HAL
open science

Humour et fragmentation : le Witz musical des Quelques phrases tirées des cahiers de brouillon de Georg Christoph Lichtenberg op. 37 et 37a

Grégoire Tosser

▶ **To cite this version:**

Grégoire Tosser. Humour et fragmentation : le Witz musical des Quelques phrases tirées des cahiers de brouillon de Georg Christoph Lichtenberg op. 37 et 37a . MARÉCHAUX, Pierre & TOSSER, Grégoire. Ligatures : la pensée musicale de György Kurtág, Presses Universitaires de Rennes, pp.129-158, 2009, Æsthetica, 978-2-7535-0781-4. hal-01388558

HAL Id: hal-01388558

https://hal.science/hal-01388558v1

Submitted on 27 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Humour et fragmentation : le *Witz* musical des *Quelques phrases tirées des cahiers de brouillon de Georg Christoph Lichtenberg* op. 37 et 37a[1]

Grégoire Tosser[2]

> Es ist mit dem Witz wie mit der Musik, je mehr man hört, desto feinere Verhältnisse verlangt man[3].
>
> Il en est du mot d'esprit comme de la musique : plus on en entend, plus on est exigeant sur la finesse des rapports[4].
>
> Lichtenberg.

Entre 1993 et 1995, György Kurtág est en résidence à Berlin, au *Wissenschaftskolleg* et à la Philharmonie ; à l'occasion d'un dîner chez Annette et Wolf Lepenies[5], ce dernier lui fait découvrir l'existence des *Cahiers de brouillon* [*Sudelbücher*] de Georg Christoph Lichtenberg. L'ouvrage conquiert immédiatement le compositeur, qui décide de l'utiliser comme support pour une œuvre vocale.

Les vingt-deux extraits prélevés par Kurtág sont regroupés dans une œuvre pour soprano solo op. 37 – avec adjonction facultative d'instruments : une introduction, des intermèdes et un épilogue instrumentaux sont ménagés pour une ou deux trompettes, un cor, une contrebasse[6]. Une révision, pour soprano et contrebasse, de cette œuvre de

---

[1] Publié dans MARÉCHAUX, Pierre & TOSSER, Grégoire (éd.). *Ligatures : la pensée musicale de György Kurtág*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes. Coll. « Æsthetica », 2009, p. 129-158.

[2] MCF en musicologie, université d'Évry-Val-d'Essonne. Adresse : gregoire.tosser@univ-evry.fr

[3] D/223, *Schr. I*, p. 267. Les « aphorismes » de Lichtenberg – terme problématique, mais très à la mode à partir du début du XVIIIe siècle, et employé très tôt par les éditeurs pour des raisons avant tout commerciales – donnent lieu à une multiplicité d'éditions, de classements et de tables de concordance. Pour les références, les textes et abréviations, voir bibliographie et annexes.

[4] D/223, *Miroir*, p. 208.

[5] Wolf Lepenies, historien et sociologue, était alors recteur du *Wissenschaftskolleg* de Berlin, après deux années passées au Collège de France en 1991 et 1992, en tant que titulaire de la chaire européenne. Le couple Lepenies est le dédicataire des op. 37 et 37a.

[6] L'annexe comprend : *Introduzione* pour trompette en *do* – proche de la pièce *Un Gourmand* ; *Intermezzo sul Im Dunkel* pour deux trompettes en *do* [« Dans le noir » sont les premiers mots de la pièce que Kurtág a baptisée *Peine perdue*] ; *Intermezzo sul An die Aufgehende Sonne* [*Au soleil levant*] pour

1996, a été effectuée en 1999 et cataloguée sous l'op. 37a. C'est cette « nouvelle version » [*neue Fassung*] que Kurtág préfère nettement : il a retiré la version pour soprano op. 37[1], pourtant éditée, au profit de la version de l'op. 37a, et cette dernière a connu le bonheur de la création, le 12 novembre 1999 à Berlin, par Maria Husmann (soprano) et Christian Sutter (contrebasse).

Kurtág n'a retenu que des « aphorismes » très courts de Lichtenberg ; presque tous prennent la forme de jeux de mots, de traits satiriques, d'expressions amusantes. Dans l'op. 37, tout est *witzig*, et c'est là une particularité, car bien souvent les textes choisis par Kurtág pour ses œuvres vocales possèdent une diversité de caractères et d'atmosphères plus importante.

Autre chose assez rare chez Kurtág, le compositeur a écrit une préface à la partition de l'op. 37, dont voici ma traduction :

> Cette œuvre n'est pas un cycle de mélodies au sens traditionnel : c'est, comme le texte, un recueil d'aphorismes. Les mouvements apparaissent dans la partition selon l'ordre des dates de composition. Les interprètes doivent finaliser une sélection de mouvements en vue d'un concert public, et constituer, ainsi, leur propre cycle.
>
> En aucune façon le but n'est de présenter le maximum de mouvements en une seule fois – cinq ou six mouvements peuvent suffire. Ce qui doit avant tout déterminer la sélection et l'organisation des cycles, c'est la complémentarité entre caractères[2] et mélodies. Dans cette perspective, les variantes que proposent les *ossia* figurant dans la partition peuvent être utiles.
>
> Les versions instrumentales en appendice peuvent être considérées comme intégrables au cycle, qu'elles soient ou non associées à leur forme vocale originale. Des arrangements de ces aphorismes de Lichtenberg apparaissent dans les *Tre altri pezzi* pour clarinette et cymbalum op. 38a[3] : ils peuvent, eux aussi, être enrôlés dans le cycle.
>
> Ce n'est pas seulement dans le cadre d'un cycle clos que la partition offre son matériau : cette œuvre peut, dans un programme de concert, s'adjoindre, pour peu qu'ils soient convenablement choisis, d'autres mouvements ou groupes de mouvements, de tout autres œuvres, voire les œuvres d'autres compositeurs. Quelle que soit la compilation, il est admis que

---

deux trompettes en *do* et cor en *fa* ; *Un banc d'église* (*alio modo*) pour soprano et contrebasse ; *Intermezzo sul Der gute Ton* [*Le bon ton*] pour contrebasse ; *...et un nouveau monde…* (*alio modo*) pour soprano et deux trompettes en *do* ; *Intermezzo sul Alpenspitzen* [*Les Cimes des Alpes*] pour trompette en *do* ; *Intermezzo sul Franklin, der Erfinder* [*Franklin, l'inventeur*] pour trompette en *do* ; *Epilogo* pour trompette en *do* – proche de *Touropa*.

[1] Il va même jusqu'à affirmer : « On peut oublier la version pour voix seule » (Communication personnelle, 25 novembre 2004).

[2] On pourrait presque traduire par « humeurs » (N. d. T.).

[3] N. d. T. : il s'agit des pièces *Gebet* [*Prière*] (versions a et b) et *Koan* (versions a et b).

le même mouvement peut être entendu plusieurs fois lors du concert, en s'insérant chaque fois dans un autre contexte[1].

Si elle n'est pas particulièrement humoristique, cette préface énonce clairement quelques caractéristiques centrales de l'œuvre de Kurtág, dont certaines peuvent être reliées à Lichtenberg et au XVIIIe siècle allemand, et qui vont conditionner les liens tissés entre le fragment et l'humour chez Kurtág :

- le problème du recueil, du cycle ;
- la relation intertextuelle entre les différents moments d'un programme composé, leur poids référentiel et citationnel ;
- l'abondance du paratexte ;
- la valeur et le rôle de l'interprète ou du lecteur ;
- la minutie extrême dans la mise en musique, et notamment dans la place accordée à l'ambivalence et à la plurivocité ;
- l'univers madrigaliste et la mise en scène sous-jacente dans une œuvre non-scénique.

Il faut ainsi examiner l'ensemble des paramètres musicaux et non-musicaux pour goûter au plaisir de l'humour chez Kurtág, et montrer que cet humour provient de la tentative, par le compositeur, de la reproduction musicale du *Witz* lichtenbergien. C'est tout l'enjeu de ce chapitre.

* * *

Entre 1766 et 1799, l'année de sa mort, Lichtenberg note dans ses *Cahiers de brouillon* les pensées qui deviendront les aphorismes peut-être les plus caractéristiques de l'esprit éclairé des Lumières. Hervé Quintin résume parfaitement l'attitude de l'auteur vis-à-vis de ses *Sudelbücher* :

> Il s'agit pour [Lichtenberg] de noter systématiquement, dans l'instant, toutes ses pensées, ses associations d'idées, tous les produits de son activité mentale consciente et raisonnante. Il ne s'agit pas pour autant d'un journal, que Lichtenberg tient à l'occasion et parallèlement à son *Sudelbuch*. On n'a pas affaire non plus à un simple carnet de notes, destiné à

[1] L'op. 37a de 1999 est écrit pour soprano solo et contrebasse ; la partition, actuellement en préparation, m'a été gracieusement fournie par János Demény, auquel j'adresse mes chaleureux remerciements. Les exemples musicaux s'appuieront prioritairement sur l'op. 37a.

> nourrir une œuvre achevée, un projet spécifique. Si projet il y a, il est d'un tout autre ordre : celui d'une tentative globale, consciente d'appréhension du monde et de soi, et du rapport entre soi et ce monde, à travers l'activité mentale d'un sujet, par une accumulation d'instantanés – d'où ce texte éclaté, multiforme, privilégiant les microstructures textuelles. Ce projet n'est pas lui-même clairement explicité, les textes n'étaient pas destinés à publication, et ne furent d'ailleurs pas édités de son vivant. Ils sont d'une certaine façon autistiques, en ce qu'ils ne constituent pas, ne dessinent pas d'instance de lecture distincte de l'énonciateur lui-même – c'est peut-être précisément cette absence de visée qui permet à chacun de se les approprier. Mais elle est surtout la condition d'une liberté totale de pensée et d'écriture, ignorant toute auto-censure, toute limitation d'objet, d'approche, d'association, de formulation[1].

La liberté de pensée, que souligne Hervé Quintin, se retrouve précisément dans la mise en musique par Kurtág des extraits de Lichtenberg. La parenté entre l'œuvre littéraire et l'œuvre musicale se remarque également dans le maniement que le lecteur et l'interprète peuvent avoir de l'ouvrage et de la partition.

Pour transcrire l'op. 37 en op. 37a, Kurtág a finalement ajouté la contrebasse à la ligne mélodique du soprano ; dans la partie vocale, les changements sont infimes par rapport à l'op. 37 et concernent principalement le rythme, dont l'écriture nécessite une précision accrue dans le cadre d'un duo. Le compositeur a également donné un titre à chaque pièce, ce qui n'était pas toujours le cas dans la version pour soprano solo ; l'absence de titre pour certaines pièces, associée à l'absence de table des matières, fait que le lecteur et l'interprète peuvent se perdre dans la partition au format italien de l'op. 37 : l'impression est finalement celle d'un livre écrit au fil de la plume (comme le dit Kurtág, l'ordre des pièces est celui, presque aléatoire, des dates de composition), qu'on ouvre au hasard, qui favorise la lecture fractionnée, fragmentaire, non-linéaire – cela s'apparente étroitement à la lecture que l'on peut faire des *Sudelbücher*. Au début de la partition de l'op. 37a, et venant peut-être contredire un des préceptes exposés dans la préface de l'op. 37, un « ordre provisoire » d'exécution [« vorlaüfige Reihenfolge »], comportant les vingt-deux pièces de l'œuvre, est indiqué par le compositeur. À la fin de *Touropa* notamment, l'indication « attacca : Ein merkwürdiger Gedanke » montre que le compositeur a réfléchi à des enchaînements possibles, ce qui vient remettre en cause la notion de cycle, et paradoxalement enlever la liberté aux interprètes d'agencer à leur guise la sélection des pièces qu'ils auront opérée. Il apparaît cependant évident que

[1] QUINTIN 1998, p. 7. Les *Sudelbücher* sont contemporains du *Brouillon général* de Novalis (1798-1799), ouvrage lui aussi découvert et édité de façon posthume, dans lequel l'auteur consignait « ce qui lui traversait l'esprit »… (voir NOVALIS 2000 et NOVALIS 2004).

l'ordre proposé par Kurtág ne saurait être ni autoritaire ni péremptoire ; il n'est ni décisif, ni définitif.

Du point de vue de l'écriture vocale et instrumentale, de nombreux rapprochements sont à effectuer avec d'autres œuvres de Kurtág, et notamment les *Fragments d'Attila József* op. 20 pour soprano solo et les *Fragments de Kafka* op. 24 pour soprano et violon. Extrêmement précise et minutieuse, l'écriture de Kurtág est aussi terriblement exigeante : les contrastes de dynamique, les changements d'atmosphère, les variations du mode d'attaque, sont incessants et participent du *jeu* que les interprètes ont à effectuer sur la base de la partition.

* * *

Il se trouve que Sigmund Freud, dans *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905), utilise plusieurs mots d'esprit de Lichtenberg comme exemples dans le cours de son ouvrage. Trois d'entre eux ont été mis en musique par Kurtág, et voici le premier :

> Le lien utilisé pour substituer un élément à un autre peut être une simple *ressemblance*, ce qui fait alors que cette sous-catégorie est analogue au calembour tel qu'on le trouve dans le mot d'esprit fondé sur des mots. Toutefois il ne s'agit pas, à présent, de la ressemblance entre deux mots, mais de celle qui porte sur des propositions entières, des combinaisons de mots caractéristiques. […Freud analyse un premier mot de Lichtenberg…]. C'est d'une façon similaire qu'on pourra trouver la solution technique d'un autre mot (plaisanterie ou mot d'esprit) de Lichtenberg : « Ein Mädchen, kaum zwölf Moden alt » [littéral. : « Une petite fille, âgée d'à peine douze modes »]. Par sa sonorité, l'expression évoque un peu une détermination de temps, les « douze lunes » » [« zwölf Monden »] (c'est-à-dire les douze mois), et peut-être s'agissait-il à l'origine d'une erreur de transcription portant sur une tournure qui, dans la langue poétique, est parfaitement admise. Néanmoins, ce n'est pas sans raison qu'on peut déterminer l'âge d'une personne de sexe féminin en utilisant les changements de mode au lieu des changements de lune[1].

