

La scène « au jour le jour »

Le tissage d'un intertexte sur l'écriture théâtrale dans les journaux d'Henry Bauchau

Le théâtre et « le présent du passé »¹

L'ordre de publication des journaux d'Henry Bauchau est représentatif du cheminement créatif de l'auteur, venu assez tardivement à l'écriture, et peut-être encore plus tardivement reconnu par la critique et le grand public. Cet ordre n'a pas été chronologique, mais plutôt éditorial : la maison d'édition Actes Sud a en effet réservé de plus en plus d'attention non seulement aux œuvres narratives et poétiques de Bauchau, mais également à ses écrits diaristiques. Jusqu'au début des années 2000 la volonté éditoriale a été de publier les journaux parallèlement aux œuvres romanesques, car ils en tracent effectivement la genèse et la gestation. Mais dès *La Grande Muraille* cette décision a laissé la place à l'intention de les éditer dans leur intégralité, remontant donc chronologiquement en arrière et répondant à un intérêt accru du public, désireux de découvrir les réflexions contemporaines de l'écrivain aussi bien que celles du passé. *Le Dernier journal*, celui que l'auteur a tenu entre 2006 et 2012, a été publié en février 2015, toujours par Actes Sud, et il témoigne de la richesse de ce genre d'écriture pour Bauchau. Celui-ci n'a pu relire et retravailler son dernier ouvrage, ainsi qu'il l'avait fait pour tous les autres journaux, mais il a, jusqu'à ses derniers jours, légué à ses lecteurs des réflexions, des vers de poèmes, des récits de rêves censés remplacer, selon sa propre vision, « les grandes correspondances d'autrefois » (PBG, p. 253). Grâce à l'édition des nombreux Journaux, qui couvrent pratiquement toute la vie de Bauchau écrivain, nous avons aujourd'hui la possibilité d'une lecture diachronique de ces admirables

¹ J'emprunte cette expression à Monica Fiorini qui l'utilise pour le théâtre d'Hélène Cixous : Monica Fiorini, « *Entra il poeta. Forme di riscrittura della tragedia nel teatro di Hélène Cixous* », dans Jean Bessière et Franca Sinopoli (dir.), *Storia e memoria nelle riletture e riscritture letterarie / Histoire, mémoire et relectures et réécritures littéraires*, Roma, Bulzoni Editore, 2005, p. 109.

écrits qui « donnent à voir l'ample parcours de l'écrivain des commencements jusqu'à nos jours en soulignant l'évolution fondamentale du rapport à soi qui s'y joue [...] ils font dialoguer écriture de soi et écriture du roman en disant les doutes et les inspirations, les angoisses et les repentirs de l'écrivain quant à son travail »². Si plusieurs études ont déjà été consacrées à l'importance des journaux, essentiels afin de tracer la généalogie des œuvres romanesques de Bauchau, la critique n'a peut-être pas encore suffisamment insisté sur l'importance d'un intertexte sur l'écriture théâtrale que l'auteur a tissé dans ses ouvrages diaristiques, et qui apparaît d'autant plus clairement aujourd'hui grâce à la lecture chronologique. Si, d'une part, dans ces textes, Bauchau n'a jamais cessé de réfléchir sur son ambition d'être reconnu et d'avoir du succès non seulement en tant que romancier et poète, mais aussi en tant qu'écrivain de théâtre, d'autre part, il a toujours associé à ces considérations des appréciations sur les textes de théâtre d'autrui, et, encore davantage, sur les mises en scène auxquelles il a assisté, notamment dès son installation à Paris.

Plusieurs questions, qui tournent autour de la création théâtrale au sens large du terme, reviennent sans cesse dès les premiers journaux jusqu'aux derniers publiés, questions qui sont évoquées et abordées par l'écrivain avec un degré de conscience et de lucidité critiques évoluant avec le temps. Bauchau réfléchit, tout d'abord, sur l'auctorialité du texte théâtral et sur le rapport que celui-ci entretient avec le texte spectaculaire. L'affinité et la fréquentation d'Ariane Mnouchkine et de « son » Théâtre du Soleil, attestées par les renvois continus que l'on retrouve dans les journaux aux différents spectacles du groupe, seront décisifs à cet égard ; le Théâtre du Soleil a en effet toujours « joué » avec les notions d'auteur, d'écriture, de texte, rendant ces notions flottantes et polysémiques :

D'une part, l'écriture collective du texte scénique fait partie de la *création collective* du spectacle. C'est par là que la troupe rejette l'auteur individuel [...]. D'autre part, Mnouchkine élargit les notions d'auteur et d'écriture jusqu'à les faire participer au domaine du langage corporel ; le langage corporel devient l'égal du

² Isabelle Vanquaethem, « Les journaux d'Henry Bauchau : de moi à soi, se parcourir », dans Jean Leclercq et Nicolas Monseu (dir.), *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009, p. 212.

langage verbal et textuel, il se trouve réuni avec celui-ci dans le concept de l'écriture.³

Si, en 1980, à la suite des réponses données au questionnaire d'un étudiant, Bauchau affirme encore que « [l]e corps-langage, cette association de mots est trop dans le vent » pour qu'il puisse « en voir la vraie signification » (AD, p. 367), il développe remarquablement, par la suite, sa poétique du texte théâtral laissant de plus en plus d'espace, dans ses journaux, à la conscience qu'« [a]u théâtre les mots sont des gestes. Non seulement ils prennent naissance dans des corps mais ils en partagent presque matériellement le temps et l'espace »⁴. L'auteur révèle, dans ses écrits diaristiques, une attention et une sensibilité croissantes à l'égard du jeu corporel des acteurs qu'il voit sur scène, et cette évolution est assurément due, en partie, à sa connaissance du théâtre oriental, avec lequel il entre en contact grâce, précisément, à la médiation de Mnouchkine qui

fait pratiquer les techniques et les langages corporels des théâtres d'Asie aux comédiens de sa troupe. Ces théâtres apportent une grammaire qui donne à l'acteur les moyens de structurer son jeu, d'exprimer en un langage clair reposant sur un travail corporel et non plus seulement psychologique, les émotions de son personnage.⁵

En 1996, voyant en compagnie de Gisèle Sallin une *Antigone* de Sophocle jouée par des sourds-muets, l'auteur, reconnaissant désormais sans réserve le corps devenu langage, affirme : « Le langage ou plutôt la hiératique des corps et des gestes est belle, et le chœur a des moments de grande force » (JA, p. 452).

En ce qui concerne encore le statut du texte théâtral, à la difficulté initiale, entre la fin des années 1960 et le début des années 1970, à comprendre la « méthode d'improvisation d'Ariane » (PI, p. 154), succédera, au cours des années 2000, la conscience que le spectacle

³ Anne Neuschaefer, *De l'improvisation au rite : l'épopée de notre temps*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2002, p. 162.

⁴ Jean-Michel Déprats, « Texte et théâtralité », dans *Sixièmes assises de la traduction littéraire. Traduire le théâtre*, Arles, Atlas – Actes Sud, 1989, p. 75.

⁵ Françoise Quillet, « Ariane Mnouchkine et Antonin Artaud », dans Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Artaud et les avant-gardes théâtrales*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2005, p. 143.

théâtral, indépendamment de la résistance que le texte auctorial peut opposer aux changements et aux mutations scéniques, dépend, avant toute chose, du jeu des acteurs. Après avoir assisté à l'adaptation et à la mise en scène de Valérie Cordy de *Diotime et les lions* avec Mireille Perrier au *Pavillon des Passions humaines* de Bruxelles, Bauchau affirme en effet : « C'est la troisième Diotime que je vois jouer, chacune de façon très différente. Les trois m'ont plu et m'ont touché, le texte permet donc des interprétations et des lieux divers » (PBG, p. 265).

Conjointement à la réflexion de l'écrivain sur le texte, nous trouvons l'approfondissement et l'exploration de la figure de l'auteur théâtral. À cet égard se révèle fondamentale, pour Bauchau, la connaissance d'Hélène Cixous, que le Théâtre du Soleil « rencontre » à la moitié des années 1980, grâce à ses textes expressément écrits pour le groupe. L'expérience des deux écrivains est foncièrement différente, car Bauchau, mis à part l'adaptation du *Prométhée enchaîné* et les textes pour les deux opéras, a écrit ses pièces de théâtre sans être sollicité et sans avoir, préalablement, établi un contact ni avec un metteur en scène, ni avec un groupe d'acteurs. Hélène Cixous, inversement, peut aller jusqu'à affirmer : « tout ce que j'ai écrit pour le théâtre, ça a toujours été à la demande, je n'ai pas été chercher le théâtre [...] je ne me suis pas prise moi-même pour un auteur de théâtre, c'est un genre tellement particulier [...] qu'il me paraît difficile à quelqu'un de s'intituler auteur de théâtre »⁶. Et pourtant, malgré ces différences, ou sans doute justement grâce à elles, les « récits de l'écriture théâtrale »⁷ d'Hélène Cixous sont extrêmement révélateurs pour Bauchau, qui est amené par leur lecture à revenir sur sa vision de l'écriture et sur la figure de l'auteur théâtral. L'écrivaine trace en effet une ligne de démarcation importante, à laquelle Bauchau ne souscrit pas nécessairement, mais qui le sollicite néanmoins jusqu'à s'interroger sur la distinction, entre l'écriture narrative, où l'auteur, tout en étant « nomade », perpétuellement en voyage, garde son identité et son espace individuel, et l'écriture théâtrale, où le créateur est en revanche obligé de s'abîmer et de disparaître pour laisser apparaître ses personnages.

⁶ Hélène Cixous, « L'auteur entre texte et théâtre », dans *Hors cadre*, n° 8, printemps 1990, p. 44.

⁷ C'est Hélène Cixous elle-même qui définit ainsi ses écrits sur le théâtre (*ibid.*, p. 34).

Un autre aspect de la création théâtrale est omniprésent dans les journaux, à savoir la propension de cette forme d'art à faire réfléchir les spectateurs sur l'Histoire contemporaine, tout en défendant le rôle important de la mémoire et de la référence au passé, grâce notamment au genre de la tragédie. Le théâtre révèle alors sa véritable nature, étant perçu comme un « pont » entre des mondes radicalement différents :

Il y a dans notre société et dans notre moi des éléments modernes, archaïques et d'autres déjà futurs qui coexistent, qui agissent les uns sur les autres souvent sans le savoir [...]. La poésie et le théâtre brassent ensemble ces matières et ces pulsions venues de temps très anciens, les conflits et les espérances prennent des aspects nouveaux mais ils reflètent toujours les luttes que nous avons à soutenir pour survivre, devenir nous-mêmes, accéder à la liberté intérieure ou subir la dictature des passions.⁸

Dans les journaux, la réflexion sur le théâtre en tant que lieu de « cristallisation » de la mémoire et sur la tragédie, « non plus comme modèle sémiologique mais comme chemin exemplaire vers un certain type de création qui reprend certains signes, les faisant apparaître comme traces pour mieux les transformer »⁹, accompagne presque assidûment les commentaires et les propos suscités par les tragédies de Cixous. Celle-ci, en effet, collaborant avec le Théâtre du Soleil, en a « fortement influencé l'approche à l'Histoire, selon une interprétation du théâtre comme lieu de rencontre et de désir de l'Autre (ouvert dès lors à l'irruption du monde), et au gré d'une écriture épique appliquée aux tragédies politiques du monde contemporain »¹⁰.

Le dernier aspect de la création théâtrale sur lequel Bauchau réfléchit dans ses journaux est l'importance de l'écho venant du public, d'un partage qui devient « politique » au sens large du terme. À cet égard, l'auteur est à l'unisson avec Cixous et avec sa distinction entre l'écriture narrative (que l'écrivaine appelle le « texte ») et l'écriture théâtrale, une distinction qui dépend du fait que

⁸ Henry Bauchau, « À propos des mythes. Entretien avec Henry Bauchau par Valérie Cordy », dans *Entrevues*, n° 43-44, décembre 1999, p. 45.

