



HAL
open science

Préambule à l'écoute de Fin de partie - Scènes et monologues, György KURTAG

Geneviève Mathon

► **To cite this version:**

Geneviève Mathon. Préambule à l'écoute de Fin de partie - Scènes et monologues, György KURTAG. De Franz Liszt à la musique contemporaine. Musicologie et significations, 2023, 978-2-36441-475-4. hal-04498521

HAL Id: hal-04498521

<https://hal.science/hal-04498521>

Submitted on 11 Mar 2024

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.

Préambule à l'écoute de *Fin de partie – Scènes et monologues, de György Kurtág*

« Qu'auriez-vous fait si vous n'aviez pas été écrivain ? Il aurait répondu, ai-je lu je ne sais où, qu'il aurait écouté de la musique. »
À Márta, qui n'a (eu) de cesse d'écouter la musique, avec passion.

Avec *Fin de partie*, créée en 1957, Samuel Beckett aborde le théâtre, non seulement comme écrivain mais aussi comme metteur en scène. La pièce regorge de didascalies. Elle commence par trois pages d'indications scéniques, qui précisent l'espace puis le jeu. Elle annonce une écriture de plus en plus resserrée et confinée jusqu'à ses *dramaticules* réduites ou presque à des didascalies. Ainsi *Actes sans paroles*, entièrement constituée de didascalies, décrit avec précision les actions des personnages.

Fin de partie – Scènes et monologues, créé à la Scala de Milan le 15 novembre 2018, est le premier opéra de György Kurtág. À rebours de Beckett, qui n'a eu de cesse de rétrécir, étrangler les phrases, les mots, les syllabes, les chargeant d'une singularité et d'une présence fortes, il compose l'œuvre la plus longue de son répertoire. Il musicalise, sonorise, jusqu'aux bâillements, aux rires, aux silences (« Un temps » ponctue régulièrement la pièce). Il ouvre, déplie, invente des mondes sonores qu'il juxtapose avec une instrumentation riche et diversifiée (instruments savants et populaires). Et il structure l'ensemble, dans une amorce toujours renouvelée de gestes et de figures.

Les textes d'opéras

« La langue des livrets d'opéra a été un mélange de négligence au-delà de toute limite mais également de préciosité déplacée. »
« Les premiers librettistes avaient été des poètes, des lettrés. Ils avaient mis en scène des dieux et des demi-dieux. Leur langue était noble et élégante.
Avec le mélodrame, divinités et demi-dieux sont totalement abandonnés. [...]. La langue du livret s'est totalement transformée. Sur scène, uniquement des hommes. Souvent élevés au rang de héros, certes ; mais hommes toutefois : toujours et seulement des êtres humains ».

Une réflexion est entamée, dès le début du ^{xx}e siècle, avec Busoni et Malipiero, d'une part, et Schoenberg et Berg, d'autre part, sur un théâtre lyrique qui soit le plus éloigné possible à la fois de Wagner et de l'école veriste italienne. Luigi Dallapiccola (1904-1975) en analyse les premiers bouleversements et manifestations, dans quelques textes essentiels⁴ ; en atteste également la composition de ses trois opéras : *Volé di notte*, *Il prigioniero* et *Ulisse*. Il sera un point de repère essentiel pour la jeune génération, « entre l'enchantement d'un théâtre et le dégoût de l'opéra ».

Lors d'un entretien (de 1986) avec Umberto Eco, Luciano Berio déclare :

« Pourquoi peut-il arriver que je vous mette en pièces (il parle de ses trois "librettistes" : Italo Calvino, Edoardo Sanguineti, et bien sûr Umberto Eco) ? Parce que je le répète, la musique doit avoir le dessus, et parce qu'il n'y a pas – qu'il n'y a jamais eu – entre le texte et la musique ce rapport élémentaire de causalité auquel tu fais semblant de croire⁵. »

Pour Cristóbal Halffter, dont l'opéra *Don Quichotte* a été créé en 2000 à Madrid, musique et texte se gênent mutuellement, et il est inconcevable d'écrire une musique qui serve un texte. Amorós, son librettiste, homme de lettres et écrivain, se range de l'avis du compositeur : le rôle principal dans la création lyrique revient au musicien ; le librettiste n'a qu'une fonction ancillaire. Ainsi, Halffter introduit la notion de « sémantique supérieure » qui vise un au-delà des rapports texte/musique. Au terme opéra, les compositeurs préféreront, entre autres termes, celui d'action musicale car, ici c'est le processus musical qui domine. L'action musicale fait de la musique « un instrument d'analyse du texte⁶ ».

Les conceptions dramaturgiques de Brecht⁷ auront des répercussions sur les compositeurs ; ceux-ci s'engageront dans l'expérimentation de nouvelles formes de théâtre musical, vers « un dépiècement de la

André BERNOLD, *L'amitié de Beckett 1979-1989*, Paris, Hermann Éditeurs, 1992, p. 27.

