

# Les échos d'Antigone

## De la voix au visage

*[e]t pourtant capable, je ne sais comment, de répondre à ce qu'exige cette voix qui parfois m'habite et dont celle d'Io est l'incomparable écho [...].<sup>1</sup>*

L'ensemble de la production littéraire d'Henry Bauchau est traversé de multiples voix : un dialogisme s'y déploie qui fait entendre tant la voix du poète que celle de ses personnages. Plus particulièrement, y résonne une voix aux accents aussi insistants que fugitifs et qui est la voix comme objet *a*, ce reste, cette trace de la perte, d'un manque du sujet dans son advenue au langage. Cette perte « était ce qui me restait, l'unique trésor d'intimité sans paroles et pourtant je ruminais de le détruire pour rester seul, pur et tordu »<sup>2</sup>. Dans ce reste, je lis la présence de la voix bien que le sujet « elle » renvoie, en tête de paragraphe, à l'« image guide [...] hors d'atteinte »<sup>3</sup>. En effet, la voix est « sans paroles », elle n'est pas un support de la communication, mais véhicule du désir de l'Autre, dont la musique intérieure, silencieuse, est un flux continu qui ne nous laisse jamais seuls (ce dont semble souffrir le narrateur). Pure altérité, indicible, la mise en mots de cette contradiction – l'« unique trésor » que l'on veut pourtant « détruire » – constitue une image, à la fois scripturale et sonore. Cette voix qui sourd, que l'écrivain tente d'énoncer en l'inscrivant, garde un caractère intrinsèquement labile et insituable. Les voix singulières du poète et de ses personnages parviennent localement et temporairement à son expression. En effet, les textes de Bauchau produisent de ces fulgurances, de ces illuminations « vocales ».

---

<sup>1</sup> A, p. 350.

<sup>2</sup> D98, p. 27.

<sup>3</sup> *Idem*.

De cette voix, de ces voix, auxquelles l'écriture de Bauchau tente de donner une résonance, un lieu d'écoute et d'entente, que perçoit le lecteur ? Tout comme des phénomènes visibles, nous recevons des images à partir desquelles nous formons des représentations (imaginaires, inconscientes, idéologiques) de la voix, nous recevons l'enveloppe sonore, un écho.

Je formule l'hypothèse que c'est de cette voix *extime*<sup>4</sup> dont s'empare la musique afin de s'en faire l'écho et de faire vibrer sympathiquement la partition avec le texte littéraire. Voix *extime* (vocalbe formé à partir des adjectifs « intime » et « extérieur ») en tant qu'elle émane d'un immense travail solitaire et intérieur de l'écrivain *et* qu'elle est simultanément un impératif extérieur, qu'elle s'impose comme nécessité dans un moment reconnu comme *circonstance*.

Au sein de l'hypertexte bauchalien, une voix m'intéresse particulièrement puisqu'elle est musicienne. C'est celle qui a mis en relation deux choses *a priori* distinctes (par leur nature, leur logique interne) qui sont, d'une part, le texte et, d'autre part, la musique qui l'accueille. L'écho permet d'appréhender les modalités de cette mise en relation. Il sera notre guide dans la déclinaison des voix que l'écriture bauchalienne donne à entendre et des réponses, autrement dit des échos, qu'elles suscitent chez le destinataire. Cette circulation dynamique des textes d'écho en écho dessine un réseau de mémoires enchâssées : mémoires de poètes, de lecteurs, de musiciens. Elle construit une communauté rassemblée autour de l'espérance dont Antigone se fait la porte-parole, le porte-voix. Et ce thème de l'écho nous conduira jusqu'à la partition de Pierre Bartholomée, lecture circonstanciée d'un roman devenu poème<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Seuil, 1991, p. 167.

<sup>5</sup> On peut rapprocher cette constitution d'un réseau-écho du mythe selon Roland Barthes tel qu'il en définit l'opération idéologique – dans un registre qui est donc éloigné du nôtre, mais dont le geste est éclairant. Je veux parler du mythe comme discours au carré, à la puissance 2. Dans l'article des *Mythologies*, « Le mythe aujourd'hui », Barthes explique : « le mythe est un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui : *c'est un système sémiologique second* » (*Mythologies*, Paris, Seuil, 2010, p. 227).

## L'écho...

L'écriture de Bauchau a un point de départ musical, une *circonstance* (une musique intérieure, une voix) arrimée à un désir de compréhension qui passe par un retour aux sources, à l'origine – qu'il s'agisse de l'enfance, du rêve ou du mythe. Le poète éprouve dans sa chair de mots cette vérité entrevue : « l'écriture intérieure a raison »<sup>6</sup>.

Cette voix – dont on peut penser que tous les écrivains en font l'expérience – préoccupe les penseurs depuis longtemps. On songe notamment à Socrate et son *daimon*. Je choisis d'attirer ici l'attention sur trois penseurs : Rousseau d'abord et brièvement, Lacan ensuite, plus longuement, et, enfin, dans le sillage du précédent, Lacoue-Labarthe.

