

Le théâtre empêché d'Henry Bauchau

À Wanda Rupolo

Si Henry Bauchau est fondamentalement poète, reconnu comme romancier et apprécié comme diariste, nous aimerions souligner aujourd'hui comment il est aussi un homme de théâtre, sur un mode empêché. Les faits montrent en effet d'emblée une double restriction : il y a peu de textes dramatiques publiés et ils ont été très rarement montés à la scène. L'auteur s'avère pourtant manifestement attaché aux formes dramatiques, mais, pour une large part, elles resteront dans le secret de ses brouillons. Nous proposons de faire le point sur la place qu'occupe le théâtre dans l'œuvre d'Henry Bauchau et sur la manière dont il trouve à s'accomplir aussi sous l'entrave, comme un retour du refoulé. L'hypothèse que nous développerons est que, au-delà de l'œuvre publiée qui se déploie dans la polymorphie, le système imaginaire d'Henry Bauchau se rapproche des formes théâtrales sans coïncider avec elles pour se réaliser en décalage.

Un tableau en clair-obscur : le théâtre édité

Gengis Khan

Un peu d'histoire des textes pour commencer. La première pièce publiée est *Gengis Khan*, écrite en 1954, soit au moment où paraissent en revue les premiers poèmes d'Henry Bauchau : « Les pleureuses » et « Les Mongols bleus », dans *Pays du Lac. Cahiers de poésie*¹. Après avoir longuement douté de la valeur de ce texte, sa relecture en 1959 lui redonne l'espoir de l'éditer un jour (19 avril 1959²) et c'est en revue, comme sa poésie, que la pièce trouve son premier lieu éditorial, dans le deuxième numéro de *Perspectives du théâtre* en 1960³, accompagnée d'une

¹ Henry Bauchau, « Les pleureuses » et « Les Mongols bleus », dans *Pays du Lac. Cahiers de poésie*, série 2, n° 1, 1954, pp. 47-48.

² Le journal inédit des années 1950 est consultable au Fonds Henry Bauchau de l'U.C.L.

³ Henry Bauchau, *Gengis Kahn*, introduction de Raymond De Becker, dans *Perspectives du*

introduction de Raymond De Becker qui, enthousiaste, pense qu'il faut « en tirer un opéra » (6 mars 2006 ; DJ, p. 44). Puis elle paraît en volume chez Mermod en 1960, second choix éditorial, à la suite du refus essuyé chez Gallimard où Albert Camus a jugé que « le défaut de la pièce tient au manque d'action et d'intrigue véritable »⁴. Elle est rééditée dans la collection « Papiers » d'Actes Sud en 1989, puis reprise dans le recueil du *Théâtre complet* en 2001.

La pièce pose une difficulté de mise en scène qui tient d'une part au nombre important de personnages, et d'autre part à sa combinaison de l'épique et de l'intime, une alternance de registres plus adaptée aux variations de focalisation possibles au cinéma qu'au spectacle sur les planches. Ces caractéristiques expliquent aussi pourquoi peu de personnes se risquent à la monter. Henry Bauchau, qui consigne (depuis ses dix-neuf ans) les aléas de sa vie dans un journal, ne cesse d'y manifester ses doutes à l'égard de ce texte écrit, dit-il, sans « aucune expérience du monde du théâtre » (GM, p. 45). Son investissement personnel à l'égard de ce projet s'avère colossal, tant et si bien que l'auteur avoue une « grande crise de dépression » à la fin du processus d'écriture : « Je me suis tant investi dans cette œuvre qu'en perdant cet appui, l'œuvre achevée, je me suis senti dans le vide » (GM, p. 44). Le diariste témoigne de ses incessants espoirs d'être lu, compris, conseillé par les professionnels du spectacle ; il évoque par exemple « la petite flamme d'espoir apportée par Jacques Derlon qui [lui] a promis de parler de *Gengis Khan* à Planchon, et par Jean Denoël » (5 juillet 1959)⁵.

théâtre, n° 2, 1960, pp. 35-80. Cette préface de Raymond De Becker signe le retour au dialogue après ce qui, durant la guerre, a séparé les anciens amis. Bauchau a estimé que, ne cherchant pas à fuir, De Becker assumait ses erreurs et il a repris contact avec lui dans l'après-guerre. Voir Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin et Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, Bruxelles, Le Cri, « Biographie », 2008 ; Olivier Dard, Etienne Deschamps et Geneviève Duchenne, *Raymond De Becker (1912-1969). Itinéraire et facettes d'un intellectuel réprouvé*, Bruxelles, Peter Lang, « Documents pour l'histoire des francophonies », 2013 ; et la contribution de Geneviève Duchenne au colloque *Henry Bauchau, le don d'intériorité. Colloque du Centenaire de la naissance de l'écrivain*, Bruxelles, Palais des Académies, 21-23 février 2013.

⁴ Albert Camus, lettre à Henry Bauchau, datée du 21 juillet 1959 (FHB UCL, B1277).

⁵ Dès le 29 avril 1956, il déplore que Denoël ne réponde pas à son envoi de la pièce, adressé depuis quinze jours. La réponse de Camus, dont Denoël est l'intermédiaire, lui parviendra trois ans plus tard.

