

CAL. 1857 A 18'30  
 1 - Pour un pays perdu  
 2 - Pour un rituel oublié

CAL. 1857 B 14'30  
 3 - Pour la femme noire  
 4 - Pour la libération

Soprano : Christiane Eda-Pierre  
 Nouvel Orchestre Philharmonique  
 Direction : Gilbert Amy  
 Percussions africaines :  
 Jean-Claude Chazal  
 Gérard Lemaire  
 (Editions Ricordi-Amphion)

### Christiane EDA-PIERRE

Née à Fort-de-France, lauréate du Conservatoire Supérieur de Musique de Paris, premier prix de chant, d'opéra et d'opéra-comique, Christiane EDA-PIERRE a débuté à Nice en 1958 dans les Pêcheurs de Perles.

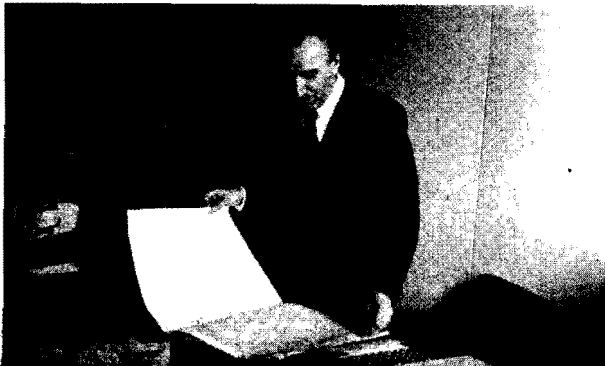
Engagée depuis 1960 à l'Opéra Comique et à l'Opéra de Paris, elle y interprète Lakmé, les Indes Galantes, Zoroastre, le Barbier de Séville, les Pêcheurs de Perles, la Traviata, Rigoletto, Lucia de Lammermoor, les Contes d'Hoffmann, Don Juan, les Noces de Figaro, l'Enlèvement au Sérail, Dardanus, etc.

Elle se produit sur de nombreuses scènes étrangères et participe à des festivals internationaux.

Nommée en 1977 professeur de chant au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Christiane EDA-PIERRE mène parallèlement une carrière de pédagogue et d'artiste internationale.

Elle est la dédicataire et la créatrice de *Pour un monde noir*.

Enregistrement réalisé le 14 juin 1978 au cours du concert public organisé au Grand Auditorium de la Maison de RADIO FRANCE  
 Musicien metteur en ondes : Evelyne Accart  
 Preneur de son : Jean Jusforgues  
 © Arpège 1980



Charles Chaynes, après avoir indiqué que « Pour un monde noir », commande d'État, est né du désir émis par une interprète, Christiane Eda-Pierre, qu'une grande pièce pour voix et orchestre soit écrite à son intention, précise : « La personnalité, l'hérité de Christiane Eda-Pierre m'ont immédiatement aiguillé vers l'univers de la négritude, dont la richesse poétique est immense. M'imprégner de la poésie, des musiques du Centre-Afrique ainsi que de la poésie de la Martinique fut un enrichissement merveilleux. Essayer de comprendre, de m'identifier au monde, à l'art africain, était en effet partir à la recherche de la magie et, par la suite, retrouver en moi-même, sous forme de musique, une part de cette magie, toujours inhérente aux domaines artistiques. C'était partir à la recherche de l'homme ; mais c'était aussi le goût de trouver une civilisation ayant gardé ses authentiques possibilités de réactions humaines. »

Du point de vue du matériau musical, Charles Chaynes donne les précisions suivantes : « Il s'agit souvent de transfiguration de thèmes ou de cellules rythmiques des musiques du Centre Africain (Niger, Burundi, Pygmées, etc.), dont les influences les plus sensibles sont perceptibles dans chacune des quatre parties que comporte l'ouvrage :

1. *Pour un pays perdu*, d'après « La chanson du vent » de Mustapha Wade. C'est une évocation de la nuit tropicale et du pays lointain (courbes mélodiques issues des musiques pygmées).

2. *Pour un rituel oublié*, d'après « Chant du soir » de Antoine-Roger Bolamba. Il s'agit du rappel des rites oubliés, avec l'angoisse des forces nocturnes et des mystères rituels (musique du Centre-Afrique, rythmes, carrures).

3. *Pour la femme noire*, d'après « Rama-Kam » de David Diop : chant d'amour, ode à la beauté troublante et mystérieuse de la femme noire ; musique mouvante, souple, d'un érotisme chaud et subtil (musiques pygmées et Burundi).

4. *Pour la libération*, d'après « Hors des jours étrangers » d'Aimé Césaire : chant d'espoir, de révolte contenue, de tout un peuple sublimant ses fantasmes, ses abîmes de souffrance, appelant avec force une vie nouvelle (musique du Gabon, avec percussions, cordes, rythmes et caractères linéaires).

Il faut enfin spécifier que l'orchestre est en grande partie utilisé par groupes spécifiques, le choix des timbres ayant une grande importance. La percussion fait appel à des instruments africains authentiques. »

#### Chanson du vent

Donne-moi mon cœur  
 Les sanglots sonores  
 De mes nuits tropicales  
 Redonne-moi les pluies d'étoiles  
 Sur la nature palpitante  
 Redonne-moi  
 Comme une grande symphonie  
 Les chansons de vent et du tam-tam

AMADOU-MOUSTAPHA WADE

#### Hors des jours étrangers

Quand donc  
 Mon peuple  
 Quand  
 Hors des jours étrangers  
 Germeras-tu une tête bien tienne sur tes épaules,  
 [renouées]

Et ta parole  
 Le congé dépêché aux traitres  
 Aux maîtres  
 Le pain restitué la terre lavée  
 Le terre donnée

Quand  
 Quand donc cesseras-tu d'être le jouet sombre  
 Au carnaval des autres  
 Ou dans les champs d'autrui  
 L'épouvantail désuet

Demain  
 A quand mon peuple  
 La déroute mercenaire  
 Mais la rougeur de l'est au cœur de baligien  
 Finie la fête

Peuple de mauvais sommeil rompu  
 Peuple d'abîmes remonté  
 Peuple de cauchemars domptés  
 Peuple nocturne amant des futurs du tonnerre  
 Demain plus haut plus doux plus large  
 Et la houle torrentielle des terres  
 A la charrue salubre de l'orage

#### Chant du soir

Tam-tam Tam-tam Tam-tam  
 La nuit est noire  
 épaisse  
 de colle  
 Se colle à ma peau  
 Me donne le froid  
 du Limaçon

Tam-tam Tam-tam Tam-tam  
 Et battements de mains  
 Cris vers le ciel  
 des pleureuses sans voix  
 Nulle rancune  
 Contre la lune  
 Qui nous tient  
 Au collet...