Dans l'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau est développée l'idée que la première langue des Hommes, celle de l'enfance de l'humanité, fut chantée et que ce chant originel, *imitation* spontanée et naturelle des sentiments que le sens, par la fixation des mots, a corrompus, est à jamais perdu. Nous ne pouvons désormais que tendre vers une restitution approchante. Ainsi, d'après Rousseau, la musique, assimilée à la mélodie, s'évertue à restituer les inflexions de cette langue perdue – s'en faisant donc l'écho. De façon analogue, c'est une relation d'écho qui existe entre la langue écrite de Bauchau et quelque chose de sa vérité intérieure. Cet effort d'écriture passe par un long et juste choix de mots et d'associations de mots. Bauchau invente une langue<sup>7</sup> qui, par ses résonances sonores et imageantes, est l'écho d'une certaine vérité de l'écrivain, de l'homme et du monde. Singulière, elle a à voir avec ce que Lacan appelle *lalangue*. Cette invention langagière propre au sujet, donc intime, n'est pourtant possible qu'à partir du langage de l'Autre<sup>8</sup>.

*Lalangue*, c'est la langue maternelle, le babil d'avant la désignation, d'avant la fixité totalisante et identitaire du langage. *Lalangue* est « une suite d'unités signifiantes hors-sens, qui se distinguent par leur matérialité sonore, et qui constituent l'appréhension première de la langue

---

<sup>6</sup> Ce sont les derniers mots du poème *La Sourde oreille ou Le Rêve de Freud* (PC, p. 236).

<sup>7</sup> D'après le « trouver une langue » de Rimbaud dans la lettre à Paul Demeny (lettre dite du voyant), du 15 mai 1871.

<sup>8</sup> Le grand Autre est le lieu depuis lequel le sujet se détermine : c'est le lieu du Symbolique, donc de la loi, mais c'est aussi le lieu d'avant le langage où, par conséquent, le signifiant prime.

maternelle, quand le tout jeune enfant n'y adjoint pas encore le registre du sens »<sup>9</sup>. Le nouage à la musique est déterminant. Car *lalangue* est une musique. C'est pourquoi la prise du sujet dans le langage procure une jouissance. Le thème de l'écho permet à cet endroit de figurer le rapport du sujet à l'Autre : ce n'est que sous la forme de l'écho que l'on a accès au langage de l'Autre, grâce à *lalangue*. Or, son instrument privilégié est la voix en tant qu'objet *a*. Cela mérite un moment de définitions car le réseau de ces notions est enchevêtré, et d'autant plus sinueux que les mots y sont polysémiques. Qu'est-ce que la voix quand on la qualifie d'objet ?

Rien, la voix ne m'est rien. C'est son silence contre  
Toujours plus contre moi  
Qui révolte l'instant et fait tourner le ciel<sup>10</sup>.

La voix dont il est question est l'un des quatre objets *cause-du-désir*, dits chacun objet « petit *a* ». L'un d'eux, l'objet-voix, loge au cœur du signifiant, au-delà ou en-deçà du sens qu'il véhicule. L'objet-voix n'est pas audible car l'usage raisonnable du signifiant, à savoir la parole quotidienne, le fait taire au profit de la signification. On parle pour dire quelque chose. Lacan résume cela d'une formule : « qu'on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend »<sup>11</sup>.

Les oreilles de la signification, les oreilles qui comprennent permettent de rester sourd aux sombres échos de la voix comme objet de jouissance. Pour devenir cause du désir, cet objet de jouissance doit être élidé.<sup>12</sup>

Foncièrement perdu chez Freud, il est chez Lacan un reste de jouissance, donc structurellement manquant. Est mise en évidence la double existence de la voix : l'organe phonatoire et l'objet de jouissance.

Comme objet, la voix surgit dans *lalangue*. Or, étant donné ce que nous avons rappelé au sujet de *lalangue* comme langue singulière, nous pouvons dire que le style d'un compositeur en est une manifestation au même titre

---

<sup>9</sup> Bernard Nominé, « Musique, affect, psychanalyse », dans Martine Fabre (dir.), *Pli hors série. Musique et psychanalyse*, Paris, Éditions CCPO-FCL, 2012, p. 40.

<sup>10</sup> Henry Bauchau, « Le sel », *Blason de décembre ou La Double initiation* (PC, p. 119).

<sup>11</sup> Jacques Lacan, « L'étourdit », dans *Scilicet*, n° 4, 1973, p. 5.

<sup>12</sup> Bernard Nominé, « L'écrit et la voix », dans *Champ lacanien : revue de psychanalyse*, n° 10 : *La parole et l'écrit dans la psychanalyse*, octobre 2011, p. 128.

que la langue d'un poète. Si l'on accepte que la musique est un fait de *lalangue*, alors elle est aussi le lieu du surgissement de la voix comme objet. En d'autres termes, la musique serait « la voix, en tant qu'elle est la réminiscence de l'objet »<sup>13</sup>. Puisque c'est par l'objet *a* (dont, je le rappelle, la voix est l'une des quatre formes) que le sujet parlant, divisé, trouve un accès à son désir, la musique peut en être la voix royale<sup>14</sup>.