Ayant surinvesti affectivement ce texte, entre autres parce qu'il doit, par lui, reconquérir l'intérêt de Laure venue le rejoindre à Gstaad en se montrant un homme digne de passion⁶, Henry Bauchau est blessé par la difficulté où il se trouve de l'éditer et le manque de propositions qui lui sont faites de le jouer. Il ressent surtout le refus de Camus comme une rencontre manquée, « un échange qui restera inaccompli » (GM, p. 48), qui le touche au plus profond. D'abord parce que le grand écrivain met le doigt sur ce qu'en secret le dramaturge débutant redoute. Dans son journal du 11 avril 1955, il note en effet : « Je crains que le sens de ma pièce ne soit pas assez net » ; ensuite parce que ce reproche lui est adressé par un écrivain qui est pour lui un modèle. Dans son cahier de 1950, on lit aussi : « Le nom et l'exemple de Camus me hantent. Il est jeune, il est célèbre, tout ce qu'il a fait a du poids et il peut faire connaître, et voir, presque tout ce qu'il veut. Il est et il fait tout ce que je voudrais être et faire » (5 juin 1950). C'est donc avec une joie teintée de regret qu'il publie le texte en 1960 chez Mermod, à Lausanne, avec une dédicace à Roland Jay, dont la lecture du texte à voix haute, en cours de rédaction, lui a permis d'ajuster son écriture aux effets attendus⁷ (30 mai 1956 ; voir aussi DJ, 6 mars 2006). Si cette maison d'édition lui ouvre ses portes avec une relative facilité, l'auteur doit cependant mesurer ensuite le handicap que représente un éditeur suisse pour la pénétration du texte dans les milieux français, et en particulier parisiens, dont il attend la reconnaissance (DJ, 6 mars 2006).

Dans ses journaux contemporains des faits, de l'année 1955 à 1959, autant que rétrospectivement dans son dernier journal, des années 2006-2012, il livre la trace de sa découverte du milieu théâtral. Les débuts semblent engageants : le 27 octobre 1955, il évoque avec confiance la possibilité d'être joué au Marigny : « le succès paraît se rapprocher et prendre des proportions plus vastes que je n'aurais osé le rêver ». L'avenir, à ce moment, lui semble être une voie royale :

J'éprouve un grand soulagement de l'adhésion que rencontre
Gençis Khan, cela me libère d'un profond doute sur moi-même. En

⁶ Le 6 juin 1954, Henry Bauchau note qu'il n'a plus rien écrit de valable depuis un an et se dit « humilié par [s]on incapacité à intéresser L. à nouveau à [lui], à susciter son admiration, son enthousiasme ».

⁷ Une de ces lectures est racontée le 8 juin 1958 ; elle permet à Bauchau de saisir les faiblesses du texte.

voyant l'étrange enchaînement par lequel nous avons connu Roland [Jay] puis Jacques [Adout] et la façon dont, sans intervention ni demande de ma part, la pièce a été prise d'une façon tout à fait imprévue, j'ai bien le sentiment que c'est une autre force qui me dirige vers un destin pressenti souvent mais qui semblait devenu inespéré. Plus que la joie c'est une reconnaissance vague, sans visage, que j'éprouve.

Suivant le *topos* habituel de « je me voyais déjà... », la suite vient démentir ce départ en fanfare. Henry Bauchau revient à plusieurs reprises⁸ sur son espoir, bientôt déçu, de faire jouer la pièce par Jean-Pierre Grenier et Olivier Hussenot. Les deux hommes ne semblent guère d'accord sur ce projet, jusqu'à ce que la dissolution de leur compagnie ne le fasse définitivement échouer. « Que va-t-il advenir de *Gengis Khan* ? » se demande l'auteur, effondré, le 18 septembre 1957. Il déplore aussi la manière dont Jacques Huisman, le directeur du Théâtre national de Belgique, de sensibilité brechtienne, sans l'en avertir aucunement, n'a pas retenu son texte, parce que l'un de ses collaborateurs l'a étiqueté comme du « sous-Claudé » (4 juin 2007 ; DJ, p. 182).

Cinq ans après la rédaction de sa pièce, il reste plein d'amertume quant à son absence de visibilité, qui occulte même à ses yeux le succès de la publication par Gallimard de son premier recueil de poésie, *Géologie*, qui obtient immédiatement le Prix Max Jacob : « Quel sens a ce travail que je poursuis et auquel personne ne s'intéresse ? » se demande-t-il dans son journal (GM, p. 45), et il reporte sur l'œuvre théâtrale mal aimée tous les travers qu'il se reproche à lui-même : un « animal solitaire et ruminant ses vieux malheurs, ses impuissances et s'en faisant une sorte de morale de tension et de faux héroïsme » (GM, pp. 42-43). Si le 3 mai 1959, on le voit à nouveau encouragé par une lettre de Marais qu'il voit comme « un signe de nouvelles possibilités », en mars 1960, il exprime pour de bon son désenchantement à l'égard du théâtre : « Je ne crois plus beaucoup à l'avenir de *Gengis Khan*. C'est pour moi une opération refroidie » (GM, p. 38). En un mot, son *Gengis Khan* lui apparaît bientôt « tellement oublié, presque détesté » (GM, p. 126), soit l'emblème même de l'échec.

Le paysage n'est pourtant pas celui d'une indifférence ni d'un silence absolu. Contournant les difficultés de mise en scène, la première représentation de *Gengis Khan* n'est pas scénique mais radiophonique :

⁸ Voir le 23 octobre 1955, mais aussi DJ, le 5 janvier 2006 et le 6 mars 2006.

l'émission *Banc d'essai du théâtre* de la Radio-Télévision française organise, le 7 juillet 1960, sous la direction d'Olivier Hussenot, une lecture radiophonique avec une très belle distribution. L'annonce du projet redonne à l'auteur « un certain mouvement de confiance » (GM, p. 48), mais le répit est de courte durée, puisque vingt jours à peine après la prestation, il écrit : « la lecture [...] m'avait au moment même semblé un succès. Je la ressens de plus en plus comme un échec » (GM, p. 73). C'est une sensibilité à vif qui s'exprime, qui trouve à s'alimenter de toutes les occasions d'autoflagellation. Au lendemain de la lecture, il interroge Laure qui lui avoue qu'« elle a trouvé que ça passait difficilement et que c'était parfois verbeux » (GM, p. 73), reproche qu'il prend à son compte quelques semaines plus tard en procédant à la comparaison de son piètre talent avec le génie de Shakespeare : « Quelle distance il y a de cela à *Gengis Khan*, quelle plus grande force de vie individualisée. Quel plus grand mystère aussi. Comme j'ai cédé à ma tendance d'être trop verbeux » (GM, p. 84).

Il a tort toutefois de désespérer, car c'est alors que la génération de vingt ans vient rejoindre l'auteur cinquantenaire pour réaliser son rêve de voir Gengis Khan enfin évoluer sur les planches : en 1961, Ariane Mnouchkine, encore étudiante, s'empare du texte pour réaliser sa première mise en scène avec l'Association théâtrale des Étudiants de Paris aux Arènes de Lutèce. L'enthousiasme des jeunes comédiens permet à Bauchau de redécouvrir son texte avec bonheur : « Dans la bouche des acteurs les mots retrouvent leur ancien pouvoir et souvent je suis ému comme au moment où j'écrivais la pièce. [...] Il me semble que dans une partie de la pièce au moins j'ai atteint la dimension mythique et que c'est ce qui peut faire sa valeur » (GM, p. 127). Il y a un bémol à cet enchantement, car les six représentations n'emportent guère un franc succès : un journaliste estime même, dans un entrefilet heureusement pour lui discrètement signé de ses seules initiales, qu'Ariane Mnouchkine n'a pas les dispositions utiles pour le métier⁹. Et c'est l'occasion d'un nouveau regard critique sur son ambition de dramaturge. Il pointe un aspect institutionnel et symbolique non négligeable de sa déception, à savoir les illusions perdues du jeune Bauchau à remonter par la littérature la pente de la gloire devenue inaccessible sur le plan politique après la méprise dont son

⁹ L'article, daté de 1961 (s.l.), est consultable au Fonds Henry Bauchau de l'U.C.L.

action dans les Volontaires du Travail a fait l'objet dans l'immédiat après-guerre, et l'exil qui en a résulté :

Tout cela m'a fait mesurer les extraordinaires illusions qui ont été les miennes en 1955 quand j'ai cru que cette pièce me tirerait de l'obscurité, me donnerait le succès et peut-être une autre vie. En réalité, c'est une pièce de ma jeunesse, ma jeunesse d'écrivain, où j'ai fourré tous les problèmes de mes rapports avec l'inconscient. [...] il est dorénavant bien clair que ce n'est pas elle qui me donnera le succès ni la possibilité de me consacrer surtout à mon travail d'écrivain. (GM, pp. 130-131.)¹⁰

Roland Jay lui maintient son soutien et réalise une adaptation pour la RTB, mise en ondes par Fernand Abel en avril 1965. Mais il faut ensuite attendre 1989, soit trente-cinq ans après la rédaction de la pièce, pour que la Belgique, grâce à Jean-Claude Drouot et Pierre Laroche, sur une suggestion de Marc Quaghebeur, la monte au Théâtre national de Belgique. Leur mise en scène, qui met l'accent unilatéralement sur la dimension épique du texte, ne suscite hélas pas une adhésion sans réserve, à tel point qu'Henry Bauchau se sent obligé de répondre à Jacques Hilaire, l'un des critiques de *La Libre Belgique* (voir son article des 18 et 19 février 1989¹¹), pour défendre Drouot. Il s'ensuit quelques réalisations plus confidentielles : en 1992, une troupe de théâtre amateur, Acel Théâtre, la monte à Néons sur Creuse ; en 2004 et 2005, le Professeur Anne Neuschaefer organise deux lectures de sa traduction allemande avec le neveu de l'écrivain, Jean-François La Bouverie, à Aix-la-Chapelle et à Cologne.

Survient ensuite un autre regard sur ce texte, porté par des hommes à la fois dans et hors du milieu théâtral : Benoît Weiler, médecin le jour, metteur en scène et comédien la nuit, conseillé par Eric Pellet, Professeur de linguistique et de stylistique à l'Université de Paris Est-Créteil, s'intéressent à l'œuvre et décident d'appriivoiser la pièce en plusieurs temps. Passionnés et patients, les membres du Théâtre de l'Estrade passent graduellement de la simple mise en voix du texte au spectacle complet avec projections et musique vivante. La pièce est créée au Musée Guimet (janvier 2005), programmée au Festival d'Avignon (juillet 2005) au

¹⁰ Voir aussi le 29 mars 1957 : Henry Bauchau a le sentiment de ne pas parvenir à devenir écrivain à cause du refus de « L'Arbre » et de « Géologie » par la Table Ronde.

¹¹ Voir FHB UCL, C295.

