le réel et l'imaginaire,

---

<sup>8</sup> Mot tiré du poème-déclaration d'amour d'Édipe à Jocaste : « [...] Désirable délit, délire indélébile/ Cascade et sade embuscade d'Iliades/ Fable équitable, étreinte et sainte, *ceinte* d'enfreintes » (TC, p. 28).

<sup>9</sup> « J'aimerais que vous lisiez attentivement *La Reine en amont*. C'est une pièce que je ne pourrais revoir et terminer qu'avec l'aide d'un metteur en scène » (Lettre inédite à Benoît Weiler, date du 14 septembre 2005).

et que l'artiste reprendra sans cesse, à travers des formes et des figures différentes. Ces scènes vécues/imaginaires, matricielles pour l'œuvre à venir, constituent ces « constellations impérieuses » qui déterminent l'univers littéraire de l'auteur :

Je constate que j'écris dans les limites de constellations impérieuses. Si l'invention de la langue et des formes, si l'aventure du monde me passionnent, je ne puis écrire que ce qui s'est d'abord intériorisé en moi.<sup>10</sup>

Ce que Bauchau théorise ainsi à la fin des années 1970, il semble bien en avoir tenté, dix ans plus tôt, une première expression théâtrale avec *La Reine en amont*. La pièce d'Alexandre peut en effet se lire comme un tissu de scènes imaginaires et/ou vécues par l'enfant Alexandre, et de scènes fantasmées à partir des « visions » de sa mère Olympias. La mise en abyme théâtralise ce travail de recomposition d'un imaginaire personnel, où le mythe collectif est soumis aux miroirs déformants de la subjectivité. Le double visage d'Olympias et de Jocaste met ainsi en scène cette figure de la mère fantasmée déjà évoquée dans *La Déchirure*, où elle se trouve déjà dédoublée en une mère « réelle », absente et hiératique – le « personnage » de « Maman » – et une mère imaginaire désirée – Mérence... Bauchau reprend dans *La Reine en amont*, œuvre de transition, un matériau biographique/imaginaire qu'il a déjà utilisé et réutilisera dans d'autres œuvres. Le recyclage par Alexandre de son propre imaginaire dans *La Reine en amont* apparaît ainsi comme une mise en abyme par Bauchau de son propre travail sur l'imaginaire. Ce qui fait de *La Reine en amont* une sorte d'art poétique, dimension qu'il nous a semblé important de mettre en avant. Il s'agissait de donner une forme scénique aux métamorphoses de l'imaginaire bauchalien, dont *La Reine en amont* est à la fois un avatar et l'exhibition.

De là est née l'idée de monter *La Reine en amont* « au second degré », comme l'est dans la pièce l'Édipe d'Alexandre, et pour ce faire, d'introduire Bauchau comme personnage. Une pièce conçue comme du méta-théâtre appelle le métadiscours de l'auteur : ses hésitations, ses doutes, ses intentions, mais aussi les échos et reformulations de ses thèmes... En outre, la psychanalyse étant le lieu de la prise de conscience et de la formulation du récit personnel, la figure de la Sibylle s'est

---

<sup>10</sup> « La Circonstance éclatante » (EE, p. 29).



corollairement imposée comme interlocutrice privilégiée de Bauchau<sup>11</sup>. Tout lecteur familier de l'écrivain sait que cette expression désigne Blanche Reverchon-Jouve, sa première psychanalyste, ou plutôt la vision fantasmée qu'il en a eue au début de son analyse : celle d'une prêtresse oraculaire « à la chevelure de serpent », dont la parole rare et hermétique doit être interprétée, comme celle de la prêtresse d'Apollon. En fait, Henry Bauchau distingue lui-même celle qu'il appelle « la Sibylle » (c'est-à-dire Blanche Reverchon-Jouve « en personne ») et sa « Sibylle intérieure » :

Le temps des séances s'est à nouveau modifié, Mme R.J. s'est effacée et il ne reste plus dans l'après, dans son présent jaillissant, que la Sibylle dont la parole gnomique traverse et soulève parfois les flots de l'inconscient.<sup>12</sup>

Cette « Sibylle » est la forme intériorisée, purement fantasmatique, de l'interrogation analytique ; elle est la conscience critique qui interroge sans cesse « dans l'en-deçà et dans l'au-delà du temps des séances »<sup>13</sup> ; elle est la voix intérieure de la lucidité, celle à qui *on ne la fait pas*, qui dénonce en soi la fausse explication, la mauvaise foi, le blocage ou le raisonnement prétexte... Étonnamment le personnage de la Sibylle apparaît dans tous les genres pratiqués par Henry Bauchau : journaux bien sûr, mais aussi roman, poèmes, essais, sauf dans son théâtre ! Or dans les romans ou les essais, la dimension théâtrale du personnage saute aux yeux. Il suffit de penser par exemple à la « colère de la Sibylle » à la fin de *La Déchirure*. Cette théâtralité vient de la force de sa parole, mais aussi de l'image polymorphe, très scénique, que Bauchau en donne. Elle est en effet un être composite, un mélange d'oracle antique et de psychanalyste moderne, à la fois une femme réelle et une divinité primitive, un être chthonien : femme et serpent à la fois qui envoûte et qui renvoie aux terreurs les plus archaïques. En elle fusionnent toutes les formes de paroles oraculaires qui fascinent Bauchau : celles de la religion, de la poésie et de la psychanalyse. Elle est une incarnation du sacré. C'est cette Sibylle intérieure (« Car c'est avec elle que s'engageait, sur une

---

<sup>11</sup> Nous ignorions à ce moment que Myriam Watthee-Delmotte avait elle-même choisi de prendre la voix de la Sibylle pour guider son lecteur à travers l'œuvre de Bauchau... (voir Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau sous l'éclat de la Sibylle*, Arles, Actes Sud, 2013.)

<sup>12</sup> EE, p. 113.

<sup>13</sup> EE, p. 117.

couche obscure, le véritable dialogue »<sup>14</sup>), que nous avons choisi de faire exister dans *Ceinte*. En outre, cette figure moderne de la « questionneuse » mi-femme mi-animal, révélait, au sens photographique du terme, dans l'*Œdipe* d'Alexandre l'absence d'une autre questionneuse : la « chanteuse ailée » de Sophocle, la Sphynge, figure pourtant incontournable du mythe. Comme souvent dans la vie de l'inconscient, l'absence peut être justement le signe d'une trop grande présence... Certes, la fonction de la question chez chacune est radicalement différente : la Sphynge interroge pour fermer, pour interdire un accès quand la psychanalyste interroge pour ouvrir son interlocuteur au sens caché. Mais pour le coup, introduire dans le méta-texte de la pièce cette chimère centrale dans mythologie personnelle de Bauchau, là où Alexandre-Bauchau avait effacé la questionneuse monstrueuse de la mythologie antique, nous semblait, en sus, ne serait-ce que sur le mode allusif, incarner le passage de Sophocle à Freud.

Une fois posée la scène-cadre du spectacle – la relecture de sa pièce par Bauchau en dialogue avec sa Sibylle intérieure –, il nous est vite apparu qu'entre l'auteur Bauchau et le personnage Alexandre (lui-même auteur et metteur en scène), la représentation théâtrale imposait un « étage » intermédiaire : la troupe qui monte la pièce d'Henry Bauchau ; présence d'autant plus nécessaire que Bauchau a formulé à plusieurs reprises, et notamment dans sa postface, son attente de la « scène à venir », du « metteur en scène » à l'aide duquel il pourra « terminer » sa pièce<sup>15</sup>. D'où l'idée que Bauchau pouvait convoquer *in petto* une telle troupe... Poussant ensuite la logique du théâtre imaginaire, nous avons imaginé Bauchau s'imaginant sollicité par son metteur en scène pour faire l'acteur, comme Alexandre le fait lui-même (et comme son fils Patrick Bauchau l'a fait). C'est ainsi que l'acteur chargé de jouer Bauchau (Philippe Drancy) est aussi devenu Aristote, confident distant d'un Philippe de Macédoine joué lui-même par le comédien qui joue le « Metteur en scène » de *La Reine en amont* (Benoît Weiler, en outre cometteur en scène de *Ceinte*). En passant de *La Reine en amont* à *Ceinte*, nous avons ainsi augmenté l'« abyme » de deux cercles, ajoutant aux deux premiers (le cercle mythologique d'Œdipe, et le cercle historique d'Alexandre) deux autres niveaux de réalité : celui de la troupe imaginaire

---

<sup>14</sup> D, p. 28.