⁴Luigi DALLAPICCOLA, « Paroles et musique dans le mélodrame », in *Paroles et musique*, Il Saggiatore, Milano, 1980 ; Minerve, 1992 pour le texte français, p. 47.

⁵*Ibid.*, p. 45.

« Paroles et musique dans le mélodrame », « Notes sur l'opéra contemporain », « Autres notes sur l'opéra », « Pour la représentation de *Volé de nuit* », « Genèse des *Chants de prison* et du *Prisonnier* », « Naissance d'un livret d'opéra », in *Paroles et musique, op. cit.*

⁶Eco in ascolto », *Les cahiers de l'IRCAM 6, Musique : texte*, Éditions IRCAM-Georges Pompidou, 1994, p. 95-106.

⁷*Ibid.*, p. 97.

Brecht développe, dans les années 20, sa théorie de la dramaturgie non aristotélicienne, « dramaturgie antimétaphysique et matérialiste », fondée sur la non-identification du spectateur aux personnages. Brecht veut un théâtre de la conscience politique qui oblige au renversement de la dramaturgie aristotélicienne et à la création de nouvelles formes dramaturgiques fondées sur la technique de la distanciation. La forme épique permet de libérer la musique du joug narratif, et s'intègre dans une pratique de la fragmentation, du discontinu. « Dans le théâtre épique (qui procède par tableaux successifs) toute la charge, signifiante et plaisante, porte sur chaque

composition⁸ », mettant en échec la dramaturgie discursive au profit de situations juxtaposées ou fragmentées, de « suites d'instantanés prégnants⁹ ».

François-Bernard Mâche parle de « transmutation du langage en musique¹⁰ » et de la nécessité de s'éloigner de l'hypothèque sémantique. Il avance la notion de modèle. Un modèle linguistique qui véhicule phonétique et sémantique, et offrirait un taux de récurrence et de variation éminemment musical. Le livret constitue, en lui-même, une musique potentielle : « la cohérence sonore du système linguistique en fait une sorte de maquette musicale¹¹ », une architecture sonore, à partir de laquelle le compositeur opérera librement.

Le livret est déjà matière musicale :

« Aujourd'hui, la musique peut filtrer un texte de manière beaucoup plus radicale. Elle peut décider de ce qui, dans un texte, sera "rejeté", ou inversement, de ce qui jouera un rôle de premier plan : par exemple de ce qui sera réduit à du matériau acoustique, et de ce qui sera mis en lumière avec ses réseaux significatifs ».

La fragmentation, comme conséquence dès lors inéluctable d'une totalité organique déchuë, devient alors porteuse d'une multiplicité de sens, d'« un sens qui fuse et fuit tout à la fois¹³ », pour reprendre les mots de Barthes. Chaque tableau ne peut se ramener à un sens général. Le sens restera donc en suspens, ou interprétable à l'infini. Ainsi, les textes continuent de répondre aux nécessités musicales. Ils servent de catalyseurs dans la genèse de ce qui est pure musique. Les contenus textuels peuvent être littéralement dissous, jusqu'à leur éclipse totale.

Dans *Prometeo*, Luigi Nono fait figurer dans la partition des textes qui ne doivent pas être entendus. Autrement dit, le texte peut devenir centre-absence selon la célèbre formule de Boulez. Là aussi est visée une sémantique supérieure.

Et comme le souligne Berio¹⁴, texte et musique doivent conserver leur autonomie et viser un degré analogue de complexité, de dignité, De cette qualité intrinsèque du livret, en témoignent diverses collaborations : Nono/Cacciari ; Dusapin/Cadiot, Beckett ; Berio/Calvino, Sanguineti, Eco, etc.

Certains compositeurs, Dallapiccola et Maderna entre autres, écriront eux-mêmes leur livret, construisant, élaborant patiemment cette matière musicale première.

« Écrivant moi-même mes livrets, je peux les retravailler avec la plus grande liberté ; donner au jeu des dialogues une fonction purement musicale-constructive ; et tirer avantage de ce pouvoir de "concentration" si caractéristique de la musique d'opéra, dont Ferruccio Busoni a parlé un jour avec tant de perspicacité. Ce qui signifie voir où la musique permet de réduire les paroles au minimum. La langue d'un livret d'opéra étant si différente de la langue parlée ou de celle du théâtre en prose, les mots doivent être choisis avec énormément de soin. De ce point de vue, tantôt les problèmes trouvent aisément une solution, tantôt ils présentent d'énormes difficultés. »

L'opéra relève d'un problème vocal et d'un problème de type narratif. Demeure la dimension scénique : l'expression scénique, par la présence vivante d'artistes sur scène, peut nous raconter quelque chose.

La machine théâtrale envoie des messages. « *Ils ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent [...]. On a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela, la théâtralité : une épaisseur de signes*⁶ ».

