Acta fabula
Revue des parutions
vol. 16, n° 5, Mai-juin-juillet 2015
Musique ! On lit
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.9398

Musiques beckettiennes

Carla Taban

Catherine Laws, *Headaches among the Overtones. Music in Beckett / Beckett in Music*, Amsterdam : Rodopi, coll. « Faux Titre », 2013, 508 p., EAN 9789042037786.

Pour citer cet article

Carla Taban, « Musiques beckettiennes », Acta fabula, vol. 16, n° 5, « Musique ! On lit », Mai-juin-juillet 2015, URL : https://www.fabula.org/revue/document9398.php, article mis en ligne le 03 Mai 2015, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.9398

Musiques beckettiennes

Carla Taban

Précédé par des ouvrages tels que *Samuel Beckett and Music* dirigé par Mary Bryden (OUP, 1998), *Becketts Melodien* de Franz Michael Maier (Königshausen & Neumann, 2006) ou *Radio Beckett : Musicality in the Radio Plays of Samuel Beckett* de Kevin Branigan (Peter Lang, 2008)[1], le livre de Catherine Laws prolonge et différencie la réflexion critique sur la place de la musique dans l'œuvre beckettienne, d'une part, et sur des réponses des compositeurs contemporains à cet œuvre, d'autre part. Les deux grandes sections de *Headaches among the Overtones*, divisées également en cinq chapitres et dédiées à « La musique chez Beckett » et à « Beckett dans la musique » respectivement, marquent structurellement d'emblée la double visée du livre. Toutefois, l'argument central de Laws est que Beckett et les compositeurs contemporains qui s'en inspirent partagent non seulement un intérêt général pour la musique, mais aussi et en dépit de leurs approches artistiques bien individuelles, des processus créatifs et des préoccupations esthétiques analogues qui touchent à la constitution de la signification et de la subjectivité dans et par le biais des formes musicales ; aux rapports entre son et sens ; au questionnement de l'autorité créatrice ; aux effets performatifs et autoréflexifs des matériaux formés artistiquement ; ou encore à l'appropriation critique d'un héritage musical occidental, notamment romantique.

Laws ne s'attarde pas plus que nécessaire ni sur la place de la musique dans la biographie de Beckett, ni sur la pléthore des références musicales dans ses textes de fiction et pour la scène, puisque son but est de détailler des conceptions et des usages beckettiens de la musique qui n'ont pas encore retenu l'attention soutenue de la critique. Consciente du danger d'exagérer la singularité de son sujet, Laws rappelle que maint écrivain moderne du xxe siècle recourt à la musique surtout pour thématiser les limites de la *mimesis* littéraire, de la représentation et de la communication verbales. Laws inscrit Beckett *grosso modo* dans cette même voie tout en soulignant néanmoins l'emploi concret ou structurellement prévu des musiques audibles dans son œuvre, auxquelles elle dédie d'ailleurs quatre chapitres

[1] Bien que le livre de Laws soit précédé de ces ouvrages, il leur est contemporain dans son élaboration. Laws fait publier à partir de 1997 des articles sur les sujets qu'elle développe dans *Headaches among the Overtones*. Il faut aussi observer que si ces trois ouvrages sont parmi les (encore) assez peu nombreux qui portent exclusivement sur Beckett et la musique, il existe néanmoins un certain nombre d'articles et de chapitres de livre qui traitent de la question. La bibliographie de *Headaches among the Overtones* est quasi exhaustive à cet égard.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

de *Headaches among the Overtones*. Ceux-ci portent, notamment, sur les musiques de Beethoven, Schubert et Morton Feldman telles qu'actualisées dans les pièces télévisuelles *Ghost Trio / Trio du fantôme* (Beethoven) et *Nacht und Träume* (Schubert) et les pièces radiophoniques *All That Fall / Tous ceux qui tombent* (Schubert) et *Words and Music / Paroles et musique* (Feldman).