Temple Saint-Martial où elle fait salle comble tous les soirs, puis à la Maison des Arts et de la Culture de Créteil (février 2007) et, enfin, au Théâtre 13 à Paris (de novembre à décembre 2007). Le succès remporté par ces différentes représentations tardives émeut l'écrivain et l'engage à un questionnement générique : il réfléchit à ce que les choix de mise en scène traduisent d'un changement des mentalités, dans une époque désormais moins sensible à la dimension épique de la fable qu'à son potentiel poétique et imaginaire (DJ, 22 décembre 2007). Il reconsidère à cette occasion le lien indissoluble entre la pièce et le poème « L'Arbre de Gengis Khan », insistant *a posteriori* sur le statut poétique de ce qui s'était écrit dans un horizon plus orienté vers le dramatique.

Henry Bauchau comprend clairement avec le recul ce qu'il a pratiqué instinctivement dans les faits. Face à la résistance des milieux de la scène, Bauchau s'est recentré sur la veine poétique, présente dès ses débuts littéraires : relisant en juillet 1962 ses premiers textes, « Géologie » et « L'Arbre de Gengis Khan », il juge : « C'est bon. Il n'y a pas de raison que je ne fasse pas aussi bien. Il faut s'y mettre » (GM, p. 215). Rétrospectivement lui apparaît le mouvement par lequel il s'est tourné en parallèle vers l'écriture romanesque : « *Gengis Khan* avait suscité de grands espoirs dans mon imagination mais, quand je tente de les réaliser dans le monde réel du théâtre, de grandes difficultés m'arrêtent. Je cherche une autre voie et me tourne vers le roman »¹². C'est indiscutablement vrai, mais de manière moins tranchée qu'il ne le suggère là, puisque l'auteur des années 1950-1960 ne renonce en fait nullement à exploiter la veine dramatique, comme le montrent nombre de projets de pièces inabouties ou inédites contenues dans ses archives, et la pièce *La Reine en amont*, qui sera sa seconde pièce éditée.

La Reine en amont

Avec *La Reine en amont*, Henry Bauchau reste d'emblée prudent quant à la catégorisation générique : dans la postface aux éditions de l'Aire, écrite le 29 août 1969, il déclare que son texte « n'est pas encore une pièce et n'est plus un poème. C'est un thème en mouvement, une imagination théâtrale, qui attend de la scène sa forme définitive »¹³. L'éditeur accepte de le publier à la condition de renommer le texte *La*

¹² EE, p. 127. Voir aussi GM, p. 38.

¹³ M, p. 159.

Machination, où l'on peut voir une distance à l'égard de la poéticité du texte et une accentuation de la connotation théâtrale. Ce texte raconte en effet un complot et une machinerie théâtrale, l'un s'ourdissant grâce à l'autre. L'idée d'une pièce sur Alexandre, objet de la trame dramatique, apparaît dans le journal de l'écrivain dès le 14 mai 1955. Ce qui tient à cœur à Bauchau est de montrer grâce à cette figure comment la fêlure intime d'un chef de guerre trouve à s'exprimer par l'écriture littéraire : « Le hasard d'une lecture me fit découvrir en Jules César l'auteur d'un *Œdipe* aujourd'hui perdu. Ce qui me donna à penser qu'Alexandre aurait eu plus de raisons que lui de s'intéresser à l'histoire d'Œdipe et de vouloir en modifier le dénouement traditionnel », écrit-il dans la postface (voir aussi ce qu'il dit dans son *Dernier journal*, le 6 mars 2006). On peut comprendre son intérêt pour cette *imago* de l'homme d'action-poète en regard de la blessure narcissique que Bauchau doit tenter de cicatrifier en lui-même, disant à la fois le mal et le remède, dans l'optique de ce que Christian Chelebourg appelle une « poétique du sujet »¹⁴.

Comme pour *Gengis Khan*, commencé par la scène centrale de l'affrontement du Mongol et du Roi d'Or¹⁵, c'est le nœud de l'intrigue qui apparaît d'abord à l'auteur, qui l'écrit dans une transe très brève, puis il lui faut plusieurs mois pour construire autour de ce noyau l'ensemble de la pièce. En somme, il esquisse une histoire où la littérature devrait permettre d'éviter de faire couler le sang dans le réel :

L'idée d'un meurtre de Philippe par Alexandre aurait terni l'image glorieuse du fils. Aussi ce que tente Alexandre, avec l'aide de sa mère, Olympias, que Philippe aime toujours, c'est de montrer au théâtre une issue heureuse, imaginaire, à une situation impossible. [...] C'est ce nœud central qui m'a paru en peu de jours. Ensuite en neuf mois et dans un grand mouvement d'enthousiasme, j'ai trouvé les divers éléments de la pièce et son ressort profond : le théâtre dans le théâtre. (6 mars 2006 ; DJ, p. 46.)

L'écrivain, échaudé par l'insuccès de sa pièce précédente, entreprend constamment des démarches auprès de ses connaissances en vue de se rassurer sur la valeur de l'œuvre. Il propose le texte en lecture publique

¹⁴ Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Armand Colin, 2005.

¹⁵ Ce plan est donné dans le journal du 19 janvier 1956 et largement commenté le 31 mai 1956.

chez les Stein (DM, p. 238), l'offre à Ariane Mnouchkine qui, l'ayant fait lire à haute voix par des comédiens (hélas non préparés et qui ratent leur prestation – DJ, 6 mars 2006), se montre « dure » dans sa critique (DM, p. 237) et suggère à Henry Bauchau de se restreindre à l'histoire enchâssée d'Edipe (DM, p. 77) ; Philippe Léotard acquiesce (DM, p. 54), mais Jacques Derrida au contraire trouve le texte « admirable » et estime que la pièce dans la pièce fait toute la richesse du propos (DM, p. 76) ; quant à René Micha, il déclare que jouer le centre seul « fausserait complètement le sens » (DM, p. 117). En un mot, Henry Bauchau se trouve complètement désarçonné entre ces conseils divergents. C'est finalement Jacques Adout qui le rassure, mais en référence au genre poétique plutôt que théâtral : « Quand Jacques m'a dit : "C'est un poème", j'ai ressenti une adhésion intime et un grand soulagement » (DM, p. 72).

De par la nature poétique de sa langue, l'abondance de sa distribution et la complexité de sa structure, la pièce n'engage aucun professionnel à la porter sur les planches. Ainsi l'histoire de Bauchau dramaturge bégaie : comme pour *Gengis Khan*, c'est une troupe d'étudiants qui s'engage, avec à sa tête, cette fois, non pas une future grande dame du monde du théâtre, mais deux futurs écrivains, qui ne sont autres que les deux neveux de Laure Bauchau, Bernard Tirtiaux et François Emmanuel. Celui-ci se souvient : « Bernard et moi nous avons donc porté le projet de monter *La Machination* (devenue *La Reine en amont*) en 1971-1972. Entreprise folle mais que la folie de la jeunesse a rendue possible... Mise en scène par Roland Thibeau. Musique originale de François Duysinx. Compagnie universitaire de Louvain. Dix-neuf étudiants comédiens. La représentation a eu lieu à la Grande Rotonde »¹⁶. Ensuite, plus rien de significatif : il faut attendre 1987 pour que Drouot (encore lui) organise, cette fois, une simple lecture de la pièce à la Maison de la Culture d'Arlon devant un public raréfié ; son successeur au Théâtre national de Belgique, Philippe Van Kessel, précise qu'il ne s'engagera pas sans une refonte générale de la pièce, impossible à réaliser pour Bauchau. Née d'un beau rêve, la pièce mal-aimée finit ainsi par virer au cauchemar : « Cette pièce », admet Bauchau dans son journal, « a été [...] le plus grand échec de ma carrière » (6 mars 2006 ; DJ, p. 47).

¹⁶ François Emmanuel, courriel adressé à Myriam Watthee-Delmotte en décembre 2013.

Et c'est encore l'analogie avec *Gengis Khan* qui, après le succès rencontré par Benoît Weiler et Eric Pellet, engage l'écrivain à oser leur suggérer de réveiller cette Belle au bois dormant qu'est *La Reine en amont*. En janvier 2006, une lecture est organisée avec neuf comédiens au domicile de l'écrivain et la résurrection attendue s'opère : Henry Bauchau en ressort rassuré sur la qualité de son texte. « Ça passe », écrit-il, « [j]'ai ressenti que malgré l'éloignement de cette aventure grecque par rapport aux gens d'aujourd'hui, elle a gardé son pouvoir, car l'histoire d'Œdipe est vivante et est, d'une manière ou l'autre, celle de tous » (30 janvier 2006 ; DJ, p. 21). L'enthousiasme de Benoît Weiler, qui propose de monter le texte, réjouit l'homme de grand âge : « C'est pour moi un espoir, même s'il me semble douteux que je puisse le voir encore », écrit-il (30 janvier 2006 ; DJ, p. 22). En 2007, une lecture-spectacle du texte intégral de la pièce est accueillie par le Centre Wallonie-Bruxelles à Paris. Aujourd'hui, avec *Ceinte*, le Théâtre de l'Estrade propose une adaptation de *La Reine en amont* construite sur les échos internes de l'œuvre tous genres confondus : poésie, roman, journal, essai, ce qui nous semble faire affleurer quelque chose d'important. La réécriture tourne donc autour du texte initial et le place au centre d'un jeu de reflets de généricité multiple. En d'autres termes, les metteurs en scène font désormais le pari audacieux, parce que paradoxal, de gagner la pièce en la perdant.

Prométhée enchaîné

Le tour d'horizon des pièces publiées par Bauchau inclut encore une œuvre de commande, l'adaptation du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. Prométhée est une figure présente très tôt dans l'univers imaginaire de Bauchau : le 5 novembre 1955, il note déjà dans son journal : « Prométhée, ce thème me hante comme l'a fait Gengis Khan ». Un poème éponyme apparaît sous sa plume dès le 12 décembre 1956, qui se développera pour intégrer *Géologie*. Quarante années plus tard, le Rideau de Bruxelles est donc bien inspiré en s'adressant à Henry Bauchau pour revisiter ce mythe au théâtre. On remarque toutefois que l'écrivain commente cette entreprise sans déplaisir mais aussi sans enthousiasme, comme un travail alimentaire qui l'a ralenti dans la rédaction de son roman en cours (DJ, 8 mars 2006).

Cela signifierait-il qu'en 1998 les ambitions théâtrales personnelles d'Henry Bauchau, maintes fois déçues, ne sont plus à l'avant-plan de ses désirs ? On pourrait comprendre sans peine que le peu d'épanouissement

rencontré dans le milieu théâtral puisse dissuader Henry Bauchau de persister dans la veine dramatique. En fait, la réalité est complexe, ce qu'un regard dans les coulisses de la création littéraire, c'est-à-dire les archives, permet d'éclairer.