La langue de Beckett

Beckett n'a jamais souhaité que ses textes soient mis en musique¹⁷ :

« Je me suis déjà formellement opposé à toute musique de scène (Werner Egk avait envisagé d'en composer une). Ce serait là, pour moi, un très pénible contresens. Il en serait tout autrement d'une musique inspirée par la pièce et je serais flatté par toute initiative en ce sens. Mais en disant cela je pense à une musique purement instrumentale, sans voix. Pour être tout à fait franc, je ne crois pas que le texte de Godot puisse supporter les prolongements que lui conférerait forcément une mise en musique. La pièce comme tout dramatique, si, mais pas le détail verbal. Car il s'agit d'une parole dont la fonction n'est pas tant d'avoir un sens que de lutter, mal, j'espère, contre le silence, et d'y renvoyer. Je la vois donc difficilement partie intégrante d'un monde sonore.

scène, non sur l'ensemble ; au niveau de la pièce, pas de développement, pas de mûrissement, un sens idéal certes (à même chaque tableau) mais pas de sens final, rien que des découpages dont chacune détient une puissance démonstrative suffisante » (Bertolt BRECHT, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, Paris, L'Arche éditeur, 1999 pour la version française, p. 65.)

⁸Roland BARTHES, « Littérature et signification », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 261.

⁹*Ibid.*, p. 263.

¹⁰François-Bernard MACHE, « Polyphonies », Propos recueillis par Peter Szendy, *Les cahiers de l'IRCAM 6, Musique : texte*, Éditions IRCAM-Georges Pompidou, 1994, p. 83-94.

¹¹*Ibid.*, p. 91.

¹²Luciano BERIO, "Eco in ascolto", *Les cahiers de l'IRCAM 6, Musique : texte, op. cit.*, p. 100.

¹³Roland BARTHES, « Littérature et signification », *Essais critiques, op. cit.*, p. 263.

¹⁴Luciano BERIO, "Eco in ascolto", *Les cahiers de l'IRCAM 6, Musique : texte, op. cit.*, p. 100.

¹⁵« Naissance d'un livret d'opéra », in *Paroles et musique, op. cit.*, p. 116.

¹⁶Roland BARTHES, « Littérature et signification », *Essais critiques, op. cit.*, p. 258.

¹⁷Cf. *Beckett et la musique*, sous la direction Geneviève MATHON et David LAUFFER, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013. Textes de Antonia Soulez, Marc Blanchet, Grégoire Tosser, Peter Szendy, Laurent Feneyrou, Geneviève Mathon, David Lauffer, et des compositeurs Jean-Yves Bosseur et Georges Aperghis.

Mais ce drame que vous semblez avoir bien senti, si vous jugiez bon de le traduire, si librement que ce soit, en musique pure, voilà qui m'intéresserait beaucoup et me ferait un grand plaisir. Et pour ne parler que du silence, n'attend-il pas toujours son musicien. »

Cependant, en juillet 1930, il écrit dix-sept vers destinés à être mis en musique par un ami pianiste américain (Henry Crowder) ; cette expérience restera isolée. Pour aider John Beckett, son jeune cousin musicien, il accepte qu'*Acte sans paroles*, courte pantomime, soit mise en musique.

Son ami le compositeur roumain Marcel Mihalovici sollicite à plusieurs reprises Beckett pour écrire un livret d'opéra. L'écrivain lui propose d'en composer un « à partir de *Krapp*¹⁹ ». L'opéra sera créé en février 1959. L'écriture radiophonique relève du son, des bruits, et pas seulement de la performance vocale. Beckett rejoint en cela les préoccupations des compositeurs qui se sont tournés vers ce genre nouveau : l'opéra radiophonique²⁰.

Après *ceux qui tombent* et *Cendres* qui ne comportent, outre la musique de Schubert, que voix et effets sonores, Beckett décide, pour les deux pièces radiophoniques suivantes, écrites en 1961, d'introduire la musique. Pour *Paroles et musique*, il sollicite son cousin John Beckett, et pour *Cascando*, Marcel Mihalovici. Beckett continue cependant à refuser toute mise en musique. À propos de *Film*, il écrit à Judith Schmidt : « Surtout pas de musique s.t.p. ni d'autre bruit que "ssh" ».

Mabou Mines, troupe d'avant-garde de la scène new-yorkaise, présente ses adaptations du *Dépeupleur* et de *Cascando*. Philip Glass compose cinquante minutes de musique afin de « rendre la rumeur du "faible grésillement d'insecte" qui bruit dans le cylindre » du *Dépeupleur*.

Beckett, séduit par la qualité de ces spectacles, autorisera d'autres adaptations.

Puis, il y aura, de son vivant, la rencontre avec les compositeurs Wolfgang Fortner, Morton Feldman (*Neither* sur 16 vers), Jean-Yves Bosseur, et son autorisation accordée à Heinz Holliger de composer des arrangements pour *Pas moi* et *Va et vient*²¹, etc.

