Free Space / Espace libre

FIN DE PARTIE, György Kurtág / Samuel Beckett

La recherche de l'ailleurs et du silence

Danièle de Ruyter

Leiden University, Leiden, The Netherlands

dmn.deruyter@ziggo.nl

Résumé

Avec *Fin de partie*: scènes et monologues, opéra en un acte, György Kurtág rend hommage à Beckett: non pas en accompagnant mais en réponse au texte, dont il n'a été retenu qu'une partie, la musique et le chant soulignant la recherche profondément beckettienne du silence et de l'ailleurs. Pour cela Kurtág s'appuie également sur les résonances créées par le poème "Roundelay," autre œuvre beckettienne placée en prologue de l'opéra.

Abstract

The one-act opera *Fin de partie* is György Kurtág's operatic homage to Beckett. Rather than an accompaniment, the composer's music responding to Beckett's shortened text, serves to underscore the profoundly Beckettian search for silence and for an elsewhere. For this reason, Kurtág further draws on the resonances created by Beckett's poem "Roundelay" featured in the opera's prologue.

Keywords

Kurtág – opera – sound and silence – absence – circularity – elsewhere

Et Beckett n'aimait pas l'opéra, aurait-t-il dit à Morton Feldman lors de leur première rencontre¹... mais la musique certainement; outre sa pratique personnelle du piano et ses connaissances en ce domaine, en témoignent suffisamment l'insertion de parties musicales à ses œuvres théâtrales, sa réflexion sur les rapports mots-musique qui inspire certaines de ses pièces (*Paroles et musique* évidemment), sans parler de la musicalité de ses textes. Mais on connaît d'autre part les rapports qu'il a eus avec plusieurs compositeurs contemporains, et l'intérêt que ceux-ci montraient pour ses œuvres, surtout celles de la dernière époque, textes souvent courts où se cristallise cette quête éminemment beckettienne des limites du dicible.

Or, précisément plusieurs de ces compositeurs ont adapté certaines œuvres de Beckett en opéras. Ainsi, Marcel Mihalovici, avec lequel Beckett s'était lié d'amitié, et Morton Feldman (qui comprenait fort bien que Beckett n'apprécie pas l'opéra) obtinrent cependant l'accord de Beckett pour leur composition: en particulier, *Krapp (La Dernière Bande)* pour le premier, ou *Neither*, que Beckett écrivit spécialement pour Feldman; auquel on pourrait ajouter son *Words and Music*, composé pour une production radiodiffusée.

György Kurtág est donc à bonne enseigne. Lui-même d'ailleurs est fasciné depuis longtemps par Beckett; il connaît l'ensemble de son œuvre et il a mis en musique plusieurs de ses poèmes: ainsi, *What Is the Word* (pour voix solo et ensemble musical) et "Roundelay," qui est intégré à son opéra *Fin de partie*. Une œuvre qui l'interpellait certes, mais qui est devenu un travail de longue haleine: combien de temps a-t-il consacré à étudier cette pièce dont il avait vu la représentation théâtrale à Paris en 1957, laissant ensuite des années s'écouler avant de tenter d'en faire un opéra, qui a finalement été joué à La Scala de Milan en novembre 2018, avant de l'être à Amsterdam en mars 2019. C'est sur cette représentation que s'appuie cette étude.

Dans l'écriture de Beckett, Kurtág retrouve une similitude d'approche: brièveté et concision, rythme et importance des sons et des silences dans la composition des phrases. Beckett n'a-t-il pas écrit à propos de *Fin de partie* sa célèbre déclaration, à savoir que son œuvre est une question de sons fondamentaux, et qu'il n'accepte la responsabilité pour rien d'autre (Beckett 1984, 109)? À quoi fait écho chez Kurtág le travail sur les formes musicales qui doivent être des cellules musicales très courtes, très concentrées, avec attention sur les détails de couleur et de timbre. Kurtág, en outre, se montre toujours éclectique dans le choix de son matériel et de ses références musicales, qui sont d'abord Bartók, mais aussi Webern, Stravinsky, Messiaen, sans qu'il délaisse tout à fait la tra-

1 Voir James Knowlson, 556.

dition européenne, Schubert, Liszt, Ravel, e.a. – et pour l'utilisation des voix, également Debussy et Poulenc –, mais s'aventurant parfois du côté de l'opéra classique, aussi bien que de la musique folklorique. Un éclectisme que Beckett ne renierait sans doute pas (voir Laws 2013, 407-456; pour références à l'opéra, voir Fahy, note 15).²

Or, trait essentiel de cette mise en musique, elle n'accompagne pas les paroles du chant pour en faire ressortir l'intention; mais en contrepoint du texte, elle fonctionne sous forme de 'résonnance,' brisée parfois même avec l'introduction de silences: tout cela étant le fait des chanteurs comme de l'orchestre de soixante instruments, classiques aussi bien que folkloriques, lequel discrètement, sans jamais dominer, est constamment en conversation avec les chanteurs: Frode Olsen, basse-baryton (Hamm); Leigh Melrose, baryton (Clov); Leonardo Cortellazzi, tenor-bouffe (Nagg); Hilary Summers, contralto (Nell). Markus Stenz a dirigé l'Orchestre philharmonique de la Radio néerlandaise.

Pour son opéra, Kurtág n'a retenu qu'une partie de la pièce de Beckett (un peu plus d'un tiers) que le libretto divise en quatorze parties où dominent les 'monologues,' contre un 'dialogue'. Cette sélection, mais aussi certains aspects spécifiques de la scénographie, déplacent quelque peu les accents par rapport à la pièce de Beckett, comme on le verra plus loin.

1 Prologue: "Roundelay"

Kurtág, dans son unique infidélité au texte de Beckett, introduit un prologue à son opéra, ce court poème "Roundelay" qu'il a mis en musique. Remarquons d'abord que le fait que le poème soit chanté en anglais dans un texte exclusivement français par ailleurs pourrait être significatif: ne peut-on voir là un hommage au bilinguisme de l'œuvre beckettienne?

Ici, en tout cas, se mesure d'entrée de jeu la grande familiarité du compositeur avec l'œuvre beckettienne. Dès l'ouverture, une voix chante cette 'ronde,' sorte de moderne rondeau, et seule la tête de la chanteuse est alors éclairée dans le noir qui l'entoure: figure détachée, d'emblée fantomatique, nul doute qu'il y ait ici des réminiscences de ces têtes flottantes, et de ces voix dans le noir

2 Précisons que les analyses de Laws portent sur la période précédant l'opéra.

En ce qui concerne les références musicales à l'opéra lui-même, je suivrai de près les descriptions précises et pertinentes que fait Fahy dans son compte-rendu de l'opéra, n'étant pas moi-même musicologue.

des pièces tardives: *Pas moi, ... Que nuages...* et d'autres. Or, dans le libretto, un nom est attribué à cette voix: Nell, le personnage que l'on retrouvera plus tard dans le déroulement du scénario. D'entrée de jeu donc, avant d'en connaître la teneur, son importance est soulignée.

Mais, plus précisément, le poème en lui-même révèle également les lignes de force sur lesquelles se bâtit le *Fin de partie* de Kurtág: ainsi, le choix du motif de la ronde rend compte d'emblée de la circularité constituante de cette œuvre, du fameux "la fin est dans le commencement" (91). Et si l'on creuse un peu plus, on s'aperçoit que les motifs sur lesquels le poème est construit sont autant d'esquisses de significations développées plus loin: ainsi l'indication temporelle, la fin du jour, le rythme alterné de pas légers et de leur arrêt sur la plage, avec le rythme lent et prégnant de ces seuls bruits, ce "long sole sound," tous mouvements entrecoupés de pauses, avec arrêt central prolongé, qui sans y être invité reste, "until unbidden stay": un centre plongeant dans le silence, rejoignant l'abîme de silence qui est au cœur de l'œuvre beckettienne (Moorjani 1982, 66; Drew 2001, 95-96). La légèreté, la répétition, le symbolisme de l'eau lié à la plage, et l'accentuation de la fin et du silence, tous ces motifs s'avèrent précisément liés au personnage et au rôle de Nell.

La musique de Kurtág accentue ici la construction rigoureuse des motifs de la ronde avec les alternances des motifs musicaux qui accompagnent le texte: langage harmonique et musicalité tronquée, mouvements ascendants et descendants apportent au texte son minimalisme et sa circularité fantomatique (Fahy, 2/6).

2 La scénographie: le mouvement circulaire chez Beckett et chez Kurtág

La 'ronde' du Prologue, dans sa caractéristique de base, la circularité, imprègne *Fin de partie*, la pièce de théâtre comme l'opéra: une circularité qui se traduit dans les différents modes d'expression théâtrales et lyriques, mais en premier lieu dans sa forme scénique spatiale, dont l'opéra donne une interprétation particulière qui fait dévier quelque peu la signification.

Chez Beckett, c'est la chorégraphie de Clov qui par son occupation de l'espace, par sa 'pantomime,' donne d'emblée les lignes de signification de base de la pièce. Clov le boiteux doit s'y reprendre à plusieurs fois pour faire le tour de son espace et en découvrir l'enfermement et la vacuité en tant que lieu de vie, thème cher à Beckett, qui en reprendra des variantes dans des œuvres plus tardives, *Dis Joe* par exemple. Ici, pareille scène joue un rôle-clé dans la composition d'ensemble de la pièce; elle sera reprise deux fois encore au cours du

développement théâtral, avec alors la recherche d'un centre inexistant, celui de Hamm.

De tout cela l'opéra n'a retenu que la première pantomime du début, nommée "Pantomime de Clov," celle d'un Clov bougon dont l'activité nerveuse est ponctuée par des "rires brefs" en contrepoint avec des notes de musique isolées et perçantes, ainsi que par un accompagnement disparate de l'orchestre : "cymbales et tuba d'un côté et harmoniques des cordes et des claviers de l'autre" (Fahy, 3/6; je traduis).³

De fait, on pourrait même parler d'une circularité entraînant un double enfermement dans la *Fin de partie* beckettienne, avec l'évocation de la cuisine attenante de Clov (celle où il ne cesse d'entrer et de sortir). Mais ce lieu non visible est toutefois source d'ambiguïté. Car pour Clov la cuisine est avant tout associée au mur sur lequel, dit-il poétiquement : "je vois ma lumière qui meurt" (26). Par là elle est en quelque sorte l'endroit où Clov est confronté avec sa mort sans doute, mais en filigrane aussi à une vision intérieure, à la perspective d'un ailleurs, trop souvent interrompue. Les limites de la circularité-enfermement, qui semblent si bien marquées dans l'espace, par le jeu des personnages, semblent aussi sujettes à caution. Un aspect que l'opéra semble avoir exploité autrement.

Or, si la circularité est bien présente dans l'opéra, elle l'est, mais d'une autre manière ; une manière qui fait dévier sinon le sens, du moins son approche. En effet, à l'encontre de la pièce de Beckett où tout se passe à l'intérieur, le régisseur de l'opéra, Pierre Audi, situe l'ensemble du jeu scénique à l'extérieur. Dans l'opéra donc le lieu de vie des personnages, le 'refuge,' est une schématique maison cubique aux murs d'un gris bleu lumineux et dont les deux fenêtres en hauteur ne sont que deux carrés noirs. À l'aide d'une échelle Clov va monter pour tenter de voir... l'intérieur ; en vain. Ce cube, prolongé à l'arrière par quelques lignes de toits esquissés, qui redoublent schématiquement l'aspect habitation, est aussi sous le signe de la circularité ; il tourne sur lui-même à chaque scène : telle est la scénographie prévue par Pierre Audi, laquelle déplace par là même certaines des implications de la pièce de théâtre. Car ce refuge jamais ouvert au regard, non connaissable, ne fonctionne pas comme le lieu où vivent les personnages, lesquels restent ici à l'extérieur. Il est un lieu fermé sur lui-même, sans fonction véritablement actualisée, même si Clov y retourne après chacune de ses confrontations avec Hamm. Mais où retourne-t-il ? Rentre-t-il dans son lieu propre ou dans un endroit incertain, sans signes ?⁴ La scène d'exploration

3 Fahy remarque aussi très pertinemment que la gestuelle de Clov dans cette scène rappelle celle de *Acte sans parole I* que Kurtág aurait également vu à Paris en 1957 (Fahy, 3/6).

4 Serait-ce une manière d'interpréter l'ambiguïté de la 'cuisine' beckettienne ?

de son espace ne se produit d'ailleurs qu'une fois, au début donc, contre les redoublements chez Beckett (quatre fois). La tentative de revendication de son lieu n'est pas une priorité ici.

Certes, en choisissant l'espace extérieur au lieu de l'intérieur du refuge, Pierre Audi a pris des libertés assez grandes par rapport aux orientations voulues par Beckett. Mais il explique dans le programme de l'opéra que pour retrouver l'esprit de Beckett sans copier l'original, il a voulu abolir la notion de dedans et de dehors, abolir toute identité spatiale. L'extérieur, la scène vide, comme l'intérieur non défini est la manière retenue pour évoquer un monde sans identité fixe, belle interprétation scénique certes, bien que l'intention n'en soit pas tout de suite évidente pour les spectateurs. En tout cas, dans la perspective de Audi, voir ce 'refuge' sous différentes perspectives, serait une manière de faire "le tour du monde" et bien plus de le montrer comme un lieu "sans intérieur ni extérieur, sans identité" (Audi, 72; je traduis du néerlandais).

Au-delà de ce refuge-cube, l'espace apparaît donc sans autre élément de décor, et éclairé en partie seulement; les deux personnages y apparaissent même quelque peu perdus. Or précisément le mouvement de rotation du cube acquiert une signification élargie surtout lorsqu'on prend en compte, en parallèle, le fauteuil à grandes roues de Hamm, placé en pleine vue sur la scène, auquel son propriétaire – son 'roi' – fait effectuer de temps à autre un tour sur lui-même; ce qui a pu faire dire qu'il y a là une image du cosmos tournant sur lui-même (Woolfe, s.p.) Il faudrait préciser cependant que ce cosmos n'est qu'une image du vide plutôt que de la profondeur de l'univers.

Mais pour en revenir au 'refuge' qui tourne, et que l'on ne peut pas connaître, n'est-ce pas peut-être aussi une manière d'appréhender une impossibilité, parce que ce serait une référence à un autre monde, passé? imaginé? en tout cas inconnu. Et l'on peut évoquer à ce sujet le *Sans* de Beckett, où la notion de 'refuge' est associée entre autres à des "ruines vrai refuge [...] sans issue" et au "ne fut jamais qu'air gris sans temps," évocations qui ne cessent d'être reprises dans ce texte (Beckett 1972, 69, 74).⁵

Or, il apparaît, si l'on veut bien reconnaître ici le refuge de *Sans*, que Clov et Hamm semblent alors être confrontés à une image du passé ou à une image mentale de doubles ou même de fantômes, qu'ils reconstituent chacun à sa manière dans la mise en question de la parole, leur raison d'être scénique étant une exploration de ce qui est enfoui dans tout un non-dit prégnant. De fait,

5 Notons en outre qu'un extrait de *Sans/Lessness*, à côté de nombreux autres extraits de textes de Beckett et d'auteurs divers, a été repris dans le livre du programme en traduction néerlandaise.

s'insérant ainsi dans la lignée des personnages becketttiens, "[ils] n'ont jamais été là. Ils n'ont jamais été nulle part. Absents toujours. Tout s'est fait sans eux", rappelant par là même les mots de Hamm dans la pièce (Beckett 1957, 97-98; Simon 1986, 76). Cet aspect, pierre de touche de l'interprétation, le réalisateur l'a bien perçu et exploité de plusieurs manières: par le manque de repères des personnages dans le vide de la scène, un vide assez impressionnant, par l'insistance donnée à leurs ombres. (Voir Figure 2 à la fin de l'article.) En effet, leurs deux ombres très visibles, qui sous certain éclairage ressortent avec intensité sur les parois du refuge (un jeu de lumière très réussi),⁶ pourraient bien être celles de cet autre moi que les personnages en scène ne cessent d'appréhender, devenant ainsi, par dédoublement des acteurs qui racontent une histoire, ou plutôt une recherche de cette histoire enfouie...

3 La parole: sa mise en abîme et l'ailleurs *du sens*

De fait, toute la pièce est la confrontation avec un sens que l'on ne cesse de traquer, et qui échappe toujours. Hamm et Clov sont pris, emprisonnés même dans l'histoire éternelle de l'humanité, racontée tant de fois et de tant de façons différentes, dont le sens leur échappera toujours. Comme le souligne bien Duncan McColl Chesney, la pièce est une 'critique' "du délabrement de notre propre état," (2013, 147; je traduis), un état dans lequel Hamm et Clov tentent de trouver leur place, ce qui implique d'abord de pouvoir s'inscrire dans l'ordre de la générativité, comme on va le voir, et ce qui dans le cadre de *Fin de Partie* est une tentative vouée à l'échec. C'est cette perspective que Kurtág a mise en relief en privilégiant les monologues, ceux de Hamm en premier lieu, excluant de ce fait plusieurs des dialogues entre Hamm et Clov. On peut regretter cette sélection certes, regretter la réduction de la présence scénique de Clov. En effet, on ne compte ici que quatre entrées et sorties de Clov contre seize chez Beckett. Pareille suppression signifie que la confrontation scénique répétitive entre Hamm et Clov, pierre de touche de la construction chez Beckett, est quelque peu escamotée dans l'opéra: à l'impulsion narrative de Hamm, au mythe qu'il tente de créer par la parole, Clov ne répond pas sinon par sa façon physique d'être ou de ne pas être dans l'espace, créant par là même des symétries, analogies, répétitions avec le discours de Hamm, partir/rester étant

6 Le gris-bleu choisi par Beckett pour sa mise en scène de Berlin, un gris-bleu qui se veut plutôt terne, est devenu dans l'opéra, sous l'effet de l'éclairage – réalisé par Urs Schönebaum – d'un effet très nuancé.

le motif répétitif principal qui régit leurs rapports:⁷ les “je te quitte” répondant aux “attends,” “nous mourrons” au “nous ne mourrons pas” formant la dynamique de leurs échanges.

Mais par cette réduction est souligné le rôle charnière des monologues, lesquels fonctionnent en effet comme des reflets de la construction d’ensemble de la pièce, et de la construction du sens. À cet égard, le monologue central de Hamm acquiert une importance particulière par sa fonction de mise en abîme, généralisée pourrait-on dire, autant des relations entre les personnages que du fonctionnement narratif à ses différents niveaux.

Rappelons rapidement les articulations du monologue de Hamm dans sa fonction spéculaire: Hamm narrateur raconte l’histoire (dans le texte anglais on parle de *chronicle*) d’un père qui doit abandonner son enfant pour tenter de le sauver. Histoire tragique qui reflète, en en renversant les données, les diverses tentatives de communication, toujours avortées, entre père et fils. Mais en même temps, dans le déroulement même du monologue, le rôle de narrateur est doublement en défaut: Hamm raconte les atermoiements du ‘je’ qui ne sait quel rôle adopter dans l’histoire, rôle d’accueil ou de rejet du quémandeur, et du même coup d’un ‘je’ qui hésite constamment sur l’intérêt de son histoire. Ce qui donne lieu à une suite d’hésitations reflétant celles du narrateur Hamm lui-même quant à la valeur et la portée de son récit. “Je n’en ai plus pour longtemps avec cette histoire” (74), dit Hamm pour rassurer son public éventuel.

Nous assistons donc ici à une mise en abîme démultipliée de cette recherche de la générativité, qui est prégnante dans *Fin de partie*: où est le fils et où est le père? Où est le transmetteur et où est le récepteur de la parole? Clov refusant la parole du ‘père’, et à l’autre bout de l’échelle, Nagg, le vrai père de Hamm, jouent un rôle prépondérant à ce sujet, mais, bien que plus en contre-point que Clov dans le scénario, Nagg est emblématique de ce mauvais fonctionnement. En fait, aucune sorte de relation constructive ne l’unit à son fils Hamm; ce qui apparaît clairement autant dans sa position spatiale, l’enfermement dans une poubelle, que dans sa parole qui entérine la rupture dans l’ordre de la transmission: au cours de son monologue emblématique qui précède l’avant-dernier monologue de Hamm, Nagg évoque un souvenir cruel de rejet du fils, celui du petit enfant qui dès la naissance est mis à l’écart: “On te laissait crier. Puis on t’éloigna pour pouvoir dormir” (77).⁸

7 Le jeu scénique de *Fin de partie* a été souvent analysé. Luciano Gatti en a fait une analyse pertinente (2014, 226, 236-239).

8 Cette relation tragique n’est pas un fait permanent chez Beckett, comme on le sait. Ainsi dans *Le Calmanteur* où le père, là aussi près du lit de son petit enfant, apparaît non seulement comme le soutien affectif, maternel même, mais aussi comme celui qui transmet l’histoire et

L'ordre des générations est ainsi constamment perturbé et remis en question. Mais, d'une manière plus générale, le manque de maîtrise est évident dans l'ordre de la transmission par la parole. C'est ce que montre Hamm dans ses monologues, et que Nagg avait déjà illustré auparavant dans la scène des poubelles, où, déjà rejeté par sa mise à l'écart spatiale, il n'est que le narrateur sans public d'un gag populaire (scène remarquablement interprétée par le chanteur). Raconter, c'est seulement se raconter une histoire que personne n'écoute : c'est ce qui est bien illustré, non seulement dans la relation Hamm-Clov, mais aussi par la place accordée à Nagg, en tant que conteur, dans l'économie de la pièce.

Outre sa mise à l'écart spatiale dans une des deux poubelles, la longue scène des poubelles, appelée "Poubelle" dans le libretto, est une duplication comprimée et comique du mauvais fonctionnement de la narration et des rôles dans la transmission. Nagg narre aussi une histoire, également à trois voix, comme celle de Hamm dans son monologue, qui est cette fois un gag populaire ayant certes une fonction critique : "Regardez – (*geste méprisant* [...]) – le monde" (37-38), mais ici le conteur ne revendique pas la qualité d'auteur ; son rôle étant seulement celui de transmetteur. Or, dans son cas non plus, pas plus que celle de Hamm par Clov, son histoire n'est écoutée, ni par Hamm le fils qui lui lance un "Assez !" péremptoire (38), ni par Nell, sa femme, à qui elle était pourtant destinée.⁹

Les dérapages de la transmission n'en finissent donc pas dans *Fin de partie* : ces dérapages sont plus détachés et repérables dans l'opéra, où les monologues annoncent et démultiplient les lignes du développement scénique, et en soulignent le sens. Ainsi le monologue de Hamm, avec ses hésitations, ses reprises continuelles, montre bien le presque rien du fait raconté, de l'histoire toujours à recommencer ; outre l'hésitation sur le qui parle ? et d'où ? si dominant dans les pièces tardives, telles que *Pas* ou *Pas moi*. En filigrane transparaît ici, avec le motif du manque de maîtrise de la parole, celui de l'impossibilité de dire 'je' (Brown, 165) et au-delà, de l'impossibilité du dire, qui pointe en filigrane vers un ailleurs du sens. Et c'est cette perspective beckettienne que l'opéra tente de s'approprier, en créant des analogies par le chant et la musique.

Pour ce faire, il ne faut pas oublier que Kurtág dans sa traduction musicale ne s'est pas basé, pas seulement en tout cas, sur une exégèse du texte beckett-

la langue. Voir l'analyse qu'en a faite Paul Lawley, bien qu'il relève également d'autres sortes de relation entre père et fils chez Beckett (4-11).

9 Dans l'opéra, les modulations de la voix du chanteur de l'histoire de Nagg (ténor à la voix très claire) traduisent parfaitement les modalités des échanges entre les personnages évoqués : le client et le tailleur, le narrateur s'adressant à un public... qui n'existe pas.

tien, mais sur sa construction même, sur son rythme particulier, son jeu avec la syntaxe hachée et les modulations apportées par les pauses et les silences : en somme tout ce qui concrétise la profession de foi de Beckett de n'être responsable que des sons. Et Bruno Clément commentant cette prise de position précise « ... ces mots ne constituent aucunement un sens caché, mais à l'instar des procédés musicaux, leur fonction est seulement de donner le sentiment que quelque chose va s'énoncer, est sur le point d'être formulé... » (2018, 324/327). Attente donc qui est devenue rythmique, où sonorités et silences sont seules porteuses de significations.

Adorno n'a-t-il pas souligné à cet égard que *Fin de partie* contient des dialogues monosyllabiques, "Short of breath until they almost fall silent" (Brèves expirations qui finissent presque par tomber dans le silence ; 2010, 164 ; je traduis), approche qui est certainement celle de la poésie beckettienne, et plus particulièrement celle de "Roundelay" qui insuffle son rythme à ce texte d'opéra.

4 La mère, l'ailleurs

Et certainement *last but not least*, que dire de Nell, la mère ? Nell semble ici un personnage marginal, presque tenue à l'écart dans l'ère des poubelles, où elle est en train de mourir. Sa tête n'apparaît que peu hors de ce lieu des déchets (moins que celle de Nagg). Or, en soi les poubelles ont un rôle ambigu. Comme ailleurs, dans *Comédie* par exemple, elles sont la visualisation scénique du destin humain ; et figées à tout jamais dans leurs urnes séparées, ces deux têtes ne seraient-elles pas *l'image de l'impossible communication* ?¹⁰ De fait, comme toujours chez Beckett, l'humour et même une certaine tendresse apportent un contre-point à l'interprétation trop négative. Dans la *Fin de partie* de Beckett, la détresse de cette situation est en quelque sorte obnubilée par la douceur, la légèreté du ton dans les échanges verbaux, peut-être même marqués par un certain gâtisme..., une tonalité qui est déjà suggérée dans l'image scénique des deux poubelles et des deux têtes rapprochées, benoîtement côte à côte : c'est ce que dans l'opéra souligne fortement l'éclairage, qui magnifie le bleu sombre autant que leur rouille et leurs cabosses.¹¹

10 Poétiquement, Sjef Houppermans voit dans les têtes des poubelles un rapprochement à faire avec les têtes d'homme et de femme, côte à côte, des tableaux de Jack B. Yeats, et que Beckett commente ainsi : "terrifiante, deux singularités irréductibles et l'immensité impassible entre les deux" (cité et traduit par Houppermans 2011, 273).

11 Dans l'opéra, par l'effet de la lumière, les couvercles ouverts des poubelles arrivent à for-

FIGURE 1 Nagg (Leonardo Cortellazi) et Nell (Hilary Summers) dans leurs poubelles, *Fin de partie* de Kurtág, Amsterdam, 2019, mise en scène de Pierre Audi
AVEC L'AIMABLE AUTORISATION DE RUTH WALZ

Toutefois, si visuellement ces deux figures forment un tout, leur parole respective, même et encore plus parce qu'elle ne comporte aucune agressivité, les met pourtant en complète opposition. Et c'est un contraste que dans l'opéra le traitement musical a fortement souligné : musique et chant indiquant des orientations différentes des deux personnages.

Pour en revenir à Nell, dans la perspective présence-absence de *Fin de partie*, elle joue un rôle primordial : elle n'est pas le personnage 'secondaire,' seulement en retrait, que l'on a souvent voulu voir, mais bien plutôt une image de la complexe perspective beckettienne vis-à-vis de la figure maternelle : Nell, qui n'a aucune communication verbale avec son fils, est-elle une esquisse de la mère distante, inaccessible, celle de la fameuse réponse inoubliable de *Compagnie*, en particulier, qui rejette l'enfant, jouant ainsi le drame du sevrage ?¹² Mais distante, si elle l'est ici, c'est peut-être par voie détournée qu'il faut chercher à la retrouver : dans les objets de protection que sont la couverture et

mer des sortes d'auréoles autour des têtes de Nagg et Nell, auréoles peu canoniques, il est vrai.

12 Voir Sjeff Houppermans : "Dans *Compagnie* ce drame [celui du coucher de Proust] est rejoué et le sevrage perpétué paraît équivaloir, *apocalyptiquement*, à une chute des cieux" (2003, 14).

le linge protecteurs, mais aussi le chien doudou, objet transitionnel, et qui remplacent la fusion avec la mère (Moorjani 2006, 6-7).¹³ Toutefois, dans l'économie de la pièce, la figure de Nell appartient à un autre ordre. Plus tout à fait figure concrète, elle est aux prises avec ses interrogations intérieures: Nell serait en cela une amorce de la mère de *Pas* et des figures fantomatiques féminines qui hantent le théâtre de Beckett.

Or, 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-mots 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" (31)¹⁴ – n'ont ici plus beaucoup de consistance. Le "rien n'est plus drôle que le malheur" (33) que Nell affirme dans un rire léger en devient la pierre de touche.¹⁵

Ici, comme dans "Roundelay," on se trouve au soir, au soir de la vie. Ce à quoi Nell aspire, c'est à l'ailleurs, l'endroit où se rejoignent vie et mort, début et fin, et que l'eau du lac de Côme et les profondeurs de son fond – "Si blanc. Si net." (36) – évoquent. Eau calme rappelant l'harmonie du début ou du recommencement, contrairement à la mer liée à la violence (que l'on pense à celle de *Cendres*). Et c'est une évocation que l'on ne peut faire qu'à demi-mots, ou avec des mots qui disent plus par leur cadence que par leur signification. Une évocation qui tend vers le non-dit, et le silence. Par là même, Nell est avant tout la figure du silence, vu comme l'origine. C'est précisément ce que Kurtág a retenu de sa lecture et de sa longue fréquentation de *Fin de partie*: il donne à ce rôle une importance spéciale en soulignant les modalités du chant de la soprano, tout en légèreté, accompagné en écho par une musique très harmonique cette fois-ci.

13 Chez Kurtág, qui a réduit les scènes un peu 'attendrissantes' – l'émotion devant passer par le chant et la musique – le chien doudou n'apparaît pas ou seulement comme allusion verbale de la protection. Sauf dans la scène finale de l'adieu, où il est projeté des coulisses sur la scène, à côté de Clov: il fonctionne bien alors comme un rappel de cette possibilité de douceur.

14 Allusion probable à la défaite de la France à Sedan durant la guerre franco-allemande de 1870 ainsi qu'aux deux guerres mondiales du vingtième siècle. L'intervention dans l'opéra de l'accordéon rappellerait donc les bals musette de ces époques.

15 Lors de la répétition de la pièce à Berlin en 1967, au moment de la réplique de Nell, "Rien n'est plus drôle que le malheur," Beckett interrompt l'actrice avec cette réflexion: "Pour moi, c'est la phrase la plus importante de toute la pièce" (cité dans Haerdter, 311).

Et rappelons aussi que sa valeur emblématique est soulignée, dès le prologue, dans le “Roundelay” chanté précisément par une Nell alors tout à fait fantomatique, mais porteuse d’un sens esquissé dans la ronde par la légèreté, la fluidité de l’évocation et la présence sous-jacente du silence : tous motifs que reprend et traduit la Nell du lac.

5 Vers le silence

Dès le milieu de la pièce de Beckett Nell disparaît (Beckett évite le mot ‘mort’), mais sans aucun éclat ; elle n’apparaît plus hors de sa poubelle quand Nagg l’appelle et Hamm prononce alors simplement le “Finie la rigolade” (78) d’un Prospero shakespearien. Chez Kurtág, par contre, cette mort est soulignée plus fortement par la longue plainte désespérée de Nagg, plainte qui s’éparpille en harmonies brisées, traduction musicale empruntée cette fois-ci au canon de l’opéra, ici au prélude de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner et à la mort de Mimi dans *La Bohème* de Giacomo Puccini (Fahy, 4/6). À Puccini sont aussi empruntées les quelques mesures d’un chœur féminin qui accompagnent en sourdine le dernier “Nell !” lancé par Nagg (77). Nell a disparu mais n’est-elle pas toujours là, Ariel invisible qui montre encore le chemin vers la fin ?

À partir de là, en effet, tout s’achemine vers la fin et Hamm et Clov préparent leur sortie ; sortir du présent théâtral comme de celui de leur histoire, faire face à leurs illusions, sans y arriver tout à fait. Là encore, dans l’opéra ce sont les monologues qui l’emportent, de Hamm comme de celui de Clov cette fois-ci, avec les interrogations sur leur être-là. Dans son avant-dernier monologue, succédant à la mort de Nell, Hamm n’est plus qu’agitation ; ses interrogations se font haletantes devant un sens qu’il a vainement cherché à créer par sa présence comme par sa parole, le “Sauver. (*Un temps.*) Sauver !” christique se résorbant dans l’aspiration au “vieux refuge, seul contre le silence et... (*il hésite*)... l’inertie” de la pièce de Beckett, aspiration toujours reportée vers l’ailleurs du “Ah y être, y être !” qui clôt ici sa parole (91-93).

Quant à Clov, dans son dernier monologue, il sort de son mutisme pour tenter de retrouver sa place dans la transmission de la parole : “On m’a dit, Mais c’est ça, l’amour” [...] Je me dis – Clov, il faut que tu arrives à souffrir mieux que ça. [...] Puis un jour soudain ça finit” (107-108), un “ça” qui est aussi cette culture frelatée, celle du faux romantisme que Clov vient juste auparavant de persifler dans la scène précédente, une pantomime très réussie : “Joli oiseau quitte ta cage” (107). Mais c’est un “ça” qui est aussi et surtout indéfinissable, qui montre l’aspiration vers l’indicible, une aspiration jamais comblée dans ce présent, le présent de la scène que Clov n’arrivera pas à quitter. Dans l’ici et maintenant, il

FIGURE 2 Les adieux impossibles de Clov (Leigh Melrose) et de Hamm (Frode Olsen)
AVEC L'AIMABLE AUTORISATION DE RUTH WALZ

est condamné à poser des questions, à reposer “les vieilles questions” (56) désignant par l’absurde cet au-delà du sens, cet ailleurs auquel il aspire¹⁶. N’est-ce pas l’ailleurs que Nell laissait entrevoir ?

La dernière scène, “Fin du roman” dans le libretto, peut être certes considérée comme l’amorce du recommencement sans fin. Mais, autrement que dans *En attendant Godot* où à la fin les personnages restent immobilisés dans l’attente, ici il existe une dynamique de la sortie. C’est l’adieu de Hamm à ce qui constituait ses protections et finalement son être-là – le chien doudou, la compagnie de Clov, la culture et finalement la parole explicative, et la parole tout court – pour finir sur un “n’en parlons plus [...] ne parlons plus” (112). Hamm le bavard finit par se taire pour s’acheminer vers un ailleurs peu défini, mais qui en appelle au détachement, peut-être bouddhiste (Jacquart 1997, 36) ; c’est ce que semble annoncer le geste final de Hamm, prêt à se recouvrir à nouveau du “vieux linge” (112). N’est-ce pas, dans cette pièce circulaire, un retour à la pensée de l’origine, liée au fantôme obsédant de la mère, et de la pensée prégnante du renouveau ?

16 Cette recherche existentielle a des échos bouddhistes, qui ont pu être relevés dans l’œuvre de Beckett : ici, c’est avec le thème implicite de la disparition du moi. Voir, entre autres, Jacquart 1986, 138 ; 1997, 35.

Ici, toutefois, sa symbolique est à peine esquissée; elle est enfouie dans le silence que la figure de Nell ne cesse d'exalter tout au long du parcours, le parcours vers l'origine. Une trajectoire que souligne bien l'opéra où les harmonies prolongées mais en sourdine des percussions s'effacent lentement à la fin, dans ce qui est appelé ici "Épilogue." Comme le dit poétiquement Catherine Laws, ce que ne cessent d'évoquer Beckett aussi bien que Kurtág est l'interminable recherche vers une origine non localisable, un cheminement sans fin vers le *home*: "the endless searching for some unlocatable origin, endless wandering towards 'home'" (2005, 244).

Remerciements

À Angela Moorjani pour sa lecture si attentive et si constructive, ainsi que pour son soutien technique efficace, mon chaleureux remerciement. Et je remercie également Sjef Houppermans pour son aide généreuse quand il le fallait; sans oublier non plus ceux de ma famille qui m'ont aidée.

Ouvrages cités

- Adorno, Theodor W., "Notes on Beckett," trans. Dirk van Hulle et Shane Weller, dans *JOBS* 19.2 (2010), 157-178.
- Audi, Pierre, "Kurtág *Fin de partie*" (en traduction néerlandaise), dans *Fin de partie, György Kurtág / Samuel Beckett*, livre du programme (Amsterdam: Nationale Opera & Ballet, 2019), 70-72.
- Beckett, Samuel, *Fin de partie*, rééd. 1967 (Paris: Minuit, 1957).
- Beckett, Samuel, *Sans*, dans *Têtes-mortes*, nouv. éd., rééd. 1988 (Paris: Minuit, 1972), 69-77.
- Beckett, Samuel, "Roundelay," dans *Collected Poems in English & French* (New York: Grove, 1977), 36.
- Beckett, Samuel, *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, éd. Ruby Cohn (New York: Grove, 1984).
- Brown, Llewellyn, "La voix, signe de l'impossible chez Samuel Beckett," dans *SBT/A* 7 (1998), 165-175.
- Drew, Elizabeth, "Head to Footsteps: 'Fundamental sounds' in 'dread nay' and 'Roundelay,'" dans *SBT/A* 11 (2001), 291-299.
- Chesnais, Duncan McColl, *Silence Nowhen: Late Modernisms, Minimalism, and Silence in the Work of Samuel Beckett* (New York: Peter Lang, 2013).
- Clément, Bruno, "Des harmoniques: deux petites réflexions sur le son et le sens," dans *SBT/A* 30.2 (2018), 320-333.

- Fahy, Catherine, "György Kurtág's *Endgame*," dans *The Beckett Circle* (mai 2019), 2/6-4/6.
- Gatti, Luciano, "Choreography of Disobedience: Beckett's *Endgame*," dans *JOBS* 23.2 (2014), 222-243.
- Haerdter, Michael, "S. Beckett répète *Fin de partie*," dans *Revue d'Esthétique, numéro spécial, Samuel Beckett* (Paris: Privat, 1986), 303-316.
- Houppermans, Sjef, *Samuel Beckett & Compagnie* (Amsterdam: Rodopi, 2003).
- Houppermans, Sjef, "Correspondance," dans *Dictionnaire Beckett*, éd. Marie-Claude Hubert (Paris: Honoré Champion, 2011), 273-274.
- Jacquart, Emmanuel, "L'ancien et le nouveau," dans *Revue d'Esthétique, numéro spécial, Samuel Beckett* (Paris: Privat, 1986), 135-145.
- Jacquart Emmanuel, "Beckettissimo: Beckett virtuose de l'écho. *Fin de partie* et l'essence du bouddhisme," dans *SBT/A* 6 (1997), 31-42.
- Knowlson, James, *Damned to Fame* (New York: Grove Press, 1996).
- Kurtág, György, Libretto de *Fin de partie* (traduction néerlandaise), dans *Fin de partie, György Kurtág / Samuel Beckett*, livre du programme (Amsterdam: Nationale Opera & Ballet, 2019), 75-108.
- Laws, Catherine, "Beckett and Kurtág," *SBT/A* 15 (2005), 241-256.
- Laws, Catherine, "Step by Step: Beckett and Kurtág," dans *Headaches among the Overtones: Music in Beckett/ Beckett in Music* (Amsterdam: Rodopi, 2013), 402-456.
- Lawley, Paul, "Samuel Beckett's Relations," dans *JOBS* 6.2 (1997), 1-61.
- Moorjani, Angela, *Abysmal Games in the Novels of Samuel Beckett* (Chapel Hill: U of North Carolina P, 1982).
- Moorjani, Angela, "Beckett's Second Skins," dans *The Beckett Circle* 29.1 (2006), 6-7.
- Simon, Alfred, "Du théâtre de l'écriture à l'écriture de la scène," dans *Revue d'Esthétique, numéro spécial, Samuel Beckett*, (Paris: Privat, 1986), 71-83.
- Woolfe, Zachary, "Review: A 92-Year-Old's 'Endgame' Opera Is Patiently Perfect," dans *The New York Times*, 16 novembre 2018. Web <https://www.nytimes.com/2018/11/16/arts/music/review-kurtag-endgame-opera.htm>, consulté le 19 avril 2020.