Si l'on ajoute à cela que trois autres chapitres de l'ouvrage de Laws portent sur des musiques sonnées – à savoir celle composée par Feldman pour l'opéra *Neither* (1977) sur le libretto beckettien éponyme ; le solo pour violoncelle *Ne songe plus à fuir* (1986) de Richard Barrett qui est préfacé et postfacé par de brèves citations tirées de *Molloy* et *As the Story Was Told* ; et les mises en musique par György Kurtág de plusieurs *Mirlitonnades*, maximes de *Long after Chamfort* et deux poèmes beckettiens de jeunesse dans *…pas à pas – nulle part…* (1993-98) – la particularité de *Headaches among the Overtones* ressort clairement. Laws, qui est non seulement spécialiste de Beckett mais aussi pianiste et musicologue, propose d'abord non pas une *lecture*, mais une *écoute* des musiques dans l'œuvre de Beckett et des compositeurs y répondant. Cette écoute, doublée par l'étude détaillée bien que ponctuelle des partitions des œuvres musicales en question, donne lieu à des analyses musicologiques approfondies et techniques qui peuvent décourager un auditeur-lecteur non-spécialiste. Il ne faut toutefois pas se laisser décourager si facilement car, comme le dit Laws elle-même, le rôle de ces analyses est d'appuyer et de concrétiser son argument et non pas de le mettre en place, si bien que celui-ci devrait rester compréhensible même pour un lecteur qui aurait décidé de les sauter.

C'est grâce à de telles analyses que Laws peut affirmer de manière convaincante que décrire la forme de certaines œuvres de Beckett en termes de « sonate » ou de « fugue » et les procédés structurants d'autres de ses œuvres comme « sériels », « postsériels » ou « aléatoires » – ce qui a été fait dans le passé – n'a pas de fondement musicologique donc ni de valeur heuristique à proprement parler. Ses analyses font en même temps voir la complexité des idées et des usages musicaux chez Beckett, que la quasi-majorité des études critiques traitant de ce sujet manquent forcément puisqu'elles opèrent avec une notion classique / traditionnelle, souvent elle-même simplifiée, de la musique. Selon Laws, les divers emplois et conceptions de la musique dans l'œuvre beckettienne ne servent pas à poser celle-ci comme un horizon ultime vers lequel toute cette œuvre tend et où texte, langage et littérature s'anéantissent dans le silence. Il s'agit plutôt d'un prisme ou d'un « filtre » à travers lequel Beckett repense et retravaille – en comparant, en contrastant ou bien en posant un rapport inter-médiatique direct – texte, langage et littérature pour problématiser des questions de représentation, de signification, de communication et de médialité artistiques. C'est dans cette problématisation et ces

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

questionnements que Beckett rencontre les compositeurs contemporains évoqués dans la 2e partie de *Headaches among the Overtones*.

La musique chez Beckett

La 1re partie de l'ouvrage retrace l'élaboration, dès *Proust* (1931) à *Nacht und Traüme* (1982), de plusieurs idées et fonctions de la musique chez Beckett. Laws démontre par exemple que des conceptions contradictoires de la musique – l'une idéaliste, l'autre matérialiste – coexistent dans le corpus beckettien dès le tout début, tantôt irréconciliablement (*Proust*), tantôt comme notions esthétiques informant la mise en forme textuelle (*Dream of Fair to Middling Women*, 1932) et intermédiatique (les pièces radiophoniques et télévisuelles citées) de ses œuvres. Qu'il l'associe à Schopenhauer, à Pythagore ou encore à la musique chinoise, Beckett confronte l'idée que la musique transcende des circonstances particulières et des émotions individuelles en les abstrayant dans une essence indivisible et autosuffisante, avec une notion selon laquelle la musique ne se laisse détacher ni de l'écoute qu'en fait l'auditeur, ni des effets qu'elle produit sur lui, ni des matériaux sonores qui la constituent et leurs modalités d'organisation, notion qu'il développe surtout en rapport avec Beethoven et Schubert. La confrontation de ces idées antinomiques est configurée artistiquement, c'est-à-dire donnée à lire, à entendre et/ou à voir, à de multiples niveaux – thématique, méta-discursif, narratif, structurel et/ou (inter)médiatique – et sa particularité consiste, surtout dans les œuvres de maturité et tardives de Beckett, à être radicalement ambigüe dans le sens où aucune de ces idées ne réussit à s'imposer définitivement.