À partir de 1964, avec *Comédie* (*Play*²²), Beckett signe lui-même ses mises en scène, ce qui va induire un rapport plus étroit et précis à la scène, à l'écriture des pièces comme *Oh les beaux jours*, *Pas moi*, *Solo*, *Eh Joe*, *Cette fois*, etc., mais également poser une relation singulière et intime avec ses interprètes. Ce seront Billie Whitelaw, David Warrilow, Madeleine Renaud, puis Michael Lonsdale et Delphine Seyrig, pour n'en citer que quelques-uns.

« Il me fut expliqué, commente Sian Phillips, interprète de *Eh Joe* (production télévisuelle), que chaque signe de ponctuation avait une valeur bien précise et je me suis mise à progresser comme un métronome à travers le texte, le lisant de façon épouvantable mais en me souvenant peu à peu qu'un point est un point et pas un deux points ni un trait d'union ni un point d'exclamation ni un point-virgule. Nous avons travaillé comme des machines, en battant la mesure avec nos doigts, et comme au bout de quelques heures cette cadence impitoyable et les beaux yeux bleus tout aussi impitoyables me rendaient un peu malade, je me suis risquée à dire que je devrais rentrer chez moi et continuer seule. »

Les exigences de Beckett semblent implacables, les contraintes physiques extrêmes. Les didascalies envahissent, telle une végétation, un discours parallèle, l'espace de la page et font perdre le fil de la parole, toujours plus étouffée, empêchée, engloutie.

Beckett n'aura de cesse aussi de doter ses pièces de structures musicales.

Fin de partie : texte et livret

On trouve chez György Kurtág tous les ingrédients de l'opéra tel qu'il va se redéfinir au cours du xx^e : la teneur du livret : « **ce pouvoir de concentration** » dans l'économie des mots et leurs récurrences ; les sources textuelles hétérogènes et l'intertextualité ; la représentation de l'homme dans sa vérité, son dénuement et sa solitude ; le questionnement métaphysique et aussi politique.

Le compositeur aime l'écrivain et à plusieurs reprises il a travaillé à la matière textuelle-musicale-architecturale de ses textes et poèmes. Une fascination commune les porte vers l'épure et le retrait jusqu'au non-formulé, ou le si peu formulé ; l'obsession du détail ciselé à l'excès, que ce soit le mot ou la note, enfermés dans un réseau (une grille) d'indications de jeu ; l'incomplétude qui induit attente ou suspens, qui va... *pas à*

¹⁹Lettre de Samuel Beckett adressée à Edouard Coster (1905-2001), connu sous le pseudonyme d'Edmond Costère, du 11 mars 1954, *The Letters of Samuel Beckett 1941-1956*, op. cit. Phrases soulignées par nous-même.

²⁰Personnage de *La dernière bande* : Krapp, s'enregistre, à chacun de ses anniversaires, pour fixer les événements principaux de l'année écoulée. Aujourd'hui, le jour de ses soixante-neuf ans, il écoute sa voix enregistrée trente ans auparavant.

²¹Cf. Giordano FERRARI, « Opéras radiophoniques, un genre de dramaturgie musicale », in *Musique et dramaturgie : esthétique de la représentation au xx^e siècle*, sous la direction de Laurent FENEYROU, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 639-652.

²²James KNOWLSON, *The Letters of Samuel Beckett 1941-1956*, op. cit., p. 679.

²³Avec *Comédie* (*Play*), Beckett va pouvoir imposer sa vision de la mise en scène. Voir James KNOWLSON, *The Letters of Samuel Beckett 1941-1956*, op. cit., p. 833.

²⁴« Entretien avec Sian Phillips », 7 avril 1994, cité par James KNOWLSON, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, biographie traduite de l'anglais par Oristelle BONIS, Londres, Bloomsbury Publishing plc, 1996. Arles, Actes Sud, 1999 pour la traduction française, p. 1297 note 142.

*pas - nulle part*²⁴... vers aucune résolution ou consolation ; l'ironie décapante et tendre ; la mémoire qui affouille (Beckett nous raconte des histoires, *l'air de rien*, qui nous détournent du « vrai » sujet – mais quel est-il ? – et Kurtág, par rémanences seulement esquissées nous rappelle le monde d'hier). Et enfin ces gestes que l'on amorce indéfiniment.

Fin de partie de Beckett est d'un seul tenant. De la pièce, Kurtág en tire un livret. Il modèle, réaménage, rajoute, retranche et articule. L'opéra, ramassé en un acte, compte alors 14 scènes portant chacune un titre.

En voici le déroulement musico-théâtral (la numérotation des pages est celle de l'édition de 1957 aux Éditions de Minuit).