Au-delà du mot « mode », dont la portée musicale, si j'ose dire, a dû attirer son attention, Kurtág met en musique l'expression de Lichtenberg avec beaucoup de minutie. Dans *Ein Mädchen…*[*Une jeune fille…*], la ligne de la voix peut être divisée en

[1] … Remarque ô combien misogyne de Freud ! FREUD 1992, p. 153-154.

quatre éléments. « Ein Mädchen » et « zwölf Moden » se répondent – même nombre de syllabes, même sonorité finale : en hauteurs absolues, *la* bémol-*do-sol* bémol correspond à *la-do#-sol*, simplement transposé un demi-ton au dessus. Ces deux éléments sont séparés par « kaum », note la plus aiguë qui possède un accent permettant de la distinguer, et conclus par « alt », note la plus longue. En outre, chacune des trois mesures fait montre de nuances, de dynamiques, et de modes d'attaques différents.

Pendant les quatre mesures de sa partition, la contrebasse possède, elle aussi, une grande variété de modes de jeu, qui suivent en grande partie le découpage suggéré par la voix. En *pizzicato*, sauf sur le dernier accord, la contrebasse est tout d'abord *piano* (mesure 1), puis *ppp subito* (mesure 2), puis *forte* (mesure 3, où une double accentuation modifie l'attaque), et enfin *forte arco* sur un triton en double corde (fin de mesure 3 et mesure 4). Il faut également noter les larges intervalles et les variations de registres.

Ce qui fait la liaison entre la voix et la contrebasse est précisément la cellule de trois notes énoncées à la voix sur « Ein Mädchen ». Répétée sur « zwölf Moden », cette cellule est omniprésente à la contrebasse, dans une analyse en hauteurs absolues. En effet, elle est constituée d'une seconde majeure et d'un triton, combinés de toutes les manières possibles[1]. À la contrebasse, mesure 1, trois cellules de ce type peuvent être repérées et, si la mesure 2 ne possède que deux notes, les mesures 3 et 4 présentent encore deux cellules de cette sorte appuyées par le triton final.

[1] Arnold Whittall propose une analyse du même type sur certaines pièces de l'op. 37 (WHITTALL 2001, p. 103-107).

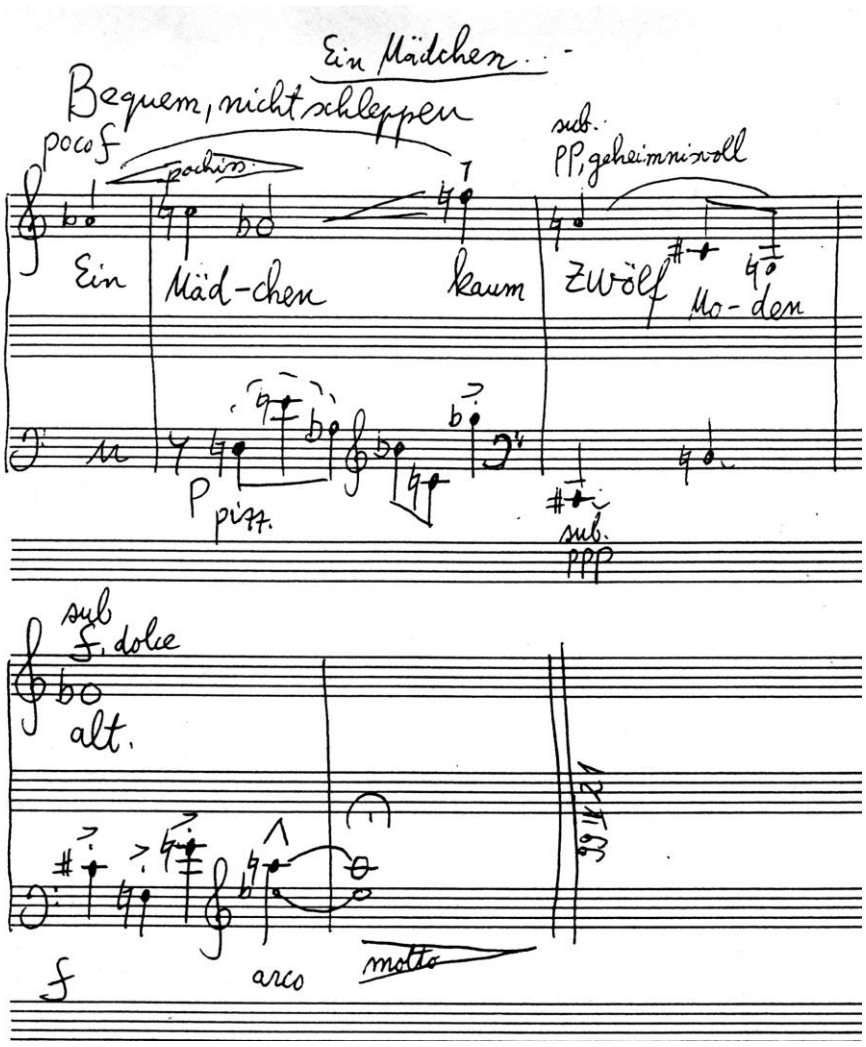


FIG. 1. – *Une jeune fille…*, en entier.

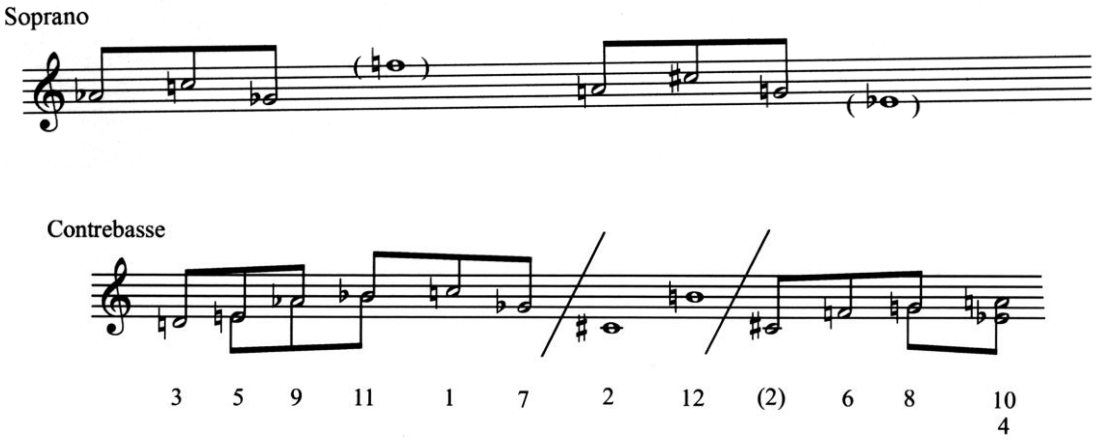


FIG. 2. – Dans *Une jeune fille…*, mise en évidence des cellules.

Enfin, il faut remarquer l'approche du total chromatique opérée par Kurtág – le chiffre 12 du musicien : la voix chante huit sons qui sont tous différents ; la contrebasse joue treize sons parmi lesquels seul le *do#* est répété (voir fig. 2, contrebasse).

Dans l'*Anthologie de l'humour noir* d'André Breton, Lichtenberg figure en bonne place et, dans sa présentation, Breton rappelle une déclaration de Goethe également citée par Freud[1] : « Nous pouvons nous servir des écrits de Lichtenberg comme de la plus merveilleuse des baguettes magiques. Lorsqu'il fait une plaisanterie, c'est qu'il y a là un problème caché[2]. » Un des problèmes qui a suscité l'intérêt de Freud est le raté de lecture [*Verlesen*], dont il écrit que Lichtenberg « n'a rien fait de moins [qu'en] découvrir le secret ». Ici encore, l'exemple pris par Freud a été mis en musique par Kurtág : « Il disait toujours *Agamemnon* là où était écrit *angenommen*, tant il avait lu Homère ». Freud note entre parenthèses : « c'est-à-dire, sur le plan de la technique, stupidité + homophonie[3]. » Le nœud du problème se situe, et Kurtág l'a bien compris, dans l'homophonie entre les deux mots, dont l'un évoque le souverain d'Argos et l'autre est, de façon plus prosaïque, le participe passé du verbe « annehmen » qui signifie « accepter ». C'est bien entendu la disparité entre ces deux registres qui fait le caractère humoristique de la phrase de Lichtenberg. Kurtág a ajouté un titre, comme il le fait souvent, et celui-ci est délibérément insouciant et délicieux : *Ein Liebhaber der Classica-Philologie* [*Un amoureux de la philologie classique*].

La pièce débute par une violente seconde mineure en double corde dans l'aigu de la contrebasse, *forte*, *pizzicato secco*. La rapide introduction de la voix, « Er las immer », *in fretta* (dans la hâte), laisse place au lent énoncé du mot « Agamemnon ».

---

[1] FREUD 1992, p. 182 : « Les mots d'esprit de Lichtenberg sont surtout remarquables par leur contenu de pensée et par leur aptitude à atteindre leur but. Goethe a dit avec raison que les idées qui venaient à leur auteur, idées qu'il formulait avec esprit ou sur le ton de la plaisanterie, cachaient de véritables problèmes ou, plus exactement, qu'elles étaient bien près d'apporter la solution de certains problèmes. »

[2] BRETON 1984, p. 54. La présentation de Breton, écrite en 1939, figure également dans les éditions des *Aphorismes* de Lichtenberg dans la traduction de Marthe Robert (Paris : Éditions du Club français du livre, 1947 – repris par Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1966).

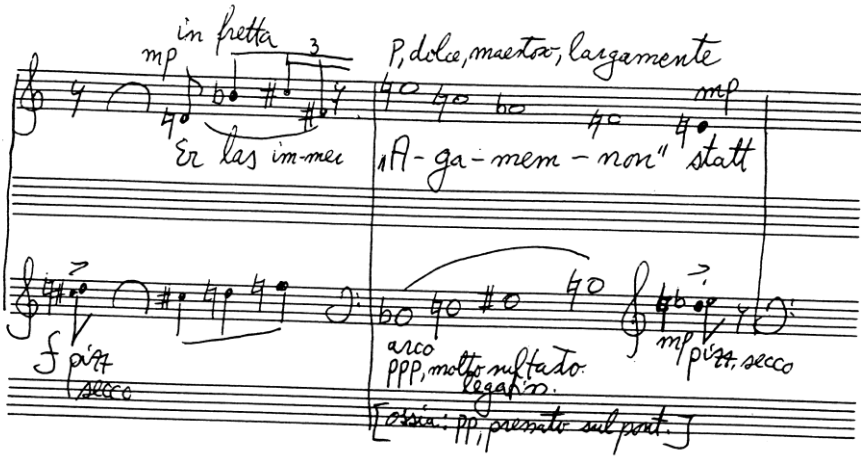
[3] FREUD 1992, p. 182. Il faut noter que Freud revient sur ce mot d'esprit, notamment dans sa *Psychopathologie de la vie quotidienne* : « Dans les *Idées spirituelles et satiriques* de Lichtenberg, on trouve une remarque qui provient d'une observation et qui résume presque toute la théorie des erreurs de lecture : à force de lire Homère, dit-il, il a fini par lire *Agamemnon*, toutes les fois où il rencontrait le mot *angenommen* (accepté). Dans la majorité des cas, en effet, c'est le désir secret du lecteur qui déforme le texte dans lequel il introduit ce qui l'intéresse et le préoccupe. Pour que l'erreur de lecture se produise, il suffit alors qu'il existe entre le mot du texte et le mot qui lui est substitué, une ressemblance que le lecteur puisse transformer dans le sens qu'il désire. La lecture rapide, surtout avec des yeux atteints d'un trouble d'accommodation non corrigé, facilite sans doute la possibilité d'une pareille illusion, mais n'en constitue pas une condition nécessaire. » (FREUD 1967, p. 130, chapitre 6a sur les « Erreurs de lecture », exemple 10H).

Les lignes de la voix et de la contrebasse, homorythmiques et en mouvement contraire, font entendre une succession d'intervalles :

- *Mi-do-la* bémol-*fa* pour la voix, soit tierce majeure-tierce majeure-tierce mineure[1].
- *Si* bémol-*ré-fa#-si* pour la contrebasse, soit tierce majeure-tierce majeure-quarte juste.

On l'aura compris, un dérapage musical va reproduire le raté de lecture. En effet, « angenommen » est chanté plus vite (en croches) sur une même ligne descendante constituée cette fois de deux tierces majeures et d'un triton. La dernière note forme donc à chaque fois un intervalle différent – tierce mineure, quarte juste, ou triton – et ne répète pas l'intervalle de tierce majeure. Pour accentuer la parenté entre les deux mots énoncés par la voix, Kurtág choisit la même note clausule : *fa*, même si la seconde phrase se situe une octave en dessous de la première.

Enfin, il est remarquable que la seconde mineure initiale soit répétée – avec une simple transposition au demi-ton supérieur – au moment où la voix dit « *statt* » (« au lieu de »), car c'est finalement ce « *statt* » qui fait la valeur humoristique du mot de Lichtenberg : s'il n'y a pas de confusion, s'il n'y a pas de raté, s'il n'y a pas de « au lieu de », tout s'écroule.



[1] Dans l'op. 37, Kurtág propose des *ossia* : une ligne de trois tierces majeures pour « Agamemnon », et de deux tierces majeures et une seconde augmentée pour « angenommen ».

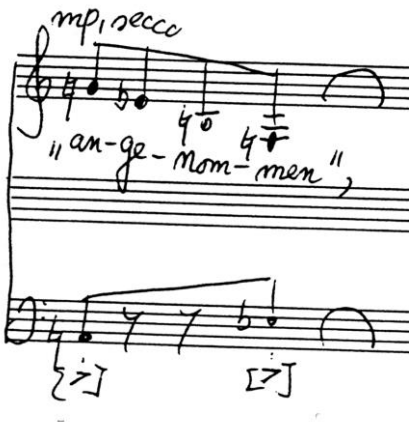


FIG. 3. – *Un amoureux de la philologie classique*, trois premières mesures.

Un troisième mot d'esprit est analysé par Freud :

> La combinaison de mots singulière, ou qualification absurde, peut être simplement posée pour elle-même, comme résultat d'une comparaison :
>
> Lichtenberg : *Eine zweischläfrige Frau* [Une femme à deux places] – *Ein einschläfriger Kirchstuhl* [Un prie-Dieu pour dormeur seul]. Derrière ces deux expressions, on trouve la comparaison avec un lit ; dans chacune des deux, outre l'effet de stupéfaction, un autre facteur technique est à l'œuvre, celui de l'*allusion*, allusion soit à l'action soporifique de certains sermons, soit au thème inépuisable des relations sexuelles[1].

La note de l'éditeur explicite le jeu de mots : « l'adjectif *einschläfrig*, qui s'emploie pour désigner un lit et qui signifie « à deux places » [sic, mais il faut lire bien entendu « à une place »], est très proche, par ses sonorités, du participe *einschläfernd* [« endormant, soporifique »]. »

C'est cet angle d'attaque que Kurtág a choisi pour sa mise en musique[2]. Les indications portées en début de partition sont ici très claires : « *Bequem, ermüdet, ein wenig gähnend* » (« à l'aise, fatigué, en bâillant un peu »). La ligne de la voix, très simple et descendante, utilise des valeurs brèves (croches) pour « *ein einschläfriger* » et des valeurs longues (blanches pointées) pour « *Kirchstuhl* » ; des petites notes barrées, en appoggiatures, viennent l'orner par quatre fois. Après une longue harmonique tenue,

[1] FREUD 1992, p. 171.

[2] Il ne met d'ailleurs en musique que « *Ein einschläfriger Kirchstuhl* ». Les deux expressions réunies par Freud (« *Eine zweischläfrige Frau – Ein einschläfriger Kirchstuhl* ») correspondent à deux entrées distinctes dans les *Sudelbücher*. Dans *Schr. I*, p. 501, l'édition donne : « Eine 2persönige Frau. » (F/283). En note (LICHTENBERG 1992, p. 420), l'adjectif « *zweischläfrige* » est indiqué en variante, alors qu'il est présent dans le texte de nombreuses éditions ; en outre, il apparaît à plusieurs reprises dans les autres écrits de Lichtenberg.

la contrebasse bâille d'ailleurs par deux fois dans l'extrême aigu (*fax-sol#* en *glissando*) sur un rythme peu strict et un peu mou (noire et blanche en triolet), avant de s'endormir dans le grave – *einschlafend* (en s'endormant), note Kurtág. La croche pointée-double terminale pourrait figurer la tête du dormeur tombant dans un profond sommeil, *calando molto*.

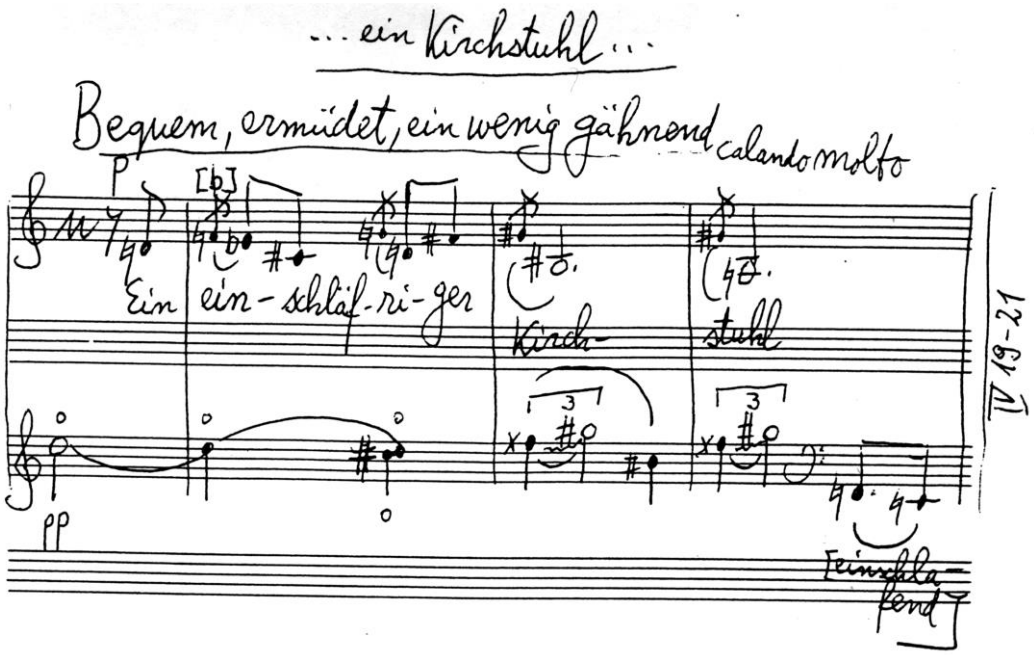
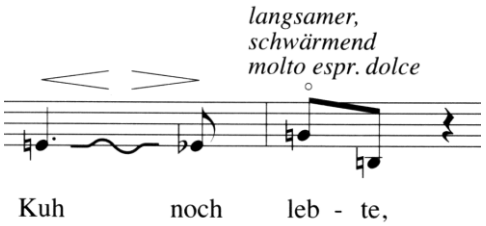


FIG. 4. – *...un banc d'église...*, en entier.

* * *

D'autres traits humoristiques peuvent être rapidement relevés parmi les indications portées par Kurtág sur la partition.

Dans la pièce intitulée *Die Kuh* [*La Vache*], notamment, l'animal et la femme qui parle sont clairement assimilés. « Kuh » et « Frau » sont tous deux des *mi*, avec le même rythme et la même sortie (*mib* ou *ré#*), et comportent une sorte de large *vibrato* oscillatoire qui fait clairement référence à un meuglement.



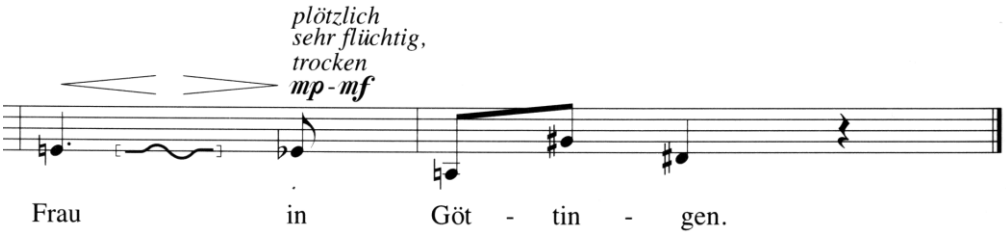


FIG. 5. – *La Vache*, les deux meuglements [op. 37].

En outre, Kurtág indique malicieusement en tête de la pièce : « Schnell, sehnsuchtsvoll » (« Vite, avec impatience ») ; si « sehnsuchtsvoll » se rapporte bien souvent, à cet endroit d'une partition, à une indication de tempo, le terme peut également renvoyer au regret du passé que le texte évoque, et pourrait se traduire par « avec nostalgie ». Ici, à nouveau, Kurtág utilise le caractère ambigu des indications paratextuelles, qui infléchissent l'interprétation conjointe du texte et de la musique.

De la même façon, dans la pièce *Ein Gourmand* [*Un gourmand*], la soprano doit faire des mines sur « succulent » – Kurtág note : « französische Aussprache, affektiert » (« prononciation française, avec affectation »). Sur la dernière phrase, la ligne mélodique est constamment appoggiaturée par des tierces majeures ou des sixtes mineures (« man bisse in einen reifen Pfirsich ») – Kurtág note : « Als sähe man jemanden an einer Zitrone lutschen – sehr viel Speichel speichern » (« comme si on voyait quelqu'un sucer un citron – accumuler, mettre en réserve énormément de salive »). Outre le jeu de mots que Kurtág effectue lui-même dans son indication (*Speichel* / *speichern*), le résultat se doit d'avoir un saisissant effet comique.

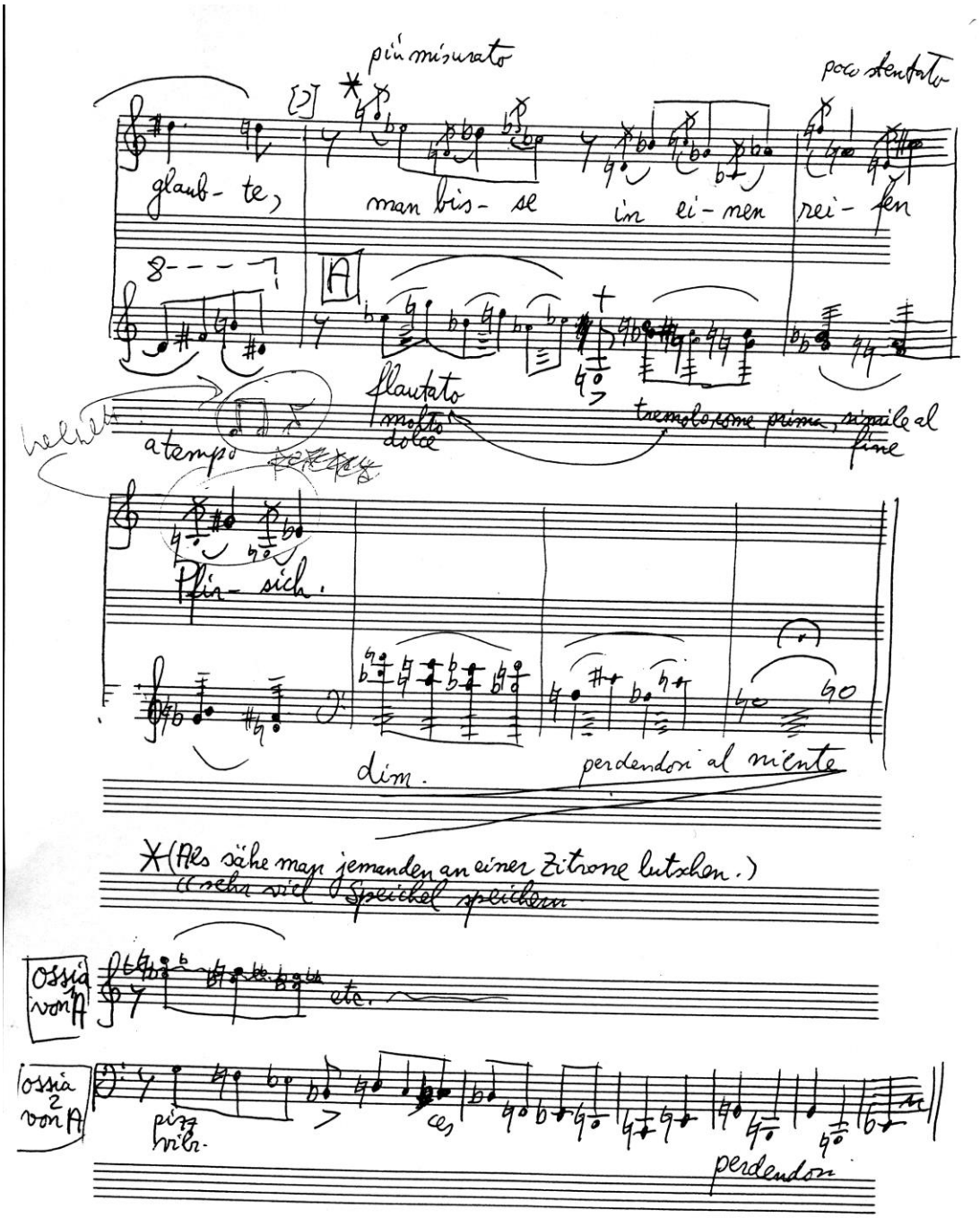


FIG. 6. – *Un gourmand*, fin.

Dans *Touropa*, dont le texte est d'un humour délibérément absurde, Kurtág renforce la marche un peu rustique et brutale des Goths et des Vandales (à 6/8) en indiquant « *Tempo dalla Marseillaise (poco più vivo)* » et en empruntant le tout début de la pièce à l'hymne national français (op. 37). Dans l'op. 37a, Kurtág confie à la contrebasse une introduction et une conclusion, ainsi que des transitions entre les propositions de la longue première phrase. Ainsi, après « in Gesellschaft zu machen »,

la contrebasse trille violemment dans l'extrême aigu. « Wie ein Geierruf » (« comme un cri de vautour »), indique Kurtág, ce qui renforce à nouveau le caractère animal de la meute des Barbares…

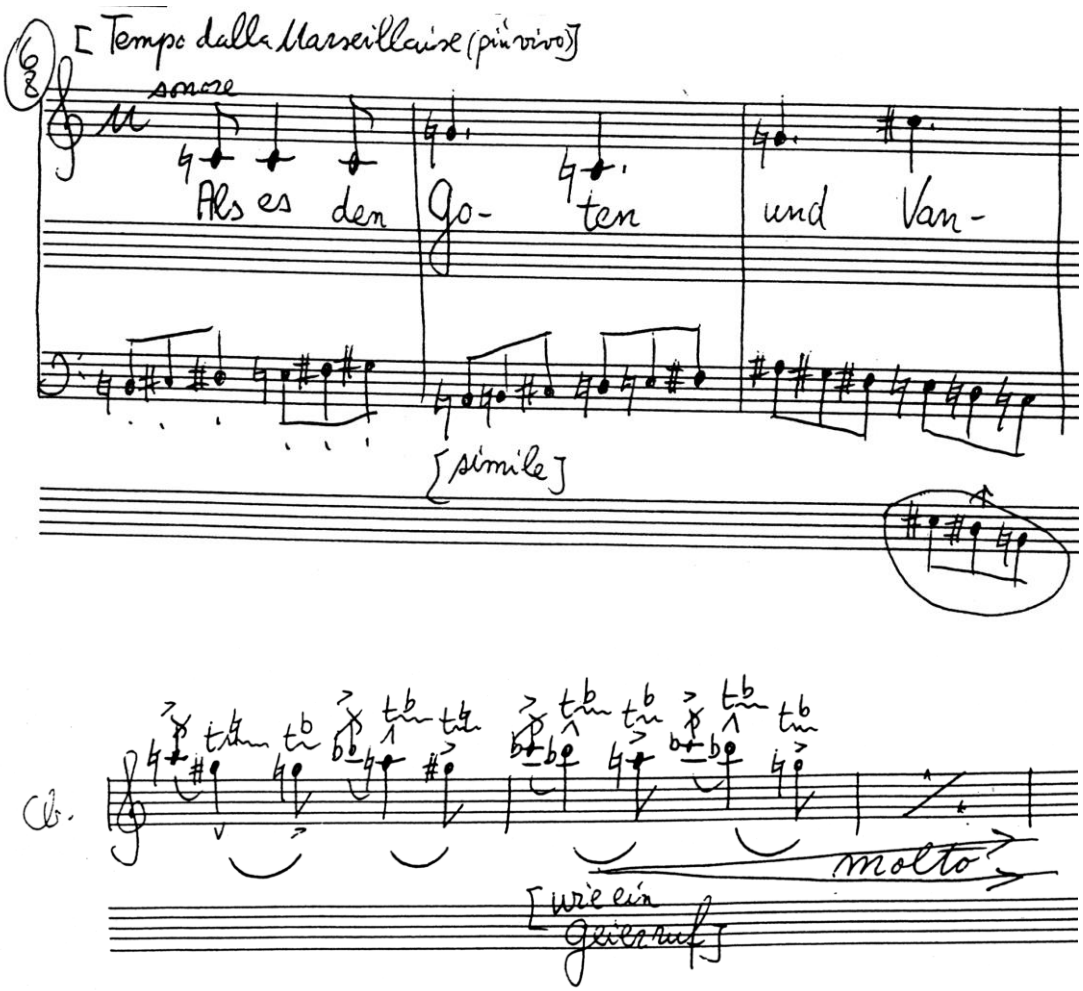


FIG. 7. – En haut : *Touropa*, entrée de la voix.

En bas : *Touropa*, transition « Geierruf ».

« Der gute Ton », qui se situe « à l'octave inférieure » – madrigalisme tentant que le compositeur ne saurait éviter, ne serait-ce par son effet comique évident –, doit se chanter « *dolce, ironico* » (« doux, ironique »), comme si la voix savait rire d'elle-même et de ses qualités de juste intonation[1].

[1] De tels madrigalismes sont fréquents, car Kurtág y renonce rarement. Quelques références, en passant : dans la pièce *Kirchtürme* [*Les Clochers d'église*], le clocher de l'église est représenté par de larges intervalles formant graphiquement une pointe (un peu comme les hauts sommets dans *Alpenspitzen* [*Les Cimes des Alpes*]), et qui se renversent sur les mots « umgekehrte Trichter » ; parlant de « rébus musical », et insistant sur l'importance de l'aspect visuel de la partition, Margaret McLay (MCLAY 2000,

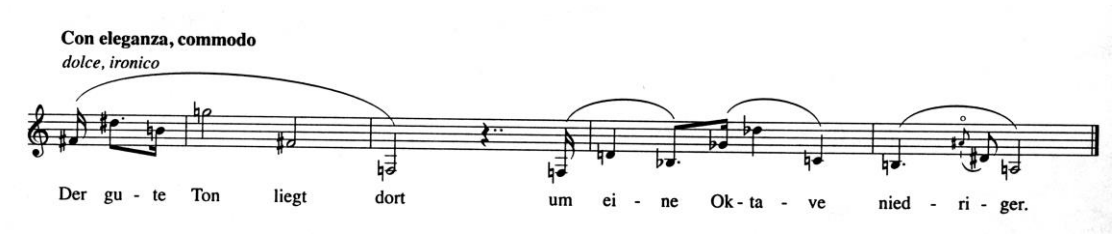


FIG. 8. – *Le bon ton*, en entier [op. 37].

D'autres indications suggèrent enfin une sorte de mise en scène, une mise en mouvement des interprètes vers l'acte et vers l'action. C'est le cas dans *...und eine neue Welt...* [*...et un nouveau monde...*] qui relate la découverte de l'Amérique depuis un autre point de vue, et qui est une histoire de surprise et d'interruption. En effet, le premier motif de la contrebasse, « *poco ruvido* » mais « keck, heiter, lebhaft » (« hardi, enjoué, vif »), s'interrompt brutalement sur un saut de plus de deux octaves. Quand la contrebasse réitère ce motif, elle ne répète que les cinq premières notes. Puis entre la voix qui reprend la cellule à son compte (« Der Amerikaner »). À cet endroit, les deux interprètes doivent « se figer brusquement »[1]. Le second départ sera le bon (fin de mesure 8) et le texte pourra se dérouler jusqu'au dernier mot, « Entdekkung », au milieu duquel Kurtág demande à nouveau aux interprètes de « se figer, mais rester dans le tempo [yeux et bouche grand ouverts] ».

p. 148-149), dans la pièce *Die Kartoffeln* [*Les Patates*], voit également les rondes, sous la portée, en forme de… pommes de terre.

[1] La version alternative de cette pièce, figurant en annexe de l'op. 37, met en scène la soprano accompagnée de deux trompettes en *do*. L'indication « alle erstarren » figure également deux fois dans cette version.

...und eine neue Welt...

Keck, heiter, lebhaft

f, poco vivido

Der A-me-ri- ka- mer...

J. ossia:

Der A-me-ri- ka- mer, der den Ko-

beide plötzlich erstarren

meno f, coperto, poco misterioso

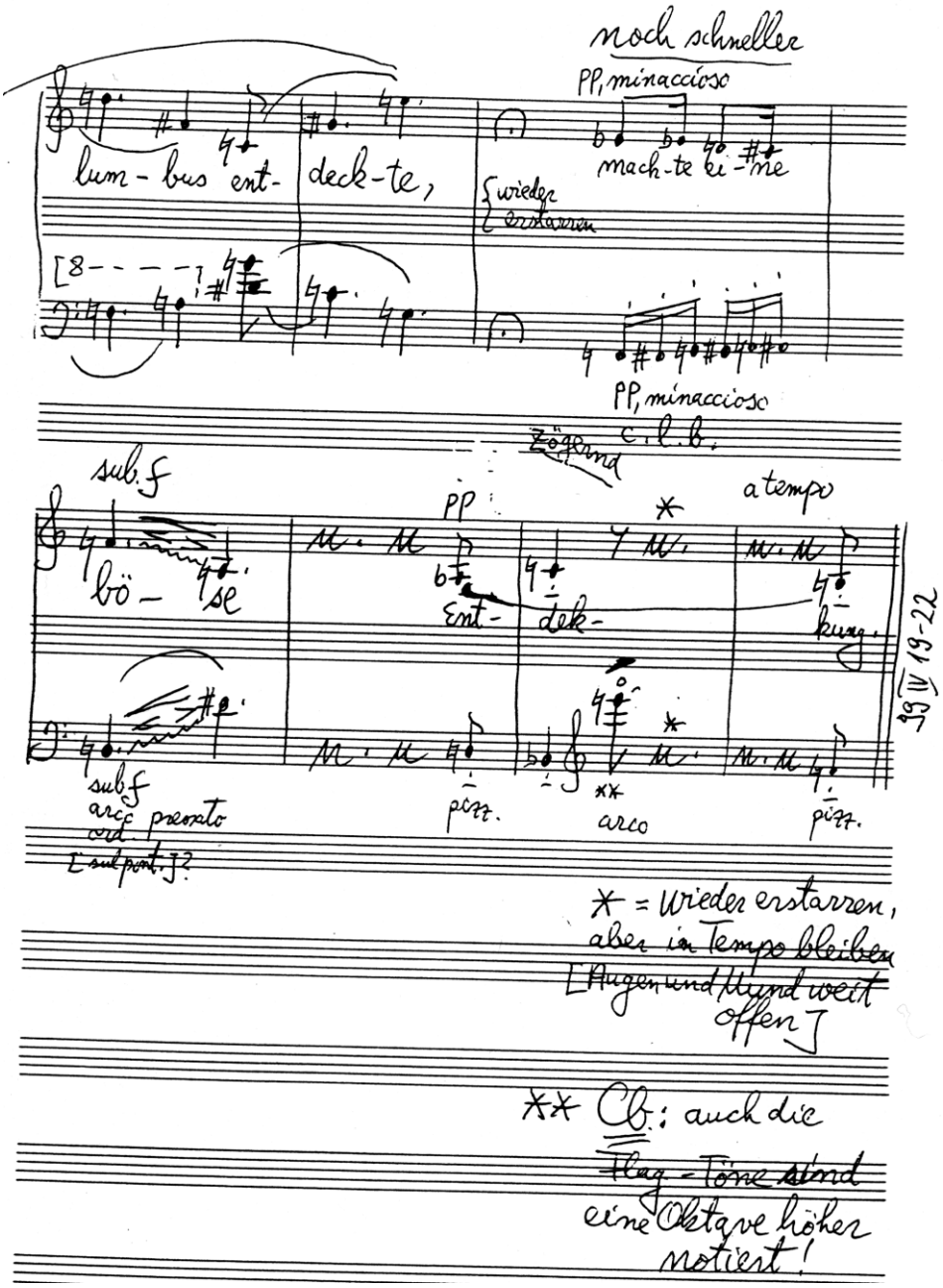


FIG. 9. – *…et un nouveau monde…*, en entier (deux pages).

Ce genre de mise en scène des interprètes est un sujet qui a souvent été abordé chez Kurtág, puisque le compositeur hongrois n'a jamais écrit d'opéra ; dans un entretien célèbre, la soprano Adrienne Csengery et István Balázs débattent notamment de l'incapacité de Kurtág à composer pour la scène, et parlent des « opéras camouflés » que seraient certaines de ses œuvres[1]. Il est en tout cas manifeste que l'univers musical de Kurtág, volontiers madrigaliste et utilisant des indications paratextuelles très

[1] BALÁZS 1995c, p. 63-64.

abondantes, est proche ici d'un *mickey-mousing* délibérément comique qui contribue à pousser l'interprétation des pièces vers la mise en scène d'une succession de sketches.

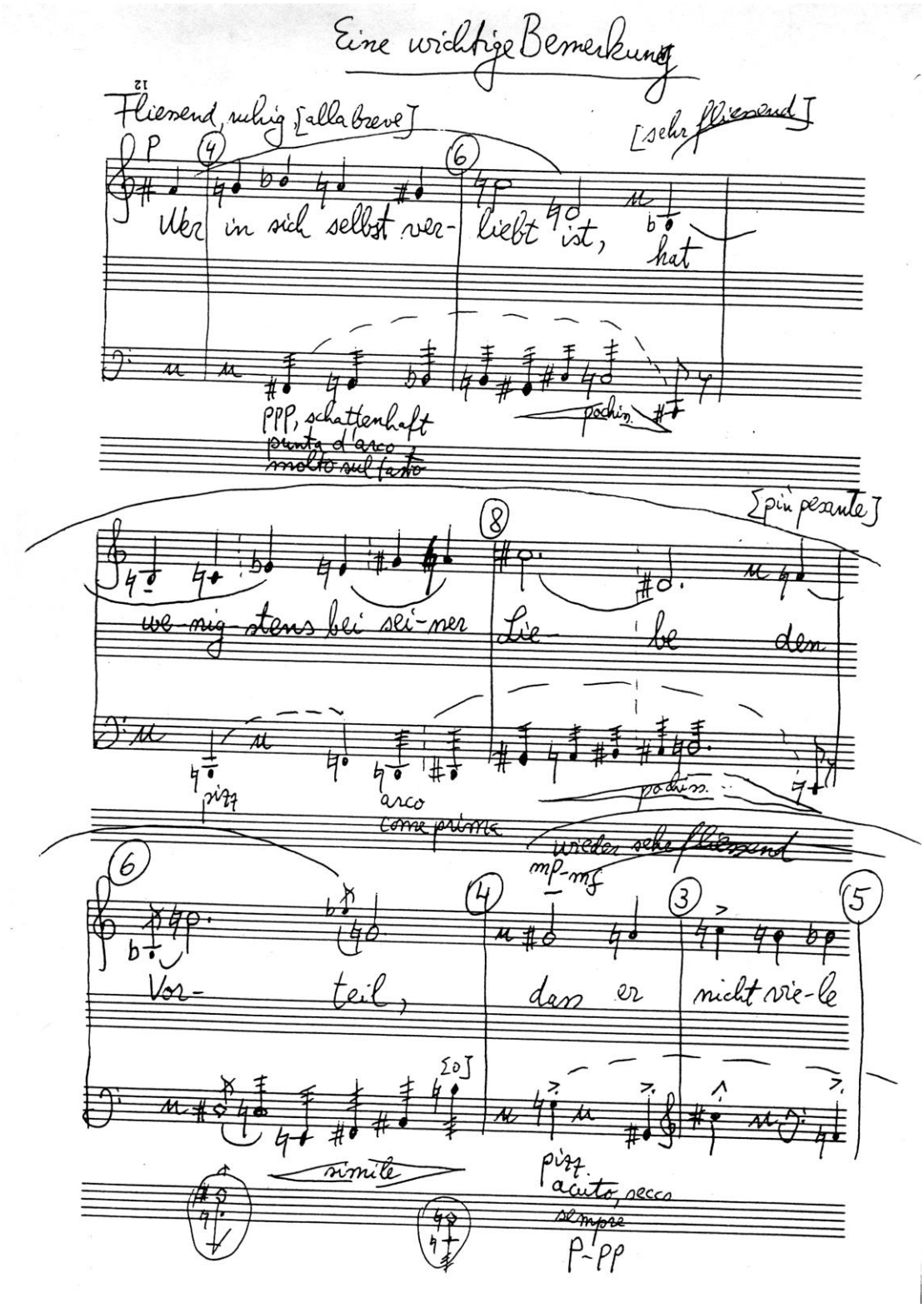
* * *

Certains procédés se révèlent aussi efficaces et peut-être plus subtils, sinon moins démonstratifs que ceux énoncés ci-dessus.

Dans la pièce *Eine wichtige Bemerkung* [*Une remarque importante*], le propos est centré sur le narcissisme, thème que la mise en musique épouse, à travers des procédés strictement musicaux bien choisis. La partition (voir figure 10) présente une alternance de valeurs brèves (noires) et de valeurs longues (blanches ou blanches pointées) ; ces dernières, si elles sont souvent les marqueurs de fin des unités syntaxiques, sont distribuées sur les termes importants : « verliebt ist », « Liebe », « Vorteil », « erhalten wird ». La partie de la contrebasse, « schattenhaft » (« dans l'ombre », « indistinct ») en trémolo, est une sorte de double de la voix ; l'écriture de l'écho est un procédé cher à Kurtág, et la contrebasse, malgré quelques variations rythmiques, suit la voix en imitation, à distance de quelques pas : il suffit d'observer les mesures 1 et 2 en particulier, puis à partir de la mesure 5 – le *si* de la voix (début mesure 5) se répercute à la fin de cette même mesure à la contrebasse, et ainsi de suite jusqu'à la fin. L'autre se révèle être le même. De plus, le motif initial de la voix « demi-ton ascendant et tierce mineure ascendante » est constamment répété par la soprano et par la contrebasse, renforçant le caractère autarcique de la pièce se générant à partir d'une unique cellule, qui prend tellement de place qu'aucune autre idée musicale ne peut intervenir[1]. Le vase clos se confirme enfin sur la dernière partie (mesures 6 et suivantes) : « daß er nicht viele Nebenbuhler erhalten » contient douze syllabes chantées sur douze notes différentes, le « wird » terminal répétant le *la* déjà prononcé dans le total chromatique. La coda de la contrebasse, « rêveuse », comme dans un songe (« traümerisch »), reprend les ultimes intervalles de la voix (« erhalten wird »). Toutes

[1] Cette même cellule est à la base d'un des *Fragments de Kafka* op. 24 (« Zu spät – 22. Oktober 1913 [Prófécia Krappról] »), dont le texte est le suivant : « Zu spät. Die Süßigkeit der Trauer und der Liebe. Von ihr angelächelt werden im Boot. Das war das Allerschönste. Immer nur das Verlangen, zu sterben und das Sich-noch-Halten, das allein ist Liebe. » (KAFKA 1967b, p. 233). « Trop tard – 22 octobre 1913 [La Prophétie de Krapp] » : « Trop tard. La douceur de la tristesse et de l'amour. La voir me sourire dans le canot. Ce fut le plus beau moment. N'avoir jamais que le désir de mourir et s'accrocher encore, cela seul est l'amour. » (KAFKA 1989, p. 294, trad. par Marthe Robert). Le motif est en particulier utilisé sur « Die Süssigkeit » et sur « und der Liebe »…

les figures musicales disponibles – total chromatique, cellule génératrice unique, imitation presque stricte, en écho, d'une ligne mélodique – sont utilisés par Kurtág pour suggérer l'enfermement et l'absence d'extraversion.



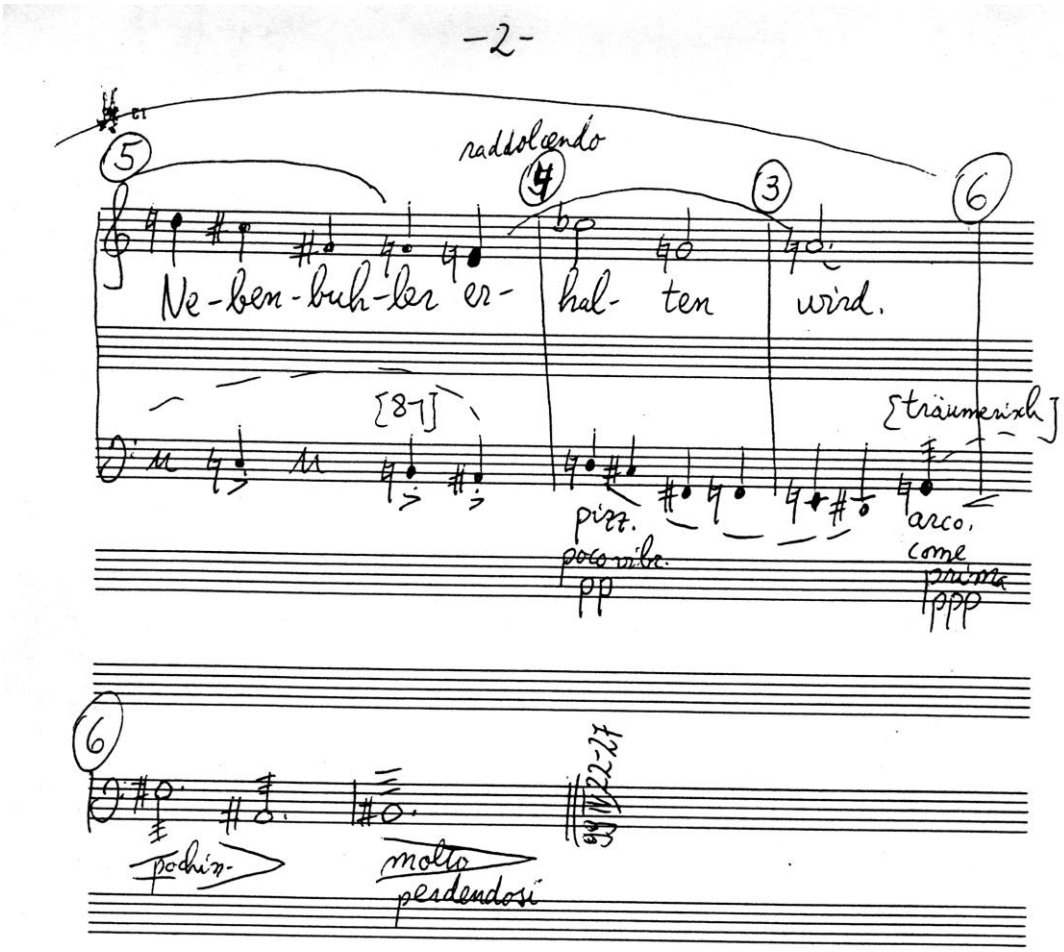


FIG. 10. – *Une remarque importante*, en entier (deux pages).

De même que le narcissisme entraîne l'emploi d'une unique cellule génératrice et obstinée, le recueillement réclamé par le *koan*, dans la pièce du même nom (voir figure 11), est souligné musicalement par un subtil procédé compositionnel que je détaille à présent. Considéré comme une des bases de l'enseignement du bouddhisme *zen*, le questionnement aporétique, que le maître soumet à l'élève, exige une intense méditation. Le disciple tente de résoudre le *koan* en y apportant un *wato* – une phrase, un mot, ou même un geste qui répondrait au *koan* sous la forme d'une chute[1]. Dans la version de l'op. 37a, Kurtág opère deux modifications rythmiques par rapport à la ligne vocale de l'op. 37 : « aber » se chante sur des valeurs plus brèves, et les figures de silences qui l'encadrent sont écourtées également ; l'autre changement concerne le « zur », qui lui aussi devient bref, transitoire, de la même manière que le premier « zu » – cette correction est plus tardive, car Kurtág, visiblement, la porte sur l'épreuve déjà

[1] Il faut noter que Kurtág met en musique trois *koan* en tête de ses *Huit chœurs sur des poèmes de Dezső Tandori* op. 23, pour chœur mixte *a cappella*.

recopiée. Le jeu se fait sur les éléments relevant de l'ordre et du désordre : la voix commence à chanter une gamme de *do* majeur ascendante, qui se transforme en gamme par tons ; la contrebasse suit parfois la voix, à distance de quinte juste ou de sixte majeure (sur les deux occurrences de « Ordnung »), mais avec un décalage rythmique, en accusant un léger retard ; sur « Tugenden » et sur « führet zur », contrebasse et voix sont en homorythmie, à distance de tierce majeure ou de sixte mineure. Tripartite, la pièce répond à la définition de l'« objet sonore équilibré » selon Kurtág : proposition-réponse-coda. À « Ordnung führet zu allen Tugenden ! » répond « was führet zur Ordnung ? » : les deux phrases ont en commun les valeurs longues et le seul « zu » bref, ainsi que les quartes descendantes. La conjonction de coordination « aber » fait le lien rapide entre ces deux phrases : la sixte mineure descendante de la voix[1] s'enchaîne avec la sixte majeure ascendante de la contrebasse qui, interrogative (« fragend »), amène l'énoncé de la question par la voix. Enfin, la brève coda instrumentale (à la contrebasse : cinq notes dont une double corde) conclut l'ensemble – s'agirait-il du *wato* ?

[1] En fait, Kurtág écrit : *la#-dox*, créant ainsi une tension de note sensible, qui ne se résoudra pas sur *ré#*.

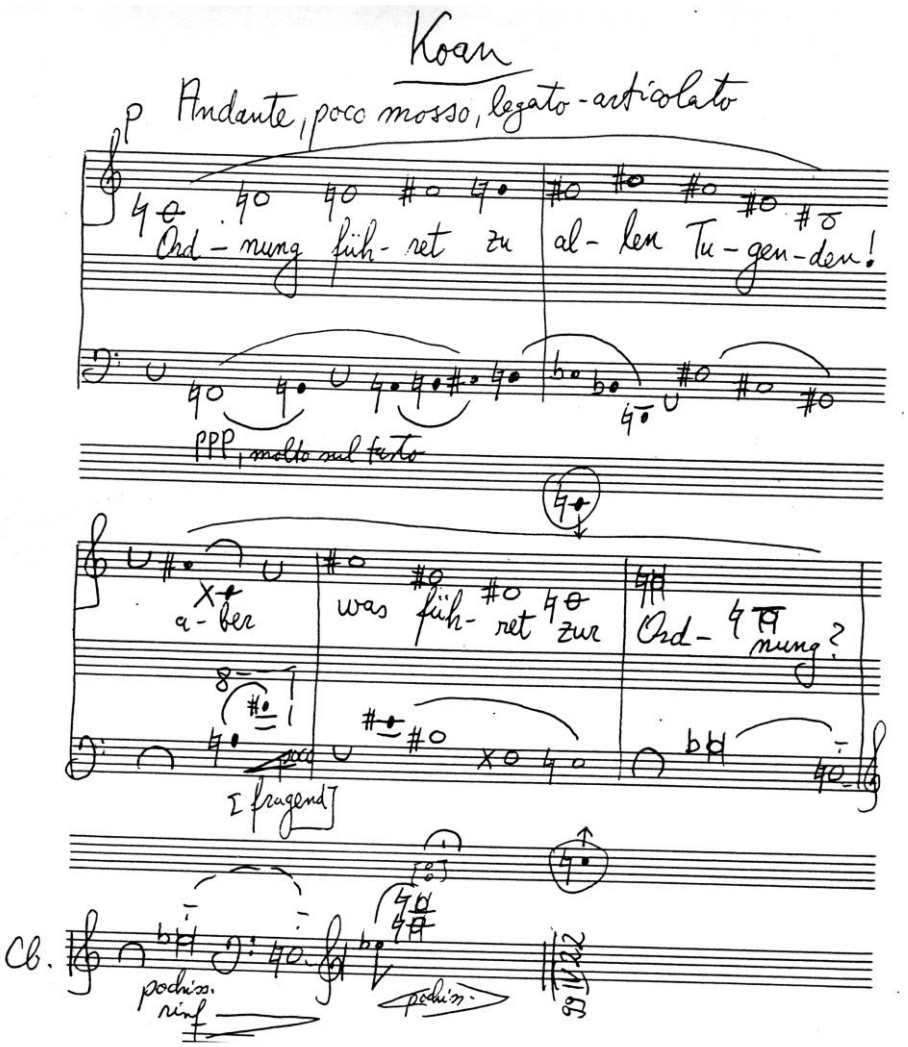


FIG. 11. – *Koan*, en entier.

Entre l'op. 37 et l'op. 37a, les changements opérés par le compositeur dans la pièce *Ein merkwürdiger Gedanke* [*Une pensée singulière*] sont assez importants[1], mais ils ne sont pas significatifs pour le point que je veux souligner ici. La pièce contient deux modes de jeu très distincts, qui alternent : le premier est *p-pp*, et chaque syllabe en

[1] Il serait intéressant d'analyser ces changements. Je constate simplement ici que, dans l'op. 37a, les hauteurs sont totalement changées lors du passage « eine Minute später gehabt hätte », nœud du problème chez Lichtenberg. Quatre remarques concernent la « mise en duo » : 1) deux modes de jeu différents sont associés à la contrebasse : « *pp-ppp*, *col legno battuto* », et « *arco* » (*sul tasto* ou *sul ponticello*) – *cf.* la description des modes de jeu de la voix ; 2) la contrebasse, si elle suit le phrasé de la voix, procède souvent en mouvement contraire ; 3) lors de la prononciation du mot « Tode », l'archet du contrebassiste doit parcourir la surface du cordier (« *arco*, auf den Saitenhalter »), comme pour marquer l'aspect important de ce mot et peut-être produire… le son indéterminé et saugrenu du passage de la vie à la mort ? 4) sur la dernière phrase (« so hätte er ihn nach seinem Tode gehabt »), la contrebasse accompagne la voix sur un triton en ostinato dans le grave de l'instrument (*la-ré#* puis *sol#-ré*). L'indication de Kurtág (« sehr gemessen, wie ein Uhrwerk, oder ein Metronom » : « très mesuré (précis), comme un mécanisme d'horlogerie, ou un métronome » – qui renvoie au « molto misurato » en tête de la partition), digne d'un Ligeti de la fin des années 1960 (du *Quatuor n° 2* ou du *Concerto de chambre*), est un clin d'œil au temps qui passe, et renvoie directement au sens du texte.

croche piquée est séparée par une césure ; le second, *pp*, est *legato* et utilise souvent des valeurs plus longues[1]. Une fois n'est pas coutume, l'analyse comptable peut révéler des éléments intéressants : la pièce compte 46 notes, donc 45 intervalles. On dénombre : 1 sixte majeure ; 2 sixtes mineures et 3 tierces majeures – dont deux concernent la distance entre la note finale d'une phrase et la note initiale de la phrase suivante, et sont donc moins pertinentes pour l'analyse ; 7 demi-tons ou « fausses » octaves – septièmes majeures, neuvièmes mineures, octaves diminuées ou augmentées ; 15 quartes ou quintes justes ; 17 tritons – quartes augmentées ou quintes diminuées. L'intervalle de ton est délibérément rejeté, tandis que les intervalles de quarte/quinte/triton sont nettement privilégiés. Si l'on calcule à présent le nombre d'occurrences de chaque son, on s'aperçoit que *do#*, *la* et *la#* sont entendus 3 fois ; *do*, *fa*, *fa#*, *sol*, *sol#* : 4 fois ; *ré*, *ré#* et *si* : 5 fois. Seul *mi* n'est chanté que 2 fois : la première fois, sur le « daß » central, distinct du reste car long et accentué, qui fait le lien entre les deux propositions de la phrase ; la seconde fois, sur le « -de » de « Tode », qui sonne comme une note finale, avant la dynamique différente de la clausule, « gehabt ». La grande stabilité des intervalles produit une égalité d'occurrence des hauteurs, un peu comme dans les œuvres dodécaphoniques – et d'ailleurs les successions de hauteurs engendrent parfois des énoncés de totaux chromatiques. La musique de Kurtág épouse les mots de Lichtenberg, dont elle sculpte le sens grâce aux moyens énoncés ci-dessus : simplicité du syllabisme (comme si l'affirmation de Lichtenberg était un commentaire froid et d'une ironie détachée : « le plus extraordinaire », « indiscutablement »), invariabilité des intervalles, alternance de deux modes de jeu très distincts qui mettent en valeur les méandres syntaxiques du texte, et symbolisent la temporalité duelle de celui-ci (présent et conditionnel).

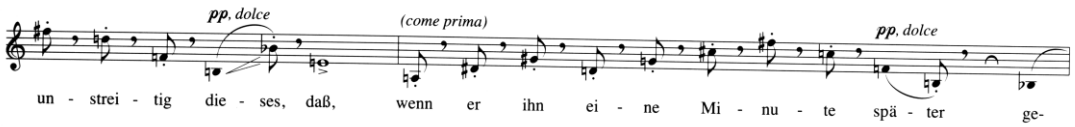


FIG. 12. – *Une pensée singulière* [op. 37], 2e système[2].

[1] Ce second mode de jeu est utilisé sur les mots : « Gedanken », « dieses », « später gehabt » et « so hätte er ihn nach seinem Tode » – ce dernier groupe de mot est encadré par « hätte » et « gehabt », chantés sur les mêmes notes (*ré#-la* en ascension) et selon le premier mode de jeu.

[2] Dans l'op. 37a, la conclusion instrumentale, qui débute sur le « gehabt » terminal de la voix, énonce un total chromatique presque identique, en jouant sur l'alternance quinte juste / triton.

Lichtenberg se moque de l'importance trop souvent accordée aux « dernières pensées ». Sa plaisanterie repose sur une vérité banale : l'homme vivant peut penser, l'homme mort ne le peut pas – pour paraphraser la célèbre lapalissade : une minute avant sa mort, il était encore en vie (et pensant !). Lichtenberg ne nous livre pas la teneur, le contenu de la pensée, il se contente de commenter son heure d'apparition et de nous faire remarquer que le « plus extraordinaire », c'est que l'homme dont il est question ait effectivement pu avoir cette pensée, et qu'il était grand temps qu'il l'ait. La chute de l'aphorisme provoque le rire, car elle joue sur l'absurde de la situation ; Lichtenberg ne nous dit pas : « une minute après, il était mort » ou « une minute après, il n'aurait pas pu avoir cette pensée », mais évoque la possibilité cocasse d'un mort pensant (« il l'aurait eue après sa mort »), d'un singulier cogito *post mortem*. Rendant justice à ce *Witz* et à sa portée, Kurtág suggère aux interprètes, dans l'ordre provisoire des pièces de l'op. 37a, de terminer l'œuvre par cette « pensée singulière » qui pose la question de la fin et de la chronologie des événements ; et cela aussi peut être extraordinaire car, si les interprètes décidaient de jouer la pièce trente secondes plus tard, ils la joueraient après la fin du concert…

Ein merkwürdiger Gedanke

Molto misurato

p-pp

Das Aus- ser- or- dent lich- ste bei die- sem ge-

pp-ppp

c.l.b.

(4!)

poco sf

pp-ppp

arco ord. molto sul tasto

ppp

dan- ken ist, un- strei- tig die- ses, dass,

pp, dolce

poco sf.

c.l.b.

come prima

arco ord.

[c.l.b.]

arco, molto sul ponti

poco sf

[come prima]

quasi parlato

troppo dolce

wenn er ihn ei- ne Mi- nu- te spä- ter ge- habt hät-

come prima c.l.b.

arco, flautando ossia pizz.

c.l.b.

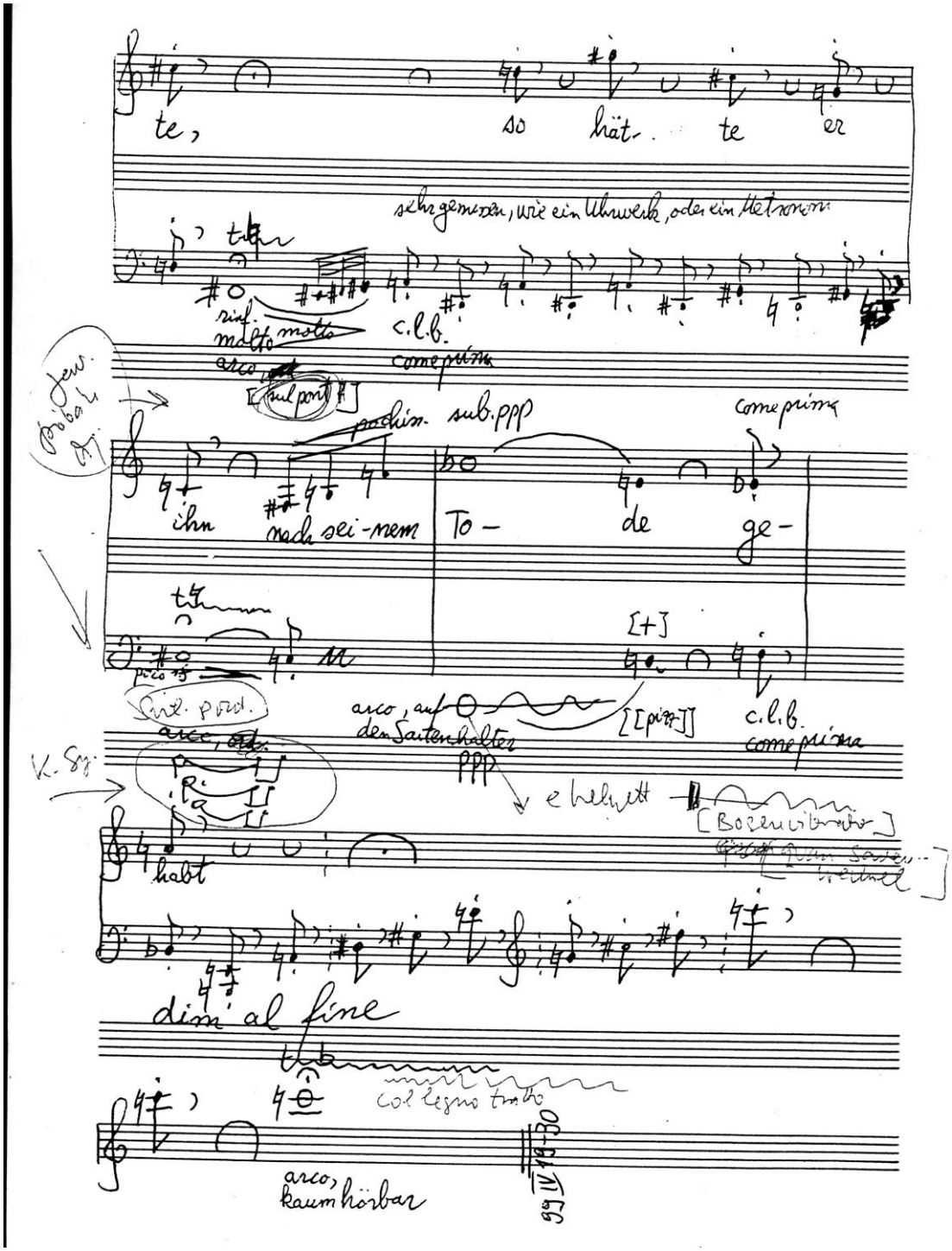


FIG. 13. – *Une pensée singulière* [op. 37a], en entier (deux pages).

* * *

L'op. 37 de Kurtág semble retrouver d'une certaine façon l'esprit des Lumières, par divers aspects. Pour reprendre l'assimilation mise en avant au début de cet article, dans l'analyse de la préface, le *Sudelbuch* de Lichtenberg ressemble à la partition de

Kurtág telle que celui-ci la présente : ce n'est pas un livre définitif ; il ne constitue pas un tout achevé ; il n'est pas destiné à être lu de façon cursive et linéaire ; il renferme des choses facultatives, barbouillées, gribouillées ; il est moins un « recueil d'aphorismes » – mot que Lichtenberg n'emploie jamais pour qualifier ses cahiers – qu'un *waste-book*, une main courante, un « livre-brouillard », un ouvrage « au sein duquel je consigne tout ce que je vois ou bien que mes idées me font voir ; de là, les notes peuvent être recueillies dans un autre, où elles sont mieux classées et divisées ; finalement, le grand livre pourrait contenir, sous une plume agréable, le commerce et l'illustration du sujet qui en découle[1]. » Kurtág lui-même, dans un entretien accordé en septembre 1996 à Bálint András Varga, souligne le caractère particulier de l'op. 37, sur lequel il travaille :

> L'hiver dernier, j'ai réussi à produire du très bon travail sur les mises en musique de Lichtenberg […]. [Maria] Husmann [les] a interprétées, et cela m'a laissé une impression pénible, car ces pièces ne passent pas vraiment la rampe. *On devrait peut-être se contenter de les lire sur partition*. J'aimerais bien les lire, dans l'ordre même où je les ai écrites, mais je ne souhaite pas qu'elles soient l'objet d'interprétation. Ces pièces sont là pour être lues. Assurément, certaines sont en cours de germination, et je ne pense pas que « Einschläfriger Kirchstuhl » soit entièrement abouti ; j'ai essayé de retravailler ces pièces à Verőce. « Colombus » et « Touropa », en particulier dans les passages en *do* majeur, sont réellement réussis[2].

La partition de Kurtág ne se présente donc pas comme une œuvre linéaire qui doit être jouée entièrement ; il appartient aux interprètes d'éliminer certaines pièces, d'en retenir d'autres, de tisser des liens avec d'autres pièces instrumentales ou vocales, dans un vaste réseau intertextuel. La lecture tabulaire, l'itinéraire, le parcours particulier que les interprètes auront choisi d'y faire, illumineront les pièces qu'ils auront retenues et qui prendront place au sein d'un « programme composé ».

Kurtág nous met entre les mains un outil de travail que nous devons mettre en forme. Il nous laisse le choix de la parenté, de la proximité avec les autres œuvres qui constitueront le programme. L'op. 37 est donc une *œuvre ouverte*, dont les multiples concrétisations sonores possibles possèdent une part d'indétermination et de hasard. Ce parti pris du compositeur semble rejoindre l'idéal de formation de Lichtenberg qui passe

[1] E/46, *Miroir*, p. 244-245.
[2] VARGA 2006, p. 89. Je traduis et souligne. Il y aurait un travail approfondi à mener sur les raisons qui ont poussé Kurtág à réécrire l'op. 37 en op. 37a, et sur les principes exposés dans la préface de l'op. 37 que la nouvelle version pour soprano et contrebasse op. 37a rend parfois caducs.

par le refus d'une pensée systématique[1], au profit « d'une formulation qui ne fait qu'introduire l'idée et pousse, parce qu'elle est incomplète, son destinataire à l'analyser de façon critique pour la compléter ou l'infirmer, tirant lui-même la conclusion définitive. Elle incite donc à réfléchir par soi-même et à aller plus loin par ses propres moyens[2]. » La nouvelle façon d'apprendre de l'*Aufklärung* peut s'apparenter à la nouvelle façon d'envisager l'œuvre pour Kurtág : l'expérience est fragmentaire, elle possède un caractère fortuit, elle doit faire appel au sens critique du récepteur[3], elle est soumise au hasard – dont Max Ernst dira qu'il est le « maître de l'humour[4] » : une sorte de jeu de l'humour et du hasard…

Ainsi, les quelques phrases ou extraits de Lichtenberg que Kurtág a prélevés des *Sudelbücher* sont rarement des aphorismes au sens littéraire, puisqu'ils se rapprochent rarement de la définition, du précepte, de la prescription[5] ; dans un sens élargi, Friedrich Schlegel considère que « les aphorismes sont des fragments cohérents[6] ». S'il faut tenter de définir les extraits que Kurtág a choisis, le trait satirique, l'épigramme (au sens de la fin du XVIIe siècle), ou le mot d'esprit, semblent des termes plus adéquats. Il faut

---

[1] Cf. AYRAULT 1961, chapitre intitulé « Vers une philosophie non systématique : Lichtenberg », p. 345-365.

[2] GERRER 2001, p. 71-72. De la même façon, Schlegel oppose tout d'abord « aphoristique » à « systématique », avant d'envisager un « système de fragments » qui pose la question de l'existence de l'œuvre fragmentaire (AYRAULT 1969, p. 114 et 129-132). Et Blanchot, dans son chapitre sur « L'Athenaeum » : « Forme discontinue : la seule qui convienne à l'*ironie* romantique, puisque seule elle peut faire coïncider le discours et le silence, le jeu et le sérieux, l'exigence déclarative, voire oraculaire, et l'indécision d'une pensée instable et partagée, enfin, pour l'esprit, l'obligation d'être systématique et l'horreur du système. ». (BLANCHOT 1969, p. 526).

[3] GERRER 2001, p. 82 : « Le but est toujours de provoquer chez le lecteur un certain étonnement par l'énoncé de ce qui semble une contre-vérité ou le détournement d'une expression connue, une affirmation péremptoire apparemment sans fondement afin de contraindre le lecteur à réfléchir, en complétant, approuvant ou prenant le contre-pied des vérités acceptées jusque là sans sourciller. » Et un peu plus loin… : « Toutes ces affirmations ont un point commun : même pour la forme la plus courte d'un seul mot ou celle d'une affirmation péremptoire présentée comme un axiome inébranlable, elles appellent des commentaires, suscitent approbation ou contradiction, provoquent le destinataire. De ce fait, elles sont le plus souvent courtes et fragmentaires, conjuguant ainsi le but pédagogique visant à provoquer la réflexion à une brièveté imagée qui permet aussi d'échapper au sens ambigu de la langue en l'utilisant pour le remettre en cause et en laissant le lecteur tirer lui-même la conclusion de ce qui n'est que suggéré. »

[4] Cité par Breton dans sa présentation de Lichtenberg (BRETON 1984, p. 55).

[5] Ne pouvant pas mener ici une large réflexion sur « fragment » et « aphorisme », je renvoie à MORET 1997 (en particulier à l'introduction à la seconde partie, et plus précisément p. 196-207) et à BLANCHOT 1969, p. 527 (je souligne) : « Lorsque [Schlegel] note : "Un fragment, à l'égal d'une brève œuvre d'art, peut être isolé de tout l'univers qui l'environne, parfait en soi-même comme un hérisson", *il reconduit le fragment vers l'aphorisme*, c'est-à-dire vers la fermeture d'une phrase parfaite. Altération peut-être inévitable et qui revient : 1) à considérer le fragment comme un texte concentré, ayant son centre en lui-même et non pas dans le champ que constituent avec lui les *autres* fragments ; 2) à négliger l'intervalle (attente et pause) qui sépare les fragments et fait de cette séparation le principe rythmique de l'œuvre en sa structure ; 3) à oublier que cette manière d'écrire ne tend pas à rendre plus difficile une vue d'ensemble ou plus lâches des relations d'unité, *mais à rendre possibles des rapports nouveaux qui s'exceptent de l'unité, comme ils excèdent l'ensemble*. »

[6] Cité dans LACOUE-LABARTHE 1978, p. 63, et dans AYRAULT 1969, p. 119.

remarquer que Kurtág porte en titre « Einige Sätze », le mot allemand « Satz » pouvant recouvrir la définition de phrase, principe, proposition (au sens grammatical), mais aussi bien entendu le mouvement en musique (d'une sonate, d'un concerto, etc.). S'il semble un terme plus neutre, le fragment est une « pièce ou un morceau isolé pouvant être lu comme une partie d'un ensemble plus vaste[1]. » Le *Sudelbuch* n'est-il pas cet ensemble de fragments disparates, dont la seule liaison est l'ordre chronologique de notation ? – et Kurtág de souligner la même chose dans la préface de l'œuvre.

Mais il faut peut-être introduire en dernier lieu l'*Einfall*, « l'idée qui surgit sans rien, la trouvaille spontanée qui ouvre à de nouvelles représentations[2] », ainsi que le *Witz*, que j'ai porté en titre de ce chapitre, « défini par Otto Best comme intuition soudaine et comme pouvoir de trouver des analogies et de parvenir ainsi à une transformation ludique de soi et du monde[3] ». Or on voit bien qu'ici Kurtág associe la brièveté de la forme, à l'économie du matériau, et à la profusion d'indices paratextuels : il y a donc bien un lien à creuser entre humour et fragmentation. C'est volontairement que Kurtág a sélectionné les traits d'esprit les plus courts, les saillies les plus cinglantes de Lichtenberg : il tente d'établir une relation directe et profonde entre la forme et le fond, telle que le *Witz* la réalise. Laurent Loty insiste précisément sur le caractère « polysémique » du mot « *Witz* », « qui signifie à la fois la *plaisanterie* (le bon mot qui fait rire), l'*esprit* (au sens du *Geist*, l'âme, le génie, bref le *caractère*), et qui désigne le *fragment*, susceptible de condenser une ironie philosophique sous une forme littéraire poétique[4]. » C'est dans ce caractère fragmentaire que réside la force du *Witz* : « le *Witz*, réalisant une totalité en petit, pose l'unité chimique des éléments, non pas leur juxtaposition. C'est parce qu'il est *witzig* que le fragment est *l'analogon* de l'Œuvre[5]. »

---

[1] Définition du *Grand Robert* ; apparition datée de 1803. Pour entrer plus avant dans l'étude de l'écriture fragmentaire, il faudrait ouvrir ici le chapitre de la revue *Athenäum*, à laquelle Friedrich Schlegel participe activement de 1798 à 1800, et débattre du caractère clos *et* ouvert du fragment tel que le conçoivent les Romantiques d'Iéna. Ce n'est malheureusement pas le lieu de suivre ce fil. Voir en particulier LACOUE-LABARTHE 1978, p. 57-80 (chapitre intitulé « L'Exigence fragmentaire »), LE BLANC 2003, p. 364-400 (chapitre intitulé « Le Fragment expérimental »), et VAN EYNDE 1997.

[2] MONTANDON 1992, p. 67. Cette spontanéité est peut-être à rapprocher de l'immédiateté de « l'objet trouvé » chez Kurtág.

[3] Cité dans BANCAUD 2001, p. 121. Dans la note liminaire de l'ouvrage de Freud, les éditeurs écrivent également : « Le *Witz* a partie liée avec le fragment, la trouvaille, la surprise […]. Il est proche de l'*Einfall* freudien, de l'idée qui vient sans qu'on l'attende ; il échappe à la liaison discursive au bénéfice d'autres liens déconcertants : il met en rapport des choses qui ne sont pas faites pour aller ensemble, il les condense, il les combine, ou mieux il les marie, le plus souvent dans une "mésalliance". » (FREUD 1992, p. 33). Voir aussi JEAN PAUL 1973, qui cite Lichtenberg comme un « héros du trait d'esprit » (p. 391), et l'excellente présentation de Jean-Luc Nancy (même référence).

[4] LOTY 1991, p. 231.

[5] VAN EYNDE 1997, p. 135.

L'« unité chimique », c'est peut-être ce que les interprètes doivent rechercher dans la composition de leur programme, c'est aussi sans doute ce que Kurtág tend à obtenir dans l'élaboration de son ordre provisoire des pièces de l'op. 37a.

* * *

Je voudrais enfin, en guise d'ouverture, mettre en avant la part d'humour que contient la production de Kurtág et qui, à ma connaissance, n'a pas encore fait l'objet d'études approfondies. On peut repérer, dans les œuvres récentes notamment, des indications orientant clairement certains passages vers le comique.

Par exemple, dans la *Sinfonia* qui clôt *Samuel Beckett : Comment dire* op. 30b, d'ailleurs sous-titrée [*epilogo scenico*], la voix de basse du chœur tarde à imiter le motif principal de cinq notes (*mi* bémol – *ré* – *mi* bémol – *ré* – *do#*), pourtant déjà passé aux différents instruments de l'orchestre et aux voix de soprano et de contralto. Kurtág indique alors, quand la basse se décide enfin à énoncer le motif : « wie eine Chaplin'sche Spätreaktion » (« comme une réaction tardive, à retardement, à la Chaplin »).

De même, dans *...pas à pas – nulle part...* op. 36, deux allusions à l'opéra *Carmen* de Bizet sont immédiatement reconnaissables. La première se trouve dans la 20e pièce, « De pied ferme[1] », qui débute par la cellule initiale du motif du toréador (*do-ré-do-la*). La seconde se trouve à la fin de la 29e pièce, *Sébastien Chamfort : Méditation*[2], où, sur les mots « et à la mort », Kurtág indique [hommage à Carmen, *mp*, sombre, pesant] (*sol* bémol-*ré-fa-ré* bémol).

Des exemples semblables pourraient être relevés dans certains *Fragments de Kafka*, dans quelques pièces des *Jeux* pour piano, ou particulièrement dans les mises en musique de poèmes de Dezső Tandori ; ils ne demandent qu'à être interprétés et analysés…

* * *

[1] Poème de Beckett : « de pied ferme / tout en n'attendant plus / il se passe devant / allant sans but. » (BECKETT 1992, p. 45).

[2] Texte de Chamfort : « Le théâtre tragique a le grand inconvénient moral de mettre trop d'importance à la vie et à la mort. » Je note simplement qu'il y aurait à creuser la relation entre Chamfort et Lichtenberg, entre la maxime française et le fragment allemand (et notamment Schlegel et Novalis) : voir AYRAULT 1969, deuxième partie : « Friedrich Schlegel et les signes de l'époque », p. 93-179.

Quelques semaines seulement avant la révision de l'op. 37 en op. 37a, Kurtág met en musique, pour soprano solo, l'avant-propos [*Vorrede*] aux *Épigrammes* de Friedrich Gottlieb Klopstock qui date de 1771[1]. D'abord « Ruhig, mit Energie und Phantasie » (« Calme, avec énergie et fantaisie »), la mélodie change de caractère tout au long de la mise en musique syllabique, au gré des indications portées par Kurtág sur la partition – qui suivent le texte et sa triple définition (« parfois une flèche », « parfois un glaive », « parfois un tableautin »), et se révèle très proche de l'atmosphère de l'op. 37. Il semble évident que Kurtág, fasciné par l'écriture de Lichtenberg, s'intéresse à ses contemporains ; l'épigramme constitue un exemple de forme brève pré-romantique, et l'avant-propos de Klopstock la replace dans la tradition grecque, tout en utilisant des termes parfaitement applicables aux « Sätze » des *Sudelbücher* – la « pointe », le « tranchant », la clarté des Lumières.

[« ...als Fortsetzung eines Gespräch »][2]
Bald ist das Epigramm ein Pfeil,
Trifft mit der Spitze ;
Ist bald ein Schwert,
Trifft mit der Schärfe ;
Ist manchmal auch – die Griechen liebten's so –
Ein klein Gemäld', ein Strahl, gesandt
Zum Brennen nicht, nur zum Erleuchten.

[« ...à la suite d'une conversation »][3]
Parfois l'épigramme est une flèche
Qui touche de la pointe ;
Parfois c'est un glaive
Qui touche du tranchant ;
Parfois aussi – les Grecs l'aimaient ainsi –
Un tableautin, un rayon, lancé
Non pas pour brûler, mais seulement pour éclairer.

Pour finir, il semble que l'humour de Lichtenberg et de Kurtág soit conforme à la définition que tente d'en faire Jean Paul en 1804 dans son *Cours préparatoire d'esthétique*, qui considérait que Lichtenberg « avait des facultés humoristiques

[1] La pièce est datée des 23 et 24 mars 1999. Le sous-titre est de Kurtág.
[2] KLOPSTOCK 1962, p. 180.
[3] Trad. par Myriam Marc.

supérieures à ce qu'il savait lui-même[1] » : l'humour est un « sublime inversé » (« umgekehrte Erhabene »), « puisque l'infini, et le Très-Haut sont présentés par leur contraire, le fini et la petitesse[2]. »

Mais peut-être faut-il finir à présent, et laisser le dernier mot à Lichtenberg, envoi que Kurtág ne renierait sans doute pas :

> *So angenehm die Musik dem Ohre ist, wenn es sie hört, so unangenehm ist sie ihm oft, wenn man ihm davon vorspricht*[3].
>
> Il est tout aussi agréable d'écouter la musique qu'il est déplaisant d'en entendre parler[4].

* * *

[1] Cité dans LE BLANC 2003, p. 483.
[2] Commentaire d'Oliver Schefer dans LE BLANC 2003, p. 478.
[3] Undatierbare Bemerkungen/38, *Schr. II*, p. 553.
[4] N/38, *Miroir*, p. 564.

Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs[1]
Quelques phrases tirées des cahiers de brouillon de Georg Christoph Lichtenberg
op. 37 et 37a[2]

1. **Die Kartoffeln**

   Da liegen nun die Kartoffeln, und schlafen ihrer Auferstehung entgegen[3].

   Les Patates

   Ici reposent les patates dans l'attente de leur résurrection[4].

2. **Ein Mädchen**

   Ein Mädchen kaum zwölf *Moden* alt[5].

   Une jeune fille

   Une jeune fille âgée d'à peine douze *modes*[6].

3. **Die Kuh**

   Als unsere selige Kuh noch lebte, sagte einmal eine Frau in Göttingen[7].

   La Vache

   Quand notre bienheureuse vache vivait encore, dit un jour une femme à Göttingen[8].

4. **... ein Kirchstuhl...**

---

[1] Les différentes éditions des « aphorismes » de Lichtenberg donnent lieu à une multiplicité de classements et de tables de concordance (voir bibliographie). Des abréviations ont été retenues pour les éditions les plus fréquemment citées : LICHTENBERG 1976 est noté : *Aph.* ; LICHTENBERG 1980 : *Schr. I* ; LICHTENBERG 1983 : *Sudel.* ; LICHTENBERG 1991 : *Schr. II* ; LICHTENBERG 1999 : *Miroir* ; LICHTENBERG 2000 : *Kroko.* Certains aphorismes, introuvables dans les éditions consultées, ont été traduits par Daniel Haefliger (dans WERNLI 2000), ou par Myriam Marc. Les titres sont de Kurtág.

[2] L'op. 37 de 1996 est écrit pour soprano solo (avec un appendice contenant des versions alternatives, et des versions instrumentales), l'op. 37a de 1999 [non édité] pour soprano solo et contrebasse.

[3] [II/87,4], *Sudel.*, p. 345 ; G/191, *Schr. II*, p. 167 ; également G/191, *Kroko.*, p. 267.

[4] G/191, *Miroir*, p. 352.

[5] [II/117,5] *Sudel.*, p. 472 ; K/251, *Schr. II*, p. 442 [« Ein Mädchen, kaum zwölf *Moden* alt »] ; également II/117, *Aph.*, p. 224 ; et encore G/251, *Kroko.*, p. 291.

[6] K/251, *Miroir*, p. 504.

[7] G/198, *Kroko.*, p. 267. G/198, *Schr. II*, p. 167.

[8] G/198, *Miroir*, p. 352.

Ein einschläferiger Kirchstuhl[1].

...un banc d'église...

Un banc d'église au bois dormant[2].

5. Die Hände

Das Mädchen hatte ein Paar sündlich schöne Hände[3].

Les Mains

Cette jeune fille avait une paire de jolies mains pécheresses[4].

6. Kirchtürme

Kirchtürme, umgekehrte Trichter, das Gebet in den Himmel zu leiten[5].

Les Clochers d'église

Les clochers d'église sont des entonnoirs retournés afin de conduire la prière vers les cieux[6].

7. Verlorne Mühe

Im Dunkel rot werden[7].

Peine perdue

Rougir dans l'obscurité[8].

---

[1] II/104, *Aph.*, p. 166 ; K/239, *Schr. II*, p. 441. Cette deuxième édition indique: « Ein einschläfriger Kirchstuhl. » (mot à mot : « un banc d'église à une seule place. »)

[2] K/239, *Miroir*, p. 504.

[3] C/160, *Sudel.*, p. 109 ; C/162, *Schr. I*, p. 186. Cette deuxième édition indique précisément, avec les parenthèses : « (Das Mädchen hatte ein Paar sündlich schöne Hände. pm) ». L'indication « pm », assez fréquente dans les *Sudelbücher*, indique que Lichtenberg se désigne comme étant lui-même auteur ou objet de la remarque.

[4] C/162, *Miroir*, p. 175. L'adverbe « sündlich » semble cependant porter sur « schön » et non sur « Hände », ce qui pourrait amener à traduire par : « une paire de mains peccablement belles », « diaboliquement belles ».

[5] II/106, *Aph.*, p. 166 ; Undatierbare Bemerkungen/8, *Kroko.*, p. 295 ; également Undatierbare Bemerkungen/8, *Schr. II*, p. 551.

[6] N/8, *Miroir*, p. 564.

[7] Miszellen-Heft/8, *Schr. II*, p. 543. L'édition indique : « Im Dunkeln rot werden. » La même idée se retrouve dans : « Wird man wohl vor Scham rot im Dunkeln ? Daß man vor Schrecken im Dunkeln bleich wird, glaube ich, aber das Erstere nicht. Denn bleich wird man seiner selbst, rot seiner selbst und anderer wegen. – Die Frage, ob Frauenzimmer im Dunkeln rot werden, ist eine sehr schwere Frage ; wenigstens eine, die sich nicht bei Licht ausmachen läßt. » (I/178, 1, *Sudel.*, p. 467 ; K/115, *Schr. II*, p. 420). « Peut-on rougir de honte dans l'obscurité ? Je crois que l'on peut pâlir d'épouvante dans le noir, mais point y rougir. Ainsi, l'on pâlit à cause de soi, mais l'on rougit à cause d'autrui. – Le problème de savoir si les femmes de chambre rougissent dans l'obscurité est une épineuse question, au moins l'une de celles qu'on ne met que difficilement en lumière. » (K/120, *Miroir*, p. 490).

[8] Trad. par Myriam Marc.

8. Der gute Ton

Der gute Ton liegt dort um eine Oktave niedriger[1].

Le bon ton

Le bon ton se situe une octave plus bas[2].

9. Alpenspitzen

Alpenspitzen näher der Sonne, aber kalt und unfruchtbar[3].

Les Cimes des Alpes

Les cimes des Alpes plus proches du soleil, mais froides et stériles[4].

10. Dreistigkeit

Er schämt sich nicht einmal « ex officio »[5].

Effronterie

Il n'avait même pas officiellement honte[6] !

11. Gebet

Lieber Gott, ich bitte dich um tausend Gotteswillen[7].

Prière

Mon Dieu, je t'en prie, pour l'amour de Dieu[8].

12. Eine wichtige Bemerkung

Wer in sich selbst verliebt ist, hat wenigstens bei seiner Liebe den Vorteil, daß er nicht viele Nebenbuhler erhalten wird[1].

---

[1] II/116, *Aph.*, p. 224 ; Undatierbare Bemerkungen/32, *Schr. II*, p. 553. Cette deuxième édition indique « steht » au lieu de « liegt ».
[2] Trad. par Myriam Marc.
[3] Miszellen-Heft/16, *Schr. II*, p. 544. L'édition indique : « Alpen-Spitzen ». La même idée se retrouve dans : « Die Vernunft sieht jetzt über das Reich der dunkeln, aber warme Gefühle so hervor, wie die Alpenspitzen über die Wolken. Sie sehen die Sonne reiner und deutlicher, aber sie sind kalt und unfruchtbar. Brüstet sich mit ihrer Höhe. » (L/404, *Sudel.*, p. 501 ; L/406, *Schr. I*, p. 911 ; également L/406, *Kroko.*, p. 252 ; et encore L/404, *Aph.*, p. 238). « La raison voit aujourd'hui au-delà du règne des sentiments obscurs mais chaleureux, comme les cimes des Alpes au-dessus des nuages. Elles voient le soleil de façon plus pure et plus claire, mais elles sont froides et stériles. La raison se targue de sa hauteur. » (L/406, *Miroir*, p. 537).
[4] Trad. par Myriam Marc.
[5] Gr./69, *Sudel.*, p. 351 ; Miszellen-Heft/11, *Schr. II*, p. 544. Cette deuxième édition n'indique pas les guillemets.
[6] Trad. par Myriam Marc.
[7] G/197, *Schr. II*, p. 167.
[8] G/197, *Miroir*, p. 620. Trad. par Myriam Marc : « Mon Dieu, je te prie pour mille amours de dieu ». Daniel Haefliger : « Mon Dieu, je te demande des milliers de volontés divines. »

Une remarque importante

Celui qui est amoureux de soi a au moins l'avantage de ne point avoir trop de rivaux[2].

13. Franklin, der Erfinder

Franklin, der Erfinder der Disharmonika zwischen England und der neuen Welt[3].

Franklin, l'inventeur

Franklin, l'inventeur du mauvais harmonica entre l'Angleterre et le nouveau monde[4].

14. ...und eine neue Welt...

Der Amerikaner, der den Kolumbus zuerst endeckte, machte eine böse Entdeckung[5].

...et un nouveau monde...

L'Américain qui découvrit le premier Christophe Colomb fit une méchante découverte[6].

15. Dank

Man stattete ihm sehr heissen, etwas verbrannten Dank ab[7].

Remerciement

On lui exprimait des remerciements très chaleureux, quelque peu consumés[8].

---

[1] [I/129,5] *Sudel.*, p. 331 ; H/31, *Schr. II*, p. 182 ; également H/31, *Kroko.*, p. 273.
[2] H/31, *Miroir*, p. 363.
[3] G/196, *Schr. II*, p. 167. L'édition indique « Disharmonica ».
[4] Trad. par Myriam Marc. « Disharmonika » est un néologisme jouant sur « Disharmonie » (dissonance, mauvaise harmonie, mais aussi discorde, désunion) et « Harmonika » (harmonica). « Dissonance » paraît une traduction possible, comme « dissension », plus neutre (proposée par Daniel Haefliger). Dans LICHTENBERG 1992, p. 501, voir également la note sur le rôle de Franklin au temps de la guerre d'indépendance américaine, et sur son invention de l'harmonica de verre en 1762.
[5] [II/84,1], *Sudel.*, p. 345 ; G/183, *Schr. II*, p. 166 ; également G/183, *Kroko.*, p. 267. Le texte mis en musique est précisément celui-ci : « Der Amerikaner, der den Kolumbus endeckte, machte eine böse Entdekkung. »
[6] G/183, *Miroir*, p. 351. Le terme « méchante » peut être conservé grâce à son étymologie (« qui tombe mal ») ; « fâcheuse » est plus commun mais, s'il rend le caractère mauvais et dangereux de « böse », ne restitue justement pas, ici, son utilisation inhabituelle.
[7] [II/88,3], *Sudel.*, p. 345 ; H/112, *Schr. II*, p. 192. Cette deuxième édition indique : « Man stattete ihm sehr heißen, etwas verbrannten, Dank ab. »
[8] Trad. par Myriam Marc. « On lui adressa de chauds remerciements, un peu trop cuits. » (Daniel Haefliger).

16. Geständnis

Es ist nicht der Geist, sondern das Fleisch, was mich zum Nichtkonformisten macht[1].

Aveu

C'est la chair et non l'esprit qui fait de moi un non-conformiste[2].

17. Koan

Ordnung führet zu allen Tugenden ! aber was führet zur Ordnung[3] ?

Koan

L'ordre conduit à toutes les vertus ! Mais qu'est-ce qui conduit à l'ordre[4] ?

18. Ein merkwürdigen Gedanke

Das Ausserordentlichste bei diesem Gedanken ist unstreitig dieses, daß, wenn er ihn eine Minute später gehabt hätte, so hätte er ihn nach seinem Tode gehabt[5].

Une pensée singulière

Ce qu'il y a de plus extraordinaire dans cette pensée est indiscutablement que, s'il l'avait eue trente secondes plus tard, il l'aurait eue après sa mort[6].

19. ...an die aufgehende Sonne...

Was hilft aller Sonnenaufgang, wenn wir nicht aufstehn[7].

...au soleil levant...

À quoi bon l'aube, si point on ne se lève[8] ?

20. Ein liebhaber der Classica-Philologie

Er las immer « Agamemnon » statt « angenommen », so sehr hat er den Homer gelesen[1].

---

[1] Introuvable, dans aucune des éditions consultées.
[2] Trad. par Myriam Marc.
[3] J/1230, *Kroko.*, p. 232 ; J/1230, *Schr. I*, p. 828.
[4] J/1230, *Miroir*, p. 455.
[5] G/186, *Schr. II*, p. 166. L'édition indique précisément : « Das Außerordentlichste bei diesem Gedanken ist unstreitig dieses, daß, wenn er ihn eine halbe Minute später gehabt hätte, so hätte er ihn nach seinem Tode gehabt. » Kurtág omet le « halbe » dans sa mise en musique.
[6] G/186, *Miroir*, p. 352.
[7] Undatierbare Bemerkungen/44, *Schr. II*, p. 554. L'édition indique : « Was hilft aller Sonnenaufgang wenn wir nicht aufstehen. »
[8] N/44, *Miroir*, p. 565.

Un amoureux de la philologie classique

Il lisait toujours « Agamemnon » au lieu de « angenommen », tant il a lu Homère[2].

21. Touropa

Als er den Goten und Vandalen einfiel, die große Tour durch Europa in Gesellschaft zu machen, so wurden die Wirtshaüser in Italien so besetzt, daß fast gar nicht unterzukommen gewesen sein soll. Zuweilen klingelten drei, vier auf einmal[3].

Touropa

Quand les Goths et les Vandales eurent l'idée de faire le grand tour de l'Europe ensemble, les auberges furent si remplies en Italie que l'on ne trouvait presque plus à se loger. Parfois trois ou quatre personnes sonnaient en même temps[4].

22. Ein Gourmand

Er konnte das Wort « succulent » so aussprechen, daß, wenn man es hörte, man glaubte, man bisse in einen reifen Pfirsich[5].

Un gourmand

Il pouvait prononcer le mot « *succulent* » de telle manière que, lorsqu'on l'entendait, on croyait mordre dans une pêche mûre[6].

* * *

---

[1] [II/84,6], *Sudel.*, p. 345 ; G/187, *Schr. II*, p. 166 [« Er las immer Agamemnon statt « angenommen », so sehr hatte er den Homer gelesen »] ; également II/84, *Aph.*, p. 165 ; et encore G/187, *Kroko.*, p. 267.
[2] Trad. par Myriam Marc. « Angenommen » est le participe passé de « annehmen » : accepter, recevoir, supposer (selon le contexte). La traduction se doit de conserver la proximité visuelle entre les deux mots qui se confondent à la lecture.
[3] G/225, *Schr. II*, p. 171.
[4] Trad. par Myriam Marc. « Touropa » vient de la contraction de « Tour » et « Europa », donc pourrait se traduire par « Tourope ».
[5] [II/86,6], *Sudel.*, p. 345 ; H/109, *Schr. II*, p. 192 ; également H/109, *Kroko.*, p. 274.
[6] H/109, *Miroir*, p. 368.

Références

Bibliographie

AYRAULT, Roger.

- 1961. *La Genèse du romantisme allemand. Tome I : Situation spirituelle de l'Allemagne dans la deuxième moitié du XVIII e siècle (I).* Paris : Éditions Montaigne. 382 p. Aubier.
- 1969. *La Genèse du romantisme allemand. Tome III : 1797-1804 (I).* Paris : Éditions Montaigne. 572 p. Aubier.

BALÁZS, István.

- 1995. Portrait d'un compositeur vu par une cantatrice : entretien avec Adrienne Csengery. Trad. par Olivier Mannoni. In ALBÈRA [éd.]. *György Kurtág : entretiens, textes, écrits sur son œuvre*. Genève : Contrechamps, p. 57-68. [Entretien réalisé le 1er juillet 1985 à Budapest].

BANCAUD, Florence.

- 2001. Lichtenberg : l'ironie ou le sourire de l'esprit. In MONDOT, Jean (éd.). *Les* Aphorismes *de Lichtenberg*. Paris : Éditions du Temps. Lectures d'une œuvre. p. 116-129.

BLANCHOT, Maurice.

- 1969. *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard. XXVI-640 p.

BRETON, André (éd.).

- 1984. *Anthologie de l'humour noir*. Paris : Librairie Générale Française. 445 p. Le Livre de poche. Biblio. [publiée en 1940, mais édition différée par la censure jusqu'en 1943].

FREUD, Sigmund.

- 1967. *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Trad. par Samuel Jankélévitch. Paris : Payot. 316 p. Petite bibliothèque Payot.
- 1992. *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Trad. par Denis Messier. Paris : Gallimard. 442 p. Folio Essais.

GERRER, Jean-Luc.

- 2001. Perspectives et limites de l'idéal de formation de l'*Aufklärung* chez Georg Christoph Lichtenberg. In PARISOT, Richard (éd.). *Les* Aphorismes *de*

Lichtenberg : actes de la journée Lichtenberg organisée par l'IUFM de Besançon le 15 janvier 2001. Besançon : Presses Universitaires Franc-Comtoises. p. 69-85.

JEAN PAUL.

- 1973. Sur le trait d'esprit (*Witz*). Trad. par Jean-Luc Nancy. *Poétique*, n° 15, p. 365-406.

KAFKA, Franz.

- 1967. *Tagebücher 1910-1923*. Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag. 541 p. Die Bücher der neunzehn.
- 1989. *Journal*. Trad. par Marthe Robert. Paris : Grasset. XXI-674 p. Le livre de poche : Biblio.

KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb.

- 1962. *Epigramme*. In *Ausgewählte Werke*. München : Carl Hanser. 1380 p.

LACOUE-LABARTHE, Philippe.

- 1978. [avec NANCY, Jean-Luc]. *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Seuil. 444 p. Poétique.

LE BLANC, Charles.

- 2003. [avec MARGANTIN, Laurent et SCHEFER, Olivier]. *La Forme poétique du monde : Anthologie du romantisme allemand*. Paris : José Corti. 759 p. Domaine romantique.

LICHTENBERG, Georg Christoph.

- 1980. *Schriften und Briefe* ; *Erster Band* : *Sudelbücher I*. München : Carl Hanser Verlag. 988 