Dans la mesure où le poème s'apparente à la musique, il est également le lieu d'une double émission de voix. Il fait entendre *une* voix, celle du poète, support de *la* voix comme objet. En réalité, il n'en fait résonner que l'écho parce que l'écriture est une traduction infidèle, jamais accomplie de l'objet irrémédiablement perdu et structurellement manquant. C'est tout cela que dit la *phrase* de Lacoue-Labarthe :

... Nous est donné  
aussi d'entendre bruire en nous, dans l'étroit de la gorge,  
la douce voix que nous savons n'être pas nôtre.<sup>15</sup>

Dans cette aporie créatrice et exigeante, nous nous trouvons, comme chez Bauchau, devant le caractère *extime* de la voix. Cette voix obstinée qui frappe à la porte de l'imagination du poète, de l'écrivain, doit trouver une *phrase* où s'incarner, s'inscrire. Mais cette voix-désir est indicible. Perdue, structurellement manquante, la phrase qui tente de la dire ne peut en être que l'écho.

Tout cela ne peut pas se dire – à peine, à peine s'écrire. Et si cela peut s'écrire, il faut une décision qui vienne de loin, il faut attendre, faire cette épreuve d'attendre : seul peut-être le rythme d'une phrase est à même de faire un peu sentir, de rendre, un tel attachement.<sup>16</sup>

Il faut donc un retour avant ou au-delà du langage, et Lacoue-Labarthe d'en appeler à *lalangue* comme voie, voix d'accès à la béance, à l'origine aveuglante. Tout comme Bauchau, dans *La Déchirure* :

---

<sup>13</sup> Anne-Laure Tillard, « L'impossible note bleue », mémoire de Master 1 de psychopathologie sous la direction de Davi Bernard (Rennes 2), 2013.

<sup>14</sup> Je paraphrase la formule de Freud, qui voit dans le rêve la « voie royale » d'accès à l'inconscient (dans *L'Interprétation des rêves*, 1900).

<sup>15</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, *Phrase*, Paris, Christian Bourgois, 2000, p. 68.

<sup>16</sup> *Ibid*, pp. 72-73.

Parfois je le [le livre] sens tout proche, mais sans pouvoir le faire sortir de l'obscurité, d'où il me guide peut-être. Je suis entré dans ce livre à l'aveuglette, pressé sans doute par le besoin de me retrouver à la naissance de la parole, dans la déchirure de l'enfance, dans le creux, dans la faille, en tout cas dans l'endroit béant où je suis descendu avec la Sibylle.<sup>17</sup>

Une des conséquences de cette difficulté à dire, à produire une phrase, écho de *la* phrase, est sa dimension invoquante. L'écriture, constamment à la recherche de la juste *diction*<sup>18</sup> (nous dit Jean-Christophe Bailly à propos de la phrase de Lacoue-Labarthe), est appel. S'instaure donc une progression de l'écriture en question-réponse, appel-écho. En une formule sagace, le poète Bauchau dit d'ailleurs que « le poème ne parle que pour écouter » ; il est « la flexion des mots l'un vers l'autre et la réflexion éperdue »<sup>19</sup>. Semblable à la bande de Möbius, il est simultanément appel et écho (chez Lacan, on trouve les verbes « parler » et « ouïr » chacun sur une face du ruban). Le poème est à la fois effet et source de ce qu'il dit. Son altérité est irréductible.

## Les échos d'Antigone chez Henry Bauchau

Afin de ne pas surdéterminer le travail sur la matière poétique qu'a suscité le personnage d'Antigone, je voudrais repartir d'un premier niveau d'observation des textes de Bauchau. Qu'est-ce que l'écho peut permettre de thématiser dans le réseau intertextuel dont Antigone est la, ou du moins l'une des figures centrales ?

Plusieurs éléments.

L'épiphanie du personnage chez l'écrivain et son inachèvement : l'infini du « grandir », de la connaissance de soi-même, de la construction de l'identité. Les personnages de Bauchau ne sont pas des types figés. Ils sont vivants et vibrants. Leur permanence est évolutive. Les expériences de la route, semblables aux souvenirs dans notre mémoire, se sédimentent<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> D98, p. 94.

<sup>18</sup> Jean-Christophe Bailly, *La Véridiction. Sur Philippe Lacoue-Labarthe*, Paris, Christian Bourgois, 2011.

<sup>19</sup> « La cressonnière » (PC, pp. 271-272).

<sup>20</sup> Ce que Myriam Watthee-Delmotte a rapproché fort adéquatement de l'identité narrative de Paul Ricœur (voir notamment l'article écrit avec Brigitte Van Wymeersch,

L'idée de filiation, de transmission de femme à femme : Hannah comme souvenir de Gamma et d'Io, et aussi héritière d'Antigone.

Le rapport des personnages au chant et au cri, véritables thèmes conducteurs : Œdipe raconte quand il chante ; Antigone est du côté de ceux qui chantent « presque sans paroles »<sup>21</sup>, du côté du « clan » de la musique. Le chant d'Alcyon et d'Io (formulant en creux une définition de l'idée de musique) est désigné comme « le son du blanc ultime »<sup>22</sup>.

Conséquence de la différenciation dans l'usage du chant (et du cri) : signification symbolique forte. C'est par le truchement de la voix, de sa voix unique et singulière, que s'affirme la féminité d'Antigone<sup>23</sup>.

L'articulation par Bauchau des questions vocale et féminine, nourrie et incarnée par Antigone, est l'écho de la lecture lacanienne d'Antigone. Lacan a en effet opéré un déplacement paradigmatique d'Œdipe vers Antigone, ou du moins un rééquilibrage. La valorisation de la dimension proprement féminine de la voix par Bauchau en est l'illustration.

Le chemin qui serpente des poèmes et des romans à l'opéra en passant par le poème-livret déploie le temps durant lequel Antigone grandit et apprend à dire « non », c'est-à-dire à faire entendre sa voix. *La Lumière Antigone* se donne comme l'écrin, le lieu où « il y a place pour un événement »<sup>24</sup>, comme le dit elle-même Antigone du théâtre tracé par Œdipe. La musique, en tant que réminiscence de l'objet-voix, est à même de faire résonner dans notre écoute intérieure quelque chose de la vérité du personnage. Si la voix comme objet n'a pas de qualités sonores audibles, elle n'en relève pas moins du temporel. « La voix peut être

---

« Henry Bauchau et Bartholomée : du roman à l'opéra », dans *Textyles*, n° 26-27, 2005, pp. 116-125).

<sup>21</sup> A, p. 26.

<sup>22</sup> A, p. 28.

<sup>23</sup> Ainsi que Chiara Elefante en fait la démonstration dans « La voix du corps, la voix féminine dans l'œuvre narrative d'Henry Bauchau », dans Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « L'imaginaire du texte », 2009, pp. 147-160.

<sup>24</sup> A, p. 98.

strictement la scansion avec laquelle tout ça, je vous le raconte »<sup>25</sup>. Sur la scène du théâtre, de l'opéra – sur une scène, quelle qu'elle soit, il est bien question de trouver un souffle, un rythme, une scansion. La scène est ainsi le lieu où se fait entendre l'« *inintendu* »<sup>26</sup> de la voix et que Bauchau était curieux de découvrir dans la musique de Pierre Bartholomée. À cette scène, il faut donc un corps. C'est là que l'éthique toute musicale de Bauchau rencontre celle de Lévinas : l'épiphanie de la voix appelle, silencieusement, l'épiphanie du visage, lui aussi irréductible<sup>27</sup>.

Revenons à la présence de l'écho dans l'écriture. Dans sa fabrique du livret, Bauchau s'est souvenu du roman, en particulier du dernier chapitre d'*Antigone* (XXII, « L'Antigone d'Io »). Les tableaux comparatifs suivants rendent compte des « imports » accueillis par le livret.

A, p. 339

Le fil de lumière qui passait entre la pierre et les parois de la grotte s'est éteint et le bruit des voix a disparu. J'entre en solitude et j'ai peur. Je ne verrai plus, je ne rencontrerai plus personne, moi, l'infatigable marcheuse, après tant d'amitiés sur la route, je ne parlerai plus à personne. Comment le croire ? J'ai souvent pensé à la mort, à la solitude jamais. Trop occupée des autres, entraînée par la vie, c'est sans préparation, et sans force que j'y entre.

Il ne faut pas que je tombe et voilà, je suis tombée. La chute a été douloureuse, je remue mes membres avec une sourde terreur,

LA, pp. 7-9

ANTIGONE

Toutes les voix  
Se sont éteintes  
J'ai peur  
Du noir

Antigone  
L'infatigable  
Marcheuse  
N'est plus  
Sur la route  
Je ne verrai plus  
Personne  
Je ne parlerai plus  
À personne

J'entre

<sup>25</sup> D'après la transcription du séminaire XXI de Jacques Lacan « Les non-dupes errent » (1973-1974), disponible en ligne, à l'adresse : <http://staferla.free.fr/S21/S21%20NON-DUPES....pdf> (page consultée le 30 octobre 2014).

<sup>26</sup> PBG, 5 mars 2001, p. 326.

<sup>27</sup> Emmanuel Levinas, *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972.

rien de cassé, je peux me relever et  
pourtant je n'y parviens pas.

Pourquoi dois-tu absolument te  
relever, d'où vient cet ordre ?

En solitude  
Et j'ai peur  
J'ai souvent pensé à la mort  
À la solitude  
Jamais

Trainée, entraînée  
Par les autres  
C'est à bout de forces  
Que j'entre en solitude  
(*Tombant.*)  
Et que je tombe  
Il ne faut pas  
Surtout pas que je tombe  
Et déjà  
Je suis tombée

Relève-toi !  
Antigone  
Je ne peux pas...  
Relève-toi !  
Il faut...