⁹ Françoise Quillet, « L'écho tardif de la tragédie dans la création contemporaine : *La Ville parjure ou le Réveil des Érinyes* », dans Pierre Frantz et François Jacob (dir.), *Tragédies tardives*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 202.

¹⁰ Silvia Bottiroli et Roberta Gandolfi, *Un teatro attraversato dal mondo: il Théâtre du Soleil oggi*, San Miniato, Titivillus, 2012, p. 17. C'est moi qui traduis.

le texte s'écrit solitairement et est lu aussi solitairement. [...] Le texte reste silencieux. [...] Ça change tout quand on a une expérience de théâtre, avec un public qui fait écho et donc un partage. C'est vrai que la cérémonie théâtrale est une des plus belles choses du monde. Et ça fait partie de ce dont je pense que je fais partie : d'un très grand combat pour la culture.¹¹

Si Bauchau n'a probablement jamais éprouvé la sensation d'un vrai succès de ses pièces théâtrales, il a assurément, en retour, perçu l'écho des adaptations sur scène de ses textes narratifs, un écho qui a contribué à le faire sentir, lui aussi, faire « partie d'un très grand combat pour la culture ». Or, cette conscience, j'essaierai de le montrer, a été assez « tourmentée », et elle n'est arrivée que grâce à un parcours diachroniquement échelonné sur trois phases, au cours desquelles la réflexion sur le rapport de l'écrivain au théâtre s'est conjuguée avec le tissage d'un intertexte sur l'écriture théâtrale.

Texte dramatique et texte spectaculaire

Pour la première phase, nous pourrions indiquer la période qui va en gros de 1955 à 1971. Bauchau écrit la pièce *Gengis Khan* en 1954-1955, mais le texte ne fut publié qu'en 1960, avant de susciter l'intérêt, en 1961, de l'Association théâtrale des Étudiants de Paris, animée par Ariane Mnouchkine. Cet intérêt pour la pièce que l'écrivain considérait presque morte redonne confiance à son écrivain qui le 5 mars 1961 écrit :

Je reprends confiance dans ce que je fais en voyant la portée que cela a pour ces jeunes qui se dévouent à ma pièce. C'est tout autre chose que l'œuvre seulement écrite, il y a un passage, un pouvoir de communication tout à fait différent. (GM, p. 127.)

Au mois de mars 1961 Bauchau semblerait donc déjà conscient, grâce sans doute aussi au travail précédemment réalisé avec l'acteur et metteur en scène Roland Jay, qui lui avait lu le texte à voix haute, de la distinction soulignée par les sémiologues entre texte dramatique, c'est-à-dire le texte en tant qu'œuvre écrite, et texte spectaculaire, qui en indique la manifestation scénique, également appelé texte-scène, ou encore, par

¹¹ Hélène Cixous, « L'auteur entre texte et théâtre », *art. cit.*, p. 63.

Anne Ubersfeld, « Représentation comme Texte »¹². Lisons toutefois attentivement ce passage datant de quelques mois plus tard :

De tout ce long séjour à Paris quelles images émergent ? [...] La sensation d'échec les soirs où il n'y avait personne. La joie d'avoir du monde et du succès à la générale. Le lendemain presque personne et la réaction de gaieté d'Ariane. La déception devant le silence de la presse et finalement la satisfaction de voir malgré tout du monde aux deux dernières. Tout cela dans une sorte de brouillard où l'espoir et la déception se mêlaient. [...] Lors des dernières répétitions j'ai eu le sentiment que quelque chose d'important pourrait se produire, un véritable accrochage dramatique. Il ne s'est pas produit. Il y a toujours eu une distance, une sorte de voile entre le public et ce qui se passait sur la scène. « Mon » émotion n'est pas tout à fait passée dans le public. (GM, pp. 129-130.)

Bauchau semble osciller entre la gaieté manifestée le 5 mars, au moment des répétitions, constatant que le texte peut revivre grâce au jeu des jeunes acteurs, et l'amertume dérivant du constat que « son » émotion, sa sensibilité du texte ne sont pas tout à fait passées dans le public. S'il sait parfaitement que la vraie vie d'une pièce écrite ne peut qu'être sa deuxième vie sur la scène théâtrale, il adhère encore de près à la vision d'une mise en scène ancillaire, assujettie à la sensibilité et à l'esprit de l'auteur.

Bauchau attend ensuite six ans avant d'écrire sa deuxième pièce, qu'il aurait initialement voulu titrer *La Reine en amont*, et qu'il décide, pour des raisons commerciales, de nommer *La Machination*. La longue hésitation entre les deux titres est une fois de plus le signe d'une primauté du texte et du principe d'auctorialité encore dominants. Avant la parution, l'écrivain fait lire la pièce à plusieurs personnes. L'une des premières réactions, au mois de décembre 1968, est celle de Jacques Derrida :

Je l'ai lue d'un trait, c'est admirable. Je trouve que le conflit œdipien y est admirablement rendu. Je ne puis juger l'œuvre du point de vue de la mise en scène, mais quant à moi ce théâtre dans le théâtre, cette action dans l'action me paraît enrichir beaucoup le thème. (DM, p. 77.)

¹² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, vol. 2 : *L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 27.

Mettons un instant en parallèle cette appréciation de Derrida, qui avoue cependant être incapable de se prononcer sur une mise en scène, et ce que l'acteur et dramaturge italien Dario Fo affirme à propos du rapport entre l'écriture littéraire d'une pièce et sa mise en scène :

Le théâtre est tout autre chose que la littérature, bien qu'on essaie souvent, par tout moyen, de l'y encadrer. Une bonne œuvre théâtrale, paradoxalement, ne devrait point apparaître intéressante au moment de la lecture ; elle ne devrait découvrir sa véritable valeur qu'au moment de sa réalisation scénique.¹³

Plusieurs lecteurs de la pièce de Bauchau paraissent d'accord avec l'affirmation, pourtant provocatrice, de Dario Fo. Les avis semblent manifestement se scinder : d'une part Jacques Derrida, Robert Dreyfuss ou d'autres psychanalystes ne considèrent que le texte dramatique, dont ils apprécient l'originalité et le rapport théorique à la psychanalyse. D'autre part, Jacques Devriend ou Conrad Stein soulignent que le langage de la pièce écrite est à leur avis intraduisible en langage proprement théâtral.

