

De l'écriture pour l'opéra

La voix Bauchau

Écouter voir

Lisant les grands récits que sont *Diotime et les lions*, *Cédipe sur la route* et *Antigone*, on entend Henry Bauchau aller vers l'opéra. On l'entend aller vers l'opéra avec ces textes qui font lever le souffle de voix multiples. J'ai toujours eu l'impression que la narration était chez lui traversée – portée – par quelque chose comme un oratorio.

Que les textes de Bauchau ont une portée oraculaire

Myriam Watthee-Delmotte souligne cette « écriture à l'écoute » – qui est l'intitulé choisi par l'écrivain pour la publication de ses conférences à Louvain-la-Neuve, écriture « à la fois attenti[ve] à la matière verbale et “au son de voix” du poème en gestation »¹. Importe ainsi, pas tant « le but du chemin poursuivi que la présence lors du cheminement » : « la voix poétique est comprise comme une voie, un parcours qui ne fait halte dans les mots et les phrases que pour un bonheur toujours provisoire, toujours ouvert à un advenir du sens »².

Ainsi la critique fait-elle apparaître nettement, dans *La parole précaire*³, le renversement chez Bauchau des priorités et la dynamique de sa création. À savoir que ce n'est pas le sens qui est premier et qui chercherait son expression par l'écriture (selon un schéma de l'imitation, la mimésis) ; première est la voix (*vox*), et c'est elle qui fait, qui fraye le chemin où (ad)viennent les significations. Dès lors, c'est bien d'un processus de *désécriture* (le terme est de Myriam Watthee) qu'il s'agit : et c'est, emblématique, à l'enseigne des manuscrits d'un poème de Bauchau sur la *Liberté* – où les voix des mots font jouer ensemble « Cédipe roi /

¹ Myriam Watthee-Delmotte, « Désécrire pour trouver le lieu de la présence », dans *Henry Bauchau, la parole précaire*, Bruxelles, La Maison d'à côté, 2009, p. 123.

² *Ibid.*, p. 121.

³ Myriam Watthee-Delmotte, « Henry Bauchau, la parole précaire », dans *Henry Bauchau, la parole précaire, op. cit.*, pp. 9-16.

Œdipe rien » et conduisent à la liberté d'Antigone – que Myriam Watthee-Delmotte explore cette création verbale. Laquelle procède à tâtons, à l'aveugle (tel Œdipe), « persévérante écoute, lent ajustement, patiente maïeutique, qui vise à s'approcher au plus près de l'essentiel et à faire apparaître ce qui seul suffit à faire sens »⁴.

C'est une « liberté laborieuse », rappellent Myriam Watthee-Delmotte et la musicologue Brigitte Van Wymeersch qui, toutes deux signant un passionnant article « Bauchau et Bartholomée : du roman à l'opéra »⁵, citent *L'Enfant de Salaminé*⁶ ; « liberté laborieuse » qui constitue la puissance génératrice et régénératrice du chant dans la narration. Les signataires analysent avec acuité la fonction initiatique et sacrale du chant porteur de la régénérescence et de la pérennité d'Œdipe à Colone.

Car c'est en « aède » que l'Œdipe de Bauchau arrive à Colone

Je n'aborderai pas, dans ce qui suit, le passage du roman à l'opéra, excellemment traité par Watthee-Delmotte et Van Wymeersch. J'adosserai plutôt ma démarche à cette solide analyse de passeuses qui croise les champs de la recherche littéraire et musicologique. Et me tiendrai aux écritures du livret dans lesquelles il apparaît que le librettiste cherche à faire lever des voix une tonalité musicale dans les déchirures des phrases avant que de monter un récit.

Mes quelques réflexions prennent source, aussi, aux éclats de voix de la Sibylle que Myriam Watthee-Delmotte, élaborant une libre invention, fait entendre dans l'intervalle des chapitres de son essai sur Henry Bauchau (*Henry Bauchau. Sous l'éclat de la Sibylle*)⁷ ; et qu'elle place sous nos yeux dans le corps typographique, étrange et étranger, de l'italique. Plus exactement, je trouve dans ces passages sibyllins un encouragement, presque une invite à me hasarder dans l'opéra : je veux dire, dans les espaces intervallaires où texte et souffle prosodique secrètent des alliances impondérables.

⁴ Myriam Watthee-Delmotte, « Désécrire pour trouver le lieu de la présence », dans *ibid.*, p. 123.

⁵ Brigitte Van Wymeersch et Myriam Watthee-Delmotte, « Bauchau et Bartholomée : du roman à l'opéra », dans *Textyles*, n° 26-27, 2005, pp. 116-125.

⁶ VBP, pp. 35-47.

⁷ Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau. Sous l'éclat de la Sibylle*, Arles, Actes Sud, 2013.

Cette liberté d'écriture au sein de l'essai critique pose, d'ailleurs, une question fondamentale – qui n'est pas mon propos ici, mais que je signale. Quel statut désormais pour la critique contemporaine qui vise à prendre en compte la plasticité d'une poétique de la pensée et de la pesée des mots ? Qu'est-ce qui se joue des genres littéraires et des inscriptions du genre, masculin-féminin, dans ce dispositif qui est sans doute plus révolutionnaire qu'il n'y paraît ?