<sup>15</sup> Voir la note 9.

montant *La Reine en amont* de Bauchau, et, au-delà, contenant tous les autres, celui de l'auteur Bauchau relisant son texte... Quatre niveaux qui suggèrent un cinquième cercle implicite : l'espace réel de la représentation de *Ceinte* par les comédiens du Théâtre de l'Estrade devant le public. Au centre de tous ces cercles, invisible au cœur de l'abyme, l'Absente, cette « Reine » imaginaire et inaccessible, que chaque incarnation repousse toujours plus loin, toujours plus « en amont ».

Le « texte » de Bauchau et de la Sibylle a été composé de fragments, de « bribes » d'autres textes de l'auteur de la période 1960-1970 : fragment de poèmes faisant écho à des phrases de la pièce, récits décalant des situations ou des motifs de *La Reine en amont*, réflexions de l'auteur sur son œuvre, sur sa réception, courts dialogues avec son analyste, phrases « gnomiques » ou interrogations de la Sibylle... Ces fragments sont tirés des poèmes de *La Chine intérieure*, du journal *Dialogue avec les montagnes*, des romans *La Déchirure* et *Le Régiment noir*, ou de son essai *L'Écriture à l'écoute*. Dans cet *ailleurs* très hétérogène au plan formel, puisque tous les genres y sont représentés, il s'agissait, sur les marges et dans les interstices de *La Reine en amont*, de convoquer les multiples avatars, dans l'œuvre de Bauchau, de la figure archétypale de la Mère, cet obscur objet du désir. Car derrière Olympias et Jocaste qui se font écho dans la pièce, il y a aussi la première Mérence (la nourrice fantasmée de *La Déchirure*), la seconde Mérence (la femme noire épouse du père dans *Le Régiment noir*), « Maman » (la représentation littéraire de la mère de l'auteur, qu'il faut distinguer de la femme réelle), voire parfois la Sibylle... Ainsi « farcie » de ponctuelles interventions extérieures de la parole bauchalienne, la pièce de Bauchau se trouve à son tour mise à distance, comme l'est la pièce d'Alexandre dans *La Reine en amont* ; mais dans le même temps, ces farcissures exogènes contribuent à faire entendre le texte de la pièce comme le produit d'une voix unique, celle de l'auteur, la polyphonie soulignant paradoxalement l'homogénéité et la singularité de la voix du poète dont tout procède.

Ces ajouts au texte ont été équilibrés par des coupes. Prenant acte du fait que la dimension épique du personnage d'Alexandre n'était présente dans la pièce qu'au titre de « rêve », et que *La Reine en amont* relève au fond du théâtre de l'intime, nous avons choisi de recentrer la pièce sur les scènes clefs du triangle œdipien dédoublé (Olympias/Alexandre/Philippe et Jocaste/Ceinte/Laïos). Les scènes collectives ont été cou-

pées : la longue scène introductive de l'acte II, celle de la Peste et de la foule des Thébains, la folie d'Alexandre massacrant les Spartiates, les préparatifs de la guerre avec les Clitos. La seule scène collective conservée est la rencontre d'Œdipe et de Diogène à Corinthe, parce qu'elle est en réalité, au niveau des « acteurs » et non des personnages, un moment d'expression de la violence du conflit entre le père et le fils. Ces scènes coupées ont été transformées, par condensation, en récits et confiées à la charge de l'« Annonceur », figure conventionnelle de la distanciation narrative, empruntée à Claudel, et déjà présente dans le texte de Bauchau ; la partition de l'Annonceur a été ainsi augmentée de didascalies ou de bribes de répliques issues de ces scènes « épiques ».

