

Bauchau en scène et en musique

Roman, livret, opéra : sources, invention, écriture, réécritures

Henry Bauchau ne pensait évidemment pas à l'opéra en écrivant *Œdipe sur la route*. Et, cependant, *Œdipe sur la route* allait en devenir un dont, sans l'avoir voulu, il serait le librettiste.

Achevant l'écriture d'*Antigone*, il était sans doute également loin de songer à *La Lumière Antigone* – un second opéra surgi d'un sujet à peine esquissé (enfoui) dans le roman et dont, après avoir imaginé (fait émerger) certains développements potentiels, il allait également écrire le livret.

Pour moi, compositeur, l'opéra n'était guère au programme avant *Œdipe sur la route*. Et après sa création au Théâtre de la Monnaie, en 2003, le désir encore incertain de retrouver Antigone ne pouvait en rien annoncer ce qu'allait devenir *La Lumière Antigone* (création en 2008, toujours à la Monnaie).

Que s'était-il passé ? Une double révélation : d'abord, la lecture d'*Œdipe sur la route* m'avait plongé dans l'univers bauchalien, mis face à cette écriture si singulière, cette écriture-substance au sens suggéré par Roland Barthes lorsqu'il voit la poésie moderne porter « sa nature en elle » et, ensuite, après quelques péripéties, Bauchau, sans y avoir cru, s'était, malgré lui, engagé dans cette zone étrange où, par le théâtre, la musique (mouvements harmoniques, voix des chanteurs, couleurs instrumentales), cette image, tant invoquée chez lui, de l'inaccessible, peut, devenant réalité, pénétrer le cœur des mots.

C'est l'écriture de Bauchau, « irréductible et sans hérédité », cette écriture romanesque d'essence pleinement poétique, qui, plus encore que le matériau thématique du roman, m'a, en quelque sorte, enjoint de « faire » d'*Œdipe sur la route* un opéra.

La force première, décisive, d'*Œdipe sur la route*, je la trouvais dans le ton de cette écriture. Je lisais en elle l'expression d'une extraordinaire indépendance. Farouche, violente, étrange, lumineuse, à l'écart des

modes, elle s'imposait à moi comme un défi : écrire dense et clair. Sa concision me semblait porter une musique encore inconnue et dont j'avais hâte de découvrir les principes.

Tout à sa surprise, inquiet, sans doute, mais aussi très interpellé, Henry Bauchau voyait dans mon projet comme les prémices d'une seconde vie pour *Œdipe sur la route*. Mais il souhaitait demeurer à distance de sa réalisation : « je ne connais rien à la musique ni à l'opéra ».

Or, il fallait un livret. Pas d'opéra sans livret ! Qui pour concevoir, pour écrire ce livret sinon lui ? Le refus était malheureusement catégorique. Bauchau invoquait une incapacité de sortir de ce roman auquel il avait travaillé pendant dix ans. Il exhibait le tapuscrit de son essai « raté » d'adaptation théâtrale et, mettant curieusement à l'écart la question cruciale de l'écriture, ce gène auquel il tenait tant, il nous conseillait de confier la confection du livret à quelqu'un de familier avec ce type de travail dramaturgique.

Qui ?

Michèle Fabien, écrivain de talent, brillante dramaturge, professeure respectée, connaissait bien *Œdipe sur la route*. Elle en avait écrit une version pour le théâtre que Frédéric Dussenne avait mise en scène à la manière des tragédies grecques. Mais elle hésitait : comment se remettre au travail sur cette œuvre en intégrant les conventions de l'opéra ? Quelle nouvelle lecture pour l'immense roman ?

Je voyais un parcours-récit, horizontal, en quatre actes : le départ de Thèbes et la rencontre de Clios ; la sculpture de la vague ; le retour au monde, Diotime, l'épidémie de peste ; l'arrivée à Colone. J'y voyais d'intéressants parallélismes avec la forme de la sonate.

Bauchau approuvait cette approche simple, directionnelle, axée sur l'errance.

Encouragée par Bernard Focroulle et Philippe Sireuil (le producteur et le metteur en scène), Michèle Fabien s'est mise au travail. Nous nous sommes rencontrés. Elle voulait comprendre ma vision de l'œuvre, s'engager dans le sens de mes demandes tout en revendiquant une part bien légitime d'initiative et de liberté.

