« Mysteries of the Macabre». György Ligeti et l'expérimentation théâtrale

DOI : 10.46522/S.2026.01.27

Amalia SZŰCS-BLĂNARU
Independent researcher
amaliablanaru@yahoo.fr

Abstract: "Mysteries of the Macabre". György Ligeti and the Theatrical Experimentation.
The work "Mysteries of the Macabre", inspired by the arias of the character Gepopo in György Ligeti's opera "Le Grand Macabre", serves as an emblematic example of how opera can become a space for theatrical experimentation. By removing vocal fragments from their original narrative context and reassembling them into an independent piece, Ligeti invites reflection on the performative aspects of the voice and the role of musical performance in late modernity. The extreme character of the vocal writing — characterized by discontinuity, sonic gesticulation, and grotesque expressiveness — puts the performer in the role of a "performative vocal body," where the theatrical aspect merges with the musical. "Mysteries of the Macabre" thus becomes a hybrid performance, straddling opera, experimental theater, and performance art, rethinking the relationships among artist and audience, language and noise, and authority and parody. Through the analysis of this work and its contemporary interpretations (such as those of Barbara Hannigan), the study proposes a reading of Ligeti's creation as a form of reimagining the performing arts and as a paradigmatic expression of post-dramatic theater and interdisciplinary experimentation.
.

Key words: *György Ligeti; Mysteries of the Macabre; theatrical experimentation; musical performance; Barbara Hannigan.*

I. Introduction. Méthodologie

La seconde moitié du XX^{e} siècle a été le théâtre de transformations majeures — que l'on peut qualifier de paradigmatiques — tant dans la création artistique que dans ses modes de réception. En musique, l'École de Darmstadt, le sérialisme intégral et le minimalisme américain ont constitué les principaux foyers des avant-gardes, remodelant radicalement les pratiques compositionnelles ainsi que la perception du son.

Dans les arts du spectacle, on assiste à une marginalisation du théâtre dramatique traditionnel « au profit de formes scéniques émancipées de la subordination au texte, caractérisées par la fragmentation de la narration, l'hétérogénéité stylistique, ainsi que

l 'usage d'éléments hyperréalistes, grotesques et néo-expressionnistes ».[1] (Runcan 2025) Miruna Runcan souligne qu 'une œuvre post-dramatique, quel que soit le type de discours scénique dominant, ne vise plus la construction d 'un univers cohérent, reconnaissable ou intelligible, ni l 'atteinte d 'une conclusion fermée. Elle propose, au contraire, une succession apparemment aléatoire d 'images et d 'actions destinées à susciter des affects, des émotions et des réactions immédiates face à la provocation scénique.

L 'opéra connaît des mutations similaires. Luigi Nono et Karlheinz Stockhausen composent des œuvres pouvant être définies comme des anti-opéras, telles qu'*Al gran sole carico d 'amore* (créée en 1974) ou *Licht – Die sieben Tage der Woche* (composé entre 1977 et 2003). Dans ce contexte, György Ligeti compose en 1977 *Le Grand Macabre* (révisé en 1996), qu 'il définit lui-même comme une « anti-anti-opéra ». *Mysteries of the Macabre* condense l 'essence. L 'arrangement — décliné en versions pour soprano de colorature ou pour trompette, avec accompagnement orchestral, ensemble instrumental réduit ou piano — est dû à Elgar Howarth. À travers les trois arias de colorature du personnage de Gepopo, Ligeti concentre la matière de l 'opéra en faisant émerger le grotesque et l 'absurde.

Notre analyse se situe à l 'intersection de la musicologie analytique, de la théâtrologie et des *performance studies*, et vise à examiner comment *Mysteries of the Macabre* transcende les frontières entre les genres artistiques et les disciplines académiques. L'étude adopte une méthodologie interdisciplinaire articulée autour de trois niveaux complémentaires.

Le premier niveau consiste à aborder la partition, en s 'intéressant à la manière dont Ligeti construit la théâtralité par des moyens strictement sonores (musicaux). Il s 'agit d 'identifier les mécanismes par lesquels la musique devient un langage scénique, contribuant à l'élaboration d 'une dramaturgie implicite, sans support narratif traditionnel. L 'analyse se concentre principalement sur l'écriture vocale, sans entrer dans les détails musicaux excessivement spécialisés.

Le deuxième niveau examine la manifestation de la corporalité vocale dans des interprétations concrètes — notamment celles de Barbara Hannigan — et la manière dont la voix devient un espace d 'expression théâtrale. Cette approche permet d 'analyser la transformation de l 'interprète en un « corps total », où le geste, la respiration et le mouvement participent pleinement à la construction du sens scénique.

Le troisième niveau est d 'ordre esthétique. *Mysteries of the Macabre* reconfigure l 'art du spectacle en se situant à la croisée de la musique, du théâtre, de la chorégraphie et de la parodie, mettant en évidence la contribution de Ligeti à la redéfinition du spectacle musical dans le contexte de l 'art postmoderne.

[1] „în beneficiul unor discursuri spectacologică emancipate de subordonarea față de suportul textual, caracterizate prin « …fragmentarea narațiunii, eterogenitate stilistică, elementele hipernaturaliste, grotești și neoexpresioniste »."

II. *Le Grand Macabre* – contexte de création. Ligeti et la rupture avec la tradition

En 1965, Göran Gentele propose à György Ligeti de composer une œuvre adaptée aux ressources de l'Opéra royal de Stockholm. L'idée initiale du compositeur est celle d'« une sorte d'opéra » intitulé *Kylwiria*. Ligeti imagine alors un projet proche d'*Aventures*, œuvre qu'il venait d'achever : absence d'action dramatique, texte dépourvu de mots porteurs de sens, constitué uniquement de phonèmes à charge émotionnelle.

Cette idée est cependant abandonnée et, en 1969, Ligeti envisage une variante du mythe d'Œdipe. Jusqu'en 1971, le livret et de nombreuses idées musicales sont élaborés. La conception d'un texte non signifiant est maintenue, mais celui-ci est désormais articulé par une action claire et intelligible, indépendamment des mots. La création était prévue à Stockholm en 1974, mais la mort accidentelle de Göran Gentele en 1972 a entraîné l'abandon du projet. Ligeti entre alors dans une période de deuil et de réflexion. À l'issue de ce processus, le compositeur décide que l'« anti-opéra » doit devenir une « anti-anti-opéra ».

Il demeure fidèle à l'idée d'une action inspirée par l'esthétique de la bande dessinée, mais la transformation majeure doit intervenir dans le contenu musical. Ligeti affirme alors que la musique ne doit pas être « symphonique ». Il décide de se démarquer à la fois de l'orientation Wagner–Strauss–Berg, de la tradition plus ancienne et de l'avant-garde sérielle. Ce moment marque un tournant décisif : le début d'un changement de paradigme dans le langage ligetien.

La recherche d'un nouveau livret conduit d'abord Ligeti vers Alfred Jarry et le théâtre de l'absurde ; pendant un temps, il s'intéresse également à *Macbeth* dans la version d'Eugène Ionesco. Toutefois, lors de la rencontre avec l'équipe de l'opéra — le metteur en scène Michael Meshke, la scénographe Aliute Meczies et le musicologue Ove Nordwall — le nom de Michel de Ghelderode est évoqué, ainsi que celui de sa pièce *La Balade du Grand Macabre*. C'est le déclic. Ligeti déclare : « C'était comme si cette pièce avait été écrite pour mes conceptions musico-dramatiques : une fin du monde qui n'a pas vraiment lieu ; comme héros, la mort, qui n'est peut-être qu'un petit saltimbanque ; le monde fichu et pourtant heureusement prospère, ivre, paillard d'un imaginaire *Breughelland.* » (Ligeti 2013, 269).

Michael Meschke rédige le livret (Meschke; Ligeti, 2010), que le compositeur révise tout au long du processus de composition, afin de le soumettre aux exigences de la musique. Le travail de composition proprement dit commence en décembre 1974 et s'achève en avril 1977, après deux ans et demi. La première représentation a lieu en 1978. L'accueil de cette œuvre, considérée comme postmoderne, n'est cependant pas unanime, ce qui conduit Ligeti à entreprendre un vaste travail de révision s'étendant sur près de deux décennies. La version révisée est créée à Salzbourg en 1997 et permet à l'opéra d'entrer durablement dans le répertoire. Le prix de cette entreprise est élevé : aucun des deux projets ultérieurs — *Alice au pays des merveilles* et *La Tempête* (d'après Shakespeare) — ne dépassera le stade de l'esquisse.

Le Grand Macabre propose une parodie apocalyptique dans laquelle la mort, la catastrophe cosmique et la fin du monde sont traitées de manière grotesque, carnavalesque et profondément anti-opératique. Son opéra s'inscrivait toujours dans la lignée du « collage éclectique », qui avait débuté avec *Clocks and Clouds*. (Taruskin, 2010, 438) L'intrigue — l'arrivée de Nekrotzar, « prince de l'Enfer », qui décide d'anéantir la Terre à l'aide d'une comète — ne fonctionne que comme un prétexte à la déconstruction des conventions traditionnelles du théâtre lyrique. À la place d'une apocalypse sublime, Ligeti offre un monde en désintégration comique : le buveur Piet the Pot, le couple charnel Amanda–Amando, l'astronome humilié, les politiciens ridicules et le prince infantile Go-go transforment la menace cosmique en farce d'une intensité extrême. *« Le livret de Meschke et Ligeti n'a peut-être pas la qualité d'un Da Ponte ou d'un Auden et Kallman, mais sa combinaison d'allusions et de métaphores sardoniques leur permet de développer une personnalité tout aussi efficace. »*[2] (Steinitz, 2003, 223)

La figure de Nekrotzar, incarnation du « macabre », devient progressivement une caricature du pouvoir : incapable d'accomplir sa mission, ivre et tourné en dérision même par ses propres serviteurs. La catastrophe annoncée se dissout dans une fausse fin du monde, suivie d'une renaissance absurde où tous survivent, tandis que le « destructeur » se volatilise et disparaît.

Par sa structure fragmentaire, la prolifération du registre grotesque et la subversion constante des attentes opératiques — en particulier de la grandiloquence tragique —, *Le Grand Macabre* fonctionne comme une anti-opéra : une méditation satirique sur la mort, le destin et le théâtre lui-même. Le final moralisateur et burlesque n'invite pas à la catharsis, mais à une prise de distance ironique : l'Apocalypse devient un spectacle, et la mort, une plaisanterie amère et théâtralisée.

Dans Le Grand Macabre, Ligeti reconfigure la théâtralité par une subversion radicale des conventions en transformant l'opéra en un dispositif réflexif et carnavalesque. L'Apocalypse, motif solennel de la tradition lyrique, est transformée en une farce grotesque, où la Mort elle-même devient une figure ridiculisée et impuissante. La fragmentation narrative, le collage stylistique et le caractère bouffon des personnages mettent en évidence l'artificialité du spectacle, tandis que la théâtralité se déplace vers le registre acoustique : klaxons, alarmes, métronomes et instruments « emblématiques » se substituent à la signification dramatique traditionnelle. Par des gestes métathéâtraux — personnages commentant l'action, « faux public », adresses directes à la salle — Ligeti suspend l'illusion scénique et transforme les conventions du théâtre en objet d'ironie. La théâtralité devient ainsi une forme critique et auto-réflexive : au lieu d'une tragédie eschatologique, le spectacle propose une anti-opéra de l'excès grotesque, dans laquelle

[2] « Meschke and Ligeti's libretto may not have the quality of a Da Ponte or of Auden and Kallman, but its combination of allusion and sardonic metaphor allows them to develop personality no less effectively. »

la fin du monde échoue de manière spectaculaire, révélant la fragilité même des mécanismes dramatiques.

Au fil du temps, plusieurs mises en scène ont été réalisées sur diverses scènes. La position de György Ligeti à l'égard de ces productions a été exprimée dans ses conversations avec Eckhard Roelcke : « Toutes ces productions étaient provinciales, à l 'exception de celle de Berne, où Eike Grams a fait un bon travail. Cette représentation était la plus réussie. Arturo Marelli, à Zurich, n 'a pas fait de bon travail. À Leipzig, c'était absolument horrible. J 'ai demandé au directeur artistique, Udo Zimmermann, de retirer le spectacle du programme. La mise en scène y était la pire. À Münster, ils l 'ont transformée en satire politique. » (Roelcke 2005, 153) À propos de la mise en scène de Dietrich Hilsdorf, le compositeur affirme qu 'elle était à la fois intéressante et bon marché. Il reproche au metteur en scène d 'avoir transformé Breughelland en RFA (République fédérale d 'Allemagne) et d 'avoir placé Gepopo dans un fauteuil roulant — une allusion directe à Wolfgang Schäuble. Concernant la version de Peter Sellars, Ligeti exprime également sa désapprobation, estimant qu 'elle relève de la propagande antinucléaire américaine. En revanche, il convient de rappeler que la production de Bologne en 1979, avec les costumes et décors conçus par Roland Topor, demeure la plus fidèle à sa vision esthétique et dramaturgique.

III. De l'opéra à la performance : genèse et structure de *Mysteries of the Macabre*

L'œuvre *Mysteries of the Macabre*, inspirée des arias du personnage de Gepopo dans l 'opéra *Le Grand Macabre* de György Ligeti, constitue un exemple emblématique de la manière dont l 'opéra peut devenir un espace d 'expérimentation théâtrale. En extrayant les fragments vocaux de leur contexte narratif d'origine et en les réassemblant sous la forme d 'une pièce autonome, Ligeti invite à une réflexion approfondie sur les dimensions performatives de la voix et sur le rôle de l 'interprétation musicale dans la modernité tardive.

La version pour trompette est née de circonstances fortuites. À l 'approche d 'un concert à Vienne en 1987, la soprano prévue est tombée malade, et le chef d 'orchestre Elgar Howarth a proposé de confier la partie soliste au trompettiste suédois Håkan Hardenberger. Ce n 'est qu 'ultérieurement que Ligeti a autorisé officiellement Howarth à réaliser l 'arrangement pour soprano ou trompette avec accompagnement de piano ou d 'ensemble instrumental.

Ligeti décrit lui-même le contexte de cette adaptation : « J 'ai composé Le Grand Macabre de 1974 à 1977: les Mysteries sont des arrangements de trois airs pour colorature (interprétés par le chef de la "Police politique secrète "), réduits (magnifiquement !) pour ensemble de chambre par Elgar Howarth. Mon ami Howarth a dirigé la création de l 'opéra à Stockholm (1978), ainsi que plusieurs productions ultérieures. Le texte, à moitié absurde, est un prolongement direct de l 'idée d 'Aventures, plus concret cependant, et la musique renonce au chromatisme » (Ligeti 2013, 277).

Dans un esprit résolument postmoderne, Ligeti recourt, dans l'opéra, aux citations et, surtout, au pastiche de styles et de références musicales hétérogènes. Il y intègre également une écriture statique et texturale de type micropoliphonique, qui évoque *Aventures* et se retrouve dans les arias extrêmes de Gepopo. Dans ce cas précis, Ligeti fait allusion à sa musique des années 1960, en construisant ainsi un pastiche de son propre langage antérieur.

Dans l'opéra, le sens est généralement transmis de manière relativement claire, sans nécessiter de surtitrage, en raison de la simplicité relative de la majeure partie de l'écriture vocale. La virtuosité de Gepopo constitue toutefois une exception notable : le texte y est intentionnellement obscur et largement dépourvu de sens, ce qui correspond à la nature énigmatique et hystérique du personnage. Le « caractère hystérique de Gepopo, chef de la police secrète, est clairement lié aux expériences de Ligeti face à la situation politique insupportable en Hongrie avant sa fuite vers l'Occident. »[3] (Searby, 2010, 33)

Gepopo, chef de la police secrète de Brueghelland, avertit le prince Go-go de l'approche d'une comète gigantesque qui menace de détruire la planète. Paralysée par la peur et l'hystérie, elle émet un message codé presque inintelligible, que le prince — davantage préoccupé par son festin — peine à comprendre, provoquant de nouvelles crises de panique chez la soliste. À mesure que la tension augmente, l'ensemble de chambre amplifie le grotesque de la scène par des effets sonores déployés : « chant du coq » à la contrebasse, solos sinistres de trombone, sifflets de police et de pompiers, chuchotements vocaux et compte à rebours scandé par les instrumentistes, tandis que Gepopo appelle désespérément à l'aide.

L'œuvre illustre la virtuosité compositionnelle caricaturale du compositeur hongrois et son recours à l'ironie, à l'humour et à l'absurde pour transmettre un message sombre et mortifère. La partie vocale s'enracine dans la tradition des arias de colorature ornées de Rossini et de Mozart : extrêmement exigeante sur le plan technique pour l'interprète, tout en demeurant conçue dans une continuité vocale, malgré les intervalles extrêmes et les rythmes déstabilisants.

L'instrumentation proposée par Elgar Howarth est la suivante :

- Soliste – soprano de colorature ou trompette (en do)
- Ensemble instrumental
  - – flûte (doublant le piccolo)
  - – hautbois
  - – clarinette en si♭ (doublant la clarinette basse en si♭)
  - – basson (doublant le contrebasson)

[3] „The hysterical character of Gepopo, Chief of the Secret Police, has a clear relationship to Ligeti's experiences of the intolerable political situation in Hungary before he escaped to the West."

– trombone basse (ad libitum doublant le trombone contrebasse)

– percussions (deux interprètes, 21 instruments différents)

– piano (doublant le célesta)

– mandoline

– quintette à cordes : deux violons, alto, violoncelle, contrebasse

La richesse de la section de percussion est particulièrement remarquable : caisse claire, grosse caisse, tom-toms, quatre bongos, cymbale suspendue, cymbales, quatre temple blocks, grande tambourine, crotales, castagnettes, tam-tam, xylophone, glockenspiel, maracas, guiro, sifflet Swanee, feuilles de papier d 'emballage rigides, sifflets de signalisation, sifflet de police, blocs de bois. Cette section contribue non seulement à la richesse timbrale de l 'ensemble, mais aussi à l 'unification de sa sonorité globale.

« Des lacunes du langage surgissent son adversaire redoutable et son double : bégaiement, échec, mauvaise prononciation scandent le conflit entre le corps et la parole. »[4] (Lehmann, 2009, 209) Cette affirmation de Hans-Thies Lehmann se retrouve également dans l'œuvre analysée.

Le texte de *Mysteries of the Macabre* (voir Tableau 1) apparaît, au-delà de l 'intelligibilité de nombreux mots, comme absurde et incohérent. Par l 'interprétation, il devient grotesque et suscite un puissant sentiment de panique.

Tableau 1. Text *Mysteries of the Macabre.* (György Ligeti arr. Howarth)

	March target royal palace! Paace!
Psst!	Password: Go-go-go-go-lash, Go-golash!
Ps—psst!	Demonstration!
Ps—pss—psst!	Protestations, ha!
Shsht!	Provocations, ha!
Co!	Pst! Pst!
Co-co!	Much discretion!
Co-co-co-co!	Close observation!
Co-co-co!	Take precautions!
Co-co-ding zero!	That's all!
Co-co-coding	Pst! Pst!
Zero zero: highest security grade!	Not a squeak!
Zero, Zero!	Confidential!
Birds on the wing!	One more thing:
Double—you—see!	Bear in mind:
Snakes in the grass!	Silence is golden!
Rabble, rabble, rabble!	
Riot, riot!	What is it now? [in a local vernacular]

[4] *„Din lacunele limbii apare adversarul ei temut şi dublul său: bâlbâiala, eşecul, pronunţarea greşită scandează conflictul între corp şi cuvânt."*

Unlawful assemblies!
Communal insurrection!
Mutinous masses!
Turbulence!
Panic!
Panic!
Pa—pa—pa—panic!
Groundless! Groundless!
Phobia!
Wide of the mark!
Right off the mark!
Hypo-po
Hypo—po—po—po—po—po—pota
Hypo—po—chondria!
Rsch!
Rsch! March!
March—t!
March target!
Direction! –rection!
Direction!
Prince! Your Place!

Secret cypher!
Codename: Loch Ness Monster!
Comet in sight!
Red glow! Burns bright!
Pst!
Sit tight!
No fright!
Yes!
No!
No!
Yes!
No!
No! Yes!
Yes! No!
Beyond all doubt!
Satellite!
Asteroid!
Planetoid!

IV. Performativité vocale et corporalité scénique dans *Mysteries of the Macabre*

Dans *Mysteries of the Macabre*, la voix n'est plus seulement un vecteur de signification musicale ou linguistique, mais devient le lieu central d'une performativité élargie, où le sonore, le gestuel et le corporel se confondent. L'écriture vocale extrême, fragmentée et volontairement grotesque transforme l'interprète en un « corps vocal performatif », selon une logique qui rapproche l'œuvre autant de l'opéra que du théâtre expérimental et de la performance contemporaine.

Dans la lignée des analyses d'Helga Finter et de l'héritage d'Antonin Artaud, le geste y est conçu comme une force d'action plutôt qu'un signe à décoder. Il ne renvoie pas à une signification stable, mais agit directement sur la perception du spectateur. Cette conception est directement perceptible dans le traitement de la voix, que Ligeti instrumentalise en altérant la prosodie et en réduisant le langage à une constellation de signaux sonores. Comme dans *Aventures* et *Nouvelles Aventures*, la parole est vidée de sa fonction sémantique pour devenir un matériau acoustique, porteur d'affects et de tensions.

Le théâtre expérimental des années 1970 semble avoir assimilé, parfois de manière excessive, une lecture réductrice de l'héritage artaudien. La parole y perd son statut central pour devenir un système signifiant parmi d'autres, intégré à une polyphonie de signes scéniques. Dans les analyses consacrées aux œuvres de Robert Wilson, Richard Foreman ou du collectif Mabou Mines, la parole est souvent ramenée à sa matérialité acoustique : elle n'est plus porteuse de signification discursive, mais se manifeste comme ton, rythme ou simple événement sonore. Dans cette perspective, la voix peut

être conçue comme « pure », c'est-à-dire réduite à ses composantes fondamentales — souffle, intensité, durée — à l'instar du théâtre de Meredith Monk, où le vocal s'inscrit dans une logique corporelle et musicale plutôt que linguistique. Cette déhiérarchisation du langage verbal ouvre la voie à une théâtralité fondée sur la présence, le geste et la sonorité, anticipant les pratiques performatives où la voix devient un matériau scénique autonome, antérieur et parfois indifférent à la signification lexicale.

La prosodie — registre, intensité, tempo, rythme et pauses — fonctionne ainsi comme un code expressif antérieur au langage articulé. Ligeti exploite cette dimension archaïque de la voix pour traduire la panique, l'hystérie et l'urgence du personnage de Gepopo à travers un texte presque dépourvu de sens lexical. Le drame ne se construit donc pas par la narration, mais par l'accumulation de gestes vocaux et sonores, qui génère une tension immédiate et physique.

Heidy Zimmermann met en lumière la tension historique entre la virtuosité et les exigences idéologiques de l'avant-garde d'après-guerre, qui associait souvent la virtuosité à une démonstration vaine ou réactionnaire. Ligeti résout cette opposition en intégrant la difficulté technique à la dramaturgie même de l'œuvre : la virtuosité n'est pas un but en soi, mais un vecteur de sens formel et expressif. Dans *Mysteries of the Macabre*, la voix devient un instrument organique, et l'extrême exigence technique sert directement la construction dramatique.

L'approche de l'œuvre suppose, d'une part, un ensemble instrumental familier avec le langage musical du XX siècle en général, et avec l'esthétique de Ligeti en particulier, ainsi qu'un chef d'orchestre — et, par extension, une formation — capable de s'adapter à l'exigence et à la complexité de la partition. Les musiciens sont sollicités non seulement sur le plan de la diversité des techniques instrumentales étendues, mais également à travers des interventions vocales et une certaine implication scénique, relevant d'un « jeu » théâtral intégré à l'exécution musicale.

Pour la soprano, la partition constitue un véritable tour de force. Elle exige des notes extrêmement aiguës (jusqu'au ré♯³ / mi♭³) (fig. 1), proches du *fa* de la Reine de la Nuit de W.A. Mozart. (fig. 2)
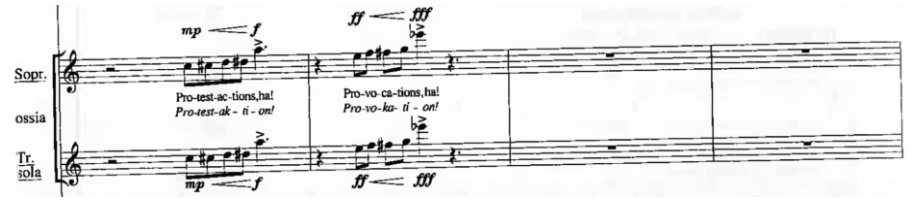


Fig. 1 György Ligeti - *Mysteries of the Macabre,* m. 86-
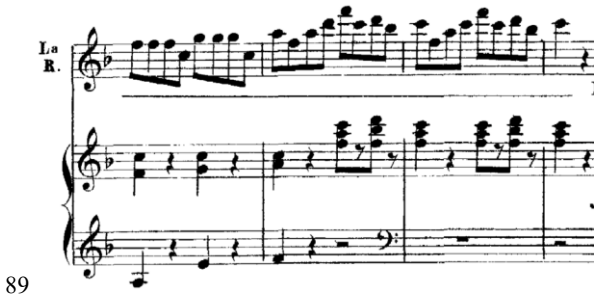


Fig. 2 W. A. Mozart - *La Flûte enchantée* – aria de la Reine de la nuit m. 30 - 32 (p. 95)

Une autre performance extrême consiste à glisser sur deux octaves en fortississimo. (fig. 3)

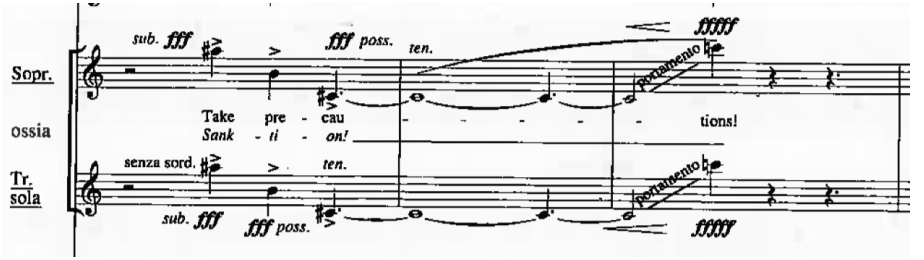
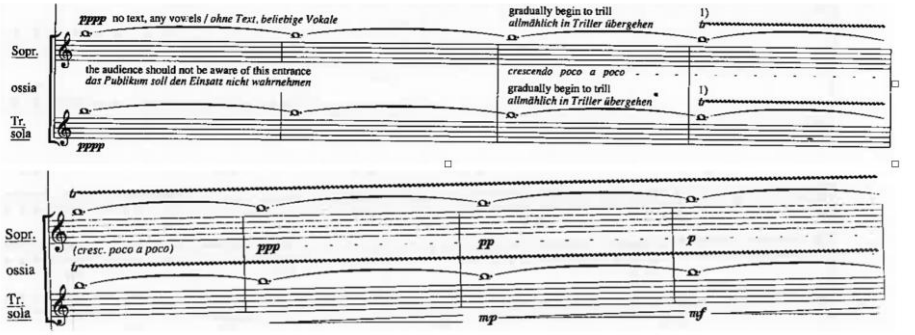


Fig. 3 György Ligeti - *Mysteries of the Macabre,* m. 95 – 97

« Ligeti peut être terrible avec ses interprètes »[5], a déclaré le pianiste Pierre Laurent Aimard dans une interview. (Churchc, 2015) Quoi de plus terrible que de tenir (entre autres prouesses techniques) un *si* à l'octave 2 pendant 13 mesures ? (fig. 4)



[5]" Ligeti can be terrible to his interpreters."

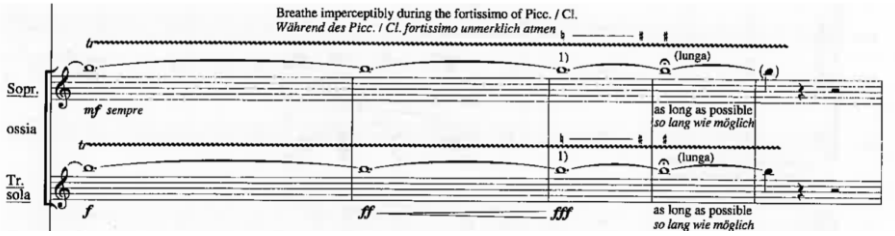


Fig. 4 György Ligeti - *Mysteries of the Macabre,* m. 129 - 141

Le maintien prolongé de sons dans des registres extrêmes, une grande agilité chromatique, l 'usage du *Sprechgesang*, des onomatopées et des glissandi complexes. Endurance, précision et richesse timbrale sont essentielles, et la voix est délibérément « instrumentalisée », à la fois exploitée et mise à distance. L'écriture fonctionne également comme une parodie de la virtuosité de la colorature traditionnelle, poussée jusqu'à l 'absurde.

Cependant, au-delà de la difficulté musicale, l'œuvre relève pleinement de la performance. La soprano devient actrice, et la réussite de l 'interprétation repose sur l 'expressivité corporelle, la présence scénique, le costume, l 'interaction avec l 'ensemble instrumental et l 'implication directe du public. Le spectacle se constitue ainsi comme un texte scénique composite, formé de signes hétérogènes — gestes, espace, son, musique — qui se superposent et se contaminent mutuellement.« D 'un point de vue sémiotique, une performance peut être définie comme une cohérence structurée de signes théâtraux, tels que l 'espace scénique, l 'apparence corporelle des acteurs, les gestes, les mouvements, le langage, les sons, la musique, etc., et, en ce sens, comme un texte – ce qui ne signifie pas le texte littéraire d 'une pièce de théâtre, mais un texte composé de signes hétérogènes. »[6] (Fischer-Lichte, 2008)

Ligeti construit une théâtralité interne, inscrite dans la matière sonore elle-même : le rythme induit la panique, le timbre accentue le grotesque, et la virtuosité compense l 'absence de sémantique stable. Le drame se concentre exclusivement sur la soliste, unique pôle d 'expression d 'une œuvre intensément théâtrale, mais fondamentalement non narrative. Par cette concentration extrême, *Mysteries of the Macabre* redéfinit les frontières entre musique, théâtre et performance, proposant une forme d 'opéra postdramatique où la voix devient le lieu d 'une expérience corporelle et affective totale.

[6] „Semiotically speaking, a performance can be defined as a structured coherence of theatrical signs such as scenic space, the bodily appearance of the actors, gestures, movements, language, sounds, music, and so on, and in this sense as a text–which does not mean the literary text of a play but a text made up of heterogeneous signs."

V. Réimaginer le spectacle : entre opéra, performance et expérimentation interdisciplinaire

Les airs de Gepopo, extraits du contexte de l'opéra, se transforment en pièces virtuoses dépourvues d'un contexte narratif explicite. Ils perdent leur fonction dramaturgique (caractérisation des personnages et dynamisation de l'action). En revanche, ils gagnent en spectacularité, privilégiant la technique vocale, le timbre et une théâtralité abstraite.

Le texte perd de son importance, devient secondaire et se réduit à un élément phonétique (un écho des Aventures ?). La relation entre l'orchestre et la soliste est équilibrée par la réduction du premier à un ensemble où le timbre et le rythme prennent de l'importance, créant une texture à densité variable qui met en valeur et soutient la partie soliste.

L'œuvre est devenue emblématique du répertoire contemporain dédié à la soprano colorature. Elle est souvent interprétée de manière spectaculaire et théâtrale, parfois avec une mise en scène complète incluant des costumes, de la pantomime et des gags, impliquant à la fois les instrumentistes et le public dans l'« action ».

Il est regrettable que, dans certains cas, le spectaculaire soit poussé à l'extrême au détriment de la musique. Dans ces cas-là, l'expérimentation prime sans doute. Et comme chacun le sait, toutes les expériences ne sont pas couronnées de succès… Mais comme *Le Grand Macabre* possède un caractère carnavalesque, voire grotesque, il permet de mener différentes approches.

Dans une interview accordée à Sarah Willis de Sarah's Horn Hangouts, Barbara Hannigan a déclaré :

> Vous savez quoi ? J'ai appris ce morceau, un véritable tour de force de sept minutes, comme un air de concert de Mozart. Très lentement, avec une extrême minutie et une discipline incroyable, en me concentrant, croyez-le ou non, sur la production du plus beau son possible avec la technique la plus rigoureuse. Et je suis très contente de l'avoir fait, car je peux me réveiller n'importe quel matin, ou presque, et chanter ce morceau. Il est ancré en moi, il est dans ma tête, il est… il est complètement intégré. De ce que je considère comme la manière la plus saine de l'interpréter. […] Je pense que pour tout le répertoire que je prépare, j'essaie d'aborder chaque morceau avec une grande discipline. Et on me demande souvent si ma technique est différente pour le répertoire contemporain et pour le répertoire classique, et je réponds absolument pas. C'est… c'est toujours la même chose. Le bel canto est le bel canto.
>
> De Boer, 2021

L'œuvre mêle chuchotements de l'ensemble et de la soliste, cris, hurlements et sons rythmiques. À la mesure 58, on trouve la syllabe « rrsh » sur une seconde, avec l'indication « parlé, aphone, très intensément ». Comment chanter un mot sans voyelles ? Cela diffère du « pssst » qui apparaît au début de l'œuvre et des « ch », « tchou », « chee », « cha » et « too » de l'ensemble (qui apparaissent pour la première fois à la mesure 24 et se retrouvent ailleurs dans la partition pour cordes). La soprano doit également chanter « mystérieusement » à plusieurs reprises (mesures 10, 14, 23, 78 et 104), « stridentement

» pas moins de trois fois (mesures 44, 82, 114) et deux fois comme un « chant du coq » (mesures 82 et 105) - comme le mentionne le compositeur dans la partition. Dès lors, une question se pose : comment aborder une telle œuvre qui exige autant d'approches que de notes ?

Barbara Hannigan est sans doute la soprano qui interprète le plus souvent cette œuvre, et assurément avec le plus de brio. Plusieurs enregistrements existent, dirigés par Sir Simon Rattle et le London Symphony Orchestra. Dans l'un d'eux, elle apparaît comme une adolescente rebelle et arrogante. Sur la plupart des enregistrements, elle est vêtue d'une robe noire d'une grande simplicité. Quelle que soit sa présentation, la soprano est très convaincante sur scène et transcende l'interprétation de la partition. Le plus impressionnant est qu'elle dirige elle-même l'ensemble instrumental la plupart du temps, intégrant les gestes du chef d'orchestre à ses mouvements scéniques.

Une autre approche est proposée par Sarah Aristidou, sous la direction de Roderick Cox, avec l'Orchestre symphonique de la WDR, en 2023. La solution musicale est réussie, mais les costumes et le maquillage sont choquants, et la présence scénique (corporelle) est minimale. La soprano nous transporte quelque peu dans l'univers du film, du thriller psychologique – voir Joker.

Patricia Kopatchinskaja, accompagnée par l'Orchestre symphonique métropolitain de Tokyo, a interprété une autre version en 2023. Lors de ce même concert, la violoniste a magnifiquement joué le Concerto pour violon de Ligeti, une œuvre complexe et difficile qui témoigne d'une excellente connaissance de l'univers du compositeur. On ignore qui est le metteur en scène de *Mysteries of the Macabre* (le soliste ou le chef d'orchestre). N'étant pas chanteuse, la partition vocale est partagée avec le violon, ce qui a limité la virtuosité de l'interprétation (la plupart des passages vocaux difficiles étant pris en charge par le violon). Le costume évoque une femme de la rue ; l 'agitation et la confusion sont bien rendues, ce qui suggère l'état de panique du personnage.

Lisa Schreiber, au saxophone et conceptrice de l'œuvre, accompagnée de Tobias Borsboom au piano et de Keith Ng aux percussions, a créé une version de chambre très réussie et pleine d 'humour.

Brian Mc Whorter à la trompette, avec David Riley au piano et Phillip Patti aux percussions, propose également une version instrumentale. La scène est sombre, les trois musiciens sont vêtus « normalement ». Le pianiste et le percussionniste sont peu impliqués dans la mise en scène, mais le trompettiste complète l 'atmosphère musicale par une expressivité mimétique étonnante.

La soprano Alicia Amo, accompagnée par l 'Orchestre symphonique de Burgos dirigé par Javier Castro et sous la direction d 'Alfonso Romero, nous offre une approche différente. La soliste apparaît en robe de soirée grise, avec un aspirateur derrière elle, telle *Cendrillon*. L 'aspirateur n 'est pas un simple accessoire, mais un prolongement de la chanteuse. L 'ensemble de la prestation est d 'une très grande qualité. Ce ne sont là que quelques approches interprétatives de la composition. Comme nous l'avons déjà mentionné,

l'opéra *Le Grand Macabre* se prête à différentes perspectives. De plus, *Mysteries of the Macabre,* au-delà des alternatives musicales, ouvre la porte à la créativité des musiciens et nous offre une grande diversité de versions. Chacune d'elles est une expérience théâtrale, la musique demeurant inchangée et servant de prétexte. L'interprète, qu'il soit instrumentiste ou soprano colorature, est soumis à un effort total, où gestes, mimiques, respirations et mouvements participent à la construction du sens scénique.

VI. Conclusion.

Par son autonomie formelle et sa concentration expressive, *Mysteries of the Macabre* s'affirme comme un objet postdramatique à part entière. Détachée du contexte narratif de *Le Grand Macabre*, l'œuvre renonce au développement dramaturgique traditionnel au profit d'une dramaturgie de la présence, fondée sur la tension, la saturation et l'affect. La voix, libérée de sa fonction représentative, devient un corps sonore et performatif, tandis que Gepopo cesse d'être un rôle psychologique pour se transformer en un rôle dramatique, catalyseur d'une panique généralisée, exprimée par la fragmentation vocale, l'excès gestuel et le grotesque.

En reconfigurant la relation entre soliste et ensemble et en intégrant la parodie comme principe structurant, Ligeti propose une voie critique entre la tradition lyrique et le radicalisme de l'anti-opéra. *Mysteries of the Macabre* se présente ainsi comme un laboratoire de formes, ouvert à une pluralité d'interprétations, où la musique demeure stable tandis que le sens scénique se construit à travers le corps de l'interprète. Cette plasticité interprétative, alliée à une exigence technique et expressive extrême, confère à l'œuvre son statut emblématique dans le répertoire contemporain et en fait une expression paradigmatique du théâtre post-dramatique et de l'expérimentation interdisciplinaire.

En analysant cette œuvre et ses interprétations, cette étude propose une lecture de la création de Ligeti comme une forme de réinvention des arts de la scène et comme une expression paradigmatique du théâtre post-dramatique et de l'expérimentation interdisciplinaire. Dans *Mysteries of the Macabre*, Ligeti transforme la voix en un acte d'expérimentation théâtrale : entre musique, performance et critique sociale, la pièce devient un exemple radical de réinvention des arts de la scène à l'ère postmoderne.

BIBLIOGRAPHIE

CHURCH, Michael, 2015, *Pierre-Laurent Aimard interview on bringing György Ligeti's work to life,* [Consulté le 28 septembre 2025]. Disponible à l'adresse: https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/pierrelaurent-aimard-interview-on-bringing-gyorgy-ligeti-s-work-to-life-10270724.html (accessed 17.01.2016)

DE BOER, 2021, Shayanne, *Analyzing Vocal Music.György Ligeti, Mysteries of the Macabre,* [Consulté le 11 novembre 2025]. Disponible à l'adresse:

https://sites.google.com/view/analyzing-vocal-music/posts/györgy-ligeti-mysteries-of-the-macabre

FINTER, Helga, 1983, *Experimental Theatre and Semiology of Theatre: The Theatricalization of Voice* in Modern Drama Vol. 26, No. 4 [Consulté le 11 novembre 2025]. Disponible à l'adresse: https://utppublishing.com/doi/abs/10.3138/md.26.4.501?journalCode=md

FISCHER-LICHTE, Erika, 2008. *Sense and Sensation: Exploring the Interplay Between the Semiotic and Performative Dimensions of Theatre,* Journal of Dramatic Theory and Criticism, Spring, [Consulté le 28 octobre 2025]. Disponible à l'adresse: https://journals.ku.edu/jdtc/issue/view/344

LEHMANN, Hans-Thies, 2009, *Teatrul postdramatic,* București, Editura Unitext

LIGETI, György, 1996, *Mysteries of the Macabre,* Mainz, Edition Schott

LIGETI, György, 2013, *L'atelier du compositeur,* Genève, Éditions Contrechamps

MESCHKE, Michael; György LIGETI, 2010, *Le Grand Macabre, Libretto, New York Premiere,* [Consulté le 10 octobre 2025]. Disponible à l'adresse: https://graphics8.nytimes.com/audiosrc/arts/Libretto_Final_compiled.pdf

MOZART, Wolfgang Amadeus, *La Flûte enchantée,* [Consulté le 1er octobre 2025]. Disponible à l'adresse: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/03/IMSLP20893-PMLP20137-Mozart-K620vsF2.pdf

ROELCKE, Eckhard, 2005, *Találkozások Ligeti Györggyel,* Budapest, Osiris Kiadó

RUNCAN, Miruna, 2025, *Teatrul postdramatic. O revizitare necesară,* [Consulté le 2 octobre 2025]. Disponible à l'adresse: https://www.researchgate.net/publication/397016190_Teatrul_postdramatic_O_revizitare_necesara

SEARBY, Michael D., 2010, *Ligeti's Stylistic Crisis,* Lanham, Maryland, The Scarecrow Press, Inc.

STEINITZ, Richard, 2003, *György Ligeti. Music of the Imagination,* Boston, Northeastern University Press

TARUSKIN, Richard, 2010, *Music in the Late Twentieth Century*, Oxford, Oxford University Press

VIDEO

LIGETI, György, *Mysteries of the Macabre,* Alicia Amo; Orchestre symphonique de Burgos; Javier Castro; Alfonso Romero, [Consulté le 21 septembre 2025].Disponible à l'adresse: www.youtube.com/watch?v=eMGyn5vcUlM

LIGETI, György, *Mysteries of the Macabre,* Sarah Aristidou; Roderick Cox; Orchestre symphonique de la WDR, 2023, [Consulté le 1er octobre 2025].Disponible à l'adresse: www.youtube.com/watch?v=ssSfpo28q4Y

LIGETI, György, *Mysteries of the Macabre,* Barbara Hannigan, Avanti! Chamber Orchestra, Festival « Présences » 2011, [Consulté le 2 octobre 2025].Disponible à l'adresse:: https://www.youtube.com/watch?v=QttUcKZ8NMU

LIGETI, György, *Mysteries of the Macabre,* Barbara Hannigan, Sir Simon Rattle - 2015, London Symphony Orchestra , [Consulté le 21 septembre 2025].Disponible à l'adresse:: https://www.youtube.com/watch?v=ireZYjEkpac

LIGETI, György, *Mysteries of the Macabre,* Patricia Kopatchinskaja; Kazushi Ono, Orchestre symphonique métropolitain de Tokyo, 2023, [Consulté le 1er octobre 2025]. Disponible à l'adresse : www.youtube.com/watch?v=V5W2aYzlbk4.

LIGETI, György, *Mysteries of the Macabre,* Lisa Schreiber; Tobias Borsboom; Keith Ng, [Consulté le 25 septembre 2025]. Disponible à l'adresse : www.youtube.com/watch?v=rmhh6DN0jV4

LIGETI, György, *Mysteries of the Macabre,* Brian Mc Whorter; David Riley; Phillip Patti, [Consulté le 28 septembre 2025]. Disponible à l'adresse: www.youtube.com/watch?v=ExZUuYZHa7M.

© Amalia Szűcs-Blănaru, 2026. Ce travail est disponible sous la licence Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY).