

PARLANDO RUBATO...
monologues et autres déambulations

Entretiens avec Pedro Amaral

© Éditions MF
premier tirage, avril 2021

Première édition : *Parlando rubato*, traduction hongroise
de Júlia Jancsó, éd. Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2015

Image de couverture :
Silvia CSIBI (Palais des arts de Budapest, 2016)

www.editions-mf.com

Péter Eötvös, Pedro Amaral

PARLANDO RUBATO...

Dialogues, monologues
et autres déambulations

MF

Collection
PAROLES

Moi, je me cache toujours derrière mes œuvres. Chaque pièce, chaque opéra est vraiment différent et je cultive cette différence. Je peins des scènes, des scénarios, des drames – pas des autoportraits. Je cherche, j'essaye, je risque. Je sors de moi-même pour tenter de m'approcher le plus possible de la dimension dramatique, la comprendre, la saisir et la réaliser.

Péter Eötvös¹

1. Cf. p. 353.

PROLOGUE

DEUX JOURS À BUDAPEST

Il serait exagéré d'affirmer que ce livre a été conçu en un peu moins de deux jours. Ce serait oublier les dizaines de conversations à distance, souvent quotidiennes, les lettres et les innombrables messages, les rencontres dans différents pays et villes, et les périodes intensives de travail sur d'autres projets, au cours desquelles nous trouvions toujours le temps d'une parenthèse pour discuter d'un chapitre, débattre une nouvelle fois d'une œuvre, établir des ponts avec d'autres pièces et, parfois, d'autres compositeurs voire d'autres artistes, rappeler un détail qui nous avait échappé, en clarifier un autre, éclaircir des confusions de sens, de noms, de dates ; ce serait oublier le processus d'écriture lui-même, forcément lent, qui parcourait en permanence le labyrinthe des notes et les enregistrements de nos dialogues pour trouver un lien, une connexion entre deux sujets ou différents points de vue sur un seul thème, un fait, un aspect, qu'il fallait approfondir et ne pas répéter ou, à l'inverse, un élément latent, à peine affleuré, qu'il fallait explorer bien davantage, poser de nouvelles questions, chercher des documents, comparer, confronter, enquêter, puis retrouver sa juste place dans la continuité du texte, le flux de la conversation, la logique de l'enchaînement et l'équilibre entre les parties ; ce serait oublier les lectures et relectures, les changements, les corrections, les reformulations, la recherche des mots plus appropriés sur un terrain linguistique incertain, quelque part entre le français, l'anglais, parfois l'allemand, plus rarement l'italien, et la réécriture de certains passages, l'abandon de quelques autres, l'ajout de bien d'autres encore, pas prévus, suscités

par l'écriture elle-même dans l'arborescence des voies ouvertes, dans la prolixité des chemins qui s'entrecroisent, dans l'épaisseur du texte, au cours d'une élaboration qui s'est étendue du printemps 2010 à l'été 2014.

Il n'est pas moins vrai, toutefois, que l'épine dorsale de ces entretiens a été établie en un seul week-end, très dense et très riche de conversations, d'échanges, d'auditions d'œuvres, de lectures de partitions, de visualisations de films et autres documents chez Péter Eötvös et Mari Mezei, à Budapest, du vendredi 21 mai 2010 au soir, après dîner, jusqu'à l'après-midi du dimanche 23 mai, à l'heure où le taxi est venu me chercher pour m'emmener à l'aéroport. Pendant ces presque deux jours, l'enchaînement de nos entretiens, qui ont donné lieu à quelque vingt heures d'enregistrements, a été préservé dans l'ordre des chapitres, de telle façon que la table des matières pourrait être établie selon la succession de nos échanges au cours de ce week-end :

Le 21 mai 2010,

– tard le soir : Harakiri et Radamès

Le 22 mai 2010,

– matin : Trois Sœurs

– en début d'après-midi : As I Crossed a Bridge of Dreams

– jusqu'à l'heure du thé : Lady Sarashina

– en fin d'après-midi, puis le soir après dîner : Le Balcon

Le 23 mai 2010,

– tôt le matin : Angels in America

– en fin de matinée : Love and Other Demons

– l'après-midi : Die Tragödie des Teufels

L'ÉCRITURE

Après ces longues et riches heures d'échanges, combien de temps nous a pris l'écriture de chacun de ces chapitres ? Entre trois et quatre semaines, en moyenne ; moins pour les chapitres initiaux sur Harakiri et Radamès ; bien davantage pour celui sur Trois Sœurs. Des semaines et des mois – quelque neuf mois de travail, en tout – étalés sur quatre ans, au rythme de nos contraintes de calendrier, à travers un fascinant voyage qui part de pensées parfois désordonnées, de dialogues intermittents, de déambulations sans cible, puis tente de les fixer dans un

texte intelligible, cohérent, sans rien perdre de la « voix » personnelle du compositeur, de son regard, de son expression propre.