Je composais au fur et à mesure de la réception de son texte. Un texte et une musique demeurés inaboutis (quelques esquisses) et secrets car,

après la mort inopinée de notre librettiste, je ne voyais pas comment poursuivre le travail. Le respect de sa mémoire m'imposait de laisser les choses en l'état. Les bases qu'elle avait jetées pour cet *Œdipe sur la route* devaient demeurer telles quelles : inachevées, en suspens. Son passage dans le projet ne pouvait plus être qu'une émouvante parenthèse.

Je réalise aujourd'hui combien son écriture, intelligente, sensible et à l'écoute de mes demandes, agissait sur la mienne. Michèle Fabien apportait sa sensibilité, sa vision de l'œuvre, une longue expérience du théâtre et une approche très professionnelle, très technique de l'adaptation. Elle voulait aussi prendre du champ par rapport à sa précédente adaptation d'*Œdipe sur la route*. De manière tout à fait naturelle, par la force des choses, son écriture transformait celle si spécifique de Bauchau. Michèle Fabien n'était-elle pas l'auteure, entre autres créations théâtrales importantes, d'une *Jocaste* ?

Cet *Œdipe sur la route*, à peine ébauché, demeurera inconnu. Il portait d'intéressants caractères de mutation stylistique. Il surgissait d'un processus de réécriture plutôt que d'une « simple » adaptation.

Marquée par cette empreinte qui ne manquait ni de classe ni d'efficacité, la musique que j'avais, alors, commencé à composer m'apparaît aujourd'hui aussi étrangère à celle que j'avais confusément imaginée (entendue en moi) à la lecture du roman qu'à celle qui a fini par advenir. Complexité des interactions entre théâtre, texte littéraire et musique : c'était à une question d'identité, ou plutôt de nature, de ton, que nous étions confrontés.

La brutale disparition de Michèle Fabien remettait la question de la vérité de l'œuvre originelle au centre du projet. Je découvrais combien le ton du livret marque en profondeur celui de la musique.

Il fallait donc retourner vers Bauchau pour le persuader d'écrire ce livret. Nous avons usé d'un stratagème : avec la complicité de Sireuil et de Focroulle, je me suis mis à un exercice tout à fait inattendu : l'écriture d'une première version du livret de l'acte I. Une version martyre. Je l'ai fait en m'arc-boutant aux mots du roman. Ma ligne directrice : faire émerger soliloques et dialogues directement de la matière lexicale bauchalienne. Un travail à la fois très modeste et très engagé, qui m'a vivement intéressé (quelle expérience !) et, finalement, beaucoup amusé. L'objectif : persuader Bauchau de prendre le relais.

L'effort a porté ses fruits : Bauchau a accepté d'être le librettiste d'*Œdipe sur la route*. Travail exigeant de réécriture, irruption en poésie d'une matière romanesque se tournant vers la musique par les voies du théâtre.

Un deuxième *Œdipe sur la route*, allait alors nous être offert, de sa main, à la fois différent, neuf et pleinement fidèle à cette écriture qui m'avait fasciné, cette écriture qui nourrit l'énergie du roman et lui donne son identité. Écriture nouvelle, versifiée comme il l'avait génialement voulue : plus qu'un livret, c'est, comme le notait Philippe Sireuil, un grand poème lyrique, inspiré, fulgurant et incisif que Bauchau nous a offert. Comme nous en étions convenus, il l'a magnifiquement ancré dans une vision linéaire du parcours d'Œdipe et Antigone sur la route de Thèbes à Colone.

Ce que je me suis alors mis à composer s'est révélé être d'un tout autre ordre que ce qui m'avait été inspiré par le travail de Michèle Fabien. Le livret de Bauchau dérivait en ligne directe de son roman.

C'est ce qui nous était commun – écrire – qui, pour ce grand travail, nous a réunis, Bauchau et moi, l'un avec et sans l'autre, proches et irrémédiablement distants, dans la confrontation intime, erratique – secrète – inquiète aussi, initiale de la création à deux.

Une lecture comparative de scènes qui se correspondent dans le roman et dans le livret montrera la capacité de concentration elliptique de notre écrivain-poète. Élaguer en densifiant, ouvrir de nouveaux espaces expressifs, poétiques, dramatiques, donner du temps à la musique dont il avait merveilleusement compris qu'à l'opéra c'est elle qui est en charge du non-dit.

Que retenir de cette première collaboration ? Le romancier doit idéalement être aussi l'auteur du livret. On se souviendra au passage que Wagner écrivait les siens. On pensera aussi à certains commentaires de Kundera sur la traduction, en soulignant les ambiguïtés entre traduction et adaptation. Et on réfléchira peut-être à ce qui, dans une œuvre, est ou paraît irréductible.

Proximité avec ce qui a été réalisé, totale immersion en chacun des éléments de l'œuvre (forme, figures, style, esthétique), engagement corps et âme dans son élaboration : l'auteur n'a pas à la commenter. Il manque

de recul. Il sortirait de son rôle en enfilant les lunettes de l'analyste. Ce que j'écris ici ne doit donc être pris que comme un témoignage. Il n'est pas question de théoriser.

C'est d'ailleurs avec circonspection que j'écris ces lignes.

Une expérience ultérieure – la composition d'un troisième opéra : *Nous sommes éternels*, d'après le roman de Pierrette Fleutiaux, sur un livret écrit par elle-même – allait confirmer à mes yeux l'intérêt d'une implication directe de l'auteur initial dans la confection d'un livret. Au nom de la cohérence. Référence extrême à cet égard : *Votre Faust* de Butor et de Pousseur – ou de Pousseur et Butor : une *œuvre* (opéra) où les interactions entre thématique, forme, texte et musique touchent à l'interpénétration totale. À l'inverse : tant d'opéras dont on préférerait ignorer les mots – ressorts dramatiques incolores, rapidement frappés de désuétude et recouverts par la puissance globalisante de la musique.

La chance m'a été donnée, deux fois, et à l'occasion de projets très différents, de vivre cette situation exceptionnelle de travailler dans l'atelier d'Henry Bauchau, « sur » et « en » deux de ses œuvres.

Lorsque, comme ce fut le cas pour *Œdipe sur la route* et pour *La Lumière Antigone*, deux auteurs se trouvent dans une relation de production inédite à partir d'œuvres de l'un, l'écrivain, mais à l'initiative de l'autre, le compositeur, leurs impressions, leurs intuitions, voire leurs attentes respectives demeurent en partie non connectables. La collaboration, si intense fût-elle, ne peut abolir une réalité : mots et musique appartiennent à des pans différents de l'expression. Jusqu'au cœur de leur association – l'opéra résultant d'une sorte d'utopie de consubstantialité –, littérature et musique se situent et agissent sur des axes qui, au mieux, ne peuvent qu'occasionnellement se croiser. La dichotomie qui instruit leurs rapports maintient inévitablement les co-auteurs à distance et restreint le champ de vision de chacun d'eux.

Souvenons-nous de la question que se posait Bauchau, à la veille de la création d'*Œdipe sur la route*, quant à ce que l'opéra pourrait apporter d'encore « inentendu » au roman dont il provient.

Deux regards, deux univers, deux types de matériau, deux techniques de « création » délibérément unies dans le pari de la convergence. Ils sont complémentaires et totalement interdépendants. Leur démarche tient de

l'opération alchimique : ils opèrent par transmutation. Leur projet commun est arcbuté sur des énergies interpénétrées. Comment dès lors en parler « en solo » sans violation de la vérité voisine ?

Œdipe sur la route, *La Lumière Antigone* : deux opéras profondément liés l'un à l'autre et totalement ancrés dans l'œuvre de Bauchau. Deux œuvres, deux projets absolument différents. Comme pour exprimer une potentielle diversité interne au genre. D'une part, un parcours dans les mouvances d'un roman (*Œdipe sur la route*), d'autre part, le jaillissement d'une thématique nouvelle née d'une brève ouverture esquissée dans l'autre (*Antigone*).

La genèse de *La Lumière Antigone* est un peu particulière. Elle doit beaucoup à Bernard Foccroulle et à Philippe Sireuil. Après les représentations d'*Œdipe sur la route*, Foccroulle m'incitait à composer un nouvel opéra. Il pensait à une « petite forme » – deux ou trois personnages et un ensemble instrumental relativement restreint. Quelque chose qui puisse se passer d'une grande scène et qui pourrait circuler dans différents types de lieux culturels.

Je voulais retrouver Antigone. J'avais pensé au « cri ». Mais j'étais surtout fasciné par quelques mots de la fin du roman (la « brève ouverture »). Aussi par l'atténuation progressive du contact de l'héroïne avec le monde, avec les sons de la vie, une fois la grotte refermée sur elle. Cette mise en abyme de la mort me bouleversait.

Une idée a germé, que Foccroulle et Sireuil ont soutenue, mais qui, au départ, semblait poser de gros problèmes à Bauchau : accompagner Antigone dans cette grotte qui serait sa tombe. On était au seuil d'une nouvelle histoire. C'était dans un « après Antigone » que je voulais nous engager. Celui de l'Antigone d'Io. Io, la petite orpheline, devenue la compagne de Clios.