All That Fall / Tous ceux qui tombent (1956) illustre bien ces propos. Beckett spécifie que l'enregistrement de *Der Tod und das Mädchen* de Schubert doit être entendu deux fois dans la pièce, au début et à la fin. Laws observe qu'il y a deux œuvres de Schubert portant ce titre : le lied D. 531 (1817) qui met en musique un texte de Matthias Claudius ; et le quatuor à cordes en ré mineur D. 810 (1824) qui emploie « le thème du lied comme base pour les variations du second mouvement » (p. 178). Beckett ne précise pas dans ses didascalies quel Schubert employer, si bien que les deux productions de *All That Fall* qui existent jusqu'à présent – et qui bénéficient des conseils de Beckett, mais non au sujet du choix à faire quant à la musique – incluent des extraits du quatuor pour la première, et des extraits du lied pour la deuxième. L'ambigüité insoluble des didascalies responsabilise les producteurs radiophoniques en les obligeant à exercer leur imagination créative, tout en sabotant simultanément l'autorité de Beckett. Celui-ci, ayant compris selon Laws les parallèles et les rapports entre les lieder et la musique de chambre de Schubert,

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

s'est probablement intéressé à ce lied et ce quatuor particuliers aussi en raison de leurs ambigüités internes. En ce qui concerne le lied, celui-ci ne précise pas si la partie de la voix doit être actualisée par un chanteur ou une chanteuse. Il ou elle est appelé(e) néanmoins à changer de *dramatis persona* en cours de route, en passant du personnage de la jeune fille à celui de la mort. La voix démultiplie et superpose ainsi des subjectivités qui ne se laissent pas synthétiser, tandis que sa structuration musicale sur un thème unifiant sous-jacent produit un effet non pas de changement et développement, mais de prédétermination. Le quatuor, pour sa part, qui retravaille dans ses premières huit mesures le thème du lied, en offre par la suite des variations qui relativisent l'idée d'inévitabilité suggérée par le lied, en la rendant moins définitive.

À chaque fois que Schubert doit être entendu dans *Tous ceux qui tombent*, les didascalies notent une augmentation du volume qui indique selon Laws l'attention aiguisée que Maddy, d'abord, Maddy et Dan, ensuite, portent à la musique. Ce changement de volume – à côté des bruitages invraisemblables qu'on entend ailleurs dans la pièce, du fredonnement de Maddy qui reprend Schubert à son propre compte lors de sa première occurrence et d'une thématique de l'anéantissement qui est développée constamment – contribue à signaler de manière autoréflexive l'irréalité de la pièce, sa qualité de projection imaginaire et subjective aussi bien des auditeurs que de Maddy, dont la perception focalise le monde de *Tous ceux qui tombent*. Pour Laws, les usages complexes de la musique dans la pièce participent de la mise en place d'une configuration qui signifie à la fois l'absence et le pouvoir de l'imagination, tout en soulevant en même temps des questions sur l'autorité créatrice, la subjectivité et la mise en forme artistique des matériaux sonores et langagiers.

Dans *Ghost Trio / Trio du fantôme* (1976) et *Nacht und Träume*, les musiques respectives de Beethoven et de Schubert continuent à être employées pour mettre en place des ambiguïtés radicales et investiguer des problèmes analogues aux précédents, cette fois-ci toutefois en relation avec la spécificité médiatique des images télévisuelles. Les incertitudes des liens entre la voix, la figure, la caméra et la musique dans *Trio* concernent, par exemple, des aspects tenant à leur causalité, leur corrélation, leur source ou leur emplacement par rapport à l'espace et au monde fictif représentés. *Nacht und Träume* soulève des questions semblables sur la source du fredonnement, l'identité générique des mains « rêvées » par B et le statut ontologique de l'image de A (et implicitement de l'image TV) qui, en miroitant B, pourrait à son tour être le produit du « rêve » d'un autre. Autant de questions qui ne peuvent pas être résolues une fois pour toutes. Comme elle l'a fait pour *Tous ceux qui tombent*, Laws entreprend des analyses minutieuses des extraits de Beethoven et de Schubert que Beckett choisit d'employer dans ces deux pièces, pour

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

démontrer que la musique n'y agit pas – comme les critiques l'ont souvent suggéré – en tant que moyen de soulagement et de résolution des incertitudes, mais participe elle-même à leur construction.