1. Prologue/I et II (Roundelay)
2. Pantomime de Clov (les 3 pages introductives) : rires brefs par 4 fois selon les indications de Beckett
3. Premier monologue de Clov
4. Premier monologue de Hamm

Les scènes 2, 3 et 4 s'enchaînent et suivent strictement le texte de Beckett

p. 18 à 28 : pas de mise en musique²⁵

5. Poubelle (Hamm, Nell, Nagg, puis Clov)

p. 39 à 67 : pas de mise en musique

6. « Roman » (Hamm, Clov et Nagg)
7. Monologue de Nagg (et dernières phrases de Hamm)

p. 78-90 : pas de mise en musique

8. Avant-dernier monologue de Hamm
9. Dialogue Hamm Clov

p. 94-105 : pas de mise en musique

10. « C'est fini, Clov » et vaudeville de Clov
11. Dernier monologue de Clov
12. Transition au final
13. Dernier monologue de Hamm
14. Épilogue

De la même manière et en résonance, les scènes 10 à 13 s'enchaînent et suivent fidèlement le texte de Beckett. L'épilogue (14) est instrumental, en réponse au Prologue 1.

Kurtág élague, ponctionne et retient précisément ce qu'il souhaite mettre en musique de la pièce de Beckett. Autrement dit, il nous en offre une version autre, étonnamment libérée de la matrice beckettienne, et intriquée cependant avec celle-ci. Il dicte son interprétation en privilégiant les monologues.

Le Prologue donne des outils de compréhension de l'opéra, dans la fabrication et facture du livret et corolairement de la musique qui épouse cette maquette déjà musicale.

²⁴Poème de Beckett qui appartient au recueil tardif, publié en 1978, *Mirlitonades* (18 poèmes brefs), mis en musique par Kurtág, créé le 21 octobre 1998 au Festival d'Automne, sur des poèmes de Samuel Beckett et des maximes de Sébastien Chamfort. Cf. l'admirable commentaire de Haydée CHARBAGI, « Comment le dire ? », *Poésies* 2007/2 (n° 120), p. 142-164.

²⁵*Fin de partie*, 1957, Paris, Éditions de Minuit.

Après une introduction instrumentale, le Prologue ouvre sur le *Roundelay* court poème (écrit entre 1974 et 1976) dont Beckett nous livre une version moderne²⁶. Chanté par Nell, dans la langue originale, il pose, en quelques vers, les fondements de l'opéra, sa structure. Si le compositeur a choisi de travailler sur la version française et s'est penché naturellement sur la prosodie française, celle de Debussy (*Pelléas*), de Poulenc (*La voix humaine*, entre autres) ou Messiaen (*Saint-François d'Assise*), il n'hésite pas à inscrire par deux fois la langue maternelle de Beckett. Ainsi le *Roundelay* et, plus loin, quelques mots de Shakespeare.

on all that strand (4)
 at end of day (4)
 steps sole **sound** (3)
 long sole **sound** (3)
 until unbidden *stay* (6)
 then no **sound** (3)
 on all that strand (4)
 long no **sound** (3)
 until unbidden *go* (6)
 steps sole **sound** (3)
 long sole **sound** (3)
 on all that strand (4)
 at end of day (4)

Poème de 13 vers, il évoque la marche, le bruit des pas, le long du rivage, quand le jour décline. La marche s'arrête (*stay*), plus de son ; la marche reprend (*go*) avec le seul bruit des pas. Le vers 7 « on all that strand » est l'axe de symétrie, le centre que recherche (de manière obsessionnelle) Hamm : « À vue de nez ! À vue de nez ! (*Clov déplace insensiblement le fauteuil*). Bien au centre ! » (p. 43). Centre, lieu du retournement, autour duquel s'ordonne une structure concentrique. L'ensemble peut s'apparenter à la fois à une forme en arche, circulaire ou encore à un palindrome par la répartition du nombre de syllabes par vers, autour du même vers 7, (formé de 4 syllabes), adoptant la configuration suivante : 4-4-3-3-6-3-4-3-6-3-3-4-4.

Enfin, il en émane une forme rondeau (*rondeley*), une ronde, avec les 4 vers qui ouvrent puis referment le poème (en miroir déformant) entourant les 5 vers du milieu.

Le poème énonce 44 mots sur les seuls 19 qui le composent. Passion pour les nombres, les symétries, les isomorphies : *Souffle*, sous-titré *intermède*, se lit/se joue en 35 secondes et répond à une construction pyramidale, en cinq stations (5' + 10' + 5' + 10' + 5'), palindromique²⁷ ; *What is the word*, bâti sur 21 unités, révèle un modèle sériel²⁸ ; *Quad*, pour quatre joueurs, lumière et percussion, de 1981, pièce de théâtre télévisée, obéit à une géométrie (déplacements, entre autres) rigoureuse²⁹...

Sound est dit 6 fois, le *s* domine et deux verbes seulement *stay* et *go* sont énoncés.

