

L'archive, devenir et avenir de l'œuvre d'Henry Bauchau ?

Travailler sur les sources et ressources archivistiques de l'œuvre théâtrale et opératique d'Henry Bauchau conduit à observer à nouveaux frais à quel point cet écrivain nous a laissé une œuvre *en partage* plus qu'une œuvre accomplie et close. Se vérifie une nouvelle fois la capacité de cette œuvre à « traverser les arts » et à les unir, à traverser les êtres et à les associer en des modes pluriels d'expression artistique. Dramaturges, compositeurs, acteurs, chanteurs, danseurs... deviennent les co-créateurs des textes de Bauchau, les font avancer dans leur devenir, qui est une autre manière d'advenir. De même, les plasticiens, les traducteurs, les chercheurs... visent, chacun avec ses outils propres, ses savoirs et ses talents, à faire partager la lecture et la résonance de l'œuvre en eux, à mettre en valeur ses potentialités de prolongement dans le présent et de compréhension de celui-ci au-delà du « temps du créateur ».

Les recherches présentées lors du colloque *Henry Bauchau en scène. Le théâtre et l'opéra au prisme de l'archive* nous semblent avoir mis en valeur trois aspects restés encore sous-estimés à ce jour dans l'approche de l'œuvre de l'auteur. Le premier est l'importance de la fascination qu'a exercée la forme théâtrale sur le jeune écrivain, en même temps que la difficulté particulière qu'il a éprouvée à *mettre en œuvre* ce genre. La pulsion dramatique le conduit à se lancer dans diverses ébauches et entreprises d'écriture théâtrale. Elle est sans doute alimentée par son désir d'épopée et de figures épiques, son désir de mettre en écriture des héros reconnus de l'histoire et du mythe. Ce désir peut aussi avoir sa source dans l'admiration qu'il porte à certains aînés prestigieux (Maeterlinck ou Claudel ?), dans le prestige dont jouit le théâtre depuis la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, genre dédié à un public, à emprise immédiate quand il est joué, susceptible de ce fait de susciter une reconnaissance rapide. Le journal inédit des années trente en témoigne, dans lequel on peut lire : « Je veux écrire du théâtre »¹. Bauchau peut également avoir été conforté

¹ Le Journal des années 30 est consultable au Fonds Henry Bauchau de l'UCL.

ultérieurement dans cette voie par la cure analytique qu'il a suivie : apporter une réponse dialogique et plurivoque à l'irrésolu, laisser s'exprimer les voix conflictuelles de la dissension intérieure sont des leçons qu'il a retenues.

Mais dès le chantier de l'écriture théâtrale ouvert surgissent aussi les difficultés : difficulté d'abord à faire aboutir le manuscrit, difficulté ensuite à publier ce théâtre et difficulté à le diffuser, difficulté encore à trouver un metteur en scène comme à trouver un public suffisamment ouvert et patient pour le goûter, difficulté enfin à se déprendre du texte par rapport à la mise en scène et, pour tout dire, à écrire un théâtre *jouable*. Le théâtre qu'imagine et crée Bauchau a quelque chose de piranésien dans ses constructions non linéaires et ses emboîtements d'histoires ; il présente une réelle complexité qui rend la mise en scène techniquement difficile pour les metteurs en scène. C'est ce dont a témoigné la troupe du Théâtre de l'Estrade rassemblée autour de Benoît Weiler et d'Eric Pellet, qui ont choisi de créer, sous le titre significatif de *Ceinte*, une œuvre repensée *autour* de *La Reine en amont*, et non la pièce originellement écrite par le dramaturge. Une autre raison explique la difficulté du théâtre de Bauchau : celui-ci entretient une relation plus décalée qu'en écho à son époque. Après la Première Guerre, et plus encore après la Seconde, les modèles épiques sont apparus comme révolus et inappropriés dans la représentation artistique, la tendance est davantage à l'épuration et à la pièce sans intrigue véritable, et il suffit de penser pour le saisir au contraste entre les créations théâtrales de Bauchau et celles du théâtre de l'absurde qui s'illustrent sur les scènes françaises dans les années cinquante et soixante.

Cet attachement d'Henry Bauchau pour le théâtre ne révèle-t-il pas, plus profondément, une difficulté qui est sienne, celle de conduire à bien une *action*, celle de sa relation à l'action et au modèle de l'homme d'action qu'il aurait tant aimé être sans jamais y parvenir – sinon avec les conséquences désastreuses que l'on sait. Selon l'analyse qu'en propose Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art*, Flaubert objective dans le personnage de Frédéric sa propre indétermination : « Flaubert se sépare de Frédéric, de l'indétermination et de l'impuissance qui le définissent dans l'acte même d'écrire l'histoire de Frédéric, dont l'impuissance se manifeste, entre autres choses, par son incapacité d'écrire, de devenir écrivain. [...] Flaubert sublime l'indétermination de Gustave, son "apathie profonde",

par l'appropriation rétrospective de lui-même qu'il s'assure en écrivant l'histoire de Frédéric »². Ainsi Flaubert se détermine – comme écrivain – en mettant en œuvre l'indétermination de son personnage. Créant un Frédéric irrésolu et indécis, il négocie avec lui-même, en une sorte de catharsis conciliatrice, ce qu'il ne veut pas devenir malgré l'attraction ressentie pour cette indétermination. Il n'est pas certain que le jeune Bauchau réussisse aussi bien cette négociation, mais on peut admettre qu'à travers les personnages de Gengis Khan ou d'Alexandre, il objective la figure de héros qu'il ne *peut* pas ou ne *parvient* pas à devenir malgré ses souhaits et ses efforts³.

La minceur (comparée à l'œuvre diariste, romanesque et poétique) de son théâtre, comme l'échec des nombreuses œuvres avortées, reflète le défi qu'il s'est donné de construire et conduire une action, de la mener à son terme dans une cohérence à la fois vivante et dramaturgique ; mais reflète aussi la conjuration inachevée, incomplète de cette figure de l'homme d'action qui continuera de hanter l'œuvre. Ressort donc aisément l'antithèse entre d'un côté son désir personnel non satisfait d'action et d'héroïsme, ses multiples tentatives théâtrales inabouties et le peu d'écho des pièces publiées et peu montées sur les planches, et de l'autre l'éclat tardif, mais mieux reçu – ô combien ! – d'une œuvre qui s'est pleinement *réalisée* en d'autres formes d'écriture (poésie, roman, journal) dans lesquelles l'action ou l'histoire (au sens du *mythos* aristotélien), quand elle n'en est pas absente, se fragmente plus aisément ou plus naturellement, allégée du souci d'une mimesis élaborée. L'émergence même de l'écriture bauchalienne au sein de l'écriture diariste semble avoir imprimé en profondeur le rythme de la succession fragmentée, de la suite de courtes pièces ou d'épisodes au jour le jour, qu'on retrouvera dans l'élaboration des poèmes ou de certains romans⁴,

² Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points. Essais », 1998, p. 57.

³ Sur ce point, l'étude de Corina Dambean-Bozdean dans la sixième *Revue internationale Henry Bauchau*, et le rapprochement qu'elle effectue avec le concept de « psychodrame », sont particulièrement intéressants. Voir *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, n° 6 : « Aux sources de la création poétique », 2013, pp. 193-206.

⁴ Ceci mériterait une recherche plus approfondie pour être mieux analysé au fil de l'évolution de l'œuvre. Voir sur ce point notre communication « Quand Henry Bauchau était un écrivain catholique », présentée dans le cadre du colloque sur *L'écrivain catholique* (Angers, mars 2014 – actes à paraître sous la direction d'Aude Préta de Beaufort et de Denis Labouret aux éditions Garnier).

là où l'écriture théâtrale réclamait une cohérence d'ensemble et une conscience en amont des objectifs à atteindre et des contraintes à prendre en charge. Cette appétence non complètement satisfaite pour le genre théâtral, et les quelques très belles pièces abouties – mais peu jouées comme l'on sait⁵ – montrent-elles que le genre théâtral convenait peu à Bauchau, ne pouvait pas lui convenir ? ou, au contraire, que la forme théâtrale, à l'égal des journaux – premiers écrits du jeune homme –, constitue la *matrice* de l'œuvre ?⁶

En second lieu, nous pouvons observer ceci. Devant le très grand nombre d'ébauches et d'inédits dramatiques, repérés notamment par Jérémy Lambert parmi les archives manuscrites et tapuscrites, il apparaît de toute évidence que l'œuvre théâtrale inaboutie entre aussi dans les contours de l'œuvre complète, qu'elle en est la partie spectrale, fantomale, au sens où Claude Leroy parle de la « bibliothèque fantôme » de Blaise Cendrars⁷. L'entreprise d'écriture, l'imaginaire de l'œuvre à écrire que porte en lui l'écrivain, sont hantés par des œuvres théâtrales imaginées, en partie écrites, avortées ou non abouties. Le chercheur devra se pencher sur cette richesse de l'inventivité théâtrale dont il ne reste en apparence qu'une partie émergée, sur cette prolixité de l'imaginaire théâtral – qui a trouvé une expression mieux achevée, mais contrainte, dans les livrets d'opéra *La Lumière Antigone* et *Œdipe sur la route* –, en regard de l'œuvre aboutie : celui-ci se manifeste sans doute au niveau des modalités d'écriture des autres genres pratiqués qui devront ou pourront être étudiés comme trace d'une hantise (énonciation, interlocution, jeux de masques, théâtralité romanesque ou poétique...). Cette œuvre fantôme constitue un continent encore en grande partie inexploré de l'œuvre totale, et son importance, sa place et ses enjeux seront à mieux déterminer à l'avenir ; elle constitue aussi un point aveugle puisque les journaux de l'époque fertile en écritures théâtrales sont à ce jour encore inédits.

Le troisième aspect important qui ressort des recherches sur les manuscrits de l'œuvre théâtrale et opératique de Bauchau touche à la

⁵ En dépit des efforts répétés et heureux de la troupe du théâtre de l'Estrade, d'Éric Pellet et de Benoit Weiler.

⁶ La question reste à nos yeux en suspens et pourrait donner lieu à une belle recherche.

⁷ Claude Leroy, *Cendrars, l'atelier du poète*, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2014.

question de la voix, en particulier de la voix intérieure. L'omniprésence du métadiscours chez l'écrivain et la pratique abondante de la mise en abyme créent dans l'œuvre théâtrale – mais pas seulement – différents niveaux de parole, et aussi différents niveaux d'écoute. La Sibylle se double d'une Sibylle intérieure, une voix intérieure parle lorsque le poème survient, l'écriture crée des jeux d'échos et de prise de recul interne, d'autant que les stolons qui relient un texte ou un poème à un autre, puis les rhizomes d'une œuvre à l'autre finissent par orchestrer une musique récurrente, rendent audible en basse continue une part d'inentendu ou d'inaperçu au sein de la voix, que le travail poétique de biais ou l'actualisation par d'autres voix – intérieures ou extérieures, celles d'artistes, d'interprètes ou d'acteurs – peuvent conduire à l'épiphanie, à l'*entente*. Les marques de réflexivité sont là pour accentuer l'écoute, pour cultiver et approfondir l'attention, pour favoriser le don d'intériorité. Or ce travail de distanciation qui permet de s'approcher de ce qu'il y a de plus ténu, ou celui de l'écho et de la reprise qui produit un effet incertain d'une variante ou d'une variation, crée aussi des hiatus, des ellipses, des intervalles, des retours qui sont autant d'engrenages invitant à l'échange, à l'intervention, au partage de la méditation au sein de l'œuvre. Sans doute retrouvons-nous ici de manière sous-jacente la sensibilité taoïste d'Henry Bauchau, qui se réjouit des retournements de vide en plein, de masculin en féminin, et d'échec en réussite. On peut aussi y lire l'offre d'habitabilité d'une œuvre ouverte.

Catherine MAYAUX

Université de Cergy-Pontoise