Après la lecture de la pièce chez les Stein par l'acteur Alain Cuny, Bauchau observe : « La lecture [...] a été simple, sans enflure, peut-être trop peu passionnée pour le texte qui m'est apparu parfois un peu long » (DM, p. 229). Bauchau reproche donc à l'acteur un manque de passion par rapport au texte. L'auteur désire encore, dans cette première phase de son rapport au théâtre, une correspondance entre le labeur, la lenteur de l'élaboration du texte et son oralisation. Il recherche dans la lecture de Cuny, qui n'est en fait qu'une ébauche « primitive » de représentation théâtrale, la trace du procès de son écriture. Le texte écrit s'adonne pour la première fois à une performance orale, mais Bauchau y repère les marques du cheminement inverse, de l'oral à l'écrit, voulant remonter vers le noyau, qu'il considère irréductible, du texte littéraire et, j'ajouterais, visiblement psychanalytique. Pendant l'écriture *Ariane Mnouchkine*, sans doute consciente de l'« erreur » de la pièce, qui dépend de sa nature « abstraite », alors que « le théâtre c'est du concret »¹⁴, fait à Bauchau des remarques « justes mais dures » (DM, p. 237), qu'il n'est pas encore prêt à recevoir, s'il est vrai qu'au mois de mai 1971 il écrit encore :

¹³ Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 2009, p. 285. C'est moi qui traduis.

¹⁴ Hélène Cixous, « L'auteur entre texte et théâtre », *art. cit.*, p. 50.

Attristé d'apprendre hier soir la mort de Jean Vilar. [...] Je me souviens de son style aigu dans *Dom Juan*, de sa grandeur dans les personnages royaux. Tout cela est loin maintenant, c'est un autre monde qui occupe le théâtre. Un monde où l'auteur s'efface devant le metteur en scène et la troupe qui ne veulent plus servir un texte mais créer eux-mêmes le spectacle. Il y a en moi un regret de ce changement ; il ne faut pas cependant me figer dans l'admiration et le regret d'une époque révolue. Il faut continuer à vivre tant que la vie me porte et évoluer avec elle en cherchant d'autres sources d'inspiration. (DM, p. 281.)

Une sollicitation importante à fait évoluer sa réflexion sur le théâtre, et une source d'inspiration fondamentale, notamment pour son écriture narrative, qui trouvera par la suite une deuxième vie sur la scène théâtrale, arrive à Bauchau du Théâtre du Soleil et des « récits » d'Hélène Cixous évoquant son expérience avec Ariane Mnouchkine.

Le Théâtre du Soleil et l'oubli cixoussien du « Moi-qui-ne-suis-pas-toi »

Bien que conscient des limites de toute schématisation, nous pourrions dire que la deuxième phase de la vision du théâtre d'Henry Bauchau, telle qu'on peut la dégager à partir de ses journaux, recouvre les années 1972-1992.

En 1976, Bauchau parle de son expérience de révision avec Ariane Mnouchkine du scénario du film sur Molière. Au moment de l'écriture du scénario, un « déclic » se fait :

Depuis cinq jours révision du texte du scénario de Molière avec Ariane. [...] Ariane progresse de jour en jour en vigueur et en sobriété. Je vois naître un écrivain, peut-être un grand écrivain. Son habitude du travail oral lui donne le sens de l'équilibre de la phrase, de sa cadence, de son mouvement. Son métier de metteur en scène lui donne celui de la nécessaire prédominance de l'action. Je suis étonné de la rapidité de son évolution et de la justesse de ses réactions naturelles. Il y a deux mois elle avait encore peur de l'écriture et s'y sentait novice, sans moyens. Elle découvre que ces moyens sont en elle, elle prend confiance. (AD, pp. 231-232.)

Avec le film, en effet, après treize ans d'existence du Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine, souffrant de la routine qui s'est installée dans

le procès de la création théâtrale, renouvelle « sa démarche de metteur en scène ; désormais, elle propose à la troupe l'ébauche d'un texte, susceptible d'être modifié au cours des répétitions »¹⁵. Ce renouvellement apparaît clairement à Bauchau, qui assiste ensuite aux spectacles du cycle shakespearien de la période 1981-1984. Ces spectacles s'appuient sur les textes shakespeariens retraduits par Ariane Mnouchkine et révèlent à Bauchau le pouvoir de la retraduction comme forme de réécriture qui laisse un grand espace ouvert à la mise en scène et à une nouvelle langue-corps, dans un procès considéré comme inachevable. Après avoir assisté, en décembre 1981, à *Richard II*, Bauchau écrit dans son journal :

J'ai été surpris par le parti pris de la prolifération du texte mais j'ai été emporté dans ce grand théâtre de mouvement, de rituel et de pensée. [...] Plus que personne Ariane Mnouchkine a pu, grande artiste, exprimer, sur un thème du passé, le drame présent. (AD, p. 399.)

L'auteur comprend, grâce également à la vision du spectacle *Henry IV*, que le véritable défi lancé au cours des années 1980 par le Théâtre du Soleil n'est pas celui « d'abandonner totalement l'œuvre écrite, ou de minimiser son importance, mais de se poser au contraire la question de son écriture »¹⁶. Une question qu'Hélène Cixous, appelée par Mnouchkine à collaborer avec son équipe, posera en profondeur, dès son premier texte, *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodem Sihanouk, Roi du Cambodge*. Bauchau assiste au mois de septembre 1985 au premier filage et ensuite à la première de ce spectacle, notant dans son journal l'admiration pour le texte, défini « un poème tragique » (JJ, p. 107), mais également pour la mise en scène, la disposition spatiale et le jeu des acteurs :

La scène, en belles planches de noyer, découpées inégalement, se rétrécit un peu vers le fond et me fait penser à la poupe d'un navire. Elle est fermée au fond d'un grand rideau orange par où entrent et sortent certains acteurs. D'autres surviennent par des passerelles sur le côté. Il y a, dans la disposition des lieux, quelque chose qui fait penser à un temple, habité non par un dieu mais par tout un peuple de morts et de vivants. (JJ, pp. 108-109.)