Tam-tam Tam-tam Tam-tam  
 Et feu follet  
 retentit d'appel  
 des forces nocturnes  
 Une poignée de rêves  
 A la terre  
 Et semence fertile  
 Du désir  
 Et des fruits succulents  
 Sur l'arbre du sommeil

#### Rama-Kam

(Chant pour une négresse)

Me plaît ton regard de fauve  
 Et ta bouche à la saveur de mangue  
 Rama-Kam  
 Ton corps est le piment noir  
 Qui fait chanter le désir  
 Rama-Kam  
 Quand tu passes  
 La plus belle est jalouse  
 Du rythme chaleureux de ta hanche  
 Rama-Kam  
 Quand tu dances  
 Le tam-tam Rama-Kam  
 Le tam-tam tendu comme un sexe de victoire  
 Halète sous les doigts bondissants du griot  
 Et quand tu aimes  
 « Quand tu aimes » Rama-Kam  
 C'est la tornade qui tremble  
 Dans ta chair de nuit d'éclairs  
 Et me laisse plein du souffle de toi  
 O Rama-Kam

## Charles Chaynes

FACE 1

### VISIONS CONCERTANTES

pour guitare et douze cordes

© 1979

- *molto lontano - vigoroso*
- *ritmico e più vivo - lento*
- *allegro ritmico - esaltato*
- *lent (calme) - vigoroso (18'05)*

**ALBERTO PONCE**, guitare  
**Orchestre de Chambre National  
de Toulouse**

direction :

**GEORGES ARMAND**

Enregistrement réalisé en octobre 1978  
à la Chapelle des Italiens, Toulouse

FACE 2

### QUATRE POÈMES DE SAPPHO

pour Soprano et Trio à cordes

© 1973

- a) ... « Éros, qui donne la douleur » (6'56)
- b) ... « Gongylá, Gongyla, si je te vois  
un instant » (3'13)
- c) ... « Tu es venue Gyla, tu as bien fait,  
comme j'avais envie de toi » (6'22)
- d) ... « Tiakika, Tiakika, Gygyla ao Gay Kaoé »  
(6'13)

**MADY MESPLÉ**, *soprano*

**LE TRIO A CORDES FRANÇAIS :**

**Gérard Jarry**, *violin*

**Serge Collot**, *alto*

**Michel Tournus**, *violoncelle*

Enregistrement réalisé à Paris  
en juin et juillet 1971

Directeur artistique : Eric Macleod  
Ingénieur du son : Paul Vavasseur

En couverture : Osbert  
« Soir antique »  
Paris, Musée du Petit Palais  
Ektachrome Bulloz



CE DISQUE EST ÉDITÉ  
SOUS L'ÉGIDE  
DU MINISTÈRE DE LA CULTURE  
ET DE LA COMMUNICATION  
ET  
DE LA FONDATION S.A.C.E.M.  
POUR LA COMMUNICATION MUSICALE  
EN COOPÉRATION AVEC  
RADIO FRANCE

STÉRÉO ENREGISTREMENT D'ORIGINE STÉRÉO

**PATHE MARCONI** **EMI**

## CHARLES CHAYNES: Quatre poèmes de Sappho Visions concertantes

Charles Chaynes' life is all music. He owes his discovery of music in early childhood (he was born in Toulouse in 1925) to a violinist father and an organist mother. He himself says: "I was plunged into a sea of music. First of all into a sea of church music, for my earliest memories are linked to the organ, an instrument I admired considerably but one which also terrified me a fair deal, with its huge, full, overwhelming sounds... I never worried myself about it after that: my acquaintance with music was a practical one, gained by listening to music lessons being given."

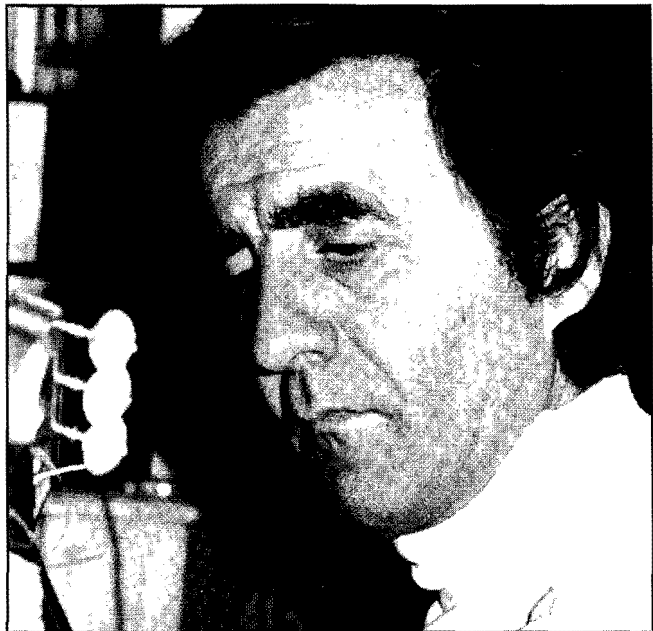
In turn, he too took lessons: piano lessons, and above all violin lessons. "Every evening, when I was fifteen, I used to play sonatas, by Franck, Lekeu, Debussy, Ravel, with my mother." Mother and son also used to play a very new sonata by the young Charles...

At the age of eighteen, Charles Chaynes arrived in Paris and started on the national conservatory's great learning cycle: violin studies with Gabriel Bouillon, harmony with Jean and Noël Gallon, then composition with Darius Milhaud and Jean Rivier. These studies were crowned with success—first prizes in fugue, harmony and composition. To earn a living, he spent his spare time making music, and on one occasion, was even to find himself playing tangos in a cabaret. Charles Chaynes' real musical calling, however, was composition and he decided to go in for the prestigious Prix de Rome, which he won in 1951 with his cantata *Et l'homme vit se rouvrir les portes* (And man saw the doors re-open). For him, the stay in Rome was not the drudgery decried by Berlioz and Debussy. "At the Villa Medici, he says, one has time to think, to reconsider things, freed from care and the demands of a 'profession'."

Shortly after his return to Paris, he embarked on a two-fold career, combining his activities as a composer with important duties at the radio; as Director of France-Musique from 1965 to 1975, Charles Chaynes managed to institute a high quality station devoted to music. He is currently Head of the Music Creation Department at Radio-France. Despite these administrative responsibilities, Charles Chaynes has continued to build up his work, receiving recognition with the Award of the Prince Rainier of Monaco International Contest in 1960, the Grand Prix of the City of Paris in 1965, and several prizes awarded by the French Record Academy (1968, 1970, 1975). His is a diversified work, but one revealing an innate taste for original instrumental combinations, which he uses either in small ensembles or in the symphonic field, where these sometimes limited groups lend a particular colouring to his scores.

