

Pierre Maréchaux et Grégoire Tosser

Les ligatures musicales de György Kurtág

L'œuvre de György Kurtág fait figure d'*hapax* dans la création musicale contemporaine. Cela tient au fait que son auteur immédiat n'eut jamais à choisir entre les différents courants qui la constituaient. Nourri de Boulez et de Messiaen comme de Bartók (sa « langue maternelle ») et de Ligeti (son « mentor »), Kurtág n'a jamais œuvré mimétiquement dans un sillage magistral unique; il a su s'approprier toutes sortes de langages sans qu'aucun n'ait véritablement modifié le cours déterminé de son écriture. Et lorsque les œuvres des autres compositeurs affluent dans sa pensée musicale, comme de courtes déflagrations étrangères, elles sont vite atténuées et assourdis par une sorte d'égotisme démiurgique. Kurtág ne souscrit jamais à une logique récurrente; de fait, chaque pièce apparaît comme une proposition nouvelle, comme une question dont la réponse n'appartient qu'à son auteur et que celui-ci ne saurait révéler autrement qu'à travers une formulation exclusivement musicale – nul ne peut avoir autant confiance en les pouvoirs de la musique que György Kurtág, en la capacité de la musique à dire, à raconter, à formuler une pensée.

Cette variété justifie peut-être le malaise de la critique mise en déroute par le sens protéiforme de cette littérature parsemée d'« éclats » et d'instantanés. Il doit pourtant bien y avoir un invariant dans cette pensée qui apparaît au premier abord comme une célébration de l'esquisse, de la miniature, de la fragmentation et de la césure. Comme chez Webern, cette *breuitas* pare les silences d'une densité rare; elle considère l'interstice comme un élément constitutif de la musique (l'*intervalle* dans sa dimension pratique) et de la pensée musicale, de l'écriture (le *hiatus* qui sépare les différents fragments d'une œuvre). Et si la logique de l'œuvre ne ressortit pas d'une sorte d'invention disciplinée qui avancerait par étapes au gré des modes ou des polarités, la pensée semble parfois résider dans les liens vacants entre le dynamique et le statique, l'organique et le juxtaposé, le tout et l'instant.

Ainsi, l'œuvre est avant tout *ligature* : utilisé très souvent par le compositeur dans les titres et les sous-titres de ses œuvres, le terme renvoie à une réalité musicale, rythmique et mélodique, dont les sources remontent au grégorien. Embrasser l'histoire de la musique – voilà le credo de la musique de Kurtág ; c'est pourquoi le lien, la liaison, la relation y sont omniprésents. L'œuvre est message, lettre, adresse, offrande ; la ligature – lien corporel, grammatical, typographique, musical – souligne la portée intertextuelle de cette musique. Et si la ligature musicale est à l'origine un outil, une technique, elle acquiert chez Kurtág une portée métaphysique qui concerne le processus compositionnel lui-même. L'œuvre fait signe *vers*, elle implique l'association (de la même façon que le symbole vise à jeter un pont entre les deux parties d'un même objet) ; et l'autre versant de la ligature convoquerait précisément la notion de fragmentation, dans une double postulation : l'écriture révèle le caractère clos et autarcique du fragment, mais la *composition* de l'œuvre – telle qu'elle se présente au final à l'interprète, telle qu'elle se donne à entendre à l'auditeur dans le cadre d'un concert, telle qu'elle se concrétise de façon sonore – souligne le nécessaire assemblage de ces pièces dans une sorte de polyphonie de fragments. La ligature apparaît alors comme une clé en même temps qu'une figure, un thème aussi bien qu'une structure : elle est dynamique, en devenir, en mouvement. Elle est l'activité de lier et le résultat de cette activité, comme la pensée est l'activité de penser (*thinking*) et le résultat de cette activité (*thought*) : quelque chose se lie, quelque chose est à lier, quelque chose cherche à se lier. En même temps, la ligature en tant qu'écriture et inscription produit quelque chose d'inouï et d'inédit : une des acceptions du terme souligne l'accolement, la conjonction de deux lettres pour créer du nouveau, un autre son. Incluant contradictions et paradoxes, la pensée musicale est chez Kurtág aussi fragile qu'une fleur, qu'une pensée. « L'homme est une fleur », écrit Péter Bornemisza, et cette *pensée* fondamentale, que le compositeur met en musique dans l'op. 7 et place en exergue des *Jeux* pour piano comme le trait le plus saillant de son univers musical, indique le caractère éphémère de l'homme et de l'œuvre. Et cette fulguration fragmentaire ressemble à une déclinaison de l'*indécidable*. En effet, la pensée cultive un lien très fort avec le suspens et la suspension : l'indécision pourrait être l'autre aspect de la musique comme « recherche continue » selon Kurtág, lui qui ne parvient parfois pas à achever l'œuvre, à la fixer de façon univoque, et qui laisse toujours le doute et le questionnement ouvrir une béance au sein de la composition musicale : le chemin qu'emprunte l'œuvre est à la fois celui d'un jeu et celui d'une aventure.