Traduction³⁰ :
 tout au long de ce rivage
 à la tombée du jour
 seul bruit les pas
 seul bruit longuement
 jusqu'à s'arrêter sans raison
 alors aucun bruit
 tout au long de ce rivage
 aucun bruit longuement

²⁶Le terme *roundelay* provient de 1570, du français moderne *rondelet*, un diminutif de *rondel* signifiant « court poème avec un refrain », littéralement « petit cercle ». Du vieux français *rondel*, diminutif de *rond* signifiant « cercle, sphère », à l'origine un adjectif de *roont*. L'orthographe a été développée par association avec *lay* (nom), « poème à chanter ». Cf. <https://www.etymonline.com/word/roundelay>, consulté le 07, 2021

²⁷ Cf. Marc BLANCHET, « *Souffle* de Beckett », introduction et première partie d'un essai consacré à *Souffle*, pièce de théâtre de Samuel Beckett de 1969, in *Beckett et la musique*, op. cit., p. 81-98.

²⁸ Cf. Geneviève MATHON, « Langue au-dessous des langues... ou comment le dire. À propos de *What is the word* et les opus 30 de György Kurtág », in *Beckett et la musique*, op. cit., p. 213-224.

²⁹Cf. Gilles DELEUZE, *Quad ; l'épuisé*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.

³⁰Samuel BECKETT (1906-1989), *Peste soit de l'horoscope* (Minuit, 2012), traduit de l'anglais par Édith FOURNIER, *Collected Poems (John Calder, 1977)*.

jusqu'à repartir sans raison
seul bruit les pas
seul bruit longuement
tout au long de ce rivage
à la tombée du jour

Une symétrie, une structure palindromique dès lors sera observée tout au long de l'opéra.

Les premières scènes, de 2 à 4 (du début de la pièce de Beckett à la page 13), et les quatre dernières scènes, de 10 à 13 (de la page 105 à la fin), s'amarrent (dans une pensée symétrique, palindromique) au texte de Beckett, qui est comme des récifs de pensées, de mots perdus-retrouvés : celui-ci sera chanté, parlé, donné à entendre *in extenso*. Ces scènes offrent un cadre strict à l'ensemble et singularisent les 5 scènes centrales, qui, elles, sont semées de trous, d'oublis, et nous éloignent du texte de Beckett. Là est posé un choix de la part du compositeur, une lecture. Qu'en ressort-il : une structure générale, en 13 scènes + 1 (l'Épilogue instrumental) qui reprend celle du *Rondelay*, 4 - 5 - 4 (+ 1).

« Et si nous montions d'un degré³¹ », la forme rondeau est cette chanson de toujours qui n'a de cesse de répéter, dans une ivresse, une joie enfantine, une torpeur et une lucidité ironique le même refrain, la même rengaine. Nous sommes alors si près de Beckett.

Kurtág exclut beaucoup du texte de Beckett. Il crée des béances, invente des scènes qui sont des amorces toujours renouvelées de gestes et de figures, de mots. Observons de plus près la structure des 5 scènes centrales.

La scène 5 introduit les parents de Hamm, Nagg et Nell, qui racontent différents épisodes de leur vie : « l'accident de tandem où nous laissâmes nos guibolles », qui provoque une avalanche de rires, puis des gémissements ; l'histoire du pantalon ; et leurs fiançailles au bord du lac de Côme. Leurs échanges sont tendres, souvent dérisoires et interrompus par un Hamm excédé. À la fin de cette scène, avec la dernière réplique de Clov, on comprend que Nell est morte, partie comme une Mélisande vieillie, à pas feutrée. « Elle n'a plus de pouls » constate Clov. C'est la scène la plus longue, d'une grande diversité de ton. On passe du rire aux larmes, de mots lourds de sens à une légèreté mêlée d'humour. Elle occupe une place à part.

Après : silence de l'orchestre (*noir complet*)

Dans la scène 6 intitulée « Roman » Hamm nous narre l'histoire (*chronicle*) de sa rencontre avec un homme, très pauvre et qui a dû laisser son enfant, loin : à « une bonne demi-journée, à cheval » (p. 176 de la partition), pour chercher secours. Le récit est confus. L'homme est-il Clov, que Hamm aurait adopté ? Cette scène s'enchaîne sur la scène 7, « Le monologue de Nagg », qui évoque son rôle de père, négligent et distrait, rejetant son fils. Puis il découvre que Nell est morte : long cri déchirant, comme dans les plus tragiques pages expressionnistes. Et Hamm de conclure : « Finie la rigolade » et de reprendre les mots du monologue de Prospero (la *Tempête*, acte IV, scène 1, de Shakespeare) : « *Our revels now are ended* ». Ces deux scènes, 6 et 7, évoqueraient le thème de la filiation ratée.

Les scènes 8 et 9 s'enchaînent, elles aussi : « L'avant-dernier monologue de Hamm » est une méditation sur lui-même, sa vie et sa propre mort ; le « Dialogue entre Hamm et Clov » qui suit, est court, grinçant, cruel avec les derniers mots de Hamm, hurlant : « qu'est-ce que je vais faire ? ».