La durée de l'écriture est ici intimement liée à la méthode adoptée lors de nos entretiens. Par sa formulation, une question conditionne presque nécessairement la réponse ; et pour le genre de livre que je cherchais, une sorte de long monologue de Péter à la première personne, il fallait conditionner le moins possible sa pensée, le fil de son raisonnement, l'éveil de ses mémoires volontaires et involontaires, donner tout l'espace à son association libre, le laissant conduire la conversation en ne l'encadrant que pour la relancer. De ce point de vue, le livre est exactement ce à quoi nous avons aspiré : un mélange indissociable de vie et d'œuvre, d'acte public et d'introspection, de faits matériels et de pensée intime, ébauche biographique au fil des pièces, autoportrait de l'auteur dans le miroir de sa création, sans jamais éviter les sujets les plus douloureux et les plus personnels.

*Puis, à la suite d'un colloque à Paris¹, au cours duquel j'ai présenté une communication sous le titre « L'art de peindre le drame, selon Péter Eötvös », et alors que la rédaction d'à peu près la moitié des entretiens était achevée, Péter et Mari m'ont proposé d'ajouter, entre eux, quelques nouveaux chapitres encadrant les œuvres et créant la distance d'une réflexion personnelle, d'un regard extérieur. J'ai alors organisé le livre en cinq parties, j'ai pris le début de ma communication parisienne, je l'ai réécrit et placé, sous le titre « À l'entrée du rêve », comme une introduction à *As I Crossed a Bridge of Dreams* et *Lady Sarashina*. Pour chacune des autres parties j'ai tenté d'écrire un différent type d'introduction : « Le Destin de l'orfèvre » est de nature biographique ; « La Jeune fille et la Mort » raconte, en deux brèves pages, la courte vie d'une très belle jeune fille et sa tragédie prémonitoire ; « Le Moine et le troubadour » est une réflexion sur la dichotomie entre art et divertissement, précédant les chapitres sur les « opéras-spectacles », *Le Balcon* et *Angels in America* ; « Dieu et le diable », enfin, introduit le thème de la religion dans son traitement*

1. Les 23 et 24 mars 2012, au Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC), à Paris, intitulé : « Modèles naturels et scénarios imaginaires dans les œuvres de Péter Eötvös, François-Bernard Mâche et Jean-Claude Risset ».

varié au sein des dernières œuvres abordées dans ce livre, de Angels in America à Die Tragödie des Teufels.

De quoi nous parle Péter Eötvös ? De ses opéras, des projets qui les ont lancés, des idées qui ont été à leur origine, des diverses étapes de leur élaboration, du choix du texte et du librettiste, de celui du metteur en scène, en passant par la sélection préalable des chanteurs qui, chez Péter, est toujours un processus dialectique, puisqu'il choisit l'interprète le plus à même de personnifier l'idée d'un certain rôle, puis ce rôle va être construit à partir des qualités du chanteur lui-même, l'idée initiale étant modifiée par son incarnation. Cependant, à partir de ses œuvres et de ses personnages, Péter Eötvös réfléchit sur d'autres aspects du temps historique, du métier de musicien et du rôle de celui-ci dans la société, de la fascination pour le théâtre, pour la littérature, pour le cinéma, mais aussi pour le cirque – archétype fondamental de la scène, moment de vérité absolue, jeu de vie et mort d'un artiste devant son public –, ainsi que des liens personnels et familiaux, des relations privilégiées, de ses interprètes, de ses pairs, de ses prédécesseurs, du monde de la création contemporaine, toute une myriade de pensées, de visions, d'idéaux et de désenchantements, de surprises et de changements, de succès, de drames, de rencontres et de révélations qui forment le voyage long et prolifique d'une vie de travail.