La Sibylle (en critique littéraire) : « *Oui, c'est bien ce que tu es : un homme de l'interligne, de l'intervalle* »⁸.

La Sibylle (en critique littéraire) : « *Ô Dionysos, comme souvent je parle la langue des soupirs et des attentes... Comprendre qui pourra. Les musiciens le peuvent, qui mesurent l'importance des intervalles, ils savent que je me love là.*

[Et] *Toi, Henry ?* »⁹

Je m'autorise donc de l'« écriture à l'écoute » dans les poèmes et les romans de Bauchau pour en venir à l'hypothèse d'un « *Écoutez voir !* » – injonction dont je voudrais montrer qu'elle est à l'œuvre dans l'opéra selon Bauchau-Bartholomée. Non pas « voir à lire », injonction de l'interprétation textuelle, mais « écoutez voir ! » – en se faufilant dans les espacements, les béances, les abîmes du livret d'opéra.

C'est *La Lumière Antigone*, opéra de chambre en trois actes créé à Bruxelles, au Théâtre royal de la Monnaie en avril 2008, qui sera mon corpus d'étude : c'est-à-dire, le livret, paru chez Actes Sud dans la collection « Le souffle de l'esprit » en 2009, et surtout l'archive de ce texte, laquelle comporte plusieurs variantes et reprises¹⁰. Le corpus, c'est aussi, bien sûr, les partitions et la musique de Pierre Bartholomée que je n'étudie pas, n'y ayant pas eu accès¹¹.

Le choix de *La Lumière Antigone* s'est imposé à moi : c'est le livret d'opéra le plus autonome. Alors que le premier, *Le Rêve de Diotime*, est un drame tiré de *Diotime et les lions*, et *Cœdipe sur la route* une réécriture du

⁸ *Ibid.*, p. 163.

⁹ *Ibid.*, p. 149.

¹⁰ Je remercie Myriam Watthee-Delmotte de m'avoir donné accès aux archives de cette œuvre.

¹¹ Cependant, après les rencontres à l'U.C.L., j'ai reçu de la part de Pierre Bartholomée des réponses passionnantes à mes questions. Avec son autorisation, je joins cet échange en annexe.

roman, *La Lumière Antigone* n'est pas une réécriture du roman *Antigone*. Le livret en constitue plutôt une suite. C'est donc véritablement à l'*écriture opératique* comme processus à part entière que je peux confronter mes hypothèses de lecture. Grâce à l'existence des différents états du manuscrit, je peux faire l'hypothèse que l'écriture du livret par Bauchau *fait la scène d'une poétique de l'archive*. *La Lumière Antigone* met en scène l'archive de la voix sibylline.

Cependant, c'est d'un pas mal assuré et précautionneux que j'avancerai, attentive à la recommandation de Yeats que Bauchau se plaît à citer : « Marche doucement, car tu marches sur mes rêves »¹². Cela, j'aurai garde de ne pas l'oublier.

Première pierre de touche

L'irréductible différence de l'opéra contemporain

(Selon le *Grand Larousse*, la pierre de touche est une variété de jasper noir qui sert à éprouver l'or et l'argent ; un moyen d'épreuve.)

Étudiant, dans l'opéra, la question de l'intelligibilité du texte et celle du rapport entre le livret et la musique, Danielle Cohen-Levinas, dans son ouvrage *L'opéra et son double*, et particulièrement la deuxième partie, intitulée « Archéologies singulières », s'intéresse au détournement de la fonction traditionnelle du livret pratiqué par des compositeurs tels que Ligeti, Luigi Nono, Mauricio Kagel ou Luciano Berio. Pour ceux-ci, il s'agit de « faire éclater l'espace du récit, de la représentation et de la dramaturgie », la compréhension de l'action – s'il y en a – n'étant plus « subordonnée à un texte, à une langue »¹³.

Ligeti affirme : « ce n'est pas la musique d'un opéra (et d'un livret) qui est jouée, mais un opéra qui se joue à l'intérieur de la musique »¹⁴. L'expression même, « un opéra qui se joue » dit à la fois que l'œuvre surgit au fur de la musique, et n'a point d'existence avant cela, mais aussi que toujours le second degré intervient de la scène présente en tant que scène du processus de l'œuvre d'art en cours.

¹² EE, p. 13 ; voir aussi l'exergue du *Boulevard périphérique*.

¹³ Danielle Cohen-Levinas, *L'opéra et son double*, Paris, Vrin, 2003, p. 187.

¹⁴ *Idem*.

Désormais, c'est le processus musical qui conduit la narration. Pour Berio, « le rapport entre le texte et la musique n'est jamais réductible à la langue ou au sens »¹⁵ ; il n'y a pas parallélisme entre les mots et la musique, entre l'expérience musicale et le langage : « leurs différences de syntaxe sont irréductibles »¹⁶.