Le texte ainsi produit n'était plus *La Reine en amont*, mais une adaptation de celle-ci, qui nécessitait un titre spécifique. En fusionnant, par l'étymologie, la paronomase et la polysémie, les images de la *sainte* – donc du sacré –, de ce qui entoure, « ceint » – donc du cercle –, de l'*enceinte*, mur de protection autant que signe du lieu interdit, et enfin de la femme *enceinte* de l'enfant – donc de la Mère, voire de l'« amont » de la Mère –, le petit mot *ceinte*, ce lapsus que Bauchau met dans la bouche d'Œdipe déclarant son amour à Jocaste, nous a paru réunir idéalement tous les aspects dramaturgiques de notre projet.

## Scénographie et mise en scène

Pour la scénographie, nous sommes partis de la figure du cercle, qui se trouve être la forme originelle de l'orchestra du théâtre antique (voir Épidaure). Quatre cercles concentriques sont tracés au sol, et fonctionnent aussi bien comme figuration des niveaux énonciatifs que comme contrainte de jeu pour les acteurs. Ainsi, chaque cercle est le « théâtre » du niveau de réalité qui lui est immédiatement supérieur et qui le contient. Au centre du plateau, le premier cercle délimite l'espace de jeu de la troupe d'Alexandre jouant Œdipe dans le Palais de Pella ; autour, coïncidant avec le plateau, le second cercle délimite le Palais lui-même, où se meuvent Alexandre, Philippe, Olympias, c'est l'espace de la représentation de la pièce de Bauchau par la troupe du « Metteur en scène » ; le troisième cercle, affleurant les murs latéraux et le fond de scène, délimite l'espace des comédiens qui se changent et se maquillent à vue ; à l'avant-scène, sur les côtés de l'orchestre, l'ébauche d'un quatrième cercle, qui engloberait la totalité de la scène et des coulisses du

théâtre, sépare symboliquement le public de l'espace de Bauchau et de la Sibylle : à cour, le pupitre de Bauchau où il relit sa pièce ; à jardin, le divan de la Sibylle. Des tentures de velours aux couleurs chaudes montant comme des colonnes jusque dans les cintres renvoient à l'imaginaire du palais, et, dans leurs drapés éclairés du dessous, suggèrent des silhouettes sacrées.

Le spectacle se construit progressivement : *La Reine en amont* n'est pas un objet fini, elle est en cours de réalisation : tandis que Bauchau se relit, se confie, se remémore, s'adresse à sa Sibylle, acteurs et musiciens déroulent la pièce en même temps que les étapes de sa construction : lecture à la table, lecture au pupitre, tentatives de jeu, reprises avec variation... Au gré des changements à vue, des reprises, des interventions du Metteur en scène (dont le texte est pour l'essentiel constitué par les didascalies qui deviennent des injonctions), les corps s'engagent, le spectacle prend forme et acquiert son autonomie. Les acteurs et les musiciens jouent sur trois niveaux d'énonciation, passant sans cesse de l'un à l'autre : du niveau actuel (le Metteur en scène et ses comédiens) au niveau historique (Alexandre/Olympias), puis au niveau mythologique (Edipe/Jocaste). Pour des raisons esthétiques autant que pour faciliter le repérage, les moyens de la représentation ont été codifiés : costumes, lumières, gestuelle, modes d'expression, utilisation des masques, modes de déplacement et de placement dans les cercles différents selon les niveaux d'intervention d'un acteur. Le niveau mythologique est par exemple joué masqué, en costumes antiques et dans une gestuelle frontale stéréotypée, répondant au principe une intention/un geste. La musique originale de Geoffrey Dugas et d'Adrien Deygas, créée à partir de leurs improvisations pendant les répétitions avec les comédiens, ainsi que le choix de leurs instruments, obéit également à cette logique des cercles. Outre le parti pris esthétique, la codification nous semblait d'autant plus nécessaire que le jeu des insertions et des distanciations multiplie les ruptures. Seule la Sibylle (Marta Terzi) échappe à la logique des cercles : présence « intérieure » à la psyché de l'auteur, voix de la poésie et de l'inconscient, elle surgit n'importe où, circule sans limite, traverse les cercles, incarnant l'unité de l'imaginaire bauchalien. Souvent en éclairage indirect, elle se métamorphose au gré de ses irruptions, tour à tour silhouette monstrueuse aux connotations chtoniennes, prêtresse voilée d'un culte archaïque, psychanalyste à son divan, pour finir par se

