

Maximes et mirlitonnades : ...pas à pas -nulle part... op. 36 de György Kurtág, long after Beckett

Grégoire Tosser

▶ **To cite this version:**

Grégoire Tosser. Maximes et mirlitonnades : ...pas à pas -nulle part... op. 36 de György Kurtág, long after Beckett. Geneviève Mathon; David Lauffer. Beckett et la musique, Presses Universitaires de Strasbourg, pp.121-159, 2013, Formes et savoirs, 978-2-86820-503-2. hal-01418879

HAL Id: hal-01418879
https://hal.science/hal-01418879

Submitted on 17 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives| 4.0 International License

Maximes et mirlitonnades : *…pas à pas - nulle part…* op. 36 de György Kurtág, long after Beckett

Grégoire Tosser[1]

Préambule

...pas à pas – nulle part… op. 36 (1993-1998) est la seconde œuvre de György Kurtág sur des textes de Samuel Beckett, après *Samuel Beckett – What is the Word* (1990-1991)[2]. Composé sur les *Mirlitonnades* et quelques brefs poèmes épars (écrits directement en français), l'op. 36 inclut également huit maximes de Sébastien Chamfort « adaptées en vers anglais » par Beckett lui-même, et dont l'original français est parfois suivi de sa traduction anglaise[3]. Dans les *Collected Poems* de Beckett[4], les huit maximes de Chamfort et leur traduction versifiée sont regroupées sous le titre *Long after Chamfort*. Ce titre, je me suis permis de le paraphraser, car il me semble figurer de façon fulgurante le triangle Chamfort-Beckett-Kurtág.

En effet, le couple de mots « long after » est polysémique, en ce qu'il signifie à la fois : « d'après » Chamfort – ce qui symbolise la tâche du traducteur, soumise à l'antériorité de l'original ; « longtemps après » Chamfort – ce qui est strictement exact, puisque les maximes de Chamfort traduites par Beckett datent de la fin du XVIII[e] siècle ; mais on peut comprendre également « long » comme étant le contraire de « short » – ce qui constituerait une boutade, puisque les maximes choisies sont extrêmement courtes, et la traduction versifiée l'est encore davantage ; tout se passe comme si la contrainte que s'imposait Beckett était d'accentuer encore la brièveté du trait d'esprit caractéristique de Chamfort ; enfin, « to long after » exprime peut-être mieux que toute autre expression l'exigence d'une traduction vis-à-vis de l'original : le désir, la tension *vers*, l'attente de l'adéquation parfaite de deux langues et le regret, inhérent à cette activité, de se voir vouée à la non-adéquation. Ainsi, la musique de Kurtág tend vers la langue de Beckett, en fait vivre la nostalgie, *se languit* de cette langue. Tel est le sens de mon titre : long after Beckett.

Quant au titre *Mirlitonnades* (1978)[5], il renvoie sans doute au « light verse », ce vers léger qui se doit d'être piquant, humoristique. Il s'agit de très courts poèmes aux vers irréguliers, que Beckett nomme « rimailles », « rhymerie », « versicules » ou « gloomy French doggerel » – « doggerel » faisant référence aux vers de mirliton, à une poésie souvent burlesque et sans ambition littéraire particulière[6]. Le lien entre ces mirlitonnades et les adaptations des maximes de Chamfort est fourni par Beckett lui-même, puisqu'il reprend, pour qualifier ses traductions, ce même terme de « doggerel », dans une lettre à George Reavey du 9 août 1972. Il dit qu'il a « disimproved some hours doggerelizing Chamfort's

[1] MCF en musicologie, université d'Évry-Val-d'Essonne. Adresse : gregoire.tosser@univ-evry.fr

[2] Cette œuvre existe en deux versions : l'op. 30a pour récitante et piano droit (où la voix utilise la traduction hongroise, que l'on doit à István Siklós, du dernier poème de Beckett, *Comment dire*, de 1988), et l'op. 30b qui, déjà, mêlait plusieurs langues, puisqu'à la version hongroise de la récitante vient se superposer le texte anglais (auto-traduction de son poème par Beckett), confié à un quintette vocal.

[3] Le texte intégral des poèmes et leurs références se trouvent en fin d'article.

[4] BECKETT S., *Collected Poems: 1930-1978*, London : John Calder, 1986, p. 154-169.

[5] *Ibid.*, p. 66-96.

[6] KNOWLSON J., *Beckett*, trad. par Oristelle BONI, Paris, Actes sud, coll. « Babel », 2007, p. 811.

Maximes », c'est-à-dire – en calquant les néologismes – « désamélioré[7] quelques heures à mirlitonner les *Maximes* de Chamfort. »

En tout cas, le jeu est beaucoup plus sérieux que le titre ne le laisse supposer, et le « presque rien » poétique de Beckett se révèle génial, fulgurant, et concentré comme le fragment musical de Kurtág. Il semble clair que nous sommes ici en présence, comme le dit le musicologue Péter Laki à propos de la relation entre le poète János Pilinszky et Kurtág, d'une incroyable affinité entre les deux modes d'écriture, poétique et musicale[8]. C'est ce que je vais m'attacher à expliquer et à analyser à partir, non pas de l'étude de l'ensemble de l'œuvre, mais de quatre pièces qui me semblent particulièrement révélatrices de cette affinité.

Place de l'œuvre dans la production kurtágienne

L'op. 36 a été créé à Paris, au Festival d'automne, le 21 octobre 1998, par les interprètes de ce qui est aujourd'hui l'unique trace discographique de l'œuvre, enregistrée début 2002 pour ECM : Kurt Widmer (voix de baryton), le Trio Orlando (Hiromi Kikuchi au violon, Ken Hakii à l'alto, Stefan Metz au violoncelle) et Mircea Ardeleanu (percussions)[9]. Il est donc contemporain de deux autres œuvres vocales majeures de Kurtág : les *Hölderlin-Gesänge* [*Chants de Hölderlin*] op. 35 (pour baryton avec ou sans instruments, 1993-1997, *in progress*), et les *Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs* [*Quelques phrases tirées des cahiers de brouillon de Georg Christoph Lichtenberg*] op. 37 (pour soprano solo, 1996, version retirée puis révisée en 1999 pour soprano et contrebasse, op. 37a). La présence de Beckett et Chamfort aux côtés de Lichtenberg, Hölderlin et Celan[10] montre le double intérêt pour la poésie du XX^e^ siècle et pour la sphère du XVIII^e^ siècle, non seulement de façon concomitante, mais également dans une perspective de question / réponse, de relecture de l'histoire littéraire à travers l'influence de l'ode, de l'hymne, du *Witz*, ou de la maxime sur la poésie moderne. Chez Kurtág, le fragment musical est le lieu privilégié des influences multiples, un espace d'accueil et de recueillement où prose et poésie peuvent se dire et se chanter.

Déroulement de l'œuvre

L'op. 36 est une œuvre que l'on peut considérer comme « inachevée », à l'instar de beaucoup d'œuvres de Kurtág. Les trois exemples de réalisation de l'œuvre à notre disposition nous en présentent trois aspects différents, trois *temps*, à savoir :

1. la partition temporaire de EMB (en photocopies)[11] qui est le reflet de la création en 1998,
2. l'enregistrement ECM réalisé en 2002,
3. l'enregistrement en concert à Budapest à l'occasion de la célébration des 80 ans de Kurtág en 2006.

Les différences concernent principalement : le nombre d'intermèdes dans la partition ; l'interversion, le changement de place des pièces centrales (indiquées en gras) ; la suppression de certaines pièces (indiquées en gras) – voir ci-dessous les figures 1 à 3[12].

---

[7] Variante : « J'ai dégradé – déprécié – profané quelques heures de mirlitonnage des maximes de Chamfort. »

[8] LAKI P., « György Kurtág et János Pilinszky : une affinité spirituelle », Márta GRABÓCZ et Jean-Paul OLIVE (dir.), *Gestes, fragments, timbres : la musique de György Kurtág*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts 8 », 2009, p. 73-80.

[9] ECM 1730, 2003.

[10] Celan est associé à Hölderlin par son poème *Tübingen, Jänner*. J'y reviens un peu plus bas.

[11] EMB Z. 14 169, [s. d.].