C'est dire que la musique est autonome et ne parle pas la langue de nos discours. Qu'il y va d'intertextualités musicales et non pas des intertextes de la verbalisation. Pas du texte, mais des mots, des syllabes, des phonèmes. Comme chez Henri Pousseur travaillant avec Michel Butor en vue de *Votre Faust*, où ils font une composition-collage musicale et textuelle avec « des citations historiques, des harmonies consonantes, des périodicités, des mélodies »¹⁷. Henri Pousseur dit chercher à mettre au point « une espèce de mécanique grammaticale qui permette [...] de faire rimer Monteverdi et Webern »¹⁸.

Je crois que nous nous sommes aidés l'un l'autre à développer ces techniques au cours des années. [...] Dans ce travail que nous avons fait au début, et dans le travail qu'il [Michel Butor] a fait par après, il y avait beaucoup de citations littéraires. Par exemple, un spectacle de marionnettes, qui est un petit *Faust*, apparaît dans la deuxième partie, faisant comme une espèce de miroir du théâtre en lui-même. Là-dedans, il a mis des citations de Goethe, de Nerval, de Marlowe et d'autres ; et j'ai été amené, à mon tour, à porter de grandes citations de scènes d'opéra : une scène de Gluck par exemple, précisément la scène des Enfers de *l'Orphée* que j'ai un peu condensée, avec son texte français très joli, très naïf ; la scène de *Don Giovanni*, celle du Commandeur bien entendu, en italien. Cela a donné des éléments de texte supplémentaires qui sont venus s'intégrer avec l'accord de Michel.¹⁹

¹⁵ *Ibid.*, p. 192.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ « Entretien avec Henri Pousseur » dans *Les Métamorphoses-Butor. Entretiens de Mireille Calle-Gruber avec Michel Butor, Jean-François Lyotard, Béatrice Didier, Jean Starobinski, Françoise van Rossum-Guyon, Lucien Dällenbach, Henri Pousseur, Helmut Scheffel, Michel Sicard, Ste Foy* (Québec) – Grenoble, Le Griffon d'argile – Presses universitaires de Grenoble, 1991, p. 115.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 116.

Danielle Cohen-Levinas rapporte l'analyse d'Umberto Eco à propos de *Thema. Omaggio a Joyce* : le personnage de La Nuit « s'inquiète parce que entre les vagissements et miaulements, elle entend quelque chose qui diffère de ces discours sémiologiques cohérents qui hantent le jour »²⁰. L'œuvre lyrique a donc ses propres impératifs de représentation et sa propre distribution : ce sont les impératifs de l'oreille.

De la dramaturgie de la parole (qu'est le théâtre), on passe avec l'opéra à « la dramaturgie de l'écoute », constate Cohen-Levinas. Exemples sont à cet égard *Un Re in ascolto* de Luciano Berio ou *Prometeo, la tragedia dell'ascolto* de Luigi Nono, où le travail du son, dans *le lieu du son*, qui est un lieu nomade, fissure l'espace totalisant de la lyrique traditionnelle. Car le son fait un double récit : il raconte une histoire qui le dépasse et il raconte sa propre trajectoire. Si bien que, conclut Danielle Cohen-Levinas, « poursuivre narrativement la musique, c'est accepter de ne jamais rattraper l'histoire qu'elle nous raconte. C'est faire l'expérience d'un hiatus profondément poétique »²¹.

Nono déclare dans son entretien, en juillet 1989 : « Pour obtenir une concentration effective de la dramaturgie dans le son, répercuté dans la salle qui est le lieu du drame, il faut détourner la logique linéaire qui consiste à voir ce que l'on entend et à entendre ce que l'on voit »²². C'est dire qu'il y a non adhérence entre une histoire et une musique, et des syncopes temporelles, du manque, de l'inachèvement. C'est dire que la disjonction est programmatique, que le son est porteur d'« affect conteur »²³ et qu'il y a la venue d'une *fiction musicale* qui entraîne les affects figurés dans le texte.

Afin de mieux lire les syncopes et autres dispositifs opératiques dans le livret de Bauchau, il faut encore laisser résonner les phrases suivantes de *L'opéra et son double* :

La musique travaille la question de la narrativité avant les mots.²⁴

La musique dit des choses sur les mots que les mots ne soupçonnent pas. Elle les dit dans le retrait de la parole.²⁵

²⁰ Danielle Cohen-Levinas, *L'opéra et son double*, op. cit., p. 192.

²¹ *Ibid.*, p. 17.

²² *Ibid.*, p. 170.

²³ *Ibid.*, p. 15.

²⁴ *Idem.*

[La musique] agit plus qu'elle ne raconte. La musique serait ainsi une forme d'action, détachée de toute mimique ou de toute gestuelle.²⁶

Il est temps de considérer à présent les manuscrits de *La Lumière Antigone* et de suivre ce qu'il advient lorsque souterrainement, tâtonnant, les inflexions vocales et musicales s'en mêlent et l'opéra travaille/opère dans les failles de l'écriture.