¹⁵ Anne Neuschaefer, *De l'improvisation au rite : l'épopée de notre temps*, op. cit., p. 26.

¹⁶ Françoise Quillet, « Ariane Mnouchkine et Antonin Artaud », art. cit., p. 152.

L'écrivain apprécie les résultats d'un travail qui témoigne d'un mouvement d'interrogation profonde de l'écriture du texte théâtral. Pendant les répétitions du spectacle, en effet, les rôles n'avaient été distribués aux acteurs qu'à la dernière minute, et un mois avant le début des représentations Mnouchkine et Cixous s'étaient rendues au Cambodge, décidant que leurs récits de voyage transformeraient encore librement le texte écrit.

Une preuve ultérieure de la conception cixoussienne du texte théâtral et de l'espace qui doit nécessairement rester ouvert à l'avènement des personnages sur scène vient à Bauchau en 1987 de la lecture du texte *Qui es-tu ?*. Dans cette brève réflexion, Cixous analyse le rapport complexe entre l'écriture théâtrale et son jeu, l'oubli de soi que l'écrivain et les acteurs doivent nécessairement vivre s'ils veulent faire place aux personnages :

Pour que la porte s'ouvre qui donne sur Toi, le personnage désiré, il faut que moi-qui-ne-suis-pas-toi ait réussi à s'oublier. Tel est le secret que l'auteur doit découvrir. Tel est le secret, exactement le même, que découvre le comédien dans sa quête du personnage : « C'est moi » doit rester à la porte du Théâtre.¹⁷

Cixous analyse également les dangers d'une écriture théâtrale abstraite, trop liée au désir individuel de son auteur, et qui risque d'oublier, du coup, la vérité d'action immédiate et poignante des personnages :

Parfois la scène ne vit pas, elle se lit. [...] Parfois la scène ne se fait pas parce que j'ai « menti » : j'ai « écrit » au lieu de vivre. Sans faire exprès, parfois, il m'arrive de ne pas laisser venir la vérité d'un personnage. Au lieu qu'il fasse résonner précisément les battements de son cœur, voilà que « C'est moi », l'auteur, qui se met à *écrire*. [...] Et voici qu'on oublie la scène, le théâtre et sa loi : « sois ici », « sois présent », et que l'on s'en va flâner en lentes pensées du côté de l'éternel et filer quelque chapitre étranger à notre histoire. [...] l'auteur qui s'écoute écrire s'égare loin du Théâtre.¹⁸

¹⁷ Hélène Cixous, *L'Indiade, ou L'Inde de leurs rêves : et quelques écrits sur le théâtre*, Paris, Théâtre du Soleil, 1987, p. 267.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 275-276.

Bauchau définit « admirables » ces pages cixoussiennes, auxquelles il reconnaît une valeur transcendante :

Lu hier soir l'admirable texte qu'Hélène Cixous nous a envoyé : *Qui es-tu ?*. C'est la lutte de l'écrivain et du comédien pour quitter le moi et parvenir jusqu'au toi, sur la scène du théâtre et sur celle de l'écriture. J'éprouve en le lisant le sentiment du sublime, je suis sublimé par lui. (JJ, p. 205.)

Or, dans les pages du même journal, Bauchau raconte la genèse et la lente gestation de son roman *Œdipe sur la route*, et son écrit diaristique

se concentre sur ce tournant dans l'œuvre de l'écrivain qui a exigé un passage du moi au toi et sollicité la plus grande écoute de ses personnages de la part de l'auteur. Dans cette expérience, le « je » de l'écrivain ne cesse pas moins de continuer à s'affirmer, mais cela va de pair à la fois avec la nécessité de se mettre en retrait et celle de pratiquer une plus grande ouverture de soi par la médiation de l'autre. Ainsi le « je », au contact de ses personnages, se retire et « s'altère » : il s'efface aussi bien qu'il s'efforce de devenir « alter », autrui.¹⁹

Olivier Ammour-Mayeur a déjà mis en évidence la présence commune du peintre Hokusai dans un texte d'Hélène Cixous sur la peinture publié au sein du recueil *Entre l'écriture*²⁰, qui date de 1986, et dans le roman *Œdipe sur la route*, dont l'écriture s'est élaborée entre 1984 et 1989. La référence à ce peintre est essentielle car, pour les deux écrivains,

L'art grand art est celui qui se fait chair : à voir, à toucher, à entendre, pourquoi pas. L'art grand art est celui qui ne dépend pas d'une signature, mais dont on sait quel *corps* en est la marque de fabrication. [...] C'est d'un élan vers l'Univers, c'est-à-dire vers l'autre (mais lequel ? là, reste volontairement un suspens) que l'on y parvient. Lâcher le moi pour ouvrir la toile, l'œuvre, à l'infinie ressource du monde.²¹

¹⁹ Isabelle Vanquaethem, « Les Journaux d'Henry Bauchau : de moi à soi, se parcourir », *art. cit.*, p. 221.

²⁰ Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, Paris, Des Femmes, 1986.

²¹ Olivier Ammour-Mayeur, « Hokusai : source d'un imaginaire de la littérature au XX^e siècle (Hélène Cixous – Henry Bauchau), dans *Les Lettres romanes*, t. LVI, n° 1-2, p. 146.