MARI MEZEI

Derrière une grande partie de cette vie, et de ce livre, il y a un personnage discret mais omniprésent : Mari Mezei. Son nom apparaît dans quatre œuvres en qualité de librettiste : As I Crossed a Bridge of Dreams, Lady Sarashina, Angels in America et Paradise Reloaded ; il ne serait pourtant pas exagéré de dire qu'aucune des pièces dramatiques de la maturité de Péter, y compris – et peut-être surtout – Trois Sœurs, ne serait ce qu'elle est sans son intervention directe, ses propositions, ses conseils, ses points de vue et le permanent dialogue sur le drame, les personnages, la forme, la séquence et l'équilibre entre les scènes, la composition des rôles et le choix des interprètes. Là où, dans l'intimité de sa vie et dans la maturation réservée de ses projets, Péter reste, par essence, un homme intuitif et émotionnel, Mari lui apporte une rationalité sensible ; et c'est probablement de cette dialectique privée que naît l'image publique du

compositeur et son œuvre telle que nous la connaissons. Pour le monde et pour l'histoire, le nom d'un artiste désigne, dans la vision romantique courante, fantasmée, un individu solitaire et obstiné, le démiurge introspectif et monologuant, isolé au centre de sa création. C'est ignorer jusqu'à quel point l'œuvre, aussi visionnaire soit-elle, est irriguée par des échanges permanents, des rencontres fortuites et fertiles, des discussions spontanées ou préméditées, de vifs débats parfois, d'un quotidien de spéculations, de tentatives, d'idées lumineuses et d'impasses dans un labyrinthe dont seule la composition trouvera peut-être la sortie, mais où s'entend, codifiée et à jamais anonyme, une pluralité innombrable de voix. Et chez quelqu'un d'aussi réservé que Péter, dans le jardin intime de ses chantiers, loin des feux de la rampe, cette polyphonie se réduit essentiellement à un contrepoint, continu et fécond, entre lui et sa compagne.

La présence de Mari traverse aussi subtilement ce livre : elle est la mémoire vivante qui garde les dates, les noms, l'ordre des événements, c'est elle qui complète, a posteriori, les espaces laissés provisoirement en blanc au cours des entretiens, les détails à préciser, les faits à confirmer ; et alors que Péter passe d'une œuvre à l'autre, c'est elle qui l'aide à se souvenir des livrets, de l'enchaînement des drames, du puzzle global et de la place de chaque pièce dans le tout.

Si quelqu'un me demande l'histoire de n'importe lequel de mes opéras, j'ai une grande difficulté à m'en souvenir avec exactitude. (...) C'est toujours Marika qui sait tout et m'aide à m'en souvenir – y compris en pleine composition.¹

Des évocations permanentes de ce partage quotidien traversent ce livre et montrent la dimension humaine de l'acte créateur, loin de toute idéalisation mystificatrice.

Alors qu'une vision romanesque tendrait à voir le parcours d'un artiste comme une sorte de développement logique, inexorable et nécessaire, ce livre montre les carrefours, les incidents, les incertitudes, l'imprévisibilité des circonstances qui ont changé le cours d'une vie.

1. Cf. p. 306.

LE HASARD ET LE DESTIN

Aussi troublant que cela puisse paraître, la carrière extraordinaire de Péter Eötvös comme compositeur d'opéra a eu pour élément déclenchant un simple hasard. Rappelons qu'il a très peu composé pendant les douze ans, de 1979 à 1991, où il fut directeur musical de l'Ensemble intercontemporain. Puis il a décidé d'alléger ses fonctions institutionnelles et son rythme de travail comme chef d'orchestre afin de se réserver plus de temps pour composer ; et, en l'espace de quatre ans, une merveilleuse prolixité créative et un ensemble admirable de pièces – Korrespondenz (1992), Triangel, Psychokosmos et Psalm 151 (1993), Atlantis (1995), Shadows et Psy (1996), pour n'en citer que quelques-unes – révèle à la scène internationale un compositeur mûr et largement insoupçonné.

Aucune de ces pièces n'est pourtant un opéra ; les œuvres les plus proches de ce genre – Harakiri et Radamès – avaient été écrites longtemps auparavant, Péter n'avait pas l'habitude de fréquenter la scène lyrique et était très loin de se voir composer pour elle. Comme on le verra, le projet de Trois Sœurs est arrivé par le hasard d'un pur malentendu – un incident qui, néanmoins, bouleversera profondément son existence et son activité de compositeur.