Il fallait presque tout inventer. Il ne s'agissait plus d'un travail de transmutation, comme pour *Œdipe sur la route*. Une trame dramatique était à imaginer.

Plus de tergiversations possibles : seul Bauchau pouvait élaborer cette nouvelle thématique. C'est Bernard Foccroulle qui l'a finalement persuadé de se mettre au travail malgré un programme chargé et une fatigue évidente.

Les choses commençaient à se préciser. Nous voulions une Antigone d'aujourd'hui. Philippe Sireuil la voyait un peu comme ces femmes bosniaques à la recherche éperdue des corps de leurs maris, de leurs fils ou de leurs frères sacrifiés par une nouvelle et terrible guerre.

De la persistance du mythe à la persistante actualité du tragique...

Mais comment passer de l'Antigone de la grotte à celle d'aujourd'hui ? Le travail de Bauchau fut lent, laborieux, hésitant. Nous n'étions plus dans la dynamique en quelque sorte préfabriquée d'*Œdipe sur la route*. Pour « trouver » cette Antigone du XXI^e siècle, il lui fallait un modèle qui ne soit pas simplement celui d'une Bosniaque. Il cherchait une femme qu'il « connaissait » et la voulait musicienne, chanteuse. Je comprenais bien cette nécessité de proximité avec le personnage : Antigone, « la vraie », l'autre, il la portait en lui depuis presque toujours.

Ce fut la Gamma de *L'Enfant bleu*. Je ne voulais pas qu'elle se nomme Io, ni Gamma. Nous l'avons donc baptisée Hannah – un peu en hommage à Hannah Arendt qui avait nourri certaines de nos réflexions préalables.

Œdipe sur la route était un « grand » opéra : 4 actes, 13 personnages, des figurants, un orchestre symphonique, un chœur invisible, des dispositifs scéniques complexes. *La Lumière Antigone* ne met en scène que deux personnages, deux femmes, et ne fait appel qu'à un ensemble de 16 musiciens solistes. Il y a trois actes d'un seul tenant : celui d'Antigone, seule dans la grotte que les soldats viennent de refermer – elle est aux portes de la mort –, celui où, après l'apparition d'Hannah, les deux femmes se reconnaissent peu à peu et où, interrogée par Antigone, Hannah – une Antigone au théâtre (« je suis ta fille ») – lui raconte l'histoire du monde, celui, enfin, où Hannah, désormais seule, chante Antigone car « on peut changer la vie ».

Le livret, magnifiquement bauchalien, ne pouvait que susciter de ma part une musique à la fois proche et tout à fait différente de celle d'*Œdipe sur la route*. Proche, car le livret est de la même plume. Aussi car, tant à l'acte I qu'à l'acte II, il y a des moments de remémoration. Enfin, parce que la présence d'Antigone m'imposait des éléments musicaux de même nature que ceux qui la caractérisaient dans l'opéra précédent. Et cependant que de différences ! La dimension actuelle de cette Hannah bien

vivante, témoin, actrice de notre temps, projette *La Lumière Antigone* dans des espaces expressifs à mille lieues de ceux d'*Œdipe sur la route*.

Sœurs, ces deux œuvres ne sont pas jumelles. L'Antigone de *La Lumière* ne chante pas comme celle qui était sur la route. Une immense distance les sépare : celle du projet propre à l'une et à l'autre. Non pas parce que, au plan de la trame historique dans laquelle elles sont inscrites, l'une procède de l'autre, mais parce que chacune tente d'incarner (d'actualiser ?) – pour *La Lumière Antigone*, on pourrait dire « projeter en avant » – une mise en perspective spécifique du mythe dans ses tragiques illustrations actuelles.

En chemin vers l'opéra, réécrivant, pour le livret, tel ou tel moment d'un de ses romans (*Œdipe sur la route*), inventant, pour l'opéra, un « après » du suivant (*La Lumière Antigone*), Bauchau renonçait-il à la moindre part de son écriture ? Il ne le voulait et ne le pouvait pas. Ce qu'il portait en lui tenait, à mes yeux, du sacré. Un sacré profondément enclos dans cette écriture incomparable.

Demeure une question : quelle vie pour le livret en dehors de l'opéra ? « Opéra sans musique » ? « Théâtre d'une musique effacée » ? « Exercice d'écriture » ? Ou, plutôt, effacement, abolition, extinction d'une rédaction antérieure (réelle, imaginaire, anonyme) ou... appel à une épiphanie ?

Le livret : écriture en creux, transitoire – simple matériau pour une écriture à venir ?

Pierre BARTHOLOMÉE

Compositeur
Académie royale de Belgique