Seconde pierre de touche

À l'épreuve des manuscrits ou le rêve de l'archive

Les manuscrits de *La Lumière Antigone* font état de reprises échelonnées, révélatrices des poussées de la langue opératique à l'intérieur de la texture littéraire.

La « première version avancée », acte 1, de « Antigone Opéra », est une longue coulée lyrique, après la mention de la didascalie « La faible ouverture de la grotte se ferme lentement », coulée qui, dans les états suivants, se marque du musical, au titre de « Prélude » suivi de « Acte unique ». Et pas de strophes, pas même des versets, plutôt une psalmodie notée par des coupes qui sont plus prosodiques que syntaxiques et qui constituent la seule ponctuation du texte, c'est-à-dire une ponctuation par la respiration, le souffle, lesquels ouvrent *de l'intervalle*. Et *dans* l'intervalle, ménagent comme un appel – d'air – pas encore une *aria*, ni une venue, mais leur possibilité :

Dans la lumière disparue
Les voix qui s'éteignent
J'entre...
J'entre en solitude

Je ne serai plus...
Plus jamais sur la route
Je ne verrai plus
Personne
Je ne parlerai plus...
À personne

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

J'ai souvent pensé à la mort
À la solitude... jamais
Traînée, entraînée
Par les autres
C'est à bout de force
Que j'entre
En solitude.

Il s'agira, dans *La Lumière Antigone*, plus d'un motif que d'une action – un Chant : un mouvement intérieur – le texte précise bientôt « une musique intérieure ». C'est la fin d'Antigone, son Chant du cygne, emmurée dans la grotte, au bord de la nuit, de la mort. Hors du monde déjà. Plus aucune incidence de l'extérieur. Tout événement sera intime, visionnaire, hallucinatoire. *Prophétique*.

« J'entre.../ J'entre en solitude » inscrit un énoncé performatif ; l'événement est langagier, un accident de parcours dans la marche de la phrase qui s'interrompt comme s'interrompt à jamais la marche d'Antigone sur la route.

Le battement opéré par les coupes n'est pas seulement celui du passage à blanc que matérialisent les points de suspension : le ralenti imprime un tempo moins réaliste qu'*organique*, venant du corps-intérieur des mots, et non du comportement extérieur du personnage. Et lorsque Antigone « tombe », ne peut et doit se « relever », cette chute – terrestre, céleste, car il y va, au sens fort, d'un dés-*astre* – cette chute est éminemment symbolique. Ce qui permettra que cette « chute » se métaphorise – *metaphora* –, *transporte* au futur et fasse « voir » les chutes dans l'avenir.

Mais n'anticipons pas.

Dans ces premiers états manuscrits, il y a surtout que toute énonciation est profération absolue. Radicale. Mortifère. Quelque part, une dés-adhérence disjoint le phrasé et disjoint l'être : « Je ne serai plus... » isolé sur une ligne, un vers, au bord du versement-renversement, dit la disparition totale, la mort – avant que la ligne suivante (le vers suivant) ne reprenne : « Plus jamais sur la route ». Le sujet syncopé, en sursis, dit-et-ne-dit-pas ; boîte entre l'absolu et le relatif, trait et retrait :

Je ne verrai plus
Je n'entendrai plus
Personne

Je ne parlerai plus...
À personne

Entre vie et mort, mort et vie, un sujet sans nom – « Je-Personne » – car le nom d'Antigone ne résonne pas encore comme il fait dans le livret en 2008, acte 1 scène 1 :

Je suis Antigone
Antigone,
Antigone,
Coupée à jamais, à jamais, des vivants – ;

un sujet sans nom se tient à la fourche du texte, lequel, sans se diviser encore, fait entendre deux énoncés et deux intensités *à la fois*. Fait entrer dans – prépare à entrer dans une *dramaturgie de l'écoute*. Antigone tombée, chante : « Il faut que je me lève [blanc] Je ne peux pas [blanc] Il faut que je me lève [blanc] Qui me donne cet ordre ? »

Dans la syntaxe accidentée, qui se crevasse et éclate sous nos yeux, on entend venir l'« inentendu » – l'inentendu que Bauchau et Bartholomée s'emploient à faire entendre. Non pas pour qu'il n'y ait plus d'« inentendu », mais, au contraire, pour que l'inentendu ait une présence – mystérieuse, vocale, timbrée, insaisissable exhalaison là où les mots ne parlent plus mais perlent ; ne parlent pas encore.

Or, bientôt, dans les premières versions, le motif de la musique esquisse un cheminement vital, une échappée. À partir des « torches de lumière » que lui ont laissées les soldats :

Les soldats n'ont pas voulu
Que je meure dans l'obscurité
Ils m'ont laissé ça
Cette lumière, cette chaleur
Cette fumée qui m'étouffe,

la trajectoire des mots et des leitmotifs trace la voie vers une lumière d'un autre ordre, sublime, qui deviendra plus tard « la lumière Antigone », transmutation via « la musique » qui se précise crescendo :

« cette musique intrépide », « cette musique de vie que j'écoute ». Voici comment se fait le premier passage – Antigone est tombée :

Qui me donne cet ordre ?
Le sol est froid
Il est dur
[...]
Tout est dur ici
(se relevant péniblement)
Excepté
Excepté peut-être ce son
Cette musique d'une voix
... D'une voix imaginaire
Que j'entends, que je n'entends pas
Avec les torches de lumière.