Il serait facile de dire maintenant que, étant donné son œuvre de jeunesse et les caractéristiques intrinsèques de sa musique, Péter Eötvös aurait fini tôt ou tard par se lancer dans un projet d'opéra et par suivre le chemin que nous lui connaissons aujourd'hui. En est-on certain ? Pas Péter lui-même ! En relisant ces lignes, il reprend l'idée qu'il formula lors de notre entretien sur les Trois Sœurs¹ :

J'adore ma vie comme elle est à présent. Franchement je suis un privilégié. Mais j'aimais tout aussi la vie que j'avais avant ! J'étais déjà un chef d'orchestre respecté sur le plan international ; j'avais abandonné la partie la plus prenante de mes fonctions de directeur musical, de façon à avoir un peu plus de temps pour composer, mais je pense que je me serais contenté d'écrire de la musique instrumentale, ou même vocale mais

1. Cf. p. 92.

pas nécessairement des opéras. C'est peut-être difficile à croire, mais j'aurais très facilement poursuivi mon existence avec d'autres projets et sans jamais penser à écrire une œuvre lyrique. Je pense que je me sentirais tout aussi accompli comme homme et comme musicien.

LE « DRAME LATENT »

Par un pur exercice de spéculation, nous pouvons nous demander quel genre d'œuvre Péter aurait écrit s'il n'avait pas composé des opéras. Vu ce qu'on peut appeler le « drame latent » qui traverse une grande partie de sa musique instrumentale, il semble très probable que des formes de théâtre musical, mélangeant acteurs, instruments et moyens électroniques, auraient marqué une partie importante de sa production.

Par ailleurs, si l'on y regarde de près, on constate que ce « drame latent » n'est pas la seule présence invisible, quelque peu fantomatique, qui traverse l'œuvre instrumentale de Péter Eötvös. Chez un compositeur qui n'a probablement jamais écrit ce que l'on appelle de la « musique pure », la narration, l'énonciation poétique, la description, l'incarnation symbolique, même le dialogue imaginaire et pourtant tangible, sont des caractéristiques marquantes, sous-jacentes et réitérées dans ce qu'on peut appeler la poétique musicale de l'auteur de Seven.

LE MIROIR DE L'ŒUVRE

Ce qui me semble intéressant, c'est de se demander pour quelle raison il n'y a pratiquement pas de « musique pure » dans l'ensemble de l'œuvre de Péter, pourquoi sa musique est toujours le miroir de quelque chose d'autre – d'un drame, d'un poème, d'un dialogue. Bien qu'il ne soit pas possible de donner une réponse définitive à une telle question, je dirais que cette « obliquité » de l'acte créatif, cette réfraction qui consiste à projeter dans le miroir de l'œuvre, non pas une image pure et abstraite inventée par son auteur, mais plutôt une chose qui existe en dehors de lui – poème, dialogue, drame –, est intimement liée à ce que j'ai pu appeler la « pudeur » chez Péter Eötvös¹, et que le compositeur

1. Pedro Amaral, *Snatches of a Korrespondenz*, in programme de salle des concerts des 27 et 28 février 2006, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 2006, p. 5-16.

résumera admirablement, plus loin, dans l'entretien à propos de Die Tragödie des Teufels :

Moi, je me cache toujours derrière mes œuvres. (...) Je peins des scènes, des scénarios, des drames – pas des autoportraits.¹

En effet, lorsque l'œuvre est le reflet d'idées purement conçues par son auteur, de qui est-elle véritablement et inévitablement le portrait ?... En composant à travers « l'autre », le compositeur se cache effectivement, non pas dans l'œuvre, mais derrière elle, endossant le rôle du médium à travers lequel l'œuvre se construit, tout en refusant d'en occuper le centre : dans l'intention de l'artiste, dans son impulsion créatrice, l'œuvre sera, avant tout, le miroir d'autre chose, pas de son auteur.

HÉRITAGE ET CHOIX

Pas d'elle-même, non plus – et en cela Péter Eötvös s'inscrit dans une perspective profondément différente de celle de ses prédécesseurs. Car l'un des aspects les plus déterminants des poétiques sérielles qui ont marqué les œuvres de la génération de Darmstadt, c'est la présence d'une structure mentale préalable, abstraite et déterminante, de laquelle l'écriture devait être l'incarnation.

Pendant des années j'ai tenté de composer comme ça, de suivre l'académisme (dans le sens le plus noble) de mes prédécesseurs, de Webern à Stockhausen. Je n'ai jamais pu être heureux en m'imposant ce genre de structures, car je ne réussissais pas à faire ma propre musique. À partir d'un certain moment, tard déjà dans ma vie, j'ai décidé de m'accepter tout simplement comme je suis ; j'ai abandonné le fardeau de cet héritage et j'ai trouvé ma propre manière de composer. C'est à partir de là que j'ai trouvé ma voie. Et c'est à partir de là que les gens ont commencé à me reconnaître comme compositeur.²

1. Cf. p. 353.

2. L'idée sera reprise plus tard, p. 275.

C'est justement la structure mentale prédéterminante qui va être remplacée, chez Péter, par « l'autre chose » – poème, dialogue, drame. Et donc, de même qu'une pudeur personnelle le mène à s'éloigner du centre de son œuvre, il y a aussi, en tournant le miroir de l'œuvre vers la réalité ou la fiction poétique, littéraire ou théâtrale, un éloignement presque instinctif des prédécesseurs. C'est à la fois un acte de liberté et une abdication.

PRAXIS

Cela ne veut pas dire que Péter ne construise pas, localement ou pour l'ensemble d'une dimension spécifique, de structures préalables. Cependant, quand elles existent, ces structures servent toujours un principe d'organisation pratique – un principe formel, par exemple, une prédominance harmonique, une correspondance symbolique parfois. Un exemple : en préparant la composition de Trois Sœurs, le compositeur a décidé que le déroulement du drame devait contenir une sorte d'accélération générale ; cela l'a amené à décider du nombre de scènes dans chacune des trois parties, selon une logique décroissante : la première partie, ou « séquence », comptant douze scènes, la deuxième neuf, la troisième six. Puis il a décidé que dans chaque séquence, deux tiers des scènes se passeraient à l'intérieur, dans le salon des Prozorov, et un tiers aurait lieu dans le jardin, ce qui impliquerait des formes d'écriture sensiblement différentes car Péter souhaitait que l'image acoustique du lieu même s'entende dans la musique ; puis, dans un rapport symbolique avec les quatre personnages centraux, les trois sœurs et leur frère André, Péter construisit un noyau d'accords de quatre notes, trois d'entre elles formant toujours une triade majeure ou mineure dont l'élément central est en mouvement permanent, la quatrième se plaçant à distance d'un triton, l'intervalle entre la note la plus grave et la note la plus aiguë de l'accord étant toujours de treize demi-tons, ce qui correspond au nombre de personnages sur scène.

Il s'agit là, comme on le voit, de principes d'organisation – formelle, harmonique, symbolique – qui vont être adoptés non pas comme contraintes mais comme des auxiliaires du travail de composition qui, lui, gardera toute sa liberté : de la troisième séquence, Péter finira par laisser tomber la sixième scène,

ce qui perturbe la systématique des nombres mais augmente la vitesse du mouvement dramatique vers le dénouement ; et le fameux noyau harmonique de quatre notes sera employé comme une sorte de cantus firmus libre, selon les nécessités de chaque passage. La structure mentale n'est donc pas au centre de la composition : elle lui est préalable tout en étant secondaire : elle s'établit en fonction du drame, comme un simple outil, global et flexible, de sa réalisation.

La structure, la technique ou la poétique musicale ne sont plus l'objet d'une spéculation prolixe et autosuffisante, comme cela avait été le cas pour la génération précédente et une partie de ses héritiers. Péter Eötvös ne laisse pas d'écrits d'analyse ou de technique compositionnelle ; lui, qui est aussi un remarquable professeur, ne laisse aucun texte « didactique », tout simplement parce qu'il ne pense pas ces dimensions en tant que telles : il se sent – lui-même et ses recours techniques – comme le médium à travers lequel le drame (latent ou explicite) se construit.

Là où ces prédécesseurs étaient pour un moment un mélange d'intellectuel et de scientifique, Péter s'assume comme un artisan. Nomen est omen, et le nom de famille, Eötvös, a une signification précise dans la langue hongroise : « orfèvre », celui qui travaille l'or et l'argent, la main grâce à laquelle la matière première, finement travaillée, devient œuvre d'art. Nomen est omen.

L'AUTRE MÉTIER

Il est très intéressant de noter l'harmonie existant entre cette façon de se voir soi-même, comme compositeur, et l'autre métier de Péter, celui de chef d'orchestre : exerçant l'un et l'autre, il se positionne non comme un centre, mais comme un moyen. La base de ses interprétations est toujours et invariablement la pleine réalisation de l'œuvre écrite, dans le moindre de ses détails. En quoi consiste donc sa « manière » propre, subjective, d'interpréter ? Précisément dans cette abdication volontaire de la subjectivité, dans la précision du geste guidé par la stricte réalisation de tout ce qui est contenu dans une partition, la sienne ou celle d'un autre. Paradoxalement, comme compositeur et comme interprète, c'est justement en se positionnant comme simple moyen d'accomplissement « d'autre chose », que la présence de Péter émerge et finit par occuper sa place (malgré lui !), au centre même de l'œuvre

écrite ou interprétée. Le mouvement qui le fait s'éloigner et vouloir n'être que le lit d'un fleuve esthétique, acoustique et dramatique, est justement ce qui va conditionner la géographie de ce fleuve, son cours, ses couleurs, sa vie intérieure.