Introduction	Intermezzo I	Intermezzo II	Intermezzo III	Intermezzo IV	Intermezzo V	Intermezzo VI
pas à pas – nulle part…	écoute-les…	…d'où…	mouvement	Dieppe	…levons l'ancre…	SC : Méditation
le nain	octave (double)	elles viennent…	La calma	de pied ferme	SC : Du cœur de l'homme…	SC–SB : …une découverte bouleversante…
octave	berceuse	rêve			SC–SB : How hollow…	SC–SB : asking for salve and solace
…le tout petit macabre		apparition			SC–SB : sleep…	
nuit		fous…			SC–SB : an indian proverb	
		fin fond du néant…			SC–SB : oblivion, sweet oblivion	
		en face le pire…			SC–SB : « Lasciate ogni speranza »	
		inventaire			SC–SB : a shocking case	
					valse	

Fig. 1 – Déroulement de l'œuvre dans la partition temporaire EMB (1998)

Introduction	Intermezzo I	Intermezzo II	Intermezzo III	Intermezzo IV
pas à pas – nulle part…	…d'où…	Dieppe	mouvement	SC : Méditation
le nain	elles viennent…	La calma	de pied ferme	SC–SB : …une découverte bouleversante…
octave	rêve		…levons l'ancre…	SC–SB : asking for salve and solace
…le tout petit macabre	apparition		SC : Du cœur de l'homme…	
octave (double)	fous…		SC–SB : How hollow…	
écoute-les…	fin fond du néant…		SC–SB : sleep…	
berceuse	en face le pire…		SC–SB : oblivion, sweet oblivion	
	inventaire		SC–SB : « Lasciate ogni speranza »	
			SC–SB : a shocking case	
			valse	

Fig. 2 – Déroulement de l'œuvre dans l'enregistrement ECM (2002)

Introduction	Intermezzo I	Intermezzo II	Intermezzo III	Intermezzo IV
pas à pas – nulle part…	…d'où…	**mouvement**	**Dieppe**	SC : Méditation
le nain	elles viennent…	**La calma**	**de pied ferme**	SC–SB : …une découverte bouleversante…
octave	rêve		…levons l'ancre…	SC–SB : asking for salve and solace
…le tout petit macabre	apparition		SC : Du cœur de l'homme…	
nuit	fous…		SC–SB : How hollow…	
octave (double)	fin fond du néant…		SC–SB : sleep…	
écoute-les…	en face le pire…		**SC–SB : an indian proverb**	
berceuse	inventaire		SC–SB : oblivion, sweet oblivion	
			SC–SB : « Lasciate ogni speranza »	
			SC– SB : a shocking case	
			valse	

Fig. 3 – Déroulement de l'œuvre dans l'enregistrement en concert (2006)

[12] SC = Sébastien Chamfort dans l'original français, SC-SB = Sébastien Chamfort dans la traduction anglaise de Samuel Beckett.

Entre 1998 et 2006, on peut observer que l'œuvre se présente de manière bien différente. Je laisse de côté l'aspect mouvant de la forme, le côté *work in progress*, mais il est indéniable que ce caractère inachevé a quelque chose d'exaltant, comme s'il donnait accès à un secret, et il a en même temps quelque chose de troublant et de frustrant, puisque la recherche musicologique sur Kurtág est amenée, plus encore peut-être que partout ailleurs, à établir des rapports d'étape, à être remise en question par son objet d'étude lui-même, selon les différents avatars de l'œuvre qui sont donnés à voir ou à entendre.

Dans l'op. 36, un trio à cordes et un percussionniste accompagnent le baryton solo. Comme dans de nombreuses œuvres vocales de Kurtág, mais plus encore ici, les instruments suivent littéralement la voix, *pas à pas*, pourrait-on dire[13]. Les jeux d'écho, d'imitation, d'ombre portée, de répétition sont nombreux. La pensée privilégie le linéaire et le mélodique plutôt que le vertical ou l'harmonique.

Dès l'introduction, on rencontre en effet une figure chère à Kurtág, celle du pas, du cheminement. En effet, la percussion, puis le trio à cordes, fonctionnent sur une double homorythmie, la première (divisée en plusieurs portées, et en de multiples instruments : daiko, wood-blocks, tambours, grosse caisse, etc.) en figures brèves, et la seconde (constituée des trois membres du trio) en figures longues. Pourtant, d'emblée, on note également une temporalité différente et une non-adéquation délibérée des deux matériaux (Allegretto [Tempo I] / Largo [Tempo II]). La dualité, le dédoublement sont donc bien présents, d'emblée, comme le symbole de la bipolarité de la traduction.

[13] Le piano fait d'ailleurs de même dans *Samuel Beckett – What is the Word* op. 30a, car c'est véritablement le pianiste qui mène la rééducation de la voix de la récitante. Sur cette question, voir TOSSER Grégoire, « Hommages en fragments : le chemin entre György Kurtág et Luigi Nono », *Drammaturgia Musicale e altri studi*, fasc. 2, inverno 2004, p. 45-67. Sur cette œuvre, je renvoie, notamment, aux travaux de Geneviève MATHON : « Quelques mots de Beckett dans la langue de Kurtág », Pierre MARÉCHAUX et Grégoire TOSSER (dir.), *Ligatures : la pensée musicale de György Kurtág*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2009, p. 67-78, et « Langue au-dessous des langues… (à propos de *What is the word*) », Márta GRABÓCZ et Jean-Paul OLIVE (dir.), *op. cit.*, p. 265-283. L'étude de Michael Kunkel est également d'un grand intérêt : *„…dire cela, sans savoir quoi…" Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág und Heinz Holliger*, Saarbrücken, Pfau, 2008.


Introduzione
-1-
12
Vl
Vla
Con Hotel-Sordini
Vc
Marimba
Timp
Allegretto [Tempo I]
Tempel-Wood-Blocks
PPP
T. picc., S.C.
T. picc. C.C.
Tamburino
D
Rapd-Tomms
G.C.
poco
vivo
poco vivo


- 2 -
Largo [Tempo II]
Vl
Vla
Vc
PPPP
Mar
Timp
ad lib.
Tempi
Sempre Tempo I
T. pic. & C
T. pic. & C
Trombone
Drum
Cymbal
Tr.
G.C.



Fig. 4 – *…pas à pas – nulle part…*, introduction © EMB

Cette introduction s'enchaîne sans interruption avec la pièce qui a donné son nom à l'op. 36 : « pas à pas – nulle part ».

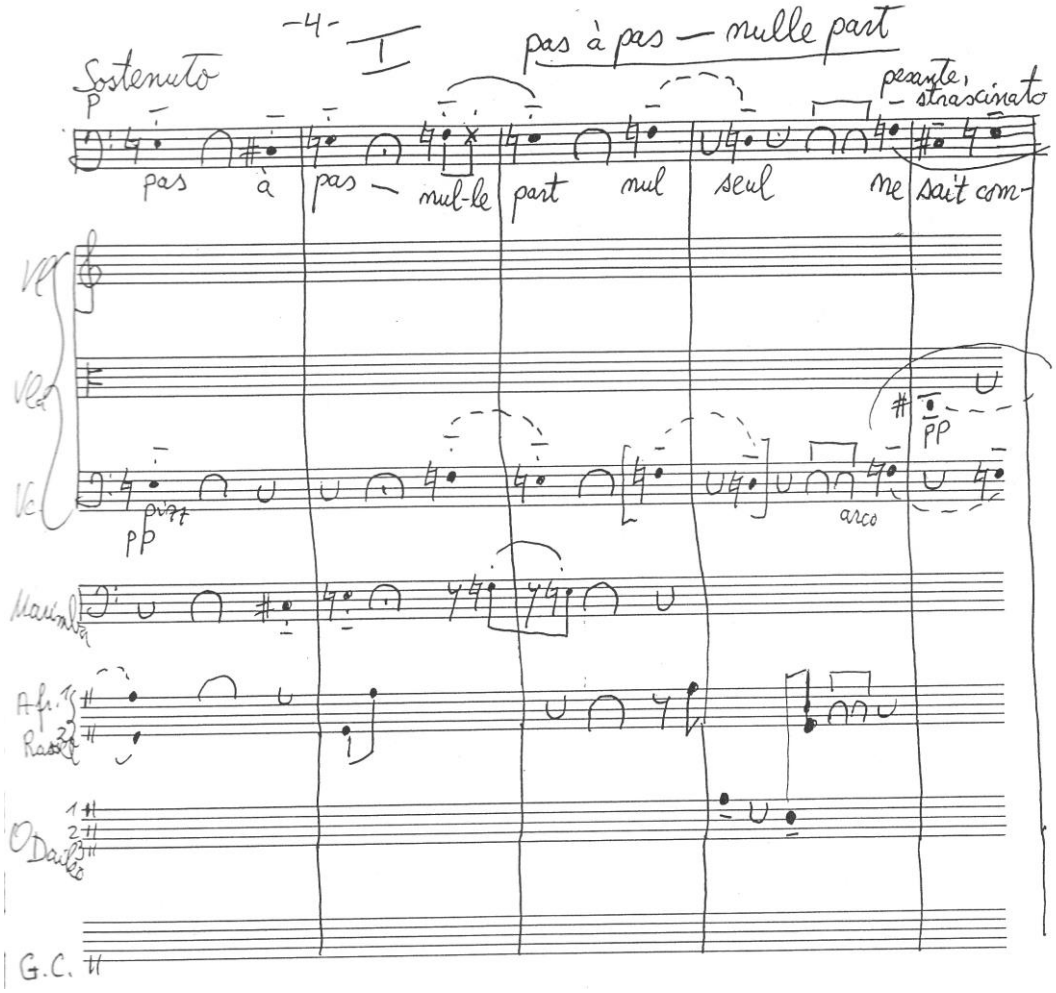

-4-
I
pas à pas — nulle part
Sostenuto
p
pesante, strascinato
pas à pas — nul-le part nul seul ne sait com-
Vl
Vla
Vc
pizz
PP
arco
PP
Marimba
Arp.
Piatti
Timp.
G.C.