On voit ici de façon passionnante, fascinante, comment l'effraction dans le continuum de la phrase libère des phrasés, des tempi différents, des inflexions vocales, une *musique du texte*. C'est un texte à l'écoute et de l'écoute qui prend l'initiative :

Leur fumée qui va m'étouffer
A fait naître la musique
Que j'entends, que je n'entends pas...
En solitude
Antigone va disparaître
Mais dans l'amour de mon corps
La solitude n'a pas gagné
Nous attendrons ensemble
La dernière heure
De l'existence souterraine
Compagne qui n'existe pas
Nous entendrons ensemble
Cette musique intrépide
Qui veut, qui peut me protéger
De l'exagération du malheur
Cette musique de vie que j'écoute
Peut-être...

L'extraordinaire vient de ce que le solo d'Antigone s'achemine vers ce qui va former *duo* grâce à l'opération d'une sorte de scissiparité textuelle qui engendre un double ; on l'entend venir de loin : « amour de mon corps », « attendre ensemble », « existence souterraine », « compagne », les

mots font corps, font résistance ; ce sont eux qui donnent corps à une voix innommable, d'abord, puis qui cherche nom. Viennent « Io », nom grec, mais aussi pronom personnel en italien « io », c'est « je », « moi » ; puis « Gamma » : puis Hannah H²⁷.

Dans une version successive (« Version avancée [1] », acte 2), la didascalie mentionne : « Antigone-Io (*nom temporaire*) » ; « (*Antigone est endormie ou évanouie. Sortant du silence, la musique grandit. Apparition peu à peu d'Io traversant le mur de la grotte.*) » (Italiques dans le manuscrit.)

Dans ce duo-dualité des voix-personnages, il faut noter que le nom Hannah présente un parfait palindrome, réversible, lisible à l'endroit et à l'envers, c'est le nom-crypte du même-autre, double et dédoublement :

ANTIGONE

Tout finit...
Tout finit... tout commence
Par la musique
Par cette image de folie
Qui semble traverser les murs...

IO

Je ne suis pas ton image
Ni ta folie, Antigone
Je suis toi. Toi tout entière
À travers le temps immense
Qui n'a pas cessé de t'aimer.

Les réécritures franchissent le pas qui s'esquissait dès le premier manuscrit en rappelant le mythe d'Œdipe en ces termes :

Nous n'avons plus de mère, Antigone
Toi et moi nous devons chacun
Devenir notre propre mère.

Le poème n'est plus seulement « transhistorique », comme a pu le dire la critique. Il est *matriciel*. L'écoute de l'écriture opératique d'*Antigone*, et elle seule semble-t-il, donne naissance à son double. Antigone qui se lamente de n'être pas mère, de n'avoir pas porté la vie en elle, devient

²⁷ « Hannah H » qui appelle « Hannah Arendt », comme le remarque Pierre Bartholomée (*cf.* son témoignage en annexe).

« mère » de filles à venir, mère au sens fort du terme, c'est-à-dire matrice, modèle, archaïque présence générante. *Khóra*. C'est le nom de la puissance de création de vie dans le *Timée* de Platon, qui est le livre de la création du monde. C'est la *matrice porte-empainte*, capable d'être accueil-à-formes toujours renouvelées. Jacques Derrida soulignant les diverses traductions de *Khóra* choisit de marquer l'intraduisible en gardant le mot grec²⁸.

Avec le travail des voix opératiques, c'est le mythe qui offre matrice à régénéréscences. Plus exactement, l'action opératique devient scène fictionnelle à soi, capable de projections vers le futur. Dans la grotte d'Antigone, qui n'est plus seulement la caverne du mythe platonicien, viennent *les images* d'ignominie de l'Histoire. L'écoute donne à « voir », donne voyance : « Projection des têtes des chefs d'État au moment de la guerre de 14-18 » (taxés de « vieillards assassins »), « images pêle-mêle de la Shoah, du Kosovo, de Tchernobyl », « image de l'attentat du 11 septembre 2001 ».

En somme, ce qui se joue dans la réécriture du mythe par les voix de l'opéra, c'est la réécriture même, en ce qu'elle est capacité d'être *archive*. Antigone fait à jamais la scène-Antigone, c'est-à-dire la scène toujours renouvelée de la résistance dans le dés-astre – généralisé, mondialisé. Ce faisant, Antigone est sa propre archive. Si elle était « reine », elle serait reine en amont et en aval²⁹.

C'est l'archive comme héritage, et l'héritage poétique comme force politique. Voici ce que chante le livret :

²⁸ Jacques Derrida, *Khóra*, Paris, Galilée, 1993.