Bauchau et Cixous se questionnent donc, pendant les années 1980, sur la création au sens large du terme, et sur le procès de « désappropriation »²² que comporte, pour l'un, l'écriture du roman *Œdipe sur la route*, et notamment le chapitre « La Vague », et pour l'autre l'écriture théâtrale. On ne peut parler d'influence de l'un sur l'autre, il s'agit plutôt de véritables consonances, d'échos réciproques, d'une sensibilité « à l'unisson », dont témoigne d'ailleurs la lettre reçue par Bauchau le 2 décembre 1985, écrite par Ariane Mnouchkine et Hélène Cixous à l'occasion de la remise à l'auteur du Prix quinquennal de littérature française : « Nous t'aimons, nous te respectons, tu es une partie secrète et merveilleuse de notre vie, et d'une certaine manière tu nous unis encore plus étroitement »²³. Bauchau traduit, sur le plan de la création narrative, ce que Cixous affirme vivre au cours de l'écriture théâtrale, et dont l'auteur a pleinement conscience, ainsi qu'il apparaît dans son journal, après la lecture de la première version de *L'Indiade*²⁴ :

Hélène Cixous fait voir une tragédie moderne, comme dans *Sibanouk*, mais avec plus de force, de concision et sans doute de renoncement, pour donner plus de place au théâtre. Peut-être est-ce, avec l'immensité du sujet, cet effacement qui lui a coûté tant de peine. S'effacer pour laisser place à une autre présence, ici celle du théâtre, est très dur, pourtant c'est la voie. (JJ, p. 214.)

Il est difficile, en lisant ce passage, de ne pas évoquer la fin du roman *Antigone*, la merveilleuse transposition métaphorique de la naissance du théâtre grâce à la voix d'Io qui chante non pas la mort, mais le sacrifice, la « désidentification » d'Antigone au profit du personnage sur la scène « publique » du théâtre. Dans le roman de Bauchau l'auteur théâtral ne meurt pas, il vit l'« expérience passionnante, mais assez douloureuse »²⁵ de se perdre, de devenir « le lieu de l'autre »²⁶.

Au début des années 1990, Bauchau saisit profondément, grâce au cycle des *Atrides* mis en scène par le Théâtre du Soleil, la valeur de l'espace tragique de Mnouchkine et de Cixous, qui ne renvoie guère à

²² Hélène Cixous, « L'auteur entre texte et théâtre », *art. cit.*, p. 62.

²³ Lettre non datée d'Ariane Mnouchkine et d'Hélène Cixous à Henry Bauchau, reçue le 2 décembre 1985 (Fonds Henry Bauchau, B1463-1464).

²⁴ Hélène Cixous, *L'Indiade, ou L'Inde de leurs rêves : et quelques écrits sur le théâtre*, *op. cit.*

²⁵ *Ibid.*, p. 61.

²⁶ *Ibid.*, p. 62.

l'art grec, ou classique, ou contemporain, mais « nous entraîne par la poétique de l'espace vers un "inconnu" de la tragédie »²⁷. Il reconnaît la possibilité d'un renouvellement, sur la scène théâtrale, de la présence du chœur :

Je suis revenu sous l'action d'un véritable enchantement après avoir vu, et pu contempler au sein d'un mouvement perpétuel, l'*Iphigénie* donnée hier soir au Théâtre du Soleil. [...] Tout ce que j'ai vu jusqu'ici des tragédies grecques tenait de la reconstitution. Avec Ariane nous sommes dans un présent qui se souvient. Elle a tenté et atteint le plus difficile.

J'ai cru voir l'espérance. L'espérance en larmes et victorieuse. Le mélange de la danse et du texte assure la présence, que je croyais impossible à notre époque, du chœur. (JA, p. 67.)

L'auteur comprend l'articulation complexe et profonde qui lie, dans la création théâtrale, la mémoire du passé à l'allusion « politique » au présent, un lien qu'il a d'ailleurs su construire, dans le genre romanesque, à travers le recours au mythe, un mythe qui se plonge dans le passé de notre civilisation, tout en gardant le pouvoir d'un regard aigu sur le présent. À partir de ces réflexions sur le théâtre en tant qu'« art de la mémoire »²⁸, Bauchau essaie d'adapter pour la scène en 1991 son roman *Œdipe sur la route*. L'insuccès d'*Antigone ne se retourne pas*, jamais mis en scène dans cette adaptation, ne semble plus offusquer Bauchau, qui a désormais acquis une conscience de la dimension pragmatique de l'écriture théâtrale, de son traitement de la dimension temporelle²⁹, deux éléments qu'il ne maîtrise pas forcément :

J'ai relu aujourd'hui pour la première fois toute la pièce d'affilée.
Elle est plus cinématographique que proprement théâtrale à cause

²⁷ Françoise Quillet, « L'écho tardif de la tragédie dans la création contemporaine : *La Ville parjure ou le Réveil des Érinyes* », *art. cit.*, p. 209.

²⁸ Monica Fiorini, « *Entra il poeta*. Forme di riscrittura della tragedia nel teatro di Hélène Cixous », *art. cit.*, p. 109. C'est moi qui traduis.

²⁹ En 1997 Bauchau se résoudra, malgré de nombreuses perplexités initiales, à accepter la proposition du metteur en scène mexicain José Besprovan d'adapter le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. Cette acceptation tient essentiellement aux réflexions de Jacques Devriendt et Robert Dreyfuss sur la possibilité d'écrire un drame moderne à partir d'un texte ancien : « Tous deux, à la réflexion, m'ont dit que ce projet pouvait me plonger dans les problèmes de ce temps mis cependant à distance et me redonner un élan poétique » (*PBG*, p. 36).

de l'étalement du tragique dans le temps. Il n'y a pas un drame circonscrit à un certain moment et à un certain lieu mais une évolution. Le temps accepté, fertilisé, est le véritable moteur de la pièce. Cela permet-il d'en faire un spectacle pour notre époque ? Je l'espère, je n'en suis pas sûr. (JA, p. 118.)

La phase du lâcher-prise et l'attachement, malgré tout, aux « textes »

La troisième phase pourrait être située chronologiquement entre 1993 et 2012³⁰. En 1994, la rencontre « heureuse » avec la metteuse en scène Gisèle Sallin ranime, chez Bauchau, le désir, la volonté de voir son œuvre trouver une place non seulement au sein de la littérature romanesque et poétique, mais également au cœur de la création théâtrale :

Elle [Gisèle Sallin] me dit que *Diotime* est un texte réellement dramatique et que l'ensemble de mon entreprise (*Œdipe, Antigone*) l'est aussi. Elle est persuadée qu'il y a une œuvre à tirer de cet ensemble. Elle a lu *Antigone ne se retourne pas* et trouve qu'en général, les dialogues sont bons mais que j'ai adopté un point de vue réducteur en renonçant à certaines parties du roman, qui lui semblent essentielles. (JA, p. 327.)

L'écrivain devient de plus en plus conscient, pendant les années 1990, que les pièces théâtrales qu'il a écrites, et qui n'ont pas connu une véritable deuxième vie sur la scène, nécessitent d'un travail dramaturgique et spectaculaire essentiel :

J'ai relu *La Reine en amont*. Il y a là une matière théâtrale, mais qui devrait être revue avec un metteur en scène et des acteurs. Je me retrouve tout entier dans cette pièce, mais à plus de vingt-cinq ans de distance et en me relisant, je mesure combien j'ai changé à travers de sévères et nécessaires épreuves. (JA, p. 374.)

Bauchau accepte donc, parallèlement, que des metteurs en scène, des acteurs tirent, de son œuvre romanesque, un matériel dramatique, même au prix de manipulations textuelles importantes, des coupures, une réorganisation des séquences, une réduction du nombre de personnages ou de lieux. En 1999, informé du succès du spectacle *Le Cri d'Antigone*, une adaptation et mise en scène de Valérie Cordy du matériel

³⁰ Au moment où j'écris cette étude, le dernier journal n'a pas encore été publié ; mes hypothèses quant à la période des années 2006-2012 restent donc entièrement à vérifier.

romanesque d'*Antigone*, l'auteur reconnaît : « Ainsi mon œuvre se creuse peu à peu une place sans moi » (PBG, p. 46). Après avoir assisté au spectacle, Bauchau note cependant dans son journal des réflexions apparemment contradictoires :

Tel que l'a monté Valérie, ce *Cri d'Antigone*, comme elle l'a appelé, est plutôt une symphonie qu'un drame ou une tragédie. C'est aussi un poème joué avec beaucoup de force et de cœur. Il m'a fort ému dans certains passages, surtout par le souvenir de ce qu'il m'en a coûté pour écrire cela et mener Antigone à la mort.

Ces quatre jeunes femmes [...] ont voulu d'abord servir un texte, tout cela au milieu de beaucoup d'aléas et avec peu de moyens. [...] Il est clair que mon œuvre m'échappe, qu'une autre génération, celle des gens qui approchent de trente ans, est en train de s'en saisir. (PBG, pp. 110-111.)

L'auteur oscille entre le désir, le besoin de reconnaître une trace de son écriture dans le spectacle théâtral, et la constatation qu'il est désormais inéluctable qu'il « lâche prise » et qu'il confie à une jeune génération de femmes et d'hommes de théâtre la tâche de donner une deuxième chance de vie à son œuvre. Il accepte que les spectacles puissent aller d'adaptations textuellement assez fidèles à des livres interprétations. Il éprouve le besoin de suivre le travail qui rend possibles ces mêmes spectacles ; les nombreuses lettres, déposées au Fonds Bauchau, adressées à l'auteur par Isabelle Alliel, chargée des droits auprès de la maison Actes Sud, ou encore par des metteurs en scène expliquant à l'écrivain l'esprit et le projet de leurs travaux, en sont la preuve. Et pourtant, si l'écrivain est intéressé par le travail sur les textes, par la spectacularisation du texte dramatique, dont il n'arrive pas à se séparer, il accepte désormais de se fier au travail d'autrui pour la mise en scène :

Christine Delmotte est venue me voir, elle espère monter son *Antigone* l'automne prochain. Je lui dis comment je vois Antigone, elle est surprise, pour elle c'est le côté épique, aventureux, corporel qui l'a attirée vers Antigone. Je sens qu'il ne faut pas lui donner de conseils, la mise en scène n'est pas mon affaire. Je vois qu'elle veut autant que possible respecter mon style, qu'elle est intéressée par ce que je lui dis, c'est déjà beaucoup. Que puis-je, moi, savoir des réactions d'une jeune femme de cet âge, en pleine action, alors que je suis si retiré de la vie de ce temps et si souvent surpris par elle ? (PBG, p. 293.)

Bauchau ne sentirait-il plus le désir que l'on traduise sur scène « son » esprit, « sa » vision des personnages ? Il accepte que la reconnaissance théâtrale lui vienne des jeunes, d'un théâtre qui devient possible grâce aux autres, alors qu'il lui avait semblé le lieu de ses principaux échecs. Il a sans doute compris qu'au-delà du texte, de sa valeur dramatique, de la construction « littéraire » des personnages, le théâtre recèle un secret, une énigme, qui dépend de son unicité, du fait qu'un même texte ne pourra jamais être représenté deux soirs de suite de la même manière, ainsi que l'a très bien souligné Ariane Mnouchkine :

dans la façon dont on travaille au Théâtre du Soleil, et dont je suis sûre travaillent beaucoup plus de gens qu'on n'imagine, *les choses se font* : là il y a très peu de prévu. Moi je sais par exemple ce que je ne veux pas. Je crois que je sais ce que je ne veux pas, mais ce que je veux, ce dont je rêve, ce qui va vraiment se passer dépend de tellement de choses, ça dépend tellement de chaque personne qui est en face avec moi à travailler, ça dépend tellement des propositions, ça dépend tellement de ce que j'arrive à recevoir de ce qu'eux arrivent à recevoir de moi de ce que moi je reçois d'eux, de ce qu'ils proposent, de leur courage... [...] Un moment de théâtre, ça ne se reproduira plus jamais. Chaque soir, il se produit des choses qui ne se reproduiront *plus jamais*. L'acteur ne dira plus jamais exactement de la même façon ce qu'il a dit ce soir, ou l'actrice, plus jamais.³¹