Fig. 5 – *…pas à pas – nulle part…*, « pas à pas – nulle part », pièce n° 1 © EMB

La voix se fait hésitante, l'ambitus de ses phrases ne dépasse pas la quarte (*do-fa*). Comme souvent chez Kurtág, il y a correspondance entre le cheminement et le langage, l'aptitude à marcher, à avancer et la faculté de parler, de s'exprimer – et c'est sur ce premier aspect que je voudrais tout d'abord m'arrêter. Je rappelle simplement et rapidement quelques exemples :

1. Le poème *Comment dire*, support textuel des op. 30a et 30b, est écrit par Beckett à la suite d'une aphasie. En miroir, Kurtág confie la partie vocale à la chanteuse Ildikó Monyók, qui a dû réapprendre à parler à la suite d'un accident de la circulation. L'hésitation et le

bégaiement sont donc partie intégrante de l'œuvre, et c'est le piano, en l'accompagnant dans ses moindres intervalles, ses moindres sons, qui guide la rééducation de la chanteuse (« récitante »).

2. Dans le recueil des *Signes, jeux et messages* pour cordes, plusieurs pièces entretiennent un rapport étroit avec la diction et le cheminement[14].

3. Une autre grande œuvre vocale de Kurtág s'ouvre également sur cette figure du pas, les *Fragments de Kafka* op. 24, pour soprano et violon : « Les bons vont du même pas... » (première pièce). Le violon accompagne la voix sur un rythme incessant de noires en ne parcourant que deux notes, *do* et *ré — mp, indifferente al fine* ; c'est d'ailleurs cet élément, en dehors, qui débute et finit la pièce, à la manière d'un *ostinato* sans fin. La voix suit ce mouvement à la quinte au tout début (« Les bons vont du même pas »), puis s'évade de cette implacable répétition sur le « gleichen », révélant son envie de s'écarter du retour régulier du Même (« Sans rien savoir d'eux, les autres dansent autour d'eux les danses du temps »). Danses ne ressemblant à aucune autre : désarticulées, volontairement décalées rythmiquement, énoncées *staccato, capriccioso e leggiero,* elles apparaissent en contraste évident avec la *mesure* – rythme scandé ou caractère raisonnable – que semble imposer le violon.

[14] Je pense notamment aux pièces *Hommage à John Cage – Elakadó szavak* [*Mots hésitants*], *In memoriam György Kroó* et *Virág – Zsigmondy Dénesnek* [*Une fleur pour Dénes Zsigmondy*] *…in memoriam Anneliese Nissen-Zsigmondy*. Pour une analyse de ces deux dernières pièces, voir TOSSER Grégoire, « La bougie silencieuse de György Kurtág et Andreï Tarkovski », Márta GRABÓCZ et Jean-Paul OLIVE (dir.), *op. cit.*, p. 117-138.



Fig. 6 – *Fragments de Kafka* op. 24, I, 1 © EMB

4. Mais, un peu plus loin dans l'op. 24, c'est la figure du poète János Pilinszky qui est convoquée, pour présider à la mise en musique de cet extrait de lettre de Kafka à Felice, le 16 juin 1913 : « Je ne peux… pas vraiment raconter, et même presque pas parler : quand

je raconte, j'ai la plupart du temps un sentiment analogue à celui que pourraient connaître de petits enfants qui font leurs premiers pas. » - extrait où la marche et le langage sont clairement associés.



Fig. 7 – *Fragments de Kafka* op. 24, III, 6, première page © EMB

Une des mirlitonnades mises en musique dans l'op. 36 opère, si j'ose dire, la même démarche :

écoute-les
s'ajouter
les mots
aux mots
sans mot
les pas
aux pas
un à
un

Justement, ici, tout « s'ajoute », puisque l'on assiste à l'épuisement du total chromatique à l'aide d'une gamme chromatique éloignée, telle qu'on peut la rencontrer chez Webern ou dans la série chère à Nono, la *Allintervalreihe*.

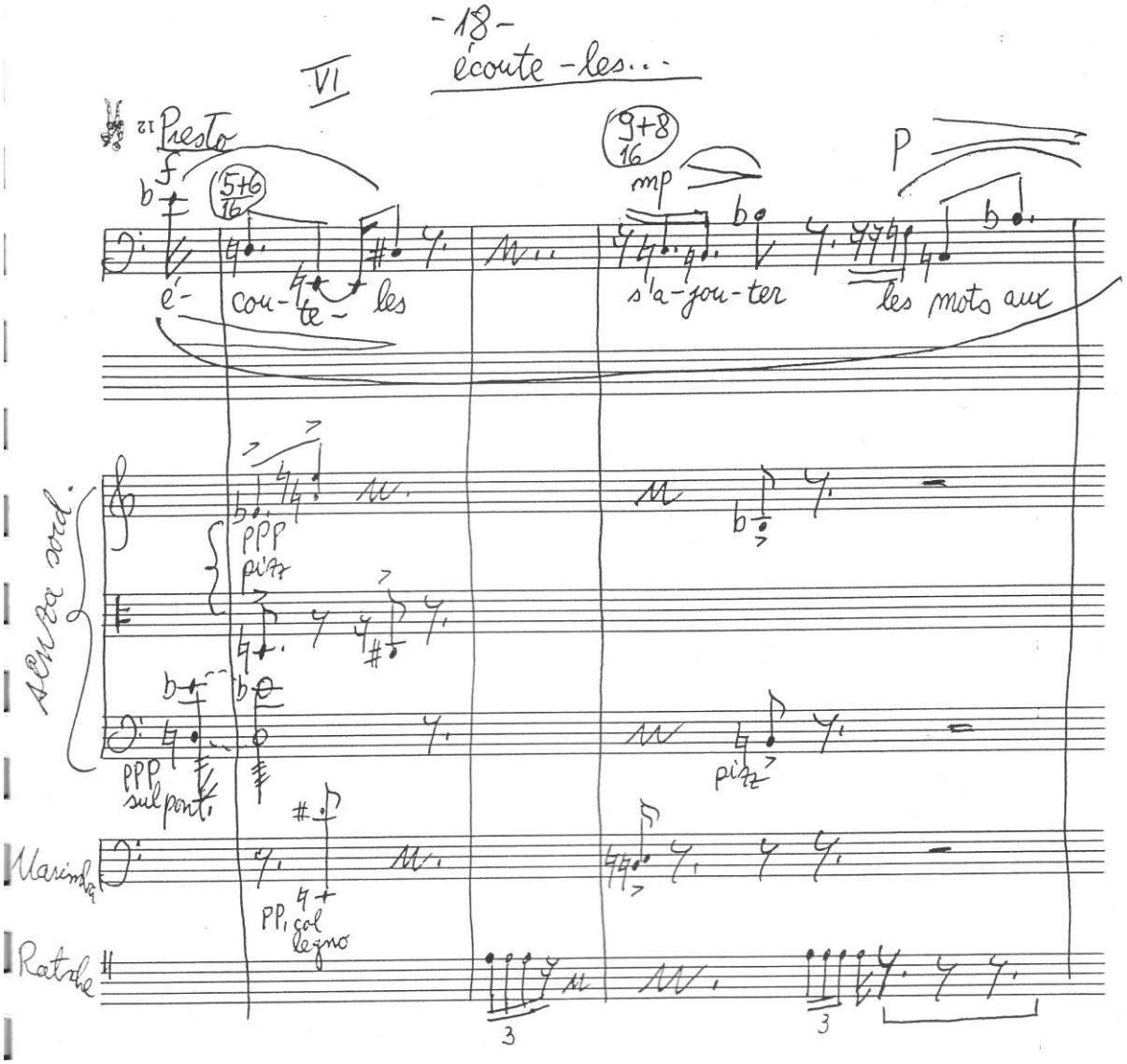

-18-
écoute-les...
VI
Presto
f
(5+6)/16
é- cou- te- les
(9+8)/16
mp
s'a-jou-ter
P
les mots aux
senza ord.
PPP
pizz
PPP
sul ponti
Marimba
PP, col legno
Ratche
3
3



Fig. 8 – *…pas à pas – nulle part…*, « Écoute-les », pièce n° 6 © EMB

Revenons à notre première pièce, dans laquelle j'ai isolé à présent la partie de baryton, d'où procèdent toutes les autres parties, comme on l'a entendu.