Apart from a strong feeling for Bartok in his youth, his fundamental influences are to be sought in other disciplines, and more particularly in poetry. Charles Chaynes has set to music the *Poèmes de Sappho* (Poems by Sappho), as well as Black African texts (*Pour un monde noir*, For a black world), but even in the absence of any textual quotation, other works are equally steeped in poetry: the spiritual canticle of St. John of the Cross for the *Organ Concerto*, ancient Chinese texts for *Les Illustrations pour la flûte de jade* (Illustrations for the Jade Flute). At times the reference is an historical one, Roman history in *L'Ode pour une mort tragique* (Ode for a tragic death) 1954, at others it is pictorial, Dali in *Les Visions concertantes* (Concerted Visions) recorded here. At all times his work reflects his broad cultural background, his determination to apprehend the world more fully and to express it musically.

Alberto Ponce (photo Jacques Vangansbeke)



For expression is the key to Charles Chaynes' work. He has stated: "My aesthetics are dominated by a desire always to give the emotional element precedence over pure technique." Discussing technique, he adds: "Whatever language the composer uses, or whatever research he undertakes, music must always speak in terms other than the results of intellectual investigations. To be more explicit, I would say that I understand Berg better than Schoenberg. Moreover, all forms of music are such that one is entitled to say one is undertaking research, without necessarily being coldly calculating. The language I use is always atonal. It occurs within a chromatic but totally free whole. Consequently, I always start with a basic series, but its use is not strict. This series is one, and only one, of the materials available to me."

The first material in the *Quatre poèmes de Sappho* (Four poems by Sappho) is obviously the text to be rendered by Mady Mesplé's voice (a gift from one fellow "Toulousain" to another) and it was the singer's "vocal prowess" which initially prompted the score. In addition, there is also the composer's predilection for antiquity revealed in his use of these texts by Sappho, whether complete poems or fragments, forming an amalgamation of lines preserved by posterity. "I was fascinated by the musical possibilities presented by the interiority and intimacy of Sappho's work, as it establishes a poetic mood very rare in classical times. These short poems which excell in the art of suggesting and creating an atmosphere in few words (in this respect they can be compared to Oriental poetry) sound the depths of human sensitivity. It is this sensuous sensitivity, strongly tinged with eroticism I sought to translate into music."

This musical translation makes use of a very free language containing some serial elements. The composer takes maximum advantage of all the resources of the coloratura voice (including a murmur to be amplified microphonically) and of those of the string trio, and at times also uses the quarter tone.

The first poem "Eros qui donne la douleur, Eros qui tisse les mensonges" (Eros who gives suffering, Eros who weaves deceit) establishes a mood. The voice is not sung but murmured. The second poem "Tu me brûles... Je désire, j'aspire ardemment. Autour de toi tourne mon désir" (You burn me... I desire, I ardently yearn. My desire wheels around you) is the song of waiting, waiting for Gongyla, the faithful friend. Then, with the third poem, desire is fulfilled: "Gongyla, j'offre à ta beauté, comme en sacrifice, toute ma beauté" (Gongyla, I offer up to your beauty, as in a sacrifice, all my beauty). Finally, in the fourth poem, Sappho delivers her last song:



Mady Mesplé (photo Gérard Neuvecelle)

"Dans ma douleur, qui coule goutte à goutte, un désir me vient de mourir, et de voir les rives humides de l'Acheron où fleurit le lotus, et de descendre vers Hadès" (In my suffering flowing drop by drop, the desire for death comes over me, a desire to see the moist banks of the Acheron where the lotus blooms and to descend towards Hades).

*Quatre poèmes de Sappho* was finished in September 1968 and the recording of the work was awarded the "Prix du disque lyrique" (lyric record prize) in 1974.

For *Visions concertantes* (Concerted Visions), a commentary on four paintings by Salvador Dali, Charles Chaynes himself has given us some indications which are of more assistance than any explanatory notes might be:

"Lines, forms, colours, the architecture of a landscape transcended and remodelled.

Remembrances of pictorial origin or based on a vision of nature.

The desire to express, to share a felt emotion.

Light, colours, the visual rhythms of solids and volumes becoming momentum, movement, various elements in the musical work. Its definitive form is no more than the outcome of the technical work. Fundamentally assimilated technique being no more than the necessary tool.

1 - Static vision of nature, oppressively calm, but surrounded by astonishing, ever growing ridges, by rapidly contrasted colours. A static vision in which the imagination creates phantasms.

2 - Harsh, linear vision. Clash of sharp lines, opposition between very violent spots and lines in a stark black/white contrast. Impetuses checked at the centre of a powerful but brilliant fight.

3 - Dream, sleep, temporary suspension of the mind (and of reason). Emptiness but receptivity to the world of the imaginary. The mind fixated on one central, obsessional point. Sleep curiously filled with impalpable dreams.

4 - A moving vision. Blocks of dark, changing colours from which supple yet rhythmic characters emerge. Transformation, recreation of visions already fleetingly seen. Vitality and movement leading to a maximum intensity in the colours of the exaltation."

*Visions concertantes* was written for solo guitar and an ensemble of twelve string instruments.

Claude SAMUEL

STU 70451 - GRAVURE UNIVERSELLE

# Charles CHAYNES (né en 1925)

FACE 1

## CONCERTO POUR ORGUE, 26'30 ORCHESTRE A CORDES, TIMBALES ET PERCUSSIONS

1. Lent - Mystérieux - Allegro - Lent - Allegro - Lento
2. Très lent
3. Très vif, scintillant

*(Editions Leduc & Cie, Paris)*

Marie-Claire ALAIN, orgue

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE L'O.R.T.F.

*Direction : Serge BAUDO*

FACE 2

## CONCERTO POUR PIANO

1. Lento misterioso. Allegro
2. Adagio molto espressivo
3. Allegro risoluto con esaltazione

*(Editions Leduc & Cie, Paris)*

Yvonne LORIOD, piano

ORCHESTRE DE CHAMBRE DE L'O.R.T.F.

*Direction : Serge BAUDO*



Supervision musicale : Jacques BOIGALLAIS – Ingénieur du son : Bernard LEROUX

Charles Chaynes was born in Toulouse in 1925 and studied music at the Paris Conservatoire, where he was the pupil of Darius Milhaud and Jean Rivier. In 1951, he obtained the Premier Grand Prix de Rome, and remained at the Villa Medici from 1952 to 1955. There, he wrote symphonic works in which his personality already asserted itself. In Rome, he composed his *First Concerto for String Orchestra*, premiered at the Bordeaux Festival in 1954, and the *Ode for a tragic Death*, first performed at the Vichy Festival in 1956, a piece of which Robert Bernard praises the "sober and virile eloquence" in his *History of Music*.