confondre avec le corps mort de « Maman » quand les généraux d'Alexandre élèvent celui d'Olympias.

Ce moment final de la pièce (l'irruption d'Alexandre devant le corps de son père assassiné, son sacre, l'entrée du corps d'Olympias porté par ses suivantes, l'élévation-enlèvement des deux corps réunis, et le focus final sur le visage du futur conquérant) a fait l'objet d'un traitement vidéo (réalisé par Guillaume Mika). La vidéo surgit comme une contre-proposition en forme de putsch mené par le jeune acteur jouant Alexandre (Stéphane Ramirez) contre le Metteur en scène et son théâtre non technologique, donc « traditionnel », avec la complicité de l'actrice jouant Olympias (Delphine Haber). Ce choix de la vidéo a été induit par la didascalie finale de Bauchau qui repose de toute évidence sur une « vision » de la scène beaucoup plus cinématographique que théâtrale ; on peut aussi y voir quelque chose du renoncement de Bauchau au théâtre après l'« insuccès » de *La Reine en amont*...

Le travail d'adaptation du texte, avec les insertions poétiques, la multiplication des niveaux d'énonciation, l'hétérogénéité des genres et des formes convoquées, a amplifié à dessein la dimension baroque de la pièce. Le spectacle joue sur l'esthétique du fragment, de la scolie, de l'enluminure. Nous avons assumé ce parti pris baroque dans la mise en scène, en travaillant avec les comédiens sur les ruptures de genre, de registre, ou les embrayages du sens entre les niveaux de la représentation... C'est ainsi que le récit mimé des scènes épiques par un Annonceur (Guy Segalen) masqué et bouffon, derrière lequel perce l'acteur empêtré dans ses changements de costume (le même acteur jouant Laïos, mais aussi Kenios, Pausanias, Clitos...), fonctionne comme rupture comique entre les scènes intimes et comme signe d'une double distanciation : de l'Annonceur d'Alexandre par rapport au contenu narratif et de l'acteur « Guy » par rapport au personnage de l'Annonceur...

La mise en perspective de la pièce par la parole intime ou poétique de l'écrivain, et la structure en abyme à quatre niveaux qui en résultait pouvaient sembler d'une complexité dangereuse pour l'attention d'un public non-spécialiste. Au contraire, elle a toujours été pour nous un moyen de guider le spectateur dans l'œuvre, de le perdre pour mieux le retrouver... Comme un cavalier récupère un cheval qui s'emballé en le poussant dans son galop au lieu de le freiner, nous avons choisi

d'amplifier ce qui semblait faire difficulté dans le passage de l'œuvre écrite à la scène. Car nous ne doutons pas des potentialités théâtrales de l'œuvre de Bauchau ni de la puissance de son verbe. Le risque (relatif) de la complexité éclairante, s'il s'inscrit assurément en réaction contre une tendance de l'époque à la simplification (et son corollaire, le choix du non-sens par peur du sens), était aussi un pari sur la réception et sur la modernité : quinze années d'internet ont sans doute modifié au plan cognitif les capacités de « lecture » du public sur plusieurs niveaux ; le public actuel, habitué à jongler avec les fenêtres de son ordinateur, est sans doute plus familiarisé avec les emboîtements énonciatifs que ne l'était le public de 1967... Les retours et les réactions des spectateurs, et plus particulièrement d'un public lycéen pourtant peu habitué au théâtre moderne, nous permettent de penser que le pari n'était pas absurde.

Eric PELLET

Université Paris-Est – Créteil