L'usage du *largo* du *Trio pour piano* (op. 70, n° 1, « Le fantôme ») de Beethoven dans *Trio du fantôme* illustre bien ce point. Les productions de *Trio* pour la BBC et pour la SDR, tout comme celles de *All That Fall*, diffèrent en ce qui concerne l'usage de la musique. Dans la version analysée par Laws, Beckett utilise quelque huit extraits de longueur variable, et ce de manière bien particulière. Ces extraits omettent toute l'ouverture ; ils ne sont pas donnés chronologiquement (par exemple on entend d'abord la mesure 47 et seulement par la suite la mesure 19 qui lui correspond thématiquement et structurellement) ; certains extraits sont répétés deux fois ; et plusieurs marquent des moments structurels importants du *largo*, surtout des transitions d'un thème ou d'une gamme à un/e autre dont l'effet est qu'« on ne sait pas trop bien où l'on va » (p. 139). Pour Laws « la bizarrerie des choix des extraits et leur présentation autrement que dans leur structure linéaire originaire indiquent une sorte d'agence imaginative » (p. 151) qui n'est pas ultimement rattachable à une instance subjective individuelle et précise – fût-elle la figure F, la voix V ou même Beckett lui-même –, mais qui n'en est pas moins inscrite dans la pièce. Laws identifie la même « agence imaginative » à l'œuvre dans l'emploi fredonné du Schubert dans *Nacht und Träume*, et elle lui attribue partout chez Beckett une valeur de résistance qui refuse de renoncer à la possibilité, en tant que possibilité justement, que les nombreux cadres et limites thématisés et configurés dans cet œuvre – à savoir médiatiques, subjectifs, expressifs, communicatifs, structurels, performatifs, existentiels, etc. – se laissent dépasser au moins autoréflexivement sinon autrement.

Beckett dans la musique

C'est précisément dans les problématiques liées au faire artistique que Laws voit une analogie entre la pratique créatrice de Beckett qui ressortit à la musique, d'une part, et les compositeurs contemporains qui répondent à son œuvre et qu'elle étudie dans la 2e partie de *Headaches among the Overtones*, d'autre part. La musique de Morton Feldman pour l'opéra *Neither* est représentative à cet égard. Laws suggère que la signification de mouvement oscillatoire entre être et non-être du libretto beckettien est poussée encore plus loin par Feldman dans sa musique, puisque l'organisation des matériaux musicaux n'offre pas d'équivalent compositionnel à la « *unspeakable home* » qui agit dans le libretto comme point d'arrêt potentiel du va-et-vient structurel et thématique. Autrement dit, Feldman

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

saisit la configuration mouvante du texte beckettien et la poursuit par ses propres moyens artistiques jusqu'au bout.

On pourrait se demander ici si « *unspeakable home* » fonctionne réellement en tant que point d'arrêt chez Beckett, comme le suggère Laws. « *Home* » connote effectivement l'idée de repos, mais sa qualification de « *unspeakable* » dans le contexte d'un libretto – qui présuppose, en tant que telle, son articulation par une voix – problématise cette connotation par une situation d'énonciation qui dit sa propre indicibilité. En même temps cette « *unspeakable home* » éveille plusieurs échos intertextuels, dont le dictum heideggérien (« Le langage est la maison de l'être » : « *Die Sprache ist das Haus des Seins* »). Si le langage est la maison de l'être, la question qui se pose est non seulement : quelle sorte de repos de l'être une « maison inarticulable » peut-elle encore suggérer ? mais aussi : puisque « inarticulable », la maison essentiellement langagière de l'être existe-t-elle encore ? En soulevant ce genre de questions par rapport à ce qui peut être perçu d'un point de vue sémantique comme son terminus, le libretto beckettien continue à produire des mouvements énonciatifs et intertextuels analogues à ceux de la musique de Feldman.

Bien différents de Feldman dans leurs esthétiques et leurs approches compositionnelles, Richard Barrett et György Kurtág répondent eux aussi à Beckett en mettant en place des constructions musicales dont l'ambigüité et l'incertitude soulignent non seulement la spécificité des processus signifiants, communicatifs et affectifs de la musique, mais aussi les contextes de production et de réception qui les conditionnent. Par exemple, *Ne songe plus à fuir* de Barrett organise les matériaux musicaux en combinant la particularité du violoncelle en tant qu'instrument producteur de sons avec des procédés statistiques et non avec des modalités musicales classiques ou modernes. Cette organisation nécessite une notation extrêmement complexe des actions à accomplir par le violoncelliste qu'aucun interprète ne peut toutefois espérer d'actualiser exactement. Aux prises avec son instrument devant l'auditoire, le violoncelliste rend celui-ci pleinement conscient du rôle, d'habitude neutralisé, de l'interprète dans la réalisation de toute partition musicale et ainsi de sa collaboration incontournable dans la signification et la communication musicales. En plus, l'agencement de la musique selon des principes statistiques qui restent toutefois imperceptibles en tant que tels requiert à l'auditeur de continuellement chercher des modalités pour comprendre ce qu'il entend, en le rendant conscient de sa propre écoute. À l'instar des œuvres de Beckett qui recourent à la musique, *Ne songe plus à fuir* déstabilise par sa configuration particulière l'autorité absolue du compositeur, en signalant l'apport de l'interprète et de l'auditeur à la réalisation signifiante et subjective de la musique.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Les mises en musique beckettiennes de Kurtág dans *…pas à pas – nulle part…* révèlent selon Laws, au-delà de l'usage des textes de l'auteur par le compositeur, des affinités entre leurs approches créatrices surtout au sujet du référent et de la référence. Il s'agit pour Laws d'une sorte de correspondance *a contrario* ou en miroir dans le sens où Beckett travaille, surtout dans ses œuvres tardives, à désémantiser le langage verbal en exploitant ses dimensions acoustiques et paratactiques, tandis que Kurtág œuvre à sémantiser la musique, à la faire renvoyer à des réalités autres qu'elle-même. Les deux opèrent ainsi à contrecourant des usages habituels de leurs matériaux artistiques respectifs, en prospectant leurs possibilités et leurs limites par le biais de matériaux artistiques autres : la musique dans le cas de Beckett, la littérature dans celui de Kurtág. Laws remarque aussi la diversité des rapports que textes et musique entretiennent dans *…pas à pas – nulle part…* où la musique tantôt « imite » les textes beckettiens dans leurs montées, chutes et vacillations, tantôt semble réfléchir sur eux de l'extérieur plutôt que de ne les accompagner dans leurs tribulations. Signe du sérieux de l'engagement de Kurtág avec Beckett, cette diversité avertit en même temps l'auditeur et de la facture et du faire de la musique, en le rendant conscient de son propre rôle dans la reconnaissance des configurations musicales, de leurs relations avec les textes beckettiens et des effets signifiants et émotifs qu'elles produisent. Ultimement, maintient Laws, tous les compositeurs analysés dans la 2e partie de son ouvrage répondent artistiquement à Beckett en raison d'une affinité créatrice qui facilite leur « exploration des rapports entre son et sens tout en engageant par cela même l'auditoire dans un processus actif et réflexif d'écoute et de découverte » (p. 456).

Headaches among the Overtones offre alors une compréhension nouvelle des propos de Beckett sur l'interprétation de ses œuvres :

> Mon travail est (sans blague) une question de sons fondamentaux, faits aussi pleinement que possible, et je n'accepte de la responsabilité pour rien d'autre. Si les gens veulent se casser la tête avec des harmoniques, c'est leur problème ; mais qu'ils se procurent eux-mêmes de l'aspirine. (cité p. 9)

En prenant ces propos apparemment dénigrants dans toute leur littéralité musicale, Laws montre à travers ses analyses et ses discussions détaillées de « la musique chez Beckett » et de « Beckett dans la musique » que les stratégies créatrices analogues de l'écrivain et des compositeurs qui s'inspirent de lui responsabilisent effectivement les récepteurs de leurs œuvres tout en diminuant simultanément leur propre autorité. On pourrait se demander dans quelle mesure la lecture de Laws – qui souligne l'importance des processus d'écoute et performatifs aussi bien chez Beckett et les compositeurs contemporains discutés que par rapport à eux – est influencée par sa profession de pianiste. Mais cette question ne ferait finalement que prouver son propos : ces œuvres sont délibérément conçues et façonnées de

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

manière à faire entendre aux récepteurs attentifs les « harmoniques » résonant de leurs « sons fondamentaux » et ainsi à leur demander de les accomplir performativement, à leur propre compte et responsabilité.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- La musique chez Beckett
- Beckett dans la musique

AUTEUR

Carla Taban
Voir ses autres contributions

Courriel : taban.carla@gmail.com

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.