Un théâtre intérieur : pièces abandonnées et théâtralité non dramatique

Après le succès d'*Cédipe sur la route*, en 1990, Henry Bauchau se sent envahi par le désir de porter la même histoire à la scène et, dans l'effervescence qui caractérise toutes ses entreprises dramatiques à leurs débuts, il passe ses vacances d'été à écrire *Antigone ne se retourne pas*. Encouragé par Laure, il se fait fort de terminer l'écriture en deux mois. Et le scénario habituel se reproduit : après un moment d'euphorie, le désenchantement s'impose dès la réaction du premier cercle de lecteurs : Ariane Mnouchkine néglige le texte, Liliana Andreone et Marc Quaghebeur regrettent que la pièce ne porte pas sur un sujet neuf, Jean-Claude Drouot déclare que cela ne lui semble « pas jouable ». Pour sortir du cercle des habitués, Joséphine Derenne tente de confier le manuscrit à Peter Brook mais, surchargé de travail, il refuse de le lire. Le projet de pièce est finalement abandonné au profit de l'écriture de la suite de l'histoire d'*Cédipe sur la route*, le roman *Antigone*, grâce auquel Henry Bauchau remporte le succès que l'on sait, qui lui vaut entre autres le Prix Rossel et le Prix des Lycéens.

On le voit, quelque chose maintient Henry Bauchau dans une attente inassouvie à l'égard de la forme théâtrale, malgré ses échecs répétés. Cette présence du théâtre n'est pas une fantaisie de feu de paille, mais une trame de fond de l'entreprise littéraire, une hantise qui ne cesse de faire retour. En réalité, la tentation du théâtre semble avoir accompagné Henry Bauchau et s'être déployée dans l'ombre depuis 1950, parallèlement à l'encouragement à l'écriture littéraire par sa psychanalyste. En effet, dans les archives laissées par l'écrivain, une farde porte significativement deux étiquettes. La première : « Projets de pièces de 1950 à 1970 » ; la seconde : « à relire et éventuellement à détruire ». Cette farde contient un ensemble de six ébauches théâtrales, certaines accompagnées d'un plan d'ensemble mais dont l'écriture ne va pas toujours plus loin que le premier acte. Le tout fait un volume de 217 feuillets manuscrits et tapuscrits, tantôt tracés à la hâte, tantôt recopiés au net, tantôt raturés et retravaillés, parfois notés au dos de

feuilles de récupération présentant des poèmes barrés ou juste ébauchés par un titre. De toute évidence, il s'agit d'un chantier de longue haleine, mais dont aucune pièce n'a émergé. Les journaux pour l'instant inédits de l'écrivain portent la trace de ces textes, intitulés *Rome d'or* (évoqué pour la première fois le 21 novembre 1951), *Le Juge* (le 20 juillet 1955), *Le Rire de Rembrandt* (le 15 octobre 1955), *Œdipe à Paris* (le 26 novembre 1955), *Gît le Cœur* (29 décembre 1955) et *Spartacus* (le 06 février 1956). Jérémy Lambert retrace l'histoire de ces textes¹⁷, qui remet en cause la vision jusqu'ici admise de la genèse de l'œuvre théâtrale de l'écrivain. Il analyse ce que ces projets dramaturgiques inaboutis, convertis vers la poésie ou abandonnés pour en favoriser d'autres, laissent entrevoir du déploiement général de l'œuvre, que l'on ne peut comprendre en faisant fi de ce théâtre de l'ombre.

Pour notre part, nous nous focaliserons sur le cas d'une œuvre qui n'est pas dans la farde en question, puisque l'auteur a souhaité la détruire. Elle est cependant ouvertement évoquée dans son journal publié *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure (1960-1965)*, à un endroit particulièrement voyant du texte, puisqu'il s'agit précisément du lieu où apparaît la phrase de Blanche Reverchon qui donnera son titre et son exergue au premier roman de Bauchau :

Au sujet du manuscrit de « Personne », qu'elle a lu : « Vous avez exprimé là-dedans votre démon. Vous le saviez ?

– À demi.

– Il y avait là des choses très valables. Vous avez été déçu parce qu'à Paris on ne vous a pas compris mais ils ne pouvaient pas comprendre. Votre fin était mauvaise, vous vouliez la réconciliation, nous ne sommes pas à l'époque de la réconciliation mais à celle de la déchirure. (GM, p. 18.)

Ce dialogue est retranscrit dans le journal du 27 janvier 1960. Presque quatre années plus tard, le 20 novembre 1963, le diariste note : « Ce soir relu des passages de "Personne", il y a une certaine grandiloquence mais cela ne manque pas de force. Je me demande si je n'ai pas condamné un peu vite cette pièce » (GM, p. 313). Il faut observer que la condamnation n'a pourtant pas été levée par son auteur.

Que signifie cette pièce dénigrée par l'écrivain ? Dans son dernier journal à paraître, il revient longuement, le 5 janvier 2010, sur l'histoire

¹⁷ Voir son article dans ce volume.