²⁹ Cette hypothèse de lecture se trouve confortée par la pièce de théâtre d'Henry Bauchau intitulée *La Reine en amont*, et surtout par sa somptueuse mise en scène, sous le titre de *Céinte*, réalisée par Benoît Weiler et Eric Pellet (Théâtre de l'Estrade), lesquels font jouer *ensemble* l'amont et l'aval du récit en un travail vertigineux des strates de l'art et du temps – jusqu'à l'incarnation sur scène du personnage de l'écrivain-créateur et de ses interrogations. Cette pièce, qui avait été montée avec l'accord de Bauchau, a été reprise le 16 décembre 2013, à Louvain-la-Neuve, sur la scène de la Ferme du Biéreau, grâce à l'initiative de Myriam Watthee-Delmotte à l'occasion du colloque de clôture du Centenaire Bauchau qu'elle co-organisait avec Jérémy Lambert les 16 et 17 décembre 2013.

À noter que le texte était paru d'abord sous le titre, souhaité par l'éditeur, de *La Machination*, et qu'il a été repris et publié sous le titre *La Reine en amont* dans *L'Arbre fou*.

[elle]
Ne s'est pas inclinée devant la loi des mâles.
Condamnée par iniquité
Ensevelie, emmurée vivante,
Elle demeure victorieuse.
Sa parole et son image
Ont traversé les millénaires.

Arche signifie l'originare, le mouvement premier qui commence ; *arkeion* c'est d'abord en grec une maison : maison privée ou maison de fonction des archontes, magistrats représentant la loi qui détenaient le pouvoir politique et dont les demeures conservaient le dépôt des documents officiels. Quant à l'Arche biblique, c'est le coffre qui abrite les Tables de pierre ; *arca* en latin désigne aussi une armoire, un cercueil, un réservoir. C'est tout cela que devient la grotte qui ensevelit Antigone – et la pérennise *présence* de la contre-loi, du contre-pouvoir, réserve où puiser énergie. Ressource. Car l'archive n'est pas tournée vers le passé : son geste archéologique, singulier et immémorial, la requiert *au présent de l'art* et aux voies ouvertes à l'à-venir.

Là réside toute la puissance de l'œuvre Bauchau : c'est au *présent* du *travail* (*opera*) de l'écriture et de la scène (théâtrale) qu'elle se tient, geste chaque fois unique de la création, en ce qu'elle est pure présence à soi :

GAMMA À ANTIGONE

Et je suis celle qui est là
Pour te dire et pour te chanter
[...]
Pour le beau peuple des vivants
Pour le théâtre.

ANTIGONE

Le théâtre ?

GAMMA

En marchant autour d'Athènes
Œdipe et toi
Vous avez dessiné ce lieu
[...]
Tu l'as suivi
Tu es ici
Dans ton théâtre.

Le livret d'opéra met en œuvre une poétique de l'archive. Et cette poétique est le fer de lance du politique et de l'éthique. C'est ce que, désormais porté par les voix, et de façon plus narrative, le texte du livret expose :

Acte II, scène 3.

A. Que faites-vous au théâtre ?

H. Montrer, jouer, parler,

Chanter

Chanter

Chanter, danser pour l'autre.

Pour qu'ils comprennent, qu'ils méditent la tragédie.

Pour qu'ils rient d'eux-mêmes et de tout

Aux comédies

Pour qu'ils entendent

La musique

Pour que les corps s'enchantent

Par la danse.

Pour transmettre.

La diversité fluctuante des inflexions fait que l'on n'oublie pas que la voix *précaire*, étymologiquement relève de la *prière* ; ni que *prose* est, à l'origine, une forme poétique de la liturgie catholique. Un faire ensemble forme.

« Présent dans la présence » : c'est cela la pureté de la lumière Antigone. Antigone à des années-lumière et au présent du présent, comme le dit Augustin.

À cet égard, j'ai noté, lors de la visite de l'exposition des tableaux d'Albert Palma au Musée de l'U.C.L.³⁰, que dans une lettre Henry Bauchau écrivait, répondant au peintre, combien il avait été touché par une remarque de son interlocuteur. Palma avait écrit : « Œdipe se libéra non pas de la lumière mais des légendes de la lumière ». C'est cela, peut-être, la « lumière Antigone » : pure, purifiée, réinventée à chaque présent du présent, surgissante, par la forme poétique celle ici de l'opéra. La Ressource-Antigone.

Mireille CALLE-GRUBER

Université Sorbonne nouvelle – Paris 3

³⁰ *Bauchau en échos. Œuvres d'Albert Palma et Anne Dejaifve*, Musée de Louvain-la-Neuve (6 décembre 2013 – 9 mars 2014). Exposition organisée en collaboration avec le Fonds Henry Bauchau, dans le cadre du centenaire de l'écrivain et faisant partie de la saison U.C.L.-Culture.

Annexe

Message du 18 décembre 2013

Chère Madame,

Comment vous prier de pardonner une réponse aussi tardive ?

Votre message, bien reçu, a été malencontreusement égaré dans un dédale informatique à vrai dire mal maîtrisé. Trop de messages entrants, certains jours, et voilà la machine qui s'affole.