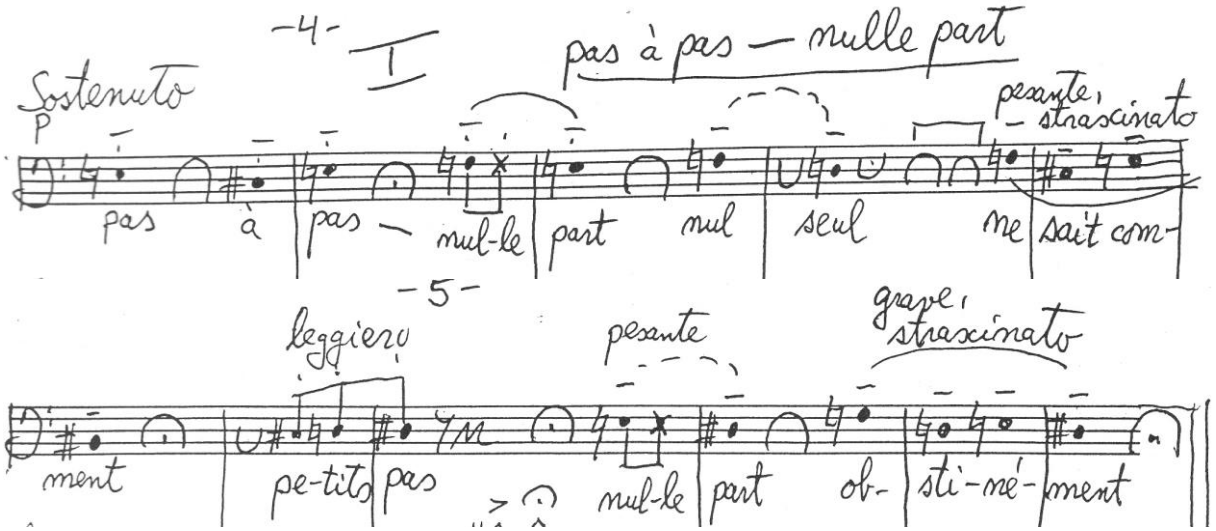


Fig. 9 – …*pas à pas – nulle part*…, « pas à pas – nulle part », pièce n° 1, partie de baryton © EMB

Dans la première partie de la pièce s'effectue un ancrage des sons importants du texte : « p », « n » et « s ». « P » apparaît dans « pas », « part » et « petits », « N » dans « nulle », « nul », « ne », « né » de « obstinément », « S » dans « seul », « sait », « sti » de obstinément. Au début de la pièce, on peut observer que le « P » est le *mi*, le « N » est le *fa*, le « S » est *ré* ou *do#*. De la même façon que le « partons » final de *Godot* reste suspendu et immobile, figé dans le suspens, l'absurde chez Beckett s'associe à l'absence de sens comme de « directionnalité », puisqu'il est aussi bien absence de *fin*, de but comme d'achèvement, de clôture :

pas à pas
nulle part
nul seul
ne sait comment
petits pas
nulle part
obstinément

Traversée des signifiés de la traduction

Je voudrais m'attarder à présent sur trois pièces, appartenant à l'avant-dernière partie de l'œuvre, qui me semblent avoir une valeur particulière et que j'ai indiquées en gras ici :

Intermezzo III	Intermezzo IV
mouvement	SC : Méditation
de pied ferme	SC–SB : …une découverte bouleversante…
…levons l'ancre…	SC–SB : asking for salve and solace
SC : Du cœur de l'homme…	
SC–SB : How hollow…	
SC–SB : sleep…	
SC–SB : an indian proverb	
SC–SB : oblivion, sweet oblivion	
SC–SB : « Lasciate ogni speranza »	
SC–SB : a shocking case	
valse	

Fig. 10 – Liste des pièces des avant-dernière et dernière parties de l'op. 36

La première pièce en question, pièce *double* (« Du cœur de l'homme… » / « How hollow… »), est la première juxtaposition-confrontation entre l'anglais et le français. La seconde pièce (« an indian proverb ») est un exemple de quadruple transformation opérée à la fois par Chamfort, Beckett et Kurtág. La troisième pièce (« valse ») est le retour, au beau milieu des maximes de Chamfort et des traductions anglaises de ces maximes, d'un poème original de Beckett.

La première confrontation véritable entre le français et l'anglais intervient dans la 22^{e} pièce, où est mise en musique la pensée de Pascal, « Que le cœur de l'homme est creux et plein d'ordure », traduite par Beckett par « How hollow heart and full / of filth thou art ». En une page, Kurtág nous présente quatre systèmes a), b), c), et d), tous les quatre *molto agitato* et *f* :

a) est écrit pour violoncelle solo.

b) présente une version chantée par le baryton de la version « originale » française, avec un accompagnement de timbales sous forme de *pantomima* – le timbalier mime, en homorythmie, la ligne chantée mais *senza sonore*, *col canto*. Ce geste-là fend l'air mais ne produit pas de son.

c) demande aux percussions (timbales, daiko, triangle, grosse caisse) de reproduire la ligne de b).

d) est composé pour baryton et marimba, à l'unisson, qui chantent et jouent la version anglaise, traduite par Beckett, qui avait en fait déjà été donnée dans a) par le violoncelle.



Fig. 11 – *…pas à pas – nulle part…*, pièce double « Que le cœur de l'homme… » / « How hollow… », 22e pièce © EMB

a) est relié à d) – de l'instrumental au chanté, tandis que b) et c) sont reliés par un mouvement inverse : du chanté à l'instrumental. Mais l'encadrement fait que tout s'enchâsse et s'enlace dans un même mouvement : l'anglais s'allie au français comme le chant s'associe à l'instrument, et comme le bruit indéterminé des percussions se fond dans les percussions au son timbré, déterminé (marimba, timbales).

Le passage est passionnant, parce qu'il est, précisément, *passage* : c'est non seulement la première rencontre, la première conjonction, entre l'anglais et le français, mais aussi le changement de rôle de Beckett qui, d'auteur en langue française, devient traducteur du français vers l'anglais, et enfin l'introduction des maximes de Chamfort dans l'œuvre – malgré l'erreur, vraisemblablement due à Beckett, de la paternité de la maxime, puisque « Que le cœur de l'homme… » est bien la dernière phrase de la célèbre pensée de Pascal, « Divertissement », et non une maxime de Chamfort.

Kurtág est coutumier de ce genre d'intervention critique au niveau poétique et musical : de la même façon que Celan vient commenter Hölderlin en poète à la fin des six poèmes des *Chants de Hölderlin* op. 35, par l'adjonction de la pièce *Tübingen, Jänner*, Chamfort vient révéler ici le talent de traducteur de Beckett et présenter un pendant à ses poèmes et *Mirlitonnades* dont l'écriture est contemporaine, à quelques années près, des traductions de Chamfort par Beckett (1974-1975 et 1977-1978).