Certes, Kurtág montre dans certaines de ses pièces (... *quasi una fantasia*... op. 27 n° 1, *Stèle* op. 33 par exemple) tout son respect des structures de sorte que, si l'affleurement des sources se fait jour dans sa musique, ce n'est pas seulement sous la forme de sédiments irriguant le flux d'une œuvre ou de citations

an-ornementales, mais de véritables parties du discours, analogues à ces *partitiones* antiques, qui apparaissent comme des figures d'ordre – telles la proposition, la réponse et la *coda*. La recherche de l'unité pourrait bien aboutir à la question de la répétition. Or chez Kurtág, le travail sur la répétition n'est pas comme chez Ligeti une sorte de kaléidoscope dans l'espace duquel la réitération se chargerait à chaque fois d'une teinte nouvelle et nous ferait appréhender ontologiquement le temps à des degrés divers. Ce serait méconnaître la dimension heuristique de cette musique : en effet, un peu comme dans celle de Schumann, qui était maître dans l'art du décentrement, l'écriture s'absout dans une recherche continue, un jeu du recyclage, un goût pour la prise de risque, une *aventure*. Même lorsque l'œuvre use sur un mode distancé de formes traditionnelles, elle les crypte et les phagocyte au point de n'en laisser plus percevoir qu'un symbole. Dans telle pièce des *Jeux*, l'hommage à Bach va consister en une exploration de la tessiture du piano. Cette allégorie du *Clavier bien tempéré* et de son encyclopédisme tonal gît en une seule mesure dans une réduction presque théurgique puisqu'elle explore instantanément l'espace du modèle admiré en allant de l'alpha à l'oméga de sa musique sous forme d'une condensation-éclair – c'est là un aspect de son œuvre que l'on pourrait qualifier de postmoderne.

La question du sens n'est jamais absente. Et celle des affects se pose à travers le rapport entre le texte chanté et la musique. En vertu d'une sorte de capillarité de principe, la musique qui sous-tend le texte en restitue toujours le mouvement ontologique. Elle est *restitutio*. Car la parole est toujours vécue par Kurtág sur le mode de la perte puisqu'elle n'est plus que le passé de sa propre énonciation : la musique devient donc un renfort ontologique de toute parole en fuite de telle sorte que l'esthétique kurtágienne serait à envisager sous le mode de la reconquête d'un univers en déshérence ou en voie de disparition. Kurtág, homme du futur, est aussi un homme du passé, un homme des regrets, un homme attaché à la célébration des morts. Le passé, l'Histoire, les défunts amis, les classiques et même les événements de sa propre vie, son autobiographie : tout ce révolu l'engage à interroger le pouvoir substitutif d'une musique qui devient une sorte de cataplasme du passé, en même temps qu'un baume peut-être. De fait, ce passé revisité ne fait plus l'objet que d'une synthèse qui en restitue des parcelles et des cristaux. Ce processus n'est autre qu'une métaphore à l'œuvre car la métaphore diffracte à travers une écorce opaque et déformante la lumière du noyau qu'elle cache et qu'elle révèle à la fois. Ce rapport au texte suppose un rapport au passé qui malmène la vision chronologique de l'Histoire, qui ne la regarde pas telle une suite ininterrompue mais comme une série morcelée, comme un ensemble de pleins et de vides qui propose autant de présences que d'absences – une tradition choisie et exigeante, en quelque sorte. Cet éclatement tient à l'extrême concentration