J'assistais, hier et avant hier, au colloque, à Louvain-la-Neuve. Mais le lien ne s'est pas fait, dans ma pauvre petite tête, entre le message reçu et vous.

Nous aurions pu nous parler, échanger à propos de cette « Lumière Antigone » dont vous avez commenté le livret de façon si sensible, magnifique. Et voilà que, stupéfiant hasard, votre message s'affiche devant moi aujourd'hui !

Que dire pour tenter de répondre à vos questions ?

L'histoire de *La Lumière Antigone* est longue et un peu compliquée. Après avoir refusé d'écrire le livret d'*Edipe sur la route*, car, disait-il, il « ne connaissait rien à la musique ni à l'opéra », Henry Bauchau s'est résigné à le faire et le résultat a été ce splendide poème lyrique dont vous avez certainement connaissance. L'exercice était périlleux mais, très inspiré, Bauchau l'a merveilleusement réussi. Il s'agissait, là, de transmuier un texte romanesque en matière théâtrale (Bauchau alchimiste).

Pour *La Lumière Antigone*, le défi était d'un autre ordre : il fallait en quelque sorte tout inventer. Le poète s'est fait prier : il était inquiet, ne se sentait pas immédiatement en phase avec le projet qui lui paraissait sans doute insurmontable. Il avait d'autres chantiers en cours et la marche du temps l'inquiétait. Mais, avec l'aide très agissante de Bernard Foccroulle, je suis parvenu à le décider.

La demande qu'ensemble (aussi avec Philippe Sireuil) nous lui adres-
sions : écrire Antigone après Antigone, à partir de l'« Antigone d'Io ». Io,
devenue, comme vous l'avez si bien dit, I-O, moi, puis Gamma, enfin
Hannah. Une Hannah aux deux H, comme Hannah Arendt. Le passage
par Gamma était indispensable car, comme me l'écrivait Henry Bauchau,
Gamma, il la « connaissait ». La Gamma chanteuse de *l'Enfant bleu*.

Au moment d'entreprendre l'écriture du livret d'*CeDipe sur la route*,
Henry Bauchau m'avait demandé si, pour l'opéra, il « fallait » écrire en
vers. Je n'avais pas d'instruction à lui donner à ce propos. Son intuition
de la versification s'est révélée très juste et efficace. La question ne se
posait donc plus au seuil de ce qui allait devenir *La Lumière Antigone*. La
seule recommandation que je me sois autorisé à lui faire, pour *CeDipe sur la
route*, était d'écrire peu. À l'opéra, il faut peu de mots car la musique a
besoin de temps. La musique en charge du non-dit. Les deux livrets, aux
qualités lyriques remarquables, sont d'une remarquable concision.

Pour en venir à vos interrogations, pour autant que je sois en mesure
d'y réagir plus ou moins valablement, j'aurais tendance à me souvenir
que « musique » est un thème omniprésent chez Bauchau. Qu'y aurait-il,
pour lui, dans ce mot si souvent utilisé, dans cette « chose » mystérieuse
si souvent invoquée – notamment dans *La Lumière Antigone* ? Une sorte
d'au-delà du poétique ? Quelque chose de l'ordre de l'inatteignable ? Les
textes bauchaliens sont musique, bien sûr, mais ils sont sans doute plus
et autre chose.

J'étais frappé, hier, par votre recours au mot oraculaire. Ne serait-ce pas
justement cette dimension en quelque sorte sacrée qui conduirait si
naturellement la poésie lyrique de Bauchau vers la musique à laquelle, à
l'opéra, elle est destinée ? Curieusement, peut-être, l'intrusion de la
musique dans ces merveilleux textes, tout en mystérieuses et secrètes
proférations, m'a paru se faire de façon presque naturelle.

La relation des mots et de tout ce dont ils sont porteurs avec le
monde sonore et le théâtre dans lesquels ils s'engouffrent et dans
lesquels ils sont invités à chanter (chant intérieur, chant expressif, chant
ineffable) relève évidemment d'une organisation assez complexe où
interagissent des éléments à la fois poétiques, dramatiques, dramatur-
giques, syntaxiques (syntaxes musicale et poétique) dans un (des) flux de
temps et une (des) polyphonie(s) de timbres, mais il est très probable

que, comme vous en avez la très juste intuition, dans une pièce comme *La Lumière Antigone*, échappées lyriques et prophétiques soient en constante confrontation à des éléments en lesquels jouent, de mille et une façons (intentionnelle, maîtrisée, consciente et inconsciente) les caractères d'une trame mouvante et imprévisible.

Attentes, ruptures.

Mon vieil ami Henri Pousseur, grand compositeur, penseur de la musique et du monde, voyait en l'harmonie une « merveilleuse organisation du désir ». Dans *La Lumière Antigone*, les voix sont dedans, devant, dehors, submergées, submergeantes. L'harmonie joue aussi un rôle essentiel, celui de la directionnalité (désir, panique – la vie, la mort) et, donc, de la mesure (de la part) du temps.

Ai-je ne fût-ce que commencé à répondre à votre questionnement ?

Espérant le plaisir de poursuivre cette réflexion avec vous et en vous redisant toute mon admiration pour la belle communication que vous nous avez donnée hier, je vous envoie, chère Madame, mes très sincères salutations,

Pierre Bartholomé

* *
*

Message du 20 décembre 2013

Chère Madame,

« Suite » car il faut que je vous dise encore deux ou trois choses. Peut-être plus...

La genèse de notre *Lumière Antigone* a été marquée par de nombreuses interrogations, je l'évoquais dans mon message d'avant-hier. Il a fallu lutter pour trouver une véritable rencontre entre les demandes que nous adressions à Henry Bauchau et ce qu'il était prêt à nous apporter. Jusqu'au dernier moment des répétitions, Philippe Sireuil souhaitait apporter de

petites modifications au texte que, par ailleurs, tout comme moi, il aimait beaucoup. Il regrettait un peu ce qu'il ressentait comme une sorte de retrait par rapport au ton de la *Petite Suite au 11 septembre*.

Après les cinq très belles représentations de Bruxelles, au Théâtre royal de la Monnaie, nous avons souhaité réviser l'un ou l'autre passage du livret. Il s'agissait de retouches minimales (un mot par-ci, par-là) mais, à nos yeux, déterminantes. Avec Bernard Foccroulle et Philippe Sireuil, et sous le regard attentif de Myriam Watthee, nous avons fait quelques suggestions à Henry Bauchau. Il les a presque toutes acceptées et nous nous sommes finalement mis d'accord sur une version légèrement amendée. Mais le texte publié par Actes Sud est son texte original car l'édition était en cours au moment où certains éléments à modifier étaient encore en discussion.

Au terme de cette phase de réflexion-révision du livret, l'idée m'est venue de retravailler aussi la musique. Et une des premières choses que j'ai faites a été d'opérer l'une ou l'autre « trouée » (le terme est de vous) non pas dans le texte poétique mais dans la musique elle-même pour en accentuer certains aspects lyriques, leur donner, peut-être, plus d'ampleur.

Ainsi, dès la deuxième mesure de l'entrée en matière, un nouvel élément apparaît qui tente d'ouvrir l'espace expressif. *La Lumière Antigone* en ses reflets multiples. Au bout du compte, tout en demeurant pleinement elle-même, l'œuvre a été assez profondément modifiée. Sa durée a augmenté de quelques minutes et, pour des raisons pratiques, la partie de percussion de l'orchestre a été répartie entre deux musiciens. Ils sont donc désormais 16.

C'est cette seconde version qui a été montée en Suisse romande, à La Chaux-de-Fonds, en septembre 2012. Nouvelle version, nouvelle distribution, nouvelle mise en scène, nouveau chef d'orchestre, nouveaux musiciens.

Henry Bauchau savait que nous étions au travail à La Chaux-de-Fonds. Je lui en donnais occasionnellement des nouvelles. Il avait envoyé un bref message de sympathie à l'équipe deux ou trois jours avant la première. Ce fut sans doute un de ses derniers messages car, une heure avant la répétition générale, nous apprenions qu'il venait de quitter ce monde.

C'est cette même seconde version que le producteur suisse voudrait faire tourner en Belgique et en France à l'automne 2015. Un contact a été noué notamment avec le Théâtre de l'Athénée Louis Juvet. Patrice Martinet, le directeur de ce théâtre, m'a reçu, apparemment intéressé, mais disant ne pas connaître l'œuvre de Bauchau. Il voulait prendre connaissance du livret avant de poursuivre les discussions. En cherchant dans mes archives de quoi lui apporter un peu de documentation, je suis tombé sur un texte que j'avais écrit pour le programme des représentations à la Monnaie. Je vais le lui envoyer et j'en profite pour vous l'envoyer également ci-joint. Il est antérieur à la phase de modification. Je vous joins également une photo prise en répétition à La Chaux-de-Fonds.

Vous entendre, l'autre jour, évoquer *Votre Faust* m'a intéressé et m'a amusé car nous avons été très proches de cette œuvre, ma femme et moi. Nous étions, en tant qu'instrumentistes, membres de la petite troupe qui a vécu sa création très bousculée à Milan. Jean-Yves Bosseur, que vous connaissez peut-être, était, lui aussi, de l'aventure – avec Luciano Berio, Michel Butor, bien sûr, et quelques autres. C'était un événement considérable.

Avant cela, j'avais assisté Henri Pousseur dans la réalisation de certaines parties électroniques de l'œuvre. Il y a eu, ensuite, l'enregistrement pour Harmonia Mundi et la production par la télévision belge des Voyages de *Votre Faust*. Nous avons participé activement à tous ces moments de la vie mouvementée de cette œuvre en tout point extraordinaire. *Votre Faust* qui, récemment remonté à Berlin puis à Bâle, a frappé Patrice Martinet qui m'en a parlé avec intérêt...

Il est temps maintenant de mettre un point final à ce second et beaucoup trop long message.

Bien cordialement,

Pierre Bartholomé