L'image de l'« ordure » renvoie chez Kurtág à la merde et au fumier, qui émaillent la langue crue et imagée des *Dits de Péter Bornemisza* op. 7[15], et à la fange que Kurtág évoque à propos du *Quatuor à cordes* op. 1 – le compositeur rapporte en effet qu'il a « failli écrire en exergue [du premier mouvement de son *Quatuor à cordes* op. 1] deux lignes de Tudor Arghezi […] : "J'ai fait naître des beautés et des valeurs neuves de la moisissure, des plaies purulentes et de la boue"[16]. »

Dans b) et d), les deux phrases chantées sont voisines et se répondent ; y abondent les intervalles de triton. La version française, un peu plus ornementée, est légèrement plus longue mais, si l'on observe les couples de tritons utilisés (ceux qui sont communs aux deux versions), on s'aperçoit que le renversement s'opère par chiasme. Pour la clarté du tableau, je me permets de raccourcir par endroits, et tronque volontairement la fin de la version française, plus longue que la version anglaise et qui se termine par un dernier triton redoublé (*la-mib-la*) :

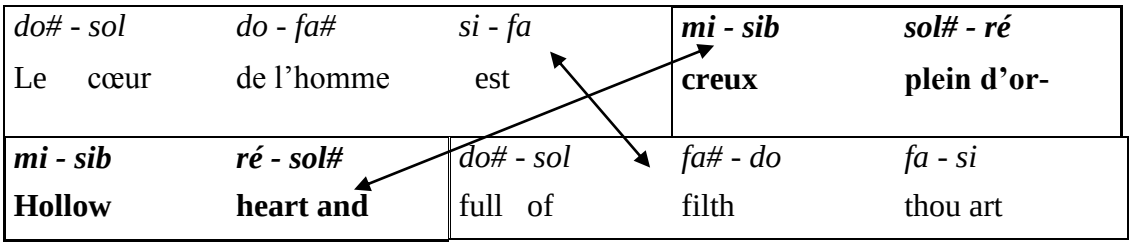


Fig. 12 – *…pas à pas – nulle part...*, « Du cœur de l'homme… » / « How hollow… », versions b) et d), mise en valeur des relations de tritons fonctionnant en chiasme

Le premier groupe de trois tritons (*do#-sol*, *do-fa#* et *si-fa*) apparaît au début de la version française et à la fin de la version anglaise, qui renverse les deux derniers couples (*fa#-do*, *fa-si*) ; mais, précisément, ce renversement est particulier, puisque le triton divise l'octave en deux parties égales et est donc le seul intervalle à se renverser par ou en lui-même.

[15] Dans la deuxième partie, « Le Péché » : « Tant qu'on ne les remue pas, le fumier ou la merde répugnante n'empestent pas. Mais dès qu'on les fouille, la puanteur qu'ils recelaient se répand avec force. De même, bien des hommes, souvent paisibles tant qu'ils ne sont point exposés à la tentation, révèlent leur ignominie lorsque le Diable les aiguillonne. Pareilles aux innombrables loches d'une cuve ou aux vers d'une charogne qui se mettent à grouiller dès qu'on y touche, des choses immondes grouillent au fond de nous par milliers. »

[16] Kurtág conversant avec Bálint András Varga, dans Philippe ALBERA (dir.), *György Kurtág : entretiens, textes, écrits sur son œuvre*, Genève, Contrechamps, 1995, p. 15. Cet entretien est repris dans le volume plus récent : *Entretiens, textes, dessins*, Genève, Contrechamps, 2009, p. 21-31, sous le titre : « Trois questions à György Kurtág – Premier entretien (1982-1985) ».

Inversement, le second groupe de deux couples (*mi-sib* et *sol#-ré*), notés en gras, se retrouve au début de la version anglaise et à la fin de la version française (qui renverse *sol#-ré*). L'unicité de l'intervalle et de sa couleur ne suffit donc pas à Kurtág : il va jusqu'à utiliser ponctuellement dans le *même* ordre les *mêmes* couples de tritons.

Le jeu sur l'intervalle presque unique de triton va parfois de pair avec le jeu sur les phonèmes. Quels sont les rapports de sonorités entre les deux versions ?

Que ***l***e ***c***œu***r*** de ***l***'homme est ***c***r***e***ux et p***l***ein d'o***r***du***r***e

How ***h***o***ll***ow ***h***eart and f***ull***

of f***i******l***th thou art

Dans les deux cas, le travail sur les allitérations présente de multiples analogies / homologies :

En français	En anglais
« c » dur (trois occurrences, en gras et italique)	**« h » aspiré** (trois occurrences, en gras et italique)
« l » (trois occurrences, en gras et souligné)	**« l »** (trois occurrences, en gras et souligné)
« r » (quatre occurrences)	**« f »** (deux occurrences)

Fig. 13 – Liste des allitérations dans les textes français et anglais

Beckett ajoute deux rimes délicieuses – ou plus précisément des homophonies – internes : la première, entre le « how » initial et le « thou » presque final ; la seconde, entre « heart » et « art » qui a perdu l'aspiration du triple « h » initial (« how », « hollow », « heart ») ; cette proximité entre « heart » et « art » rappelle qu'il suffit de déplacer une seule lettre pour transformer, en français, « cœur » en « creux ».

En anglais, Beckett réserve jusqu'au bout la surprise de l'invocation finale du « thou art », qui semble procéder d'un enlisement, d'un engluement dans la « matière » phonique, puisque la profération du couple « filth thou » porte la langue à la limite de l'éructation. L'effet produit par cette « différance » rappelle le « que » ouvrant la phrase-source, qui peut être soit l'inscription d'une conséquence (où l'on voit que…), soit une exclamation (comme, combien…). Le sens dépendant de la *fin* de la phrase, on a affaire ici à un vocable momentanément vide, à un élément en attente de sémantisation. En linguistique, on parle volontiers, à ce propos, de « remplissage sémantique ». Pascal opère ainsi une inversion bouleversante entre le creux et le plein : le plein est censé exprimer la richesse, une plénitude empreinte de positivité (« plein de vous »), alors qu'ici c'est l'ordure qui remplit à ras bord le creux, le vide immense du cœur de l'homme.

Cette figuration du creux et du plein a-t-elle amené Kurtág à combler le total chromatique ? Il faut le penser, car d) ne possède que 11 notes parmi lesquelles *si* est répété (il est présent en ouverture et en fermeture), donc dix sons. La version a) comble la lacune grâce à deux doubles cordes du violoncelle (mesures 2 et 4). Le baryton, dans b), parcourt également tous les sons du total chromatique en seulement quinze notes.

Cela me fait penser à nouveau à un passage de *L'Épuisé* de Deleuze[17] :

[17] DELEUZE G., « L'Épuisé », Samuel BECKETT, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Editions de Minuit, Paris, 1992, p. 78.

« Il y a donc quatre façons d'épuiser le possible :
- former des séries exhaustives de choses,
- tarir les flux de voix,
- exténuer les potentialités de l'espace,
- dissiper la puissance de l'image. »

Bien que les deux dernières « façons » ne soient pas spécifiquement musicales (même si la spatialisation est utilisée par Kurtág dans *What is the Word* op. 30b), « former des séries exhaustives de choses » et « tarir les flux de voix » sont des techniques délibérément pratiquées par le compositeur : total chromatique, voix qui se tarit, qui se tait, qui bouge les lèvres sans émettre de son, etc.

La perspective rythmique

La plupart des poèmes de Beckett ayant fait l'objet d'un choix pour une mise en musique sont remarquables par le sort qu'ils font au rythme – celui-ci étant à la fois ce dont ils parlent et la manière dont on peut en parler[18]. L'exemple le plus prégnant est sans doute la 28e pièce, à laquelle Kurtág attribue le titre de « Valse ». Comme je le disais plus haut, cette pièce acquiert également une place particulière dans l'op. 36, puisque c'est un poème de Beckett qui se retrouve parmi les maximes de Chamfort, et qui s'enchaîne sur le dernier intermezzo[19].

Le texte de Beckett se clôt par une invitation, non pas au voyage mais au dialogue, à la conversation (« parlons-en »), conversation qui ne peut advenir à cause de la fermeture du poème. Le « en », pronom qui tient lieu et vient à la place du nom, et qui est ici le « blanc » suggéré par le « cause » initial, et l'écho de la vacillation du sens de ce « cause », est précisément ce dont on ne peut rien dire, c'est l'ouverture sur le rien.

flux cause
que toute chose
tout en étant
toute chose
donc celle-là
même celle-là
tout en étant
n'est pas
parlons-en

Musicalement, Kurtág reprend le rythme ternaire du dernier vers (à trois syllabes) pour enchaîner directement une « Valse pizzicato », intermezzo qui ménage une pause avant la dernière partie, les dernières pièces de l'op. 36. La « Valse » du poème chanté et la « Valse pizzicato » instrumentale sont donc reliées ; mieux, la seconde semble compléter la première, accorder une présence, une résolution sonore et musicale à ce dialogue impossible[20]. Le rythme de valse, qui n'est pas anodin, est donc ici matrice d'engendrement de l'œuvre, en tant que structure *et* thème[21].