Ces 5 scènes centrales sont des ponctions dans un tissu verbal déjà mince. Kurtág a réduit à l'extrême le texte de Beckett, il poursuit le travail de sape, d'étranglement, d'aphasie, d'extinction entrepris par l'écrivain depuis *En attendant Godot* jusqu'à son dernier texte *What is the word*, « dans cette forme circulaire le *Rondelay* qui insuffle son rythme à ce texte d'opéra³² ».

³¹Cf. Paul ELUARD, « Et si nous montions d'un degré » du recueil *Poésie ininterrompue*, paru chez Gallimard, en 1946. La phrase « Et si nous montions d'un degré » ponctue régulièrement, tel un refrain, ce long poème.

³²Danièle de RUYTER, « *Fin de partie*, György Kurtág / Samuel Beckett : la recherche de l'ailleurs et du silence », in *Samuel Beckett Today / Aujour'hui* 32 (2020), online publication, 30 July 2020, p. 330.

Il met en exergue les monologues ; et les dialogues entre Clov et Hamm, clé de voute de la pièce de Beckett, passent à la trappe.

« Surtout pas de musique s.t.p. ni d'autre bruit que "ssh" »

À cette réduction implacable et redoutable que Kurtág impose au texte de Beckett, il (op)pose une mise en musique du mot, de la syllabe, des soupirs, des interjections. Il allonge, étire, épaissit, analyse chacune des expressions vocales, et, comme naguère le pratiquait Beckett avec ses interprètes, « *chaque signe de ponctuation* [acquiert] *une valeur bien précise*³³ ».

Quatre voix en présence : celle de Hamm (baryton-basse), de Clov (baryton), de Nagg (ténor bouffe) et de Nell (mezzo-soprano), ce qui nous renvoie aux configurations vocales traditionnelles de l'opéra et donne d'emblée un caractère, une tonalité à leur rôle.

Hamm est celui qui a la parole la plus présente : elle est autoritaire mais défaille peu à peu ; sa tessiture est large, ses écarts (vocaux) nombreux. Il est le roi déchu d'un royaume inexistant ou moribond, un Prospero gagné par le doute, la déchéance. Son premier monologue est ponctué de longs bâillements, mentionnés par Beckett, que Kurtág développe, exacerbe (Ex. 1, p. 35³⁴).

Clov en est un double grimaçant (un pantin qui s'exécute en une pantomime qui n'est pas sans rappeler celle de *Actes sans paroles*). La cruauté habite chacun de ces deux personnages, en même temps qu'une forte dépendance les lie.

Nagg donne une dimension comique, voire ridicule, hormis son cri qui ébranle tout l'édifice musical. À lui est dévolu le rôle de conteur, dans la fameuse scène 5. Beaucoup de rires complices (Ex. 2, p. 68) animent les deux personnages à l'évocation d'épisodes de leur vie (l'accident, la promenade en barque sur le lac pour leurs fiançailles). Nagg veut retenir, par ces histoires, Nell qui peu à peu s'éloigne dans des mélodies étirées, douces et répétitives. Jusqu'au constat de sa mort, soulignée fortement par Kurtág dans la longue plainte désespérée descendante de Nagg (Ex. 3, p. 237)

Enfin, Nell ouvre l'opéra en chantant le *Rondelay* : les pas ponctuent une avancée hésitante le long du rivage. Ses interventions, dans la scène 5, seront hantées par des rêves, un horizon de plénitude, des images : « on voyait le fond... si pur... Si blanc... Déserte ». Et peu à peu elle s'éclipse. Elle est figure de proue, c'est elle qui commence et c'est elle qui finit (« la fin est dans le commencement ») ; elle est aussi présence maternelle (Ex. 3, p. 129-130).

« Dans son discours très réduit, réduit à quelques phrases isolées, elle indique son parcours, lequel est détaché de l'ordre strict du concret. Il est avant tout une rêverie poétique ou même une méditation à demi-mot sur le destin humain, sur l'ordre de la vie et de la mort : Nell, figure douce, éthérée, s'achemine physiquement vers la mort. La vie et ses malheurs – les souvenirs de la guerre, de l'accident à la sortie de Sedan où ils ont perdu leurs "guibolles" – n'ont ici plus beaucoup de consistance. Le "rien n'est plus drôle que le malheur" que Nell affirme dans un rire léger en devient la pierre de touche. »

Des nombreuses indications qui émaillent le texte Beckett portant sur les différentes manifestations et expressions vocales, comme le rire, le bâillement ou le cri, Kurtág s'empresse d'en prolonger et d'en préciser minutieusement la présence vocale. Ces ajouts sont notés en gris dans le livret³⁶. Le « bâillement » beckettien se déclinera, dans le « Premier monologue de Hamm » en : (*presque un gémissement*), (*bâillement, ad libitum : colla mano, colla palma, sulla bocca, tremolo afro-indiano*), (*comme un râle*)... Ces didascalies, à double-voix, donnent une signature vocale aux personnages. Dans la scène 6, « Roman », et pour rester sur le personnage de Hamm, les indications de Kurtág foisonnent : (*enragé*), (*voix blanche et monotone*), (*changement de ton*), (*hautain-majestueux*), (*comme un choral*), (*son désagréable, palatal-nasal*), (*Stollen*), (*Abgesang*), (*très impatient*), (*indigné*), (*scorevole*)...