Il faut ?  
Qui me donne cet ordre

Le livret de l'opéra de Pierre Bartholomé, composé à partir d'*Antigone*, est un texte qui prolonge le roman en un dialogue entre l'héroïne de Bauchau et Hannah. À la fois femme et notre contemporaine, Hannah est l'héritière d'Antigone. C'est ainsi qu'elle prend le relais de sa parole, reprenant à son compte les derniers mots proférés par Antigone :

ANTIGONE

Et je  
Chante  
Avec ma vie  
Sans  
Jamais  
Quitter

HANNAH

Je vous chante avec ma vie  
Sans jamais quitter la terre  
(*LA*, p. 15)

La terre  
(LA, p. 14)

Non !  
[...]  
Je ne veux pas...  
Je ne veux pas...  
(LA, pp. 11-12)

Non ! Je suis toi, je suis ta fille  
Et je dis : Non !  
(LA, p. 17)

De plus, le parallélisme entre leurs deux monologues est frappant. La circulation en écho des signifiants permet de maintenir ouverte, *in-finie*, l'émergence d'un sens. L'incantatoire congédie la littérature et le logocentrisme. Alors peut affleurer une jouissance originelle de la langue, *lalangue*.

ANTIGONE

C'est à bout de forces  
Que j'entre en solitude  
(*Tombant.*)  
Et que je tombe  
  
Il ne faut pas  
Surtout pas que je tombe  
Et déjà  
Je suis tombée  
  
Relève-toi !  
Antigone  
Je ne peux pas...  
Relève-toi !  
Il faut...

Il faut ?  
Qui me donne cet ordre  
(LA, pp. 8-9)

HANNAH

(*Seule.*)  
Antigone nous a quittés  
Et avec elle  
Nous entrerons en solitude  
(*Elle vacille.*)  
Il ne faut pas que je tombe  
(*Elle tombe.*)  
Et déjà je suis tombée  
  
Tu peux tomber, Hannah  
Tu peux te relever  
C'est Antigone qui t'appelle  
  
Que veux-tu de moi Antigone ?  
(LA, p. 36)

Antigone nous a quittés  
Et avec  
Nous entrons en solitude  
(*Elle vacille.*)  
Il ne faut pas que je tombe  
(*Elle tombe.*)  
Et déjà je suis tombée  
(LA, p. 36)

Bauchau a aussi puisé dans ses poèmes : c'est ainsi que l'on retrouve des vers issus des « Douze regards sur une enfance » (dans le recueil *La Maison du temps*) que reprenait déjà le roman *Œdipe sur la route* (p. 263) :

LA, p. 30

PC, p. 87

ANTIGONE

Quand le roi aveugle  
Entendit chanter sa couronne  
J'ai vu. J'ai pu voir  
Œdipe voyant

Quand le roi aveugle  
entendit chanter sa couronne

La « Petite Suite au 11 septembre 2001 » est également présente dans le poème-livret :

LA, pp. 32-36

PC, pp. 342-344

HANNAH

*(Projection de pendus, à l'entrée d'une  
ville fortifiée.)*

« Frères humains qui après nous vivez  
N'ayez les cœurs contre nous  
endurcis »  
[...]

*(Images de châteaux forts, de villes  
fortifiées.)*

À côté des châteaux, des remparts  
L'Histoire pieds nus  
Dans les sabots de pauvreté  
[...]

L'Histoire  
Des palais d'ignominie  
Pesant  
Sur le grand nombre  
[...]

Ceux qui se croient nos ennemis  
Et veulent comme nous  
Dominer  
*(Image de l'attentat du 11 septembre  
2001.)*

N'ont pu élever  
Que cette tour

« Frères humains qui après nous vivez. »  
L'Histoire légendaire,  
pieds nus  
dans les sabots de pauvreté.  
L'Histoire des remparts  
des ponts-levis  
et des palais de spoliation.  
L'Histoire  
de tout son poids  
pesant sur le grand nombre  
[...]

Ceux qui se croient  
nos ennemis  
et qui partagent  
notre  
folie d'images  
notre  
peur de vivre.  
Ceux qui veulent,  
comme nous  
dominer et vivre en violence  
ont élevé sur le désastre

De fumées et d'images  
Sur notre commun désastre  
[...]  
Laissez-nous vivre  
Laissez-nous travailler  
Instruments des ténèbres.

une plus haute  
tour d'images  
et avec ont abattu  
notre sanctuaire Amérique.  
[...]  
Laissez-nous travailler  
Instruments des ténèbres.

En outre, l'échange d'Antigone dédoublée, d'Antigone avec son futur, traduit lumineusement l'idée de l'écho, à savoir l'altérité irréductible de soi à soi. « La voix [dit encore Lacan] répond à ce qui se dit mais elle ne peut pas en répondre. Autrement dit pour qu'elle réponde nous devons incorporer la voix comme l'altérité de ce qui se dit »<sup>28</sup>. Voilà exactement ce que propose le musicien qui décide de mettre en musique un poème. Le caractère cyclique du texte concerné, ses répétitions incantatoires, est également présent dans la partition : il y a notamment les passages sur la chute d'Antigone, chantés respectivement par Antigone (I, 2 ; m. 144-147) et Hannah (III, 1 ; m. 1540-1542) sur la même mélodie et quasiment le même texte<sup>29</sup>.