Une telle harmonie entre le compositeur et l'interprète suppose un cloisonnement entre les deux fonctions : le chef d'orchestre s'abstenant d'intervenir, de « (re)composer » l'œuvre qu'il doit interpréter, le compositeur devant oublier les échos permanents de toutes les pièces qui passent par son pupitre de chef d'orchestre.

C'est juste : je me cache aussi derrière mon métier de chef d'orchestre. Je dirige essentiellement des œuvres contemporaines, du xx^e et du xxi^e siècle, c'est-à-dire, celles de mon temps, celui dans lequel je vis comme compositeur. Par expérience je connais l'écriture de mes collègues, leurs langages, leurs techniques, et je sais comment les transmettre à l'orchestre, surtout lorsqu'il s'agit de notations très complexes où il faut expliquer la dimension esthétique et la façon de les réaliser d'un point de vue pratique, instrumental.

Ceci est, en réalité, ma vie de tous les jours. Mais à côté de cela il y a un principe fondamental dans mon travail de compositeur : il est essentiel pour moi d'avoir une sorte de « carte blanche » dans ma tête, de ne pas me laisser influencer par la musique des autres compositeurs. Pendant que je compose, par exemple, je peux bien entendre de la musique ethnique ou du jazz, mais je suis incapable d'entendre de la musique « composée », ce qui serait mortel pour moi, car cela m'éloignerait irrémédiablement de moi-même.

Heureusement j'ai une mémoire très courte – bien trop courte ! Une fois, j'ai demandé aux musiciens de l'orchestre de la BBC comment ils pouvaient jouer autant de programmes différents, passer d'une œuvre à l'autre en de si courts laps de temps, tout en approfondissant chaque pièce ; ils m'ont répondu avec cette formule mémorable : « on oublie tout de suite ; on ne garde rien en mémoire ; on ferme la partition et c'est fini » ! Je suis exactement comme

eux – y compris avec mes propres œuvres ! J'avoue que cela m'étonne moi-même, d'avoir réussi à garder une telle indépendance de style après les centaines d'œuvres que j'ai dirigées. C'est simple : je les oublie.

Ce livre est, justement, une manière de fixer ce qui pour le compositeur appartient déjà à l'ombre incertaine du passé. En ce sens, l'effort de Péter de reconstituer la mémoire des œuvres très anciennes – Harakiri et Radamès – a été pratiquement le même que pour les pièces écrites juste avant la dernière création. Et si le chapitre sur Die Tragödie des Teufels est un peu différent des autres, c'est justement parce que lors de nos entretiens, en mai 2010, l'œuvre venait d'être créée, et que son souvenir était encore tout à fait vif et présent. Au moment de l'écriture de ces dernières lignes, après la rédaction de l'ensemble de ce livre, Die Tragödie appartient déjà au passé, tout comme Paradise Reloaded (Lilith), créé à Vienne en octobre 2013, l'attention de Péter étant maintenant tournée vers Der goldene Drache, créé à Frankfort il y a tout juste deux semaines.

Le hasard et les circonstances font que je termine ce livre (conçu en à peine deux jours et écrit au cours de quatre longues années...), lors d'un voyage de retour de Hongrie, où je me suis rendu pour un colloque dédié à Péter Eötvös pour son soixante-dixième anniversaire par le Festival Bartók. En écrivant ces lignes, je survole et vois pour la première fois le lac Balaton, géographie imaginaire pour beaucoup d'entre nous, qui émerge à trois reprises tout au long de ce livre : c'est là que Péter passera les vacances chez son père, dès la fin des années cinquante, c'est là qu'il rendra visite à son professeur Ferenc Szabó, dix ans plus tard, au moment même où naquit une jeune fille dont la mort croisera le projet de Trois Sœurs, et dont la courte vie se déroula au bord du même lac Balaton¹.

La boucle est bouclée.

Budapest-Lisbonne, le 16 juillet 2014

1. Cf. « La jeune fille et la Mort », p. 85.