³³« Entretiens avec Sian Phillips », James KNOWLSON, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, op. cit.

³⁴Universal Music Publishing, Editio Musica Budapest, 2018.

³⁵Danièle de RUYTER, « *Fin de partie*, György Kurtág / Samuel Beckett : la recherche de l'ailleurs et du silence », in *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* 32 (2020) op. cit., p. 332.

³⁶Cela est spécifié à la fin du livret.

Plusieurs langues résonnent pour une expression musicale la plus juste possible³⁷. Kurtág nous a habitués à ce polyglottisme, que l'on retrouve dans la partition. Tout est noté, et Kurtág guide ses interprètes dans une approche sensible et $\overline{\text{mm}}$ « au millimètre près » cependant de sa musique.

La pensée d'une vocalité, d'une texture, attachée à une voix, commence dans l'opéra par l'ajout, dans le livret, de didascalies qui vont induire la sonorisation de la plus petite interjection et unité linguistique (onomatopée, bruit vocal), jusqu'à son épaissement et sa démultiplication en strates instrumentales. Kurtág amplifie le travail de Beckett jusqu'à satiété musicale.

Pour une ébauche de conclusion³⁸

« Ma langue maternelle, c'est le bégaiement. » « Je cherche le son et peut-être le trouverai-je. Mais il n'est pas sûr que je réussisse. Il est possible que toute [*ma musique*] ne parle que du fait que je tâtonne³⁹. »

Une première étape de notre travail aura consisté à considérer la mise en écriture minutieuse du livret. Des coupes franches, voire brutales, effectuées dans la pièce de Beckett, dans la chair même du texte, jusqu'à en écarter, « négliger » des pans entiers de sa narration (et des relations tissées entre les quatre personnages), coexistent avec des ralentissements, dans les extraits choisis. Sur le fil du rasoir, Kurtág s'attarde, ralentit, suspend, « un temps ».

Beckett et Kurtág n'ont eu de cesse de faire côtoyer, dans leur travail, différentes langues : l'anglais et le français, pour l'auteur irlandais, dans ses auto-traductions qui lui permirent d'ajuster la langue pour une renaissance des mots et de leur agencement (comme le fit Mallarmé : « le besoin d'être mal-armé⁴⁰ », dira Beckett), de leur sonorité et de leur signification générale ; et dans ses incrustations, pour le compositeur hongrois, dans la partition en différentes langues créant dans son sillage des mondes sonores et musicaux habités de références diverses. L'ancrage de son activité de compositeur dans des hommages et souvenirs à toute l'histoire de la musique occidentale a toujours été une nécessité, et l'œuvre regorge de citations et d'allusions. Le travail sur la voix, la vocalité, est essentiel. Beckett truffe ses pièces (de la dernière période, et déjà dès *Fin de partie* qui marque un changement de front) d'indications précises sur les modes de jeu (parler, crier, chuchoter, etc.) ; Kurtág dévoile, de son côté, une vocalité élargie (du presque rien à un *cantando molto espressivo*).

Fin de partie, Scènes et monologues est le résultat d'un long processus d'écriture, d'un cheminement patient aboutissant à l'expérience inédite d'un premier opéra, dans lequel se joue et s'exprime toute une mémoire opératique, musicale et aussi littéraire. Il est une relecture des modernités musicales qui ont fait/construit leur temps, « un temps ». Synthèse et débordement tout à la fois : « *ça ne va donc jamais finir* » (Hamm⁴¹)

Geneviève MATHON⁴³.

Université Gustave Eiffel, LISAA (EA 4120)

³⁷Cf. « *Rash* », de Roland BARTHES, in *L'obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, p. 220-231.

³⁸Ce texte pose les linéaments d'une étude plus approfondie de l'opéra de Kurtág. Beaucoup de points restent à examiner : les références musicales, l'orchestration avec ses 60 instruments, et ce qui relève de la scénographie, déjà consignée, pour une bonne part, dans les indications de Beckett puis Kurtág.

³⁹Cité par Antoine BONNET, « Écouter composer jouer écouter... », in *György Kurtág, les œuvres et leurs interprétations*, textes réunis et édités par Alvaro OVIEDO, Jean-Paul OLIVE et Márta GRABOCZ, Paris, Hermann, 2020, p. 21. (Citation issue de « Mots-clefs ». Troisième entretien – 2007-2008, Kurtág György et Varga Bálint.)

⁴⁰Cf. Lettre adressée à Hans Naumann, citée par Anne АТІК, *Comment c'était : souvenirs sur Samuel Beckett*, Paris, Le Seuil, novembre 2003, p. 38.

⁴¹In « Poubelle ».

⁴³Ce texte constitue une première étape d'un travail consacré à l'opéra de Kurtág/Beckett.