L'écho aide alors à mettre au jour les modalités de l'adaptation du texte en vue d'être *musiqué*. Il est extrêmement réduit, mais le poète s'attache à en garder le souffle et le fonds thématique : la chute ; le vacillement de l'être avant, non pas l'effacement, mais la filiation symbolique à une autre femme ; la lumière qui dit la vie et l'espérance ; la musique qui dit l'écoute et le dialogue. Bref, une certaine idée de l'histoire où l'individu et son corps ont toute leur place dans la transmission.

---

<sup>28</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse (1962-1963)*, Paris, Seuil, 2004, pp. 318-319.

<sup>29</sup> D'après l'étude de la partition *La Lumière Antigone* confiée par le compositeur (Éditions Quindicesima).

## L'écho comme relation entre le poème et la musique

Ce geste de transmission est analogue à celui de la voix qui oublie le signifié mais permet le « passage en tant qu'évanescent »<sup>30</sup> du signifiant. Évanescence parce que transitoire et mobile. Elle est un reste non réductible du signifiant et demeure essentielle à son articulation car elle en soutient le passage. La voix « parl[e] entre les mots du livre »<sup>31</sup>.

Il faut se frayer un passage, trouver un point de nouage. À moins que le passage ne soit une ligne de crête, un littoral, c'est-à-dire qu'il sinue entre deux domaines hétérogènes (la mer et la terre, par exemple). Bauchau ne se tient-il pas d'ailleurs lui-même constamment entre le rêve et la réalité, la prose et la poésie ? C'est la voix qui tient lieu de littoral entre musique et discours, musique et langage. Poème et partition sont deux objets hétérogènes, mais ils ont en commun d'être écrits, d'avoir un corps, un « support papier ». Et plus encore : ils ont en commun *lalangue* et la voix.

En premier lieu, on peut postuler que la musique, quel que soit son parti pris de relation avec le texte, s'en fait l'écho, ne serait-ce qu'au stade de l'artisanat du laboratoire compositionnel. L'œuvre de Pierre Bartholomée intitulée *La Lumière Antigone* peut être considérée comme la suite, l'écho, du précédent opéra *Œdipe sur la route*. Son appartenance générique n'est plus aussi déterminée. En outre, le travail d'adaptation est plus libre par rapport au roman de départ, puisqu'il a demandé à l'écrivain une nouvelle part d'invention. D'emblée, *La Lumière Antigone* se présente comme un fragment. Le fragment d'un tout à jamais déjà perdu, à savoir un écho.

La forme en arche, son indétermination temporelle, le caractère rhapsodique de la conduite des voix, au plus près de la prosodie du texte, tout cela concourt à la proximité de ce spectacle opératique avec l'esthétique du fragment romantique. Il ne peut y avoir de forme canonique qui accueille l'utopique dialogue passé-présent dont l'ancrage est dans l'à-venir, l'informé et l'informulé du futur. L'indétermination générique est en quelque sorte un *fading*, une estompe temporelle pour qu'advienne la parole Antigone : l'écho au sens fort d'un appel, d'une voix simultanément universelle et singulière.

---

<sup>30</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre V. Les formations de l'inconscient (1957-1958)*, Paris, Seuil, 1998, p. 343.

<sup>31</sup> *La Sourde oreille ou Le Rêve de Freud* (PC, p. 236).

Comment décrire le *phraser* du passage à la musique, et le *phrasé*, son résultat ? Rythme, souffle, diction, prosodie, voix sont engagés dans ce procès. Il n'est pas question de prétendre répondre à la première branche de la question. Cela relève de l'ineffable et de l'intime du compositeur. En revanche, nous pouvons dire quelque chose du *phrasé*.

La faute – s'il y a une faute – fut de ne pas accorder assez d'attention à [la] communion du monde et de soi, que l'on sent parfois merveilleusement prochaine, et que l'on n'atteint pas cependant, car on vit sous l'occupation étrangère et l'on a pas su défendre, ou reconquérir, la patrie du temps.<sup>32</sup>

Cette « patrie du temps », nous avons vu que la voix comme objet *a*, en tant qu'elle procède par scansion, en dépend. De même la musique.

## L'écho dans la partition de Pierre Bartholomé

Quand aurais-je vécu, sinon pendant les heures abandonnées à l'amour, ou celles passées à assembler les mots suivant un certain son, un certain mouvement que j'ai dans l'oreille.<sup>33</sup>

Le travail du compositeur à sa table est de cette nature. Il manie des sons, les agence afin de former des mélodies mais aussi des harmonies. Quelquefois, c'est une association de timbres qui est l'idée première, ou un rythme. Les pratiques du compositeur et de l'écrivain se répondent, se font écho.

Mais au-delà de cette ressemblance, l'écho peut-il être une porte d'entrée dans la musique de Pierre Bartholomé ? Est-il opératoire pour en comprendre certains aspects ? Oui, car la musique, si elle est faite de différences, est d'abord faite de répétitions. La *différence* qui travaille la répétition musicale, l'écho peut en rendre compte puisqu'il est à la fois mise en mémoire (et reconnaissance du même) et variation (intégration de l'autre).

