

Beckett et la musique. Sous la direction de GENEVIÈVE MATHON et DAVID LAUFFER. Presses Universitaires de Strasbourg, 2013. Un vol. de 330 p.

Beckett et la musique est composé de trois parties et assorti d'une chronologie des créations musicales inspirées par l'œuvre de Beckett. La première, intitulée « De la mise en mots », consacrée à la musique des mots beckettien, à leur agencement, comporte quatre articles de valeurs inégales. Le premier, « Écoute-moi ça ! » d'Antonia Soulez, est parfois relativement abscons dans sa formulation tandis que l'analyse du rapport à Proust est triviale. En outre, prenant le contre-pied d'Adorno selon qui seule une musique dissonante conviendrait pour rendre compte du fait que Beckett écrit sur les ruines qui restent après Auschwitz, l'auteur prône, comme accompagnement musical du texte de Beckett « une sonorisation des mots qui n'est pas forcément une "musique", au sens où on l'entend habituellement » (p. 401), une musique où il ne resterait plus des mots que le bruit, « une musique désertée par l'idée ». Il est difficile à partir de tels propos de se faire une idée de ce que serait la musique susceptible de rendre compte de l'imaginaire beckettien. Dans l'article suivant de Franz Michael Maier, particulièrement intéressant, « Samuel Beckett, les douze sons de l'Empereur Hoàng et le silence de l'Empereur Mou », à partir de l'étude de *Dream* et à l'aide du *Beckett's Dream Notebook*, rappelant que la musique dans cette œuvre de jeunesse est liée aux motifs centraux de la pensée artistique de Beckett, qu'elle existe chez lui dans une opposition binaire avec le silence, l'auteur montre que Beckett formule cette opposition à l'aide d'un récit mythologique chinois sur l'invention du système des sons musicaux. Les deux articles qui suivent, celui de Jérôme Bodon-Clair consacré à *Comédie*, celui de Marcel Blanchet sur *Souffle* offrent des analyses qui ne sont pas vraiment originales.

Dans la deuxième partie, nettement plus intéressante, intitulée « à la mise en musique », des musicologues examinent avec une extrême précision les œuvres des musiciens consacrées à Beckett. Sylvain Marquis analyse « la technique du dénuement » chez Morton Feldman, montrant que les deux artistes ont évolué tous deux vers le minimalisme et que, dans un texte comme *Immobile*, on peut voir les mêmes infimes changements, notamment au niveau des groupes de termes qui reviennent, que dans les variations du musicien. Grégoire Tosser étudie dans l'œuvre de Kurtág composée à partir des *Mirlitonades* la correspondance entre le rythme ternaire de vers à trois syllabes et la valse. Peter Szendy se penche sur les opéras de Heinz Holliger. Ce dernier, pour mettre en musique *Come and go*, met en œuvre simultanément le texte originel anglais, la traduction française de Beckett et la traduction allemande de Tophoven. Le texte s'organise autour du chiffre trois, la partition étant écrite pour neuf (3 × 3) sopranos, trois flûtes, trois clarinettes, trois altos. Chaque personnage est détripilé puis associé à trois instruments différents. Le compositeur souligne la perte de l'unité de la personne par un triple détriplement, linguistique, spatial, temporel. L'article de Kevin Dahan qui analyse le *Cascando* de Charles Dodge en se servant des théories de Bateson, notamment du concept de schismogénèse, est moins convaincant car, si cet outil est fécond en matière d'anthropologie, il l'est sans doute moins en musicologie pour l'étude d'une pièce électroacoustique. Geneviève Mathon, à propos de *What is the Word*, analyse le travail de Kurtág qui a composé à partir d'une traduction hongroise, sa langue maternelle, et qui a réalisé deux versions de l'œuvre, l'une, monodramatique, en 1990 pour voix et piano, l'autre plus théâtrale, en 1991, pour un ensemble instrumental réparti dans la salle de concert en quatre groupes et un chœur. Enfin Laurent Feneyrou analyse *neither* de Morton Feldman, montrant que le processus de composition de l'écrivain et du musicien sont similaires. Les variations permanentes de Beckett viennent, selon lui, de son bilinguisme, puisqu'il écrit une phrase dans une langue, puis la traduit dans l'autre, ce qui n'est plus exactement la même chose et ce qui induit une pensée de la parataxe. Quant à Feldman, il retrouve la construction de la phrase hébraïque qui, privilégiant l'inachevé, procède par courtes propositions coordonnées.

Dans la troisième et dernière partie, d'un grand intérêt, « Beckett et les compositeurs », Jean-Yves Bosseur dans « À propos de Bing », fait part de sa collaboration avec Beckett lorsqu'il voulut mettre en musique *Bing*. Il souhaita que les trois discours temporels (son, mots, lumière) mis en jeu fussent relativement autonomes. Il proposa à Beckett de partager la lecture du texte en six voix. Ce fut Beckett qui voulut rajouter un septième personnage, masqué, le premier à apparaître, le dernier à disparaître, pour que le spectateur ait l'impression que tout se passe comme si la voix des six autres résonnait dans sa tête. Vient enfin un entretien avec Georges Aperghis rapporté par David Lauffer, « À propos d'une image sonore ». Selon Aperghis, l'opéra n'est pas compatible avec l'univers de Beckett car chez lui il n'y a pas de lyrisme ; or dès qu'il y a chant, il y a lyrisme. Il propose comme univers musical susceptible d'accompagner Beckett ce qu'il appelle « une image sonore ». Il entend par là : faire dire un texte de Beckett par un chœur de quarante-cinq personnes, à l'unisson, qui scande, chuchote, parle très vite, en présence d'un homme. Il a bien senti qu'il y a chez Beckett comme une sorte de retour à un théâtre des origines, préeschylien, lorsque le protagoniste était seul face au chœur.

Ces deux dernières parties éclairent avec beaucoup de pertinence tant le rapport de Beckett à la musique que les réalisations musicales faites à partir de son œuvre.

MARIE-CLAUDE HUBERT