[18] Par exemple, dans l'op. 36 : « pas à pas » (pièce 1, « pas à pas – nulle part… »), « vieil aller / vieux arrêts » (pièce 17, « mouvement »).
[19] Cet intermezzo en hommage à György Ránki (compositeur hongrois mort en 1992) a été composé par Kurtág avant l'op. 36 et constitue un exemple classique de réintroduction d'une pièce ancienne dans une œuvre nouvelle.
[20] Nous ne sommes donc pas loin de la jonction entre les versions vocales et instrumentales des pièces « Que le cœur de l'homme… » / « How hollow… »
[21] Une obsession du même type est présente dans les *Fragments de Kafka* op. 24, dans l'alternance entre le jour et la nuit, le réveil et le sommeil : « Endormi, réveillé, endormi, réveillé, misérable existence » (I, 11).


XXVIII
Valse
59.
12
misurato, leggiero, molto p
flux cau-se que tou-te cho-se tout en é-tant
Marimba
pp
Maracas
tou-te cho-se donc cel-le là mê-me cel-le là


12
esitando
in tempo [più vivo]
quasi
tout en é-
tant
n'est
pas
Vl
Vla
Vc
Marimba
Maracas
[ad lib. Maiskörner]
pizz
arco
[am Frosch]
PPPP
Tempo di Valse commodo
molto P
par-
lons en...
P, dolce
pizz
Solo
P, dolce
PP
Metall- oder Holz-Sbl.
Pkn
1
segue Intermezzo 4
Pizzicato Pensiero
vom 2-ten Takt.

Intermezzo V. :

Pizzicato - Kesingö - Hommage à Kurtág György





Fig. 14 – *…pas à pas – nulle part…*, « valse »
(28e pièce) et intermezzo (« valse pizzicato ») qui suit sans interruption © EMB

Ce qui apparaît à l'évidence ici c'est, non pas l'assujettissement au Même, mais le surgissement d'une différence. La phrase énonce un sens mais celui-ci sans cesse se dérobe comme un *parlando rubato* par le biais d'ambivalences indécidables. Il s'agit moins de rythme dans l'acception courante du retour que du *rythmos* (la « forme » fluide d'un mouvement, l'agencement dynamique des formes dans un tout, le « flux cause » beckettien !)

qui admet un plus et un moins, une variation, un retard. En effet, il subsiste comme une boiterie dans la valse elle-même, qui s'écarte bien souvent de son rythme à trois temps habituel et semble figurer la nécessité de penser le flux, le mouvement, le devenir, le fleuve héraclitéen quand bien même l'ontologie beckettienne apparaît ramassée, cinglante, contradictoire (« flux cause […] tout en étant […] n'est pas »)[22].

Ce jeu *sur* et *avec* une structure déjà établie se retrouve dans la traversée des langues pour aboutir au langage musical. Un dernier exemple me semble offert par la traduction d'une maxime de Chamfort par Beckett où le proverbe indien cité dans le texte acquiert une force presque dérangeante, change d'allure, de périodicité, bref de rythme dans la vigoureuse et insolente restitution qui en est faite et qui vient, de façon significative, remplacer le texte original, absent de l'œuvre.

Sébastien Chamfort – Samuel Beckett : an indian proverb
Better on your arse than on your feet,
flat on your back than either, dead than the lot.

Un proverbe indien
Quand on soutient que les gens les moins sensibles sont, à tout prendre, les plus heureux, je me rappelle le proverbe indien : « Il vaut mieux être assis que debout, être couché qu'assis ; mais il vaut mieux être mort que tout cela. »

[22] Cette contradiction ontologique se retrouve chez Parménide et ses postulats sur l'être et le non-être.



Fig. 15 – *…pas à pas – nulle part…* « an indian proverb », 24e pièce © EMB

On a affaire en vérité à une quadruple transformation : la source est le proverbe indien pétri de quotidienneté, de verve, de sagesse populaire – à supposer que cette évocation de l'indianité du XVIIIe siècle soit tout à fait de bon aloi – (1), puis la facture classique d'une reformulation plus solennelle (2), suivie de la quasi-mirlitonnade beckettienne revenant au démotique tout en restant violemment fidèle à l'inscription initiale (3), et enfin, la mise en musique de Kurtág (4). Les indications de tempo (*roughly, wild* puis *softer [but still a bit sarcastically]* et enfin *a new roughly*) soulignent la forme tripartite de l'œuvre, dans laquelle

le baryton n'est soutenu que par les percussions. Plus que dans la mélodie, qui suit de très près les inflexions naturelles de la voix anglaise et s'arrête sur les noms de la progression du proverbe (*arse*, *feet*, *flat*, *back* – tous les quatre approximativement de la même durée de ronde, et accentués par les percussions), c'est dans le rythme qu'il faut rechercher à nouveau la matrice d'engendrement du fragment. En effet, la dimension rythmique est la principale modification opérée par Beckett pour sa traduction depuis le français de Chamfort, et la musique de Kurtág rend compte de façon exceptionnelle de la gradation, au final absurde et grotesque, des positions les plus heureuses pour le corps humain (« …les gens les moins sensibles sont, à tout prendre, les plus heureux »). On peut se poser la question de savoir si le proverbe indien n'est pas une allusion ironique à Rousseau, non seulement parce que la relation entre le début et la fin de la maxime de Chamfort est loin d'être évidente et cohérente (les moins sensibles seraient-ils les morts, totalement insensibles ?), mais aussi parce que Beckett opère un violent changement de registre de langue avec l'introduction du « *arse* » comme élément crûment corporel dans le langage proverbial. Enfin, la voix *meurt* effectivement sur le « dead, than the lot », perdant sa capacité à chanter au profit d'une exclamation parlée, d'une intonation percutée et abrupte[23].

Ce côté germinatif du rythme se rencontre à plusieurs niveaux et notamment dans la figuration du temps – le rythme étant entre autres choses un profil du temps. En réalité, ce que Kurtág révèle avec une ingéniosité géniale, c'est la conjonction de vitesses différentielles ou, si l'on préfère, la dialectique de la vitesse et de la lenteur. C'est là que le rythme trouve à être constamment modifié et alterné, sa véritable place et son rôle essentiel. C'est lui qui conjure, en la perpétuant, la déclinaison de l'indécidable par son efficacité libératrice. Dans le jeu d'emprunts et de citations qui est au cœur de la composition de Kurtág, les relations en arrivent à se faire, se défaire, se dénouer et s'établir par affinités rythmiques. Il s'agit moins de formes que de structures fluides en devenir. C'est par la reprise et le remodelage des rythmes autres, externes, hérités parfois de la tradition, que Kurtág accède à une paradoxale liberté qui ne peut s'épanouir que sur le terreau de contraintes fécondes – d'où ce jeu fascinant grâce auquel Kurtág épouse ce qui lui est imposé.

Conclusion

De même que le travail du rythme fait voler en éclats les lignes de démarcation entre l'intérieur et l'extérieur, entre le même et l'autre, l'op. 36 nous présente une petite forme poétique ciselée, et nous montre la capacité du fragment à être un instant particulier entre l'interne et l'externe, l'intime et l'extime, et le lieu où, paradoxalement, s'affirme le style singulier du compositeur en même temps que s'immiscent des correspondances intertextuelles[24].

Il n'est pas étonnant que Kurtág revienne aujourd'hui à ses premières amours et à ses premiers chocs esthétiques. L'un d'entre eux, au même titre que l'*Inachevée* de Schubert, découverte dans son enfance, revêt une importance particulière : il s'agit d'une représentation de *Fin de partie*, lors de son séjour parisien, entre mai 1957 et mai 1958 (la pièce est créée à Londres puis à Paris en avril 1957). C'est le texte que le compositeur a choisi aujourd'hui, en

[23] Cette façon de faire se retrouve à la fin de la pièce *Tübingen, Jänner* dans les *Chants de Hölderlin* op. 35, au moment où Kurtág doit mettre en voix le fameux « Pallaksch » hölderlinien. Sur ce sujet, je renvoie à l'étude de Beate PERREY, « L'extra-humain, l'infra-humain et l'animalier : la voix de la défiguration chez Kurtág, Bacon et Celan », Pierre MARÉCHAUX et Grégoire TOSSER (dir.), *op. cit.*, p. 79-112.