Au cours du tissage d'un intertexte de réflexion sur la création théâtrale, tissage « favorisé » par les « récits » d'Hélène Cixous et par la fréquentation d'Ariane Mnouchkine et de son Théâtre du Soleil, Bauchau semble donc adhérer au mouvement identifié par Myriam Watthee-Delmotte, une véritable « inversion de paradigme qui va de la valorisation de la maîtrise du savoir à celle du lâcher-prise, et exploite les différents ressorts d'une poétique du non-savoir »³². La spécialiste met parallèlement en évidence, dans son étude, l'abondance d'écrits diaristiques, de notes, d'articles herméneutiques que Bauchau aurait écrits

³¹ Ariane Mnouchkine, « Rencontre avec Ariane Mnouchkine », dans Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous (dir.), *Au théâtre, au cinéma, au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 22 et 39.

³² Myriam Watthee Delmotte, « Henry Bauchau : en refus d'héritage, une poétique du non-savoir », dans Muriel Pic, Barbara Selmecci Castioni, Jean-Pierre van Elslande (dir.), *La pensée sans abri : non-savoir et littérature*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012, p. 273.

pour contrebalancer les conséquences de sa poétique du non-savoir, soit l'impression de manquer le rendez-vous avec le lecteur :

l'écrivain ignore tout de celui à qui il s'adresse, un lecteur qui peut ne partager avec lui ni la sensibilité, ni le contexte culturel, ni le sexe, ni l'âge, et dont les cadres de pensée peuvent être radicalement éloignés des siens. De celui qui donnera vie à son œuvre, qui interprétera son texte et le portera (ou non) dans l'Histoire, l'écrivain ne sait rien, sinon qu'il se présente à lui aussi dans un rapport de liberté. Dans ce don de l'œuvre qu'il opère, l'écrivain expérimente ainsi ce que Calle-Gruber appelle « un passage à l'autre, inconditionnel ». Au cœur de ce qui fait sens dans l'œuvre littéraire, il y a ce non-savoir radical, qui n'est qu'espérance sans promesse.³³

Or l'intérêt que Bauchau a toujours montré pour la création théâtrale, la persévérance dont il a fait preuve afin de voir mis en scène ses textes dramatiques sont, à mon avis, une réponse possible à la préoccupation d'« être porté dans l'Histoire », de trouver une consonance collective, un écho du monde. Bauchau puise, tout d'abord dans son espoir de devenir un auteur de théâtre, ensuite dans la création libre de ceux et de celles qui tirent de son œuvre romanesque la matière pour une œuvre théâtrale, l'espérance, l'assurance d'exister, de ne pas manquer la rencontre avec le public, son monde, l'Histoire.

Le rêve (réalisé ?) d'appartenance au Théâtre du Soleil

Si Bauchau a assurément éprouvé, du moins pendant les dix dernières années de sa vie, qu'il pouvait se réjouir d'une « reconnaissance, venant de la jeunesse [...] autour du théâtre et du rapport de [l']œuvre romanesque avec un théâtre possible » (PBG, p. 252), il a néanmoins gardé un certain regret de n'avoir pu collaborer davantage avec Ariane Mnouchkine et son Théâtre du Soleil. Dans son journal il écrit encore, en 2002 :

Ce qu'a fait le Théâtre du Soleil correspondait aux conceptions que j'avais du théâtre et que je n'ai jamais pu mettre en œuvre faute d'avoir pu collaborer activement avec une troupe et un metteur en scène. Malgré notre amitié et mon admiration pour Ariane, je n'ai pas pu, après les six représentations de *Gengis Khan*,

³³ *Ibid.* p. 285.

nouer avec elle une telle collaboration qui aurait peut-être fortement changé ma vie. (PI, p. 38.)

Bauchau garde, somme toute, le sentiment que si Ariane Mnouchkine s'était davantage appliquée, si elle avait écouté avec plus d'attention ce que ses premiers textes théâtraux avaient à dire au théâtre contemporain, cela aurait pu fortement modifier sa vie d'écrivain. Sans doute, mais malgré ce que l'écrivain dit à propos de la « correspondance » entre son idée de la création et les intentions du Théâtre du Soleil, il aurait probablement, malgré tout, eu du mal à entrer dans l'esprit de l'auctorialité collective prônée par ce groupe. Si le Théâtre du Soleil n'a pas, jusqu'au fond, poursuivi la substitution d'un sujet collectif à un sujet individuel, il a néanmoins exploré les possibilités offertes par la multiplication et la superposition d'auctorialités individuelles et plurielles, au sein du texte scénique, invitant dès lors l'auteur et les spectateurs à s'impliquer dans cette réfraction de subjectivités, dans ces mosaïques de dimensions collectives de l'existence. Cet esprit, me semble-t-il, n'était pas nécessairement congénial à Bauchau, notamment pendant la première phase de son activité d'écrivain, où l'écriture a joué un rôle « thérapeutique », strictement lié à certains aspects existentiels de son auteur. Mais en tant que spectateur, le contact profond que Bauchau a eu avec Ariane Mnouchkine et Hélène Cixous, a assurément été essentiel afin qu'il poursuive sa voie d'écrivain. La proximité avec ces deux grandes créatrices a été fondamentale pour qu'il écrive une œuvre romanesque dont on peut, en effet, tirer une œuvre dramatique, et qu'il accepte sereinement le procès de choralité du parcours créatif théâtral, qui fait que les mêmes personnages, voire les mêmes textes, donnent lieu à des lectures et à des interprétations sur scène parfois très lointaines, tout en gardant trace des réalisations précédentes. Le rêve d'« appartenance » (PBG, p. 89) au Théâtre du Soleil, un rêve qui revient souvent dans les journaux de Bauchau, sous différentes formes, est alors, fort probablement, le signe d'un vœu que l'auteur savait, au-delà des apparences, réalisé.

Chiara ELEFANTE

Université de Bologne – Forlì