Charles Chaynes' list of compositions includes *Concertos for Trumpet* (Erato STU 70227), for Violin, for Piano, for Organ, a Symphony a Second Concerto for Orchestra, a Serenade for Wind Quintet, a Sonata for Violin and Piano, "*Illustrations pour la Flûte de Jade*" (Erato STU 70227), Etudes linéaires for Chamber Orchestra, thus showing the composer's partiality for instrumental music, though this is by now means exclusive.

Charles Chaynes has defined his position himself, by writing: "Always a partisan of a wholly atonal music, I wish to safeguard a total independence towards any school. The choice of the musical material must result only from taste, from instinct (of course, also from reflexion), but must not be conditioned by a technique fixed a priori. It is only the self-knowledge acquired by regular work that can fix a limit to that freedom. Above all, it is important, always to retain a great artistic curiosity, to remain always open and available for any kind of enrichment of the personality". One could not say it in clearer terms. Let us add, however, that this "atonal" musician has the faculty of enhancing, by dazzling colours and sturdy rhythms, a language of which it was believed for a long time (and quite wrongly) that it was only convenient for a morose and pessimistic expression. Primacy of the emotional element, respect and curiosity towards technique, rejection of pre-established schemes, independence towards the different schools, the will to express himself in clear terms, those are the leading lines which we find both in the *Piano Concerto* and in the *Concerto for Organ, string orchestra, kettledrums and percussion*.

The CONCERTO FOR ORGAN, STRING ORCHESTRA, KETTLEDRUMS AND PERCUSSION (after the Spiritual Canticle of the Holy John of the Cross) was completed on 3rd September, 1966. It has three movements: *Slow, mysterious-Allegro; Very slow, Very fast*. The composer himself is introducing this work: "The writing of this Concerto has been conditioned directly by the Firm ERATO. It is dedicated to Marie-Claire Alain, for whom I have a lively friendship and a great admiration since many years. The organ is an instrument that has fascinated me since my childhood, for every Sunday I was at the organ loft next to my mother, who was an organist in Toulouse. The instrument's great possi-

bilities impressed me and tempted me since a long time. Though I withdrew before the difficulty of writing a piece for organ alone, I went to work with passion as soon as I was to write a piece for organ and orchestra. It is the care for tone-colour research that prompted me to choose the formula "string orchestra and percussion", the latter being often used in dialogue with the solo organ. The work is an illustration in three parts of poems taken from the *Spiritual Canticle by the Holy John of the Cross*. The recollection of my reading of these poems during a journey through Castile provoked the psychological shock which incited me to base my Organ Concerto on the extra-musical frame provided by the strange atmosphere of the poem of the Holy John of the Cross. Each movement is the musical comment of a precise poem. This comment tries to translate into music the thirst of love, of peace, of exaltation, of beaming joy, of dramatic feeling, that pervades these poems".

Where werest Thou hidden, my Beloved one?  
Thou hast forsaken me amid my lamentations;  
Thou hast taken to flight like a stag,  
    After having wounded me;  
I have gone out after Thee, screaming,  
But Thou werest already gone.

(*The Soul and her divine Spouse*).

After a long expectation  
He climbed on a tree, and with stretched arms  
    He remained nailed and died,  
His heart cruelly stricken by Love.

(*The forsaken Shepherd*).

With flowers and emeralds,  
Chosen in the early morning,  
We shall make bunches,  
Blossoming in Thy love,  
And tied with one of my hairs.

Into this paraphrase of a mystical text Charles Chaynes has put the better part of himself. The whole composition is subordinate to the expressive element (at the end of the second movement is to be found a musical translation of the beating of a heart, in accordance with the text by the Holy John of the Cross), but this primacy of feeling does not implicate a contempt of technique, on the contrary. Such a combination of tone-colours is dictated by the laws of absolute music: and it is "as a musician" that Charles Chaynes has wanted it and realized it, but in doing so, he followed the always unexplainable suggestion of the instant, or, if one prefers, his inspiration.

First performed in 1966 by Yvonne Loriod, the PIANO CONCERTO only calls for a small orchestra: 2 flutes, trumpet, harp, kettledrums, percussion and strings. It adopts the traditional division into three movements, but within each movement, it retains a very great freedom, devoid of any reference to classical schemes: "The architecture only depends upon the logical correspondence of the different elements and of the successive expressive values". In the first movement (*Lento misterioso - Allegro*), the music "gradually emerges from a short introduction made of wavering calls of the soloist over a pianissimo back-ground of the orchestra". This introduction leads, through a crescendo, to a rhythmic and vigorous *Allegro*, which gradually exalts itself. The second movement (*Adagio molto espressivo*) is conceived like "a succession of musical ideas, linked together in an order of growing feelings: crescendo of intensity and of lyricism". It ends in an atmosphere of appeasement. The third movement (*Allegro risoluto con esaltazione*) is overflowing with life, very colourful, and grants a great part to the soloist's virtuosity.

# CHARLES CHAYNES

ERZSEBET (1983)

Opéra pour une femme seule en six moments lyriques  
d'après «Vers Bathory» de Ludovic Janvier

(Editions Ricordi)

Erzsebet - Christiane Eda-Pierre

Avec la participation de Michael Lonsdale : la voix parlée

Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris

Violon solo : Pierre Doukan

Direction : Elgar Howarth

Photo Colette Masson



Christiane Eda-Pierre dans «Erzsebet»



Ce disque a été édité sous l'égide du Ministère de la Culture  
et de la Fondation Sacem pour la Communication Musicale  
en collaboration avec Radio France.

Coordination : Pierre Vatteone



ERZSEBET BATHORY, A MEMBER OF ONE OF HUNGARY'S most illustrious families, was born in 1560. She died on 21 August 1614, immured by a judicial decision in her castle of Csejthe, an eagle's nest perched on rocky promontory.

From childhood Erzsebet Bathory inhabited a mysterious world, as if absent in the depths of her being behind the mask of her cold and singular beauty.

She became notorious for her acts of cruelty, torturing and having tortured a large number of young girls in the cellars of her castle. Caught in the act by the Palatine Thurzo, the «bloody Countess» was condemned to life imprisonment. Her accomplices were burnt at the stake.

Her life was lived outside of a human time scheme. Obsessed by a strange and unfathomable eroticism, and by witchcraft, she fell prey to a profound intoxication which engulfed her forever in her irremediable solitude.

\* \* \*

The work is set in the room of the castle of Csejthe where Erzsebet, condemned to be immured, will spend the last three years of her life.

«It is not the agreeable but the unfathomable that is fascinating.» This observation could be regarded as a key to all of Erzsebet's conduct during the six «moments» of the composition.