Ainsi, la partition contient des citations plus ou moins libres. Au seuil de *La Lumière Antigone* (I, 2), la dernière phrase chantée par Antigone dans *Œdipe sur la route*<sup>34</sup> est entendue au violon (m. 101). Elle est

---

<sup>32</sup> D98, p. 189.

<sup>33</sup> D98, p. 167.

<sup>34</sup> Premier opéra de Pierre Bartholomé à partir d'un roman de Bauchau, composé entre 2000 et 2002 et créé en 2003. Voici les œuvres que l'écrivain a inspirées au compo-

également présente dans la dernière partie (III, 3) à la flûte (m. 1550), puis à la clarinette (m. 1556) dans une nuance *pianissimo*. Elle accompagne alors la disparition à l'horizon de son père avec cette phrase : « Le chemin a disparu mais Œdipe est encore sur la route ». Et justement, enfermée dans la grotte, Antigone, à son tour, « entre en solitude ». Les mots exacts qui précèdent le retour de cette bribe mélodique sont : « J'entre en solitude et j'ai peur ». L'orchestre, réminiscence de la figure du père, est là comme un réconfort, un rappel de l'infini de la route où les générations se succèdent.

Un autre souvenir de l'opéra *Œdipe sur la route* dans *La Lumière Antigone* réside dans ce que le passage où Antigone entend une « musique » (I, 3) doit au motif caractéristique du personnage dans *Œdipe sur la route*. En effet, l'évocation « des sons trop purs »<sup>35</sup>, qu'entend ou espère entendre Antigone, est rendue musicalement (il n'est pas facile de faire entendre une musique dans la musique) par une couleur modale. La mise en abyme procède par contraste et recourt à un *topos* musical : la musique comme pureté sonore (en opposition implicite au bruit, au son brut). Elle émerge, littéralement, d'un long passage, celui de l'enfermement et de l'étouffement dans la grotte. Un passage où l'on comprend qu'Antigone rapproche les pierres qui la tiennent prisonnière, qu'elle désigne comme « muraille », des murs d'enceinte de Thèbes. On y entend un motif (présent dès les premières mesures de la partition) associé, par son mode de jeu piqué, son tassement chromatique et la nuance *pianissimo* qui lui est affectée, aux affects de peur, d'inquiétude. Cette séquence se termine *decrescendo* par une raréfaction des événements sonores. Puis, « des sons trop purs » émergent : une ligne en tierces majeures de la clarinette et du basson, *dolce*, au phrasé souple et dans l'aigu (m. 289) est relayée par le couple hautbois-clarinette. Les contours mélodiques, non strictement parallèles cette fois, gardent cependant les mêmes qualités agogiques. S'installe progressivement, à la flûte puis aux cordes, un scintillement cristallin dont le caractère fragile est renforcé par la rugosité du registre grave du piano. Cette contradiction est également suggérée, quelques secondes plus tard, par la même confrontation de

---

siteur : *Le Rêve de Diotime* (1999), *Et j'ai vu l'âme sur un fil, elle dansait* (2000), *Trois monologues d'Œdipe* (2004), *La Folie d'Œdipe* (2005) et *La Lumière Antigone* (2005-2006). Voir le site du compositeur, disponible en ligne, à l'adresse : [www.pierrebartholomee.com/catalog.php](http://www.pierrebartholomee.com/catalog.php) (page consultée le 15 décembre 2014).

<sup>35</sup> LA, p. 10.

hauteurs opposées entre le violoncelle et le premier violon. Mais ici, la parenté des timbres vient résoudre cette contradiction. La partition fait donc cohabiter deux êtres-au-monde dans la tension, le tragique, ou dans la plénitude.

La *voix* semble emprunter la seconde *voie* puisque, perchée dans l'aigu, elle déroule une ligne assez statique tandis qu'à l'orchestre, un continuum pointilliste se met en place.

Cette page propose une figure musicale à base d'éléments sémantiques clairs. Mais avant tout, elle nous propose d'entrer dans un autre régime d'écoute que celui conventionnellement dramatique de l'opéra : une écoute poétique. Cette mise en abyme aménage un espace en forme d'écrin pour la voix-objet qui affleure dans la petite mélodie de tierces. Mélodie que l'on ré-entend plus tard, à fin de l'acte I, aux cordes graves : alto, violoncelle, contrebasse. À cet endroit, la colonne harmonique toute modale formée par ces instruments dit le calme succédant au renoncement à devenir femme : « pas de guerre [...] Antigone ne veut pas être défendue ». L'incantatoire congédie la littérarité et le logocentrisme et laisse place aux affects.

Voilà ce que la thématique, la problématique de l'écho recouvre dans une perspective musicale. À la manière du livre qui impose un pacte de lecture à son lecteur, la musique entretient avec l'auditeur, l'*écoutant*, une certaine relation d'écoute.

Le traitement vocal, les rapports de la voix à l'orchestre semblent suggérer un régime d'écoute très particulier : poétique mais aussi *flottante*. Je voudrais brièvement caractériser ces deux versants : l'orchestre et la voix.