[24] Il s'agit là, à n'en pas douter, d'une question cruciale qui trouve, d'ailleurs, une place centrale dans le beau travail d'Haydée CHARBAGI, « Comment le dire ? Sur *…pas à pas – nulle part…* », *Po&sie*, n° 120, 2007, p. 142-164 (également dans Márta GRABÓCZ et Jean-Paul OLIVE (dir.), *op. cit.*, p. 285-311).

2010, pour support de son opéra, son premier opéra. Après avoir parcouru le premier Beckett (poèmes « elles viennent… », « Dieppe » de 1938-1939) et le tout dernier (*Comment dire* est le dernier texte de l'auteur, écrit en 1988), après avoir hésité entre de multiples dramaticules (*Footfalls*, *Rockaby*, *Play*), Kurtág a finalement choisi la gageure représentée par une œuvre d'ample dimension et justement célèbre. Nul doute que ce sera à nouveau l'occasion de revisiter l'œuvre de Beckett à l'épreuve de la musique de Kurtág – et, si j'ose dire, *inversement*.

Indications bibliographiques

BECKETT S., *Collected Poems : 1930-1978*, London, John Calder, 1986.

—, *Poèmes* ; suivis de *Mirlitonnades*, Paris, Minuit, 1992.

—, *Selected Poems : 1930-1989*, London, Faber & Faber, 2009.

CHAMFORT S.-R.-N. de, *Maximes et pensées* ; suivies de *Dialogues philosophiques*, Paris, G. Crès, 1922.

—, *Caractères et anecdotes*, Paris, G. Crès, 1924.

CHARBAGI H., « Comment le dire ? Sur *...pas à pas – nulle part…* », *Po&sie*, n° 120, 2007, p. 142-164. Repris sous le titre « György Kurtág *...pas à pas – nulle part…* op. 36 pour baryton solo, trio à cordes et percussions (1993-1998), sur des poèmes de Samuel Beckett et des maximes de Sébastien Chamfort », Márta GRABÓCZ et Jean-Paul OLIVE (dir.), *Gestes, fragments, timbres : la musique de György Kurtág*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts 8 », 2009, p. 285-311.

COHN R., *A Beckett Canon*, Ann Arbor, University of Michigan Press, coll. « Theater : theory, text, performance », 2001.

DELEUZE G., « L'Épuisé », Samuel BECKETT, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992, p. 57-106.

ENGELBERTS M., « Beckett et le *light verse* : les *Mirlitonnades* et *Long after Chamfort* », *Samuel Beckett today / aujourd'hui*, VII (numéro intitulé *Beckett versus Beckett*), 1998, p. 277-296.

GAVARD-PERRET J.-P., « « …pas à pas – nulle part… » : György Kurtág : la didascalie du silence », *Ostinato rigore* [numéro intitulé *Brahms (2)*], n° 13, 2009, p. 193-199.

KNOWLSON J., *Beckett*, trad. par Oristelle BONI, Paris, Actes sud, coll. « Babel », 2007, p. 811.

KUNKEL M., *„...dire cela, sans savoir quoi...“ Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág und Heinz Holliger*, Saarbrücken, Pfau, 2008.

LAKI P., « György Kurtág et János Pilinszky : une affinité spirituelle », Márta GRABÓCZ et Jean-Paul OLIVE (dir.), *Gestes, fragments, timbres : la musique de György Kurtág*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts 8 », 2009, p. 73-80.

MALINGE E., « Sens de l'éloquence : Kurtág – Beckett, de *What is the word* (op. 30) à *...pas à pas – nulle part…* (op. 36) », Márta GRABÓCZ et Jean-Paul OLIVE (dir.), *Gestes, fragments, timbres : la musique de György Kurtág*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts 8 », p. 249-264.

MATHON G., « Quelques mots de Beckett dans la langue de Kurtág », Pierre MARÉCHAUX et Grégoire TOSSER (dir.), *Ligatures : la pensée musicale de György Kurtág*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2009, p. 67-78.

—, « Langue au-dessous des langues… (à propos de *What is the word*) », Márta GRABÓCZ et Jean-Paul OLIVE (dir.), *Gestes, fragments, timbres : la musique de György Kurtág*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts 8 », p. 265-283.

PERREY B., « L'extra-humain, l'infra-humain et l'animalier : la voix de la défiguration chez Kurtág, Bacon et Celan », Pierre MARÉCHAUX et Grégoire TOSSER (dir.), *Ligatures : la pensée musicale de György Kurtág*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2009, p. 79-112.

PILLING J., *A Samuel Beckett Chronology*, Basingstoke & New York, Palgrave Macmillan, coll. « Author chronologies series », 2006.

TOSSER G., « Hommages en fragments : le chemin entre György Kurtág et Luigi Nono », *Drammaturgia Musicale e altri studi*, fasc. 2, inverno 2004, p. 45-67.

—, « La bougie silencieuse de György Kurtág et Andreï Tarkovski », Márta GRABÓCZ et Jean-Paul OLIVE (dir.), *Gestes, fragments, timbres : la musique de György Kurtág*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts 8 », p. 117-138.

VARGA B.-A., « Trois questions à György Kurtág – Premier entretien (1982-1985) », Philippe ALBERA (dir.), *György Kurtág : entretiens, textes, écrits sur son œuvre*, Genève, Contrechamps, 2009, p. 21-31.

WHEATLEY D., « Beckett's *mirlitonnades* : A Manuscript Study », *Journal of Beckett Studies*, vol. 4, n° 2, Spring 1995, p. 47-76.

—, « Labours Unfinished : Beckett's *mirlitonnades* and the Poetics of Incompletion », *Fulcrum 6 : An Annual of Poetry and Aesthetics*, 2007, p. 500-506.

…pas à pas – nulle part…

Poèmes de Samuel Beckett et adaptations en vers anglais des maximes de Sébastien Chamfort op. 36[25]

1. **pas à pas – nulle part…**[26]
   pas à pas
   nulle part
   nul seul
   ne sait comment
   petits pas
   nulle part
   obstinément

2. **le nain**[27]
   [Hommage à Roland Moser]
   le nain nonagénaire
   dans un dernier murmure
   de grâce au moins la bière
   grandeur nature

3. **octave**[28]
   [Message à Pierre Boulez]
   rentrer
   à la nuit
   au logis
   allumer
   éteindre voir
   la nuit voir
   collé à la vitre
   le visage

4. **…le tout petit macabre**[29]
   [Ligetinek [… imagine…]]
   imagine si ceci
   un jour ceci
   un beau jour
   imagine
   si un jour
   un beau jour ceci
   cessait
   imagine

5. **nuit**[30]
   nuit qui fais tant
   implorer l'aube
   nuit de grâce
   tombe

[25] L'ordre des pièces correspond à celui de la partition provisoire. Sauf indication contraire en note, les titres, sous-titres et dédicaces (indiqués ici entre crochets) sont de Kurtág.
[26] BECKETT S., *Poèmes* ; suivi de *Mirlitonnades*, Paris : Minuit, 1992, p. 43. Tous les textes sont également présents dans BECKETT Samuel, *Collected Poems : 1930-1978*, London , John Calder, 1986, qui est vraisemblablement l'édition utilisée par le compositeur.
[27] BECKETT S., *Poèmes, op. cit.*, p. 47.
[28] *Ibid.*, p. 35.
[29] *Ibid.*, p. 37. Le titre fait référence au *Grand macabre*, l'opéra de Ligeti à qui la pièce est dédiée.
[30] *Ibid.*, p. 39.

6. écoute-les…[31]

écoute-les
s'ajouter
les mots
aux mots
sans mot
les pas
aux pas
un à
un

7. octave[32]

[double – à Isabelle Kurtág]
rentrer
à la nuit
au logis
allumer

éteindre voir
la nuit voir
collé à la vitre
le visage

8. berceuse[33]

[Hommage à Heinz Holliger]
morte parmi
ses mouches mortes
un souffle coulis
berce l'araignée

9. …d'où…[34]

d'où
la voix qui dit
vis

d'une autre vie

10. elles viennent…[35]

[Hommage à Gösta Neuwirth]
elles viennent
autres et pareilles
avec chacune c'est autre et c'est pareil
avec chacune l'absence d'amour est autre
avec chacune l'absence d'amour est pareille

11. rêve[36]

[Hommage à Henri Pousseur]
rêve
sans fin
ni trêve
à rien

[31] *Ibid.*, p. 36.
[32] *Ibid.*, p. 35.
[33] *Ibid.*, p. 44.
[34] *Ibid.*, p. 44.
[35] *Ibid.*, p. 7. Il s'agit du seul poème, avec « Dieppe », à ne pas appartenir aux *Mirlitonnades*.
[36] *Ibid.*, p. 44.