There are two important elements: the mirror in a double circle in which she obsessively looks at herself, and the dresses she keeps on changing in the unconscious hope of finding herself.

#### I - SITUATION

Setting the mood of the heroine and the spectator. After the trial, Erzsebet finds herself alone at the moment when the walls close upon her forever.

Slow realization of her situation by a reading of the sentence. First resurgence of her past life, the emerging of several desires in the first stage of stupor in this dramatic new situation. *Resignation.*

#### II - DOMINATION OF THE FEMININE

Narcissistic scene of erotic tenderness in front of her mirror. Evocation of happy times and the wishes of childhood, dialogue with her distant past. First profound questionings and the apparition of phantoms.

Regret at non-accomplishment, return of memories in a melancholy but calm state of waiting.

#### III - DIALOGUE - ACCUSATION - JUSTIFICATION

Brutal scene in which Erzsebet confronts the accusations of the pastor. Violent and dominating hallucination represented by a pre-recording of the heroine's voice. Quotations of the sentence provoke an increasingly acute dramatic tension. Erzsebet defends herself, evoking her ancestors, her moments of gentleness, her former power, but cannot bear the accusing ghost that dominates her.

IV - After this a brief return of calm and the memory of a song of childhood, scene of PROGRESSIVE POSSESSION by witchcraft.

First evocation of the taste of blood, its discovery; its regenerating powers, its mystical origin; recital of the first tortures. Presence of a profound, irrepressible urge.

#### V - ILLUSION OF SENSUAL HAPPINESS

Total splitting of the personality by the imaginary appearance of Ilona, the favourite young girl with the marvellously evocative voice (pre-recording of the voice of Ilona). Impassioned dialogue of the two characters, increasingly carnal presence.

Difficult frontier between eroticism and sadism; the latter dominant and leading to the inevitable murder. Desperate recourse to witchcraft.

#### VI - TRAGIC WAITING FOR THE INEVITABLE

Conscious, lucid, voluntary waiting, always seeking for the «why», the deep, hidden, mythical explanation of all her acts. In an atmosphere of carnal revolt, the emergence of a moment of total possession.

At this moment all apparent rationality vanishes, all that matters is the *LIBERATING delirious exaltation* in the fullness of her illusory erotic-ritualistic realization. The light finally recovered in the abstraction of the whole surrounding drama...

#### MUSICAL ANALYSIS

The work is divided into six «moments».

Clearly this is in accordance with Ludovic Janvier's text, but it is also in the interests of musical proportion and form. Each «moment» has a predominant musical colour.

The writing of this score was guided in the first place by the need to establish primordial cells which would be the basic material. The key points were therefore written before the continuity of the piece. The basic cells, a kind of *Leitmotiv*, move about throughout the work.

Each of these *Leitmotivs* corresponds to a psychological state of the heroine; because this work is more a subjective vision of the composer, of motivations, than of the acts of Erzsebet Bathory.

The musical language is extremely free, moving within the acquired sound universe of our time: *Linearly*, in a distant serial recollection; the *sound aggregations* unfolding dodecaphonically do not exclude harmonic warmth.

The *continuity* of the writing very frequently employs semi-aleatoric devices which permit a great deal of flexibility in the performance of the sung role, as well as a fluctuating and mysterious climate.

The *orchestration*, limited to 60 musicians, centres mainly around the experimentation with and combination of timbres. These are created by the use of all the possibilities of traditional instruments, but also by the addition of a Bronté.

This instrument plays an important part in the composition:  
1. by its ability to create sound colours - sometimes very strange ones similar to electro-acoustically produced sounds,  
2. by its electrically amplified and «modulated» zither.

It is worth remarking on the distant origins of certain of the linear investigations.

In the 16th century the region in which Erzsebet Bathory lived was strongly marked by the immigration of gipsy musicians whom she liked listening to. Apart from their music, it is their origins, their ancestral sources in Northern India and Azerbaijan to which the linear curves allude. This takes the form of meanders, arabesques, and melismas given to the solo violin. All of this is, of course, a re-creation based on pivot intervals and a feeling of flexible improvisation.

# CHARLES CHAYNES

## ERZSEBET

**MFA**  
MUSIQUE  
FRANÇAISE  
DAUJOURD'HUI

### OPERA POUR UNE FEMME SEULE

en six moments lyriques  
d'après

«Vers Bathory»

de

Ludovic JANVIER

Musique de

Charles CHAYNES

Dédicataire :

Christiane EDA-PIERRE

«ERZSEBET», tu es comme une bête. Tu vis tes derniers mois. Tu ne mérites pas de respirer l'air de cette terre, ni de voir la lumière de Dieu; tu n'es plus digne non plus d'appartenir à la société humaine. Tu vas disparaître de ce monde et tu n'y rentreras jamais. Les ténèbres t'entoureront et tu pourras te repentir de ta vie bestiale. Puisse Dieu te pardonner tes crimes. Maîtresse de Csejthe, je te condamne à la prison perpétuelle dans une chambre de ton propre château.»

(Sentence du Procès d'Erzsebet Bathory)

#### I

«Erzsebet, tu es comme une bête. Tu vis tes derniers mois. Tu ne mérites pas de respirer l'air de cette terre, ni de voir la lumière de Dieu; tu n'est plus digne non plus d'appartenir à la société humaine. Tu vas disparaître de ce monde et tu n'y rentreras jamais. Les ténèbres t'entoureront et tu pourras te repentir de ta vie bestiale. Puisse Dieu te pardonner tes crimes. Maîtresse de Csejthe, je te condamne à la prison perpétuelle dans une chambre de ton propre château.»

(Le jour a fini de monter)

Erzsebet Bathory, Princesse de Hongrie. C'est la Transylvanie, sa terre. Forêts, combes, brouillards, légendes sans fin, de ces balcons à rapaces on voit passer les turcs. A tué, et surtout fait tuer 610 jeunes filles, vierges pour la plupart. Sous la torture. Son théâtre à elle. Son ombre suffisait.

(Temps)

Et si c'était moi.

(Un peu plus animé)

Mordre à emporter la chair. Couper la peau entre les doigts des filles. Epingles sous les ongles, à la pointe des seins. Ecarter les lèvres avec les doigts, et tirer. Avec une bougie, brûler le sexe. Avec des ciseaux, suivre le trajet des veines. Plonger au fond de la gorge le fer rouge.

(Elle chantonne :)

Un grand cerf dans sa maison

Regardait par la fenêtre

Regardait par la fenêtre

(S'interrompt :)

Dans la cage de fer, torturer les filles jusqu'à ce qu'elles se jettent sur les pointes de fer. Le sang coule. Jouvence, Jouvence.