de ce texte, dont le premier jet a été écrit, comme toujours, à la hâte, durant un congé de Toussaint dans un appartement de location à Paris. Les journaux des années 1955-1959 permettent de suivre à la trace l'élaboration de ce projet. La première mention place d'emblée en parallèle cette pièce et celle de *Gengis Khan* : « À deux ans de distance, ce congé de novembre m'aura été favorable. En 1954 c'est le tableau III de *Gengis Khan* et la lutte du Roi d'Or et de G.K. qui sont nés. Maintenant c'est *M. Personne* tout entier » (9 novembre 1956). Puis le journal suit la cadence de l'écriture : on apprend que les deux premières scènes sont écrites le 15 novembre et qu'une première lecture de la pièce est opérée le 25 février 1957. Le 10 avril 1957, après avoir relu *L'Étranger* de Camus (un hasard ?), l'auteur note : « Le dernier message d'Otto à Personne : Pardonne ». Neuf jours plus tard, il avoue qu'il « patauge dans les *Volcans*, dans *Personne*, le *Juge*, toutes des voies obscures et emmêlées », mais avec une sensible progression : « Il me semble qu'à travers des brouillons informes que je semble tirer de moi dans un état de demi-sommeil, le 3^{ème} acte de *Personne* commence à s'ébaucher. J'avais l'impression d'avoir tout à fait perdu le fil de la pièce et pourtant cela revient quoique avec une peine infinie » (19 avril 1957). Suit un silence de quatre mois. Le 27 août, il déplore son impuissance à s'y remettre, le 8 septembre, découragé par l'annonce de la séparation de Grenier et Hussenot, il se détourne du projet, pense qu'« [i]l est vain de tenter de reprendre *Personne* maintenant » et qu'il vaut mieux qu'il retourne à la forme poétique, au *Zodiaque* également en chantier, tout en continuant à réfléchir au thème de sa pièce, dont on apprend que « [c]'est la mort que Personne doit finalement accepter comme son accomplissement ». Un destin sacrificiel dont on voit que l'auteur l'envisage finalement pour la pièce elle-même.

Car la mort semble par ricochet toucher le projet lui-même, dont Bauchau se détache. Lorsque le 18 février 1958, il entend Jacques Derlon lui dire que *Personne* « lui a paru aussi catastrophique qu'à Grenier », il réagit avec sérénité : « Tout cela au moment même m'a fait rire et puis m'a attristé, c'était comme une voix d'un autre monde parlant de choses très lointaines et qui au fond ne m'étaient plus rien ». *Personne* et *Gengis Khan* sont associés dans son esprit à une même déception de ses ambitions théâtrales, à l'égard desquelles il tente de prendre du recul : « j'ai cru à un miracle *Gengis Khan*, puis à un autre avec *Personne*. Rien ne s'est produit, je me suis forgé moi-même deux échecs, car il était peu

vraisemblable que le miracle s’accomplisse de cette façon » (18 décembre 1958). Le 22 mars, en corrigeant les épreuves de *Géologie*, il admet de se réorienter vers un avenir de poète. Finalement, le 2 juin 1959, il déclare comprendre l’échec de la pièce *Personne* par la faiblesse du scénario, qui lui semble inabouti par comparaison à ce qu’il a davantage réussi dans *Gengis Khan*, dans la mesure où la métamorphose d’un tyran en personnage d’humanité gagne à être montrée de l’intérieur et non de l’extérieur : « Dans *Personne* je ne parle pas d’un personnage qui naît, mais d’un personnage tombé et de sa renaissance. Je ne le montre pas dans sa grandeur première, je me sers du prestige et de l’horreur d’un nom, c’est un escamotage. On ne voit pas sa renaissance, on voit la bonté d’Otto, son dévouement presque incompréhensible et on retrouve Personne transformé ».

Puisque l’auteur a préféré retirer le texte de *Personne* de la circulation, ces éléments restent énigmatiques, mais le dernier journal d’Henry Bauchau lève le voile : « j’ai commencé à écrire ou à dicter très fiévreusement une pièce dont le thème était Hitler à Paris. Hitler ayant échappé à la mort, mais frappé de folie » (5 janvier 2010 ; DJ, p. 401). Le scénario prévoit qu’au cours d’un spectacle, on fait, pour rire, jouer à ce fou dont on ignore l’identité le rôle même d’Hitler et la scène grotesque vire au tragique : on le reconnaît, et dans une première version, on décide de le faire abattre et Otto s’y oppose (voilà le « pardon » qui constitue le « dernier message » d’Otto, et la « réconciliation » dénoncée par Blanche comme illusoire) ; dans une seconde version, il se suicide en entraînant avec lui plusieurs sosies. Henry Bauchau en conclut qu’il devait, à l’époque, être bien imprégné encore par la catastrophe hitlérienne pour avoir été poussé à l’évoquer sous cette forme, et il admet que son échec de dramaturge était inévitable : un sujet trop sensible, un traitement trop maladroit, en un temps trop hâtif pour aborder, même par le grotesque, la question du pardon. Cette même question de la réconciliation sera mise en œuvre de manière bien plus subtile dans *Gengis Khan*¹⁸ et concrétisée entre autres par la préface confiée à Raymond De Becker,

¹⁸ Voir Laurence Van Ypersele et Myriam Watthee-Delmotte, « “Au nom de la patrie” I. Les imaginaires de la haine : la répression des inciviques belges de 1914-1918 – II. Les incidences littéraires. Le questionnement éthique chez Henry Bauchau », dans *Echinoux*, n° 10, 2006 : *Imaginaires européens*, pp. 246-274. On sait aussi que l’écrivain écrira son premier roman, en 1960, en l’ouvrant sur l’affirmation de la déchirure, et non de la réconciliation.

bien que rien n'assure que cela ait pu être compris. Il faudra attendre la « Petite Suite au 11 septembre » (2003) pour qu'Henry Bauchau puisse faire entendre sans risque ni équivoque, et par le biais d'une citation de Nancy Huston, l'expression de la résilience : « Qui priera pour nos assassins/ une fois qu'ils nous auront tués ? » (PC, p. 344.)

Il n'en reste pas moins que ces projets dramatiques répétés témoignent chez Henry Bauchau de la hantise d'une forme qui ne lui permet pourtant pas l'épanouissement. Pourquoi cette insistance ? La réponse est peut-être à trouver dans la circonstance même de l'émergence de l'écriture théâtrale, qui coïncide, on l'a vu, avec l'analyse menée avec Blanche Reverchon. « Somme toute, l'analyse aboutit au théâtre »¹⁹, dit l'analyste à son patient. Il note dans le journal du 5 novembre 1959 une allégation de cette femme à l'aura de Sibylle : « “Vous n'êtes pas un poète, vous êtes un homme de théâtre”, m'a dit Blanche en octobre ». Fort heureusement, Bauchau se focalise sur la seconde partie de ce jugement et le commente : « Je crois effectivement que la pulsion initiale est dramatique chez moi, c'est un saisissement devant quelque grande image, un sursaut de colère ou d'espoir, un violent mouvement de dépression et de désespoir. Le poète que je crois être aussi se sert de cette pulsion mais il peut la prolonger en actes. Alors c'est le théâtre, ce pourrait être le roman » (5 novembre 1959).

L'auteur fait entrevoir ici comment l'écriture théâtrale, à chaque occurrence (qu'il s'agisse de textes édités ou de ceux restés inédits), procède pour lui d'une transe initiale liée à une expérience visionnaire qui lui procure une jouissance extrêmement forte et lui permet de sortir totalement de la grisaille du quotidien. La suite s'élabore plus péniblement, elle se déploie invariablement en un système de personnages abondant dans lequel on distingue des figures de puissants possédant une fêlure, des seconds qui servent de révélateurs c'est-à-dire par qui quelque chose d'identitaire advient, des femmes promises à un rituel sacrificiel, et des figurants divers qui constituent une sorte de chœur antique susceptible de faire apparaître le sens commun, qui inclut la peur et la pitié. Toutes les intrigues tournent autour de questions d'autorité et reposent sur un conflit entre des inconciliables, qui aboutit le plus souvent à la mort. Le système de personnages concerne toujours des

¹⁹ GM, 17 mars 1960, p. 46.

grands de ce monde, des décideurs interpellés par une déchirure intérieure ; ils figurent un questionnement politique indissociable d'un fondement éthique ancré dans les affects. De la conscience d'une rupture interne naissent le monologue autant que le dialogue. On aura reconnu dans l'ensemble de ces caractéristiques un dispositif tragique qui tente, selon les termes d'Hélène Fowly, « a political response to irresolvable »²⁰. L'écriture théâtrale essaie de mettre en œuvre une réponse à l'irrésolu, à l'énigme, à l'insondable, dans une structure dialogique, interactive, inscrite dans le présent de paroles proférées, adressées, avec un effet attendu de l'ordre de la *catharsis*, autrement dit un discours actif qui induit une socialité et le retour d'une intégration qui ne sont pas sans écho, de fait, avec la psychanalyse.

La forme théâtrale tragique, en ce sens, offre à Henry Bauchau le cadre d'une projection possible de ses représentations sur une scène mentale, dont le dispositif est nourri par un héritage culturel antique et élisabéthain. C'est ce que souligne Blanche Reverchon, qui y voit aussi un écho de la performativité du dialogue analytique, où quelque chose advient et se dénoue par la présence de l'autre. Après Pierre Jean Jouve, l'époux de Blanche et le poète admiré, qui déclarait qu'« [i]l est inconcevable que le Théâtre meure, si perdu qu'il apparaisse. Car le Théâtre représente notre vie intérieure »²¹, on observe qu'Henry Bauchau intègre volontiers ce modèle théâtral lorsqu'il écrit à propos de ses déchirements intérieurs : « Je suis le théâtre d'une lutte profonde qui se passe presque tout entière hors de mon attente. C'est comme un combat de monstres souterrains » (12 septembre 1950). Et le charme du modèle antique opère clairement chez lui, dans le sens où l'exprime Roland Barthes : « L'ombre de la célébration antique est toujours là, elle fascine : nostalgie d'un spectacle total, violemment physique, à la fois démesuré et humain, trace d'une réconciliation inouïe entre le théâtre et la cité »²².

Si la forme théâtrale lui permet de mettre en forme ses hantises, elle ne garantit toutefois aucunement à Henry Bauchau la possibilité de faire œuvre, car la créativité se joue précisément dans le dépassement des

²⁰ Helen P. Foley, « Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy » (p. 2), article disponible en ligne, à l'adresse : <http://apaclassics.org/sites/default/files/documents/FOLEY98.pdf> (page consultée le 15 décembre 2014).

²¹ Pierre Jean Jouve, *Sacrifices* [1935], Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 17.

²² Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, p. 328.

modèles hérités. Le balbutiement des nombreux textes restés inédits prouve à lui seul la difficulté de la démarche pour l'écrivain. Le scénario imaginaire ne passe au statut d'œuvre, de création, que lorsque son intrigue dépasse le jeu des allégories intérieures, et lorsque la langue devient *poëin*, engendrement, deux conditions qu'Henry Bauchau met en œuvre avec facilité dans la poésie et le récit. C'est donc bien un théâtre, mais un théâtre plus intériorisé que générique qui s'observe chez l'écrivain. Théâtre, roman, poésie : Henry Bauchau se tient assurément en leur carrefour.

Myriam WATTHEE-DELMOTTE

FNRS – Université catholique de Louvain