12. apparition[37]
[Jehudának]
son ombre une nuit
lui reparut
s'allongea pâlit
se dissolut

13. fous…[38]
[Brunner Panninak]
fous qui disiez
plus jamais
vite
redites

14. fin fond du néant…[39]
[Hommage à Eric Satie]
fin fond du néant
au bout de quelle guette
l'œil crut entrevoir
remuer faiblement
la tête le calma disant
ce ne fut que dans ta tête

15. en face le pire…[40]
en face
le pire
jusqu'à ce
qu'il fasse rire

16. Inventaire[41]
[Hommage à Jan van Vlijmen]
somme toute
tout compte fait
un quart de milliasse
de quarts d'heure
sans compter
les temps morts

17. mouvement[42]
vieil aller
vieux arrêts

aller
absent
absent
arrêter

18. La calma[43]
sitôt sorti de l'ermitage
ce fut le calme après l'orage

[37] *Ibid.*, p. 46.
[38] *Ibid.*, p. 43.
[39] *Ibid.*, p. 36.
[40] *Ibid.*, p. 35.
[41] *Ibid.*, p. 35.
[42] *Ibid.*, p. 43.
[43] *Ibid.*, p. 45.

19. Dieppe[44]

[Hommage à François Sulyok]
encore le dernier reflux
le galet mort
le demi-tour puis les pas
vers les vieilles lumières

20. de pied ferme[45]

de pied ferme
tout en n'attendant plus
il se passe devant
allant sans but

21. …levons l'ancre…[46]

noire sœur
qui es aux enfers
à tort tranchant
et à travers
qu'est-ce que tu attends

22. Sébastien Chamfort : Du cœur de l'homme…[47]

Que le cœur de l'homme est creux et plein d'ordure.

Sébastien Chamfort – Samuel Beckett : How hollow…[48]

How hollow heart and full
of filth thou art

23. Sébastien Chamfort – Samuel Beckett : sleep…[49]

Sleep till death
healeth
come ease
this life disease.

Sommeil…[50]

Vivre est une maladie dont le sommeil nous soulage toutes les seize heures. C'est un palliatif. La Mort est le remède.

---

[44] *Ibid.*, p. 15. Le titre « Dieppe » est de Beckett.
[45] *Ibid.*, p. 45.
[46] *Ibid.*, p. 46. Le titre donné par Kurtág est tiré du dernier poème des *Fleurs du mal* de Baudelaire.
[47] Les deux textes, français et anglais, sont mis en musique l'un après l'autre. La « maxime » de Chamfort est en fait la dernière phrase d'une « pensée » de Blaise Pascal [n° 139 (143) : Divertissement] : « On charge les hommes dès l'enfance du soin de leur honneur, de leur bien, de leurs amis, et encore du bien et de l'honneur de leurs amis, on les accable d'affaires, de l'apprentissage des langues et d'exercices, et on leur fait entendre qu'ils ne sauraient être heureux, sans que leur santé, leur honneur, leur fortune, et celles de leurs amis soient en bon état, et qu'une seule chose qui manque les rendra malheureux. Ainsi on leur donne des charges et des affaires qui les font tracasser dès la pointe du jour. Voilà direz-vous une étrange manière de les rendre heureux ; que pourrait-on faire de mieux pour les rendre malheureux ? Comment, ce qu'on pourrait faire : il ne faudrait que leur ôter tous ces soucis, car alors ils se verraient, ils penseraient à ce qu'ils sont, d'où ils viennent, où ils vont, et ainsi on ne peut trop les occuper et les détourner. Et c'est pourquoi, après leur avoir tant préparé d'affaires, s'ils ont quelque temps de relâche, on leur conseille de l'employer à se divertir, et jouer, et s'occuper toujours tout entiers. Que le cœur de l'homme est creux et plein d'ordure. » (PASCAL Blaise, *Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets [vol. I : Textes]*, Paris, Éditions du Luxembourg, 1952, p. 97-98).
[48] BECKETT S., *Collected Poems, op. cit.*, p. 168-169.
[49] *Ibid.*, p. 166-167, où l'original et la traduction se font face.
[50] CHAMFORT S.-R.-N. de, *Maximes et pensées* ; suivies de *Dialogues philosophiques*, Paris, G. Crès, 1922, [Maxime] CXIII, p. 40.

24. Sébastien Chamfort – Samuel Beckett : an indian proverb[51]

Better on your arse than on your feet,
flat on your back than either, dead than the lot.

Un proverbe indien[52]

Quand on soutient que les gens les moins sensibles sont, à tout prendre, les plus heureux, je me rappelle le proverbe indien : « Il vaut mieux être assis que debout, être couché qu'assis ; mais il vaut mieux être mort que tout cela. »

25. Sébastien Chamfort – Samuel Beckett : oblivion, sweet oblivion[53]

[Hommage à Christian Wolff]
Live and clean forget from day to day,
Mop life up as fast as it dribbles away.

Oubli, doux oubli[54]

Quand on a été bien tourmenté, bien fatigué par sa propre sensibilité, on s'aperçoit qu'il faut vivre au jour le jour, oublier beaucoup, enfin, *éponger la vie*, à mesure qu'elle s'écoule.

26. Sébastien Chamfort – Samuel Beckett : « Lasciate ogni speranza » [55]

Hope is a knave befools us evermore,
which till I lost no happiness was mine.
I strike from hell's to grave on heaven's door :
All hope abandon ye who enter in.

« Lasciate ogni speranza »[56]

L'espérance n'est qu'un charlatan qui nous trompe sans cesse. Et pour moi, le bonheur n'a commencé que lorsque je l'ai eu perdue. Je mettrais volontiers sur la porte du Paradis le vers que le Dante a mis sur celle de l'Enfer : *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*.

27. Sébastien Chamfort – Samuel Beckett : a shocking case[57]

[…a little song for Liz Baker]
Wit in fools has something shocking
like cabhorses galloping.

Un cas choquant[58]

Un sot qui a un moment d'esprit, étonne et scandalise, comme des chevaux de fiacre au galop.

28. Valse[59]

[Hommage à Helmut Lachenmann]
flux cause
que toute chose
tout en étant
toute chose
donc celle-là
même celle-là
tout en étant
n'est pas
parlons-en

---

[51] BECKETT S., *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 158-159.
[52] CHAMFORT S.-R.-N. de, *Maximes et pensées*, *op. cit.*, CLV, p. 50.
[53] BECKETT S., *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 160-161.
[54] CHAMFORT S.-R.-N. de, *Maximes et pensées*, *op. cit.*, CLXXII, p. 54-55.
[55] BECKETT S., *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 164-165.
[56] CHAMFORT S.-R.-N. de, *Maximes et pensées*, *op. cit.*, XCIII, p. 34. Chamfort revient sur cette citation de Dante dans ses *Caractères et anecdotes* (Paris : G. Crès, 1924, p. 199 [DLXXXI]), et la traduit ainsi : « Vous qui entrez ici, laissez toute espérance. »
[57] BECKETT S., *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 154-155.
[58] CHAMFORT S.-R.-N. de, *Maximes et pensées*, *op. cit.*, LIV, p. 23.
[59] BECKETT S., *Poèmes*, *op. cit.*, p. 38.

29. Sébastien Chamfort : Méditation[60]

Le Théâtre tragique a le grand inconvénient moral de mettre trop d'importance à la vie et à la mort.

30. Sébastien Chamfort – Samuel Beckett : …une découverte bouleversante…[61]

[double]
The trouble with tragedy is the fuss it makes
about life and death and other tuppenny aches. Wha !

31. Sébastien Chamfort – Samuel Beckett : asking for salve and solace[62]

[Hommage à Merran Joy Poplar]
Ask for all-healing, all-consoling thought
salve and solace for the woe it wrought.

Demandez baume et réconfort[63]

La pensée console de tout et remédie à tout. Si quelquefois elle vous fait du mal, demandez-lui le remède du mal qu'elle vous a fait, et elle vous le donnera.

[60] CHAMFORT S.-R.-N. de, *Maximes et pensées, op. cit.*, LXXIX, p. 28. Les pièces numérotées XXIX et XX, correspondant à la mise en musique du texte original puis de sa traduction, s'enchaînent sans interruption.
[61] BECKETT S., *Collected Poems, op. cit.*, p. 156-157.
[62] *Ibid.*, p. 162-163.
[63] CHAMFORT S.-R.-N. de, *Maximes et pensées, op. cit.*, XXIX, p. 14.