(Temps)

On fait la fine bouche, on répugne à... et puis on est là quand même au balcon de soi, à voir couler, à lécher des yeux. Est-ce que j'ai l'air folle? Elle entre, ou elle passe, craintive, humble, Elle est là. Elle ne sait pas. Elle vous sourit craintive, pleine, si belle, si belle que votre vie vous en tombe.

On parle alors pour couvrir tout ça, et les mots conviennent en vous qu'elle seule est belle et sera, pour vivre après vous, être aimée. Monte le désir de la mettre nue pour en souffrir. Monte l'envie de hurler, rien qu'à la voir si dense, rien qu'à penser à demain qui suce. Et une fois nue, l'envie de la tuer, si tuer est faire qu'elle cesse avec sa grâce.

L'envie...

Il suffit d'un corps qui marche devant vous d'une certaine façon, voilà.

(Ton du récit)

Il a fallu quelques précautions pour la prendre au piège. Et du temps. Puniton mesurée, politique. Les autres, on les brûle, on les décapite, moi on me mure.

(Elle désigne le décor :)

... Plus de mille jours pour y mourir.

(Temps)

Soi. L'ennui... L'éclair qui me joindra à moi, je l'attends, dents serrées. L'éclair.

Murez-moi, que j'y sois!

Murez-moi! Que je n'aie pas seulement une peau à m'arracher pour voir le jour, mais encore des pierres à gratter, d'ongles et dents. Clouez-moi que j'aie à ma nuit.

(Le jour diminue)

Je me finirai aux flambeaux.

Peut-être.

(Noir)

#### II

(Le jour s'est levé. Elle se tient face au miroir, dans une autre robe.)  
(Elle chantonne :)

Douce ma peau  
Claire pour toujours  
A jamais la lune  
Y boire et dormir

Et vous autres : mes seins, mes mains, ma bouche qui parle.

(Elle suit des yeux le contour du miroir :)

Deux fois la boucle. M'habille, me cerne, m'arrête, me tient. Je n'aurai plus mal de marcher, de quitter, de vouloir. J'ai ma forme, mes cercles, mon piège!

C'est ma femme, ça. Et c'est moi.

Ma femme et moi.

Moi ma femme.

(Etat d'alerte :)

Est-ce que... Pourquoi ça remonte, ça, encore, avec ces mots :

Est-ce que vous m'aimez vraiment?

J'ai beau me connaître sauvage, je me connais liquide aussi, avec l'envie de répéter : Est-ce que vous m'aimez. Vous tous?

Ah votre tête!

(Temps)

Allez savoir, allez savoir pourquoi, tant de fois je m'endors en me demandant qui je vais tuer. Non. Du calme : exactement, si je ne vais pas dans mon sommeil tuer quelqu'un. Les quelques-uns qui m'entourent, m'excèdent. Allez savoir pourquoi j'ai peur que le même sommeil qui me couche près d'eux ne me relève, ne m'arme, ne me dirige sur eux, et là... Je m'y vois. Je prierais presque pour cesser de m'y voir, cesser d'avoir envie de m'y voir.

(Elle cherche)

Peut-être, si je m'écoutais. Je voudrais, je crois, cette douceur, là, qui paraît au bord de l'œil comme on s'expose innocent le matin à la fenêtre. Cet œil bleu surtout, vu de profil, grand ouvert, à se gorger de jour en attendant naif. - Et tu n'as pas honte? je n'ai pas honte. Je continue.

(Temps)

Il y a Majorova, l'oracle de mes loups, il y a Darvulia, la sorcière de mes sucs.

(Les citant :)

«Du lait ta peau, du clair ton sang, et à jamais, si tu les maries au clair du sang, à la nuit de tes filles».

(Temps. Procès imaginaire :)

Tais-toi...

(Elle est interrompue par le claquement brutal du guichet qui s'ouvre, à la porte. Deux mains déposent sur la tablette de la nourriture et la boisson, puis se retirent.)

Même claquement brutal du guichet à la fermeture.)

Je ne les entends jamais ni venir ni aller. Ils enveloppent leurs pieds de chiffons, je parle. Retiennent leur souffle - Même pas le bruit d'une robe - Une fois j'ai guetté en surveillant le jour. Il s'est levé, il est tombé, il s'est levé, il est tombé : on m'a nourri, je n'ai rien entendu. Je n'ai

rien à demander. Tout me vient, comme si j'étais sourde. - On vit, on meurt, on marche là-bas sous le soleil.

*(Fin du procès :)*

Ne bouge pas! Je veux le silence autour...

*(Noir)*

### III

*(Même lever de jour. Elle va et vient par la scène, avec entêtement.)*

La fièvre, et des jours et des jours dans les jambes.  
Plus de mille jours pour y mourir.

*(Avec rage, soudain elle cite :)*

- «Erzsebet, on vous accuse d'avoir assassiné les neuf filles enterrées sous l'église...» -

Je sais qu'ils me guettent depuis des temps. Thurzo, Megyery, jusqu'à Mathias le roi. Est-ce qu'ils me croient folle de les recevoir sans me douter de rien? Le saccage des traîneaux, les cris par les couloirs, les trois jours de fête, je sais que tout ce théâtre est pour me prendre.

- «Erzsebet, on vous accuse d'avoir assassiné les neuf filles»

*(Pour elle-même :)*

Ils sont venus pour me prendre, et me regardent, chez moi, sous les torches qui s'épuisent, me sourient, ils vont sortir indemnes, ils vont me déchirer à Presbourg, entre eux tous.

- «Erzsebet, on vous accuse d'avoir assassiné»...

Vous ne mangez pas de mon gâteau mes seigneurs? Je l'ai bien pétri pour vous contre mes seins et mon ventre, de la même eau, du même lait où j'ai pétri sa pâte avec mes sucs de nuit, mes jus de mort, comme tu me l'as dit, Majorova, ma féroce...

- «Erzsebet tu n'aurais pas dû. Ce sang-là tu n'aurais pas dû»

*(D'une voix neutre :)*

Ce sang-là, je n'aurais pas dû. Le sang anonyme, oui, le sang perdu des servés, perdu ou versé à ma peau, peu importe. Mais il y avait un autre sang...

*(S'interrompant :)*

Tu entends, Majorova? Tu entends ça? Ah tu n'avais pas osé le prévoir, ma sorcière chérie, ma sœur!

- «Erzsebet, tu n'aurais pas dû».

*(Elle reprend, avec une conviction croissante :)*

Ainsi, ce sang-là, je n'aurais pas dû? Il y avait donc un sang intouchable, plus pur, plus dense, plus clair, que j'aurais laissé se perdre en cérémonies vides, en sales mariages, en mauvais rêves. - Un intouchable sang, Majorova!

- «Tu n'aurais pas dû» «Tu n'aurais pas dû»

*(Les yeux clos soudain :)*

Parce que tu me le dois, ton sang! Parce que je suis ta reine!

*(S'arrête. Repart à la recherche d'appuis parmi la galerie d'ancêtres)*

Voyez-moi; voyez-moi bien!... Istvan, mon oncle, emporté si souvent au fil de votre traîneau qui glissait sur le sable blanc, pour vous c'était toujours la neige... Le vieux Gabor, prêt à mordre, chiens, femme, gens au for des crises... Istvan, l'autre Istvan, le sauvage, mon frère... Et cousin Gabor... Et Klara Bathory, ma claire tueuse, ma claire étranglée. Et je te demande aussi, Sigismond Bathory, les nuits où tu hurles à la mort, avant de fuir en Pologne caresser tout seul les fantômes de tes grands yeux de fou grands ouverts sur la nuit.  
Et si c'était ça, si c'était bien moi, bien moi.

*(Elle s'arrête au mannequin, après un temps. Examine uné à une les robes dont elle le dépouille complètement. Finalement renonce à en choisir une. Mais la vue du mannequin va l'inspirer autrement. Plus convaincue que précédemment :)*

Tu me le dois! Ton sang!

*(Elle caresse le mannequin d'abord timidement, puis s'enhardit au fil des mots :)*

Ma longue, ma légère. Trop belle, tu le sais. Qu'il ne faut pas, tu es trop belle, trop belle...

Ferme les yeux, ferme.

Ne pleure pas. Je ne le ferai pas. Pas aujourd'hui. Pas encore.

*(Elle s'applique à un travail compliqué des ongles sur le mannequin, comme sur une peau qu'on grifferait lentement jusqu'au sang :)*

Elle est douce, ma sœur toute neuve... Je ne te parle pas de jour, peau à peau. Je te parle de toi, de comment tu es pour toi, pleine dans tes seins, nue à l'intérieur de ton allure, tes gestes, d'où ils se lèvent...

- Donne-moi ton été, tes rêves.

- Donne-moi tes rêves,

Donne, donne, donne...

*(Impatiente, se détournant du mannequin :)*

Tais-toi!

*(Elle se met à lécher sur le trajet imaginaire du sang :)*

C'est notre fontaine. Notre blonde chaude fontaine. Ouvre tes beaux yeux, ouvre! Regarde-moi comme je te bois. REGARDE-MOI! Nous sommes toute nue, c'est vrai. Dorko, robe! Verte!

*(Temps)*

C'est à moi, pas à un homme, c'est à moi, que tu vas donner le plus lourd de ta vie, qui vient battre là... grâce au plein sang qui court prisonnier et pulse en toi, qui cogne et recogne au tambour fragile de ta peau, non je ne mourrai pas. Tu me l'a promis DARVULIA... Ah!

*(La main au talisman.)*

Par mon noyau de feu, par ma larme de sang.

- «Tu n'aurais pas dû ERZSEBET»

«tu n'aurais pas dû»

#### IV

*(Tandis qu'elle achève de changer de robe, lent lever du jour.)*

Est-ce que c'est vraiment le jour? On dirait une lumière d'orage. A moins qu'il neige. A combien de nuits est-ce que j'en suis encore? Epaisseur du temps. Est-ce que j'approche?

*(Elle se résoud à allumer les flambeaux.)*

Certainement pas avec ce gris fin du monde.

Aujourd'hui on illumine!

*(Temps)*

J'accours de Csejthe, par le réseau de mes chemins... J'accours. Je fais accourir, je lance par le réseau de mes chemins, Dorko, Kardoaka, elles mèneront à moi les belles si fiévreuses à me servir, à servir la dame...

Qu'on ramène vers moi celles qui m'appartiennent, et les autres, à l'œil buveur de ciel. Ce troupeau nu à l'odeur de peau tiède. Mes femmes. Qu'on me les presse jusqu'à l'âme. Je veux le jus de ces anges. J'accours, j'accours.

*(Temps. Elle erre. Mal de tête.)*

Pour endormir ma tête, une voix! Qui ne soit pas la miennne. Qui s'élève plus douce et me retombe d'aïlleurs.

*(Elle va au miroir.)*

- Chante! Ilona!

Longue mélodie d'Ilona sur un texte imaginaire

*(Interrompant.)*

Chante, chante...

Reprise mélodie d'Ilona

*(Interrompant à nouveau.)*

J'aime ta voix, chante, chante, n'importe quoi, chante...

Reprise mélodie d'Ilona

Elle, si claire. Tirée de sa nuit elle descend vers moi. Nue. Elle a dévalé les marches froides jusqu'à moi qui l'attends. Qu'elle me sacrifie son cher cœur de chanteuse.

Ma cage de fer...

Qu'on me la presse jusqu'à la voix.

Je veux... je veux que son chant aspire ma boue, me lave mon sang, me désespère.

Ah, l'éternité du clair! l'éternelle enfance de leur jour, je veux la boire. Chantez sur moi...

*(Avec emportement.)*

Darvulia, Majorova, mes sorcières, tenez: ce n'est pas elles qui me manquent, c'est l'œil de leur œil, la voix de leur voix, la vie de leur vie, jusqu'à l'os de leur vie, donnez-moi ça, donnez-moi ça!

*(Elle récite avec violence, la main au talisman.)*

Isten, aide-moi, protège-moi. Garde-moi longue vie, je suis en péril, Isten. Envoie-moi quatre vingt dix chats, car tu es le chef suprême des chats, donne-leur tes ordres, donne-leur tes ordres, Isten. Aide-moi, protège-moi!

*(Elle souffle les flambeaux)*

#### V

*(Brusque lever du jour. Elle est debout face au rai de lumière qu'elle dévore des yeux.)*

Si l'air pouvait me boire seulement je ne résisterais pas, je filerais sans retour.

*(Elle chante, après un temps.)*

Un grand cerf dans sa maison

Regardait par la fenêtre

Un lapin venir à lui

Et frapper chez lui:

Cerf, cerf, ouvre-moi

Ou le chasseur me tuera

Lapin, lapin entre et viens

Me serrer la main.

*(Elle va à la porte, elle se penche à l'écoute. Rien.)*

S'ils avaient pu m'enlever le vent, ils l'auraient fait.

*(Lecture froide.)*

L'année même de la mort de Ferencz Nadasdy, Darvulia l'initia à faire et regarder mourir.

*(Elle s'interrompt pour «réciter» le contenu d'une lettre à Ferencz.)*

«Mon époux très aimé. Dorko m'a enseigné une nouveauté: battez à mort une petite poule noire avec une canne blanche. Mettez un peu de son sang sur votre ennemi. Si vous ne pouvez l'atteindre, mettez-en sur un des habits qui lui appartiennent. Il ne pourra vous faire de mal.»