La mobilité timbrale – j'entends par là le renouvellement constant des associations de timbres en étroit rapport avec l'harmonie, l'extrême précision des modes de jeu – est une des grandes qualités des partitions de Pierre Bartholomé. Elle participe au travail de la différence, au feuilletage du même : si certains motifs sont récurrents et reconnaissables, prenant valeur de ritournelle (et jouent un rôle important dans l'articulation des scènes), ils ne sont jamais identiques. D'où un effet de circulation que je rapproche de celle des signifiants dans l'inconscient, dans *lalangue*.

La voix présente elle aussi une grande variété timbrale (chantée, vocalisée, parlée, aux limites du cri). Toutefois, elle est *une* quand l'orchestre est *plusieurs*. De plus, elle n'est pas *dans* l'orchestre mais à côté, devant ou en surplomb. Elle est un instrument à part car, bien que la musique congédie le texte comme discours, la voix n'en est pas moins toujours le support. Comme dirait Pierre Boulez, le texte est à la fois « centre et absence »<sup>36</sup> de la musique. Elle est prise dans les mots, dans leur prosodie naturelle – c'est un geste volontaire et esthétique du compositeur. Sa conduite linéaire puise quelquefois directement au matériau orchestral. Malgré tout, on la perçoit comme un développement très libre, rhapsodique. La vocalise n'en est pas absente et va dans la même direction que ce que produisent les répétitions de mots choisies par le compositeur et ajoutées à celles déjà présentes dans le texte : elles donnent une tournure incantatoire au chant<sup>37</sup>.

La voix concrétise le vœu de Hölderlin pour la poésie : faire chanter une seconde fois les mots pétrifiés et usés par leur usage quotidien. Il y a là un paradoxe : ne serait-ce pas plutôt à partir d'une vocalisation extrême du discours musical confié à la voix (une multiplication des ornements et vocalises, une exigence de virtuosité) que s'exprimerait le plus adéquatement la voix en abolissant son caractère instrumental, en oubliant sa dimension corporelle ? Je crois au contraire que c'est dans la prosodie que la voix parvient à se détacher de son caractère instrumental. Cela n'en amoindrit pas le caractère volontiers virtuose. On sera attentif, pour s'en convaincre, aux méandres rythmiques, aux sauts intervalliques et à la souplesse du dialogue entre la voix et l'orchestre. Ainsi, comme dirait Walter Benjamin, « l'idée de la poésie, c'est la prose ». La voix serait alors l'expression de l'immédiateté qui promet un régime d'écoute poétique, d'écoute *flottante*.

Flottante parce que la musique n'est pas un savoir, elle est une écoute. Mettant en jeu des logiques d'élaboration secondaire, notamment de condensation – qu'on pense à la projection d'éléments harmoniques sur l'axe horizontal ou encore à la combinaison des deux états d'un motif dès lors qui s'harmonise lui-même. Procédant de logiques similaires à celles observables dans le travail de l'inconscient, la musique (sonorisation de

---

<sup>36</sup> Pierre Boulez, « Son et verbe » [1958], dans *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, pp. 57-63.

<sup>37</sup> Que l'orchestre vient encore enrichir.

l'objet-voix) se veut tentative de combler le manque à être dont témoignait déjà le cri d'Antigone : « Le drame du sujet dans le verbe, c'est qu'il y fait l'épreuve de son manque à être »<sup>38</sup>.

Reconnaissant et rendant hommage à la teneur féminine de l'écriture, Bauchau répond à la proposition lacanienne de trouver un « chant commun » :

Une autre écriture pourrait naître d'un autre rapport au corps, en remplacement de deux littératures opposées, nées de deux ghettos séparés, masculin et féminin ; une écriture, naître d'une conjonction de l'homme et de la femme, et non plus d'un échec de leur rencontre, non plus des littératures de plainte, de revendications et de violences, mais la littérature d'un chant commun.<sup>39</sup>

Bauchau intègre le cri d'Antigone, cette poussée *extime* d'un informulé informulable et agrammatical qui demande pourtant à se manifester. Pierre Bartholomé offre à ce cri, à cette parole Antigone, un monde musical. La mise en musique, tout comme la mise en scène ou l'étude universitaire, disent la nécessité de partager un texte qui nous a émus. Ces différentes manières de s'emparer d'un texte progressent dans un « mouvement vers » qui se sait asymptotique.

L'épreuve de l'hétérogène, thématifiée sous la forme de l'écho, a permis de suivre la circulation du désir dans la libre association de la musique et du texte. En outre, la singularité du traitement vocal (sa place dans le tissu orchestral, son caractère flottant), en proposant une incarnation de l'objet voix, propose une réponse à l'éthique musicale de Bauchau : à la voix répond le visage, autrement dit, le visage se fait l'écho de la voix.

Elsa SIFFERT

Université européenne de Bretagne, Rennes

---

<sup>38</sup> Jacques Lacan, « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache : "Psychanalyse et structure de la personnalité" », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1992, p. 655.

<sup>39</sup> Jacques Lacan, « Écriture et sexuation », dans *Scilicet*, n° 6-7, 1976, p. 355.