du discours : ainsi Liszt ou Beethoven font l'objet d'une condensation puis d'un effacement subit. Il semble que la musique opère alors en deux temps : elle restitue un emblème du passé (telle sonate de Scarlatti, tel impromptu de Schubert, tel motif de *Carmen*, tel thème d'un concerto de Bartók) en le vidant tout à fait de sa substance, dans un double mouvement d'appropriation et de désappropriation, qui est le fait même de *l'invention de la tradition*. Trace de cette conscience aiguë, le geste citationnel relève d'une restitution-déperdition qui soumet cette musique à la question de l'ontologie. L'épure finit par devenir épuration. Cette musique de l'ombre et de l'écho qui préfère l'ouvert au fermé, le pointillé au tracé plein est une musique de la limite, de la frange, de la frontière : un entre-deux. On retrouve dans ces aphorismes en mouvement et en pleine quête que sont souvent les pièces de Kurtág cet évitage de la plénitude dont Tanizaki recherche la signification dans son traité sur *L'Éloge de l'ombre*. Très vite, la pièce musicale se fait méditation à l'ancienne, exercice spirituel, *koan*, introspection, théâtre de voix intérieures, et parfois simple objet d'entraînement où l'âme se perd et où le corps se répète indéfiniment.

D'autre part, le rapport de Kurtág à la rhétorique est fondé sur des entorses à l'harmonie traditionnelle des parties ou des transitions : pas de *concinntas*, pas de *iunctura*, mais une forme soit continue soit suspendue. Lorsqu'il s'agit, par exemple, de prendre musicalement en charge la parole de Beckett (*Samuel Beckett : Comment dire* op. 30a et op. 30b, ...*pas à pas – nulle part...* op. 36), Kurtág atomise la voix et donne une ligne à la dissémination et à l'émiettement. La musique est donc là pour exonérer la parole de ses manques. À la fois en deçà et au-delà du langage, elle prolonge un système sémantique qu'elle a volontairement dégradé. Et tout en étant dépourvue elle-même de sens – elle est proposition, présentation, énonciation, monstration avant d'être signification –, elle résout dans l'ordre qui est le sien la question de la signification éclatée. Ce paradoxe se retrouve dans la confrontation de Kurtág avec la topique musicale. Face à un univers codé (le chant romantique allemand par exemple), le rôle du compositeur doit être désormais d'établir la synthèse entre le topique et l'atopique, entre la mélodie culturellement et historiquement définie et le cri. La musique aboutit là à une dégradation de l'humain qui se traduit par un refus des affects conventionnels. On comprend pourquoi l'esthétique de Kurtág préfère l'*éthos*, cette droiture musicale qui est posture morale, au *pathos*. Parfois il arrive que ce *pathos* refusé soit transféré dans un ordre autre que sonore : celui du geste. Madrigaliste et figuraliste, la musique induit alors une culture et une technique de la posture et du geste. Les mouvements sont voulus dans la partition, notés par des lignes courbes ou droites : invisibles, ils participent néanmoins de la conduite du discours, de sa nécessité comme de sa possibilité.

Même dans sa dimension cachée, la musique selon Kurtág a un caractère fortement kérygmatic. Le héraut (*kérux*) est celui qui plombe le sens à la fin de sa proclamation. Dans une œuvre de Kurtág, dont le déroulement et le *télos* sont imprévisibles à cause d'une vacance de la forme, dont le vertige naît du caractère oxymoronique des événements, le sens se révèle à l'ultime fin, lui conférant comme une dimension spectaculaire. C'est toujours dans la pointe finale que s'ouvre comme dans une épigramme traditionnelle le rideau du sens. Quoi qu'il en soit, cette épiphanie, cette révélation n'a jamais de caractère ostentatoire : nous sommes toujours dans la rétention même lorsqu'il y a divulgation. La musique de Kurtág interroge les pouvoirs d'une brièveté qui est idéalement emphatique, d'une réduction qui est notoirement surtendue. Elle est, en un mot, la musique de la révélation restrictive.

« D'une simplicité très complexe », disait de Kurtág son ami György Ligeti. Sa musique est à son image : impossible à modéliser, terriblement minutieuse, diaboliquement directe, elle ne peut être lue grâce aux moyens habituels de l'analyse – ou alors, si ces moyens sont utilisés, ils se déclarent vite inaptes à rendre compte de l'œuvre dans sa globalité. Si elle est une revendication assez courante des compositeurs, et une attitude proclamée haut et fort par le courant postmoderne, l'inscription de l'œuvre musicale dans l'autobiographie et dans l'histoire de la musique trouve ici un écho confondant, et la raison même de son existence. Adossée à la culture exceptionnelle de son compositeur, que l'on pourrait qualifier d'honnête homme du XX^e siècle, la musique de Kurtág semble jouir de son polyglottisme et de la richesse de ses influences extérieures. Espérons que cet ouvrage pluriel ouvrira à ses lecteurs les portes de cet extraordinaire univers.