*(Temps)*

Faire et regarder mourir.

*(Temps)*

On se voit leur tenant à l'épaule, pendue, par tous les ongles. On serre, on serre! Et tout ce qu'on jette dans les mots, à ce moment-là.

«M'aimes-tu?» «Je veux mourir dans ton lit.» «Te garder dans moi.» «Toujours, toute la vie, à jamais.» «Envie de te tuer. J'ai envie de te tuer...»

Et rien, ou si peu. Il reste la marque des dents.

*(Elle a porté ses deux mains à ses tempes. Plaintes sourdes.)*

Dans quel bain cette voix qui hurle et m'arrache. Hurlez à moi qui hurle. Vos voix en pluie pour l'éteindre. Vos cris, oui, oui, peignez-moi! peignez-moi!

Démêlez-moi de ma douleur, baignez-moi de paix par les cheveux.

*(Brusquement sauvage.)*

Tu m'as fait mal, garce! Tu ne devais pas. Dorko, déshabille, fouille, qu'elle sache où ça griffe. Je veux qu'elle se torde et sache.

*(Temps)*

Etait-ce bien le premier sang, quand je l'ai giflée, l'autre? Pour une coiffure. Je la gifle, elle saigne, goutte à goutte, sur mon bras. Ce n'était quand même pas un rêve: j'ai bien vu, aussitôt, ma peau était nacrée. Tu l'as remarqué toi aussi... Moi, je dis comme Darvulia: le sang qui nacre, lisse, unit, nourrit, refait. Refait!

*(A Dorko.)*

Est-ce qu'elle a mal! Je n'entends rien. Epingle à la pointe des seins, n'oublie pas, Dorko, à ce moment là. Dans les jambes, après. Redresse-là, je veux qu'elle me voie. Son œil bleu qui cherche au mien, qui verse au mien. Tout son ciel qui bascule. Mon doux Jésus qui saigne et meurt...

*(Elle s'interrompt pour contrefaire l'admonestation d'un pasteur.)*

- «Tu sais, Erzsebet, que le Christ est mort pour toi?»

*(Rire, à Dorko.)*

Tu te rappelles?

Quelle révélation, vraiment! Même le laboureur sait cette histoire!... La couronne d'épines, le sang qui en pleut doucement. La plaie au côté. Son cœur tout rouge, en pleins rayons. Et depuis des siècles, la procession des cannibales, le long troupeau, moi «Jésus Bathory», j'y crois, au moins! Et même je pratique!

*(A Dorko.)*

Où en sommes-nous? Où en sommes-nous? Tiens, descends-la, mène-la moi à l'ombre de la cave, je vous y rejoins pour la fête, que je donne ses beaux jours tout nus à ma vierge de fer. Je vois les poignards qui s'enfoncent. Sang, Suc. Je le boirai par tous les pores.

*(Noir)*

#### VI

*(Lent lever du jour. Elle est sur le lit, immobile, finissant de rêver.)*

J'entends qu'on me pleure, de partout.

Oh mes robes, mes robes.

A la maison sur mon lit

Mes robes mes robes

Tombez de vos clous sur mon lit.

Je veux les voir tous me pleurer.

*(Temps)*

Je pourrais sans douleur.

Les yeux pas même à ras du jour.

*(Elle va à la porte, se penche à l'écoute, se relève. Elle a à peine fait un pas qu'elle se remet à l'écoute, bouleversée: peine perdue. Elle se relève.)*

Mon nom. J'avais cru entendre prononcer mon nom.

*(Elle est à la fenêtre. Puis elle est au miroir. Elle s'approche.)*

Moi, cette bouillie?

Tout ce sang veut dire autre chose.

Je ne sais pas quoi.

Qui est-ce qui sait, derrière moi?

*(Elle erre par la scène.)*

Pas de soleil après moi!...

Tous ces yeux qui le verront.

Tous ces corps continuant d'espérer. Quand moi je chercherai bouche ouverte le dernier air, oubliée déjà. Nuit noire après moi, nuit noire!

*(A une victime)*

Toi, tu as parlé, souillon, quand il fallait se taire. On te l'a dit pourtant qu'il y a, de moi aux murs des murs dehors jusqu'aux hauteurs d'herbe des hauteurs d'herbe jusqu'aux bois, des jours où le moindre choc m'envoie à des mondes de moi, où le moindre bruit vibre à n'en plus finir, où il faut un parfait silence, tu le sais? Au lieu de ça, tu as parlé, tu parles.

C'est la peur.

Dorko! Coude-lui pour trois jours ses grandes lèvres de parleuse. C'est ça, pleure, hurle à moi, hurle-moi... Moi, quand j'ai mal, je n'ai que toi... Hurle-moi, toi, qui me sente moi. Dorko, léche-moi ce beau sel entre les seins, à l'ombre des bras, descends, descends, gobe-lui sa douceur, gobe-lui. Grand oiseau blond, vibre à ma langue. Donne, donne. Ecarte, regarde, une dernière fois avant que tu ne... Non, pas encore. Une autre fois... Attache-la, Dorko, qu'elle s'alourdisse encore de son sang pour moi, oui si serré qu'elle gonfle, artères battantes, à la douceur du cou, et qu'elle éclate de sa claire écume toute chaude!

*(Temps)*

«Erzsebet, tu n'aurais pas dû!... Erzsebet»

*(Temps)*

Rien que des yeux, je ne voulais que des yeux pour me recueillir.

*(Temps)*

Non. Pas un homme, non promesse jamais tenue. Non, une sœur à moi, toujours neuve, dans les dents, oh! ta peau, je mâche tes rêves, je mords à ta musique dans cette peau, alors que moi je brûle en plein Nessus; de toutes mes dents j'entame le circuit douceur, je l'ouvre, je m'ancre, j'arrache, gave-moi que je finisse, donne, donne, viens me chercher dans ma prison, dans la prison de mon feu à jamais!...

Elles arrivent, avec leur odeur de prairie, avec leur odeur de lait, elles m'offrent leurs jours, leurs yeux, leurs cris. Je veux remonter veine à veine le cours du sang qu'elles ont affolé pour moi, ah elles vont m'inonder, me pleuvoir leur sang léger, qu'il me refasse en m'envoyant ses sucs, toutes mes filles ouvertes à pleuvoir en pluie douce sur moi, se vidant à moi, s'achevant à moi, que j'en crève la peau, que j'en crève les murs, que j'en crève le jour, non, non, non, non, non, non, non, non?

J'APPROCHE...!

- «Tu n'aurais pas dû, tu n'aurais pas dû,  
tu n'aurais pas dû, Erzsebet»

J'approche... Je vois...

Ah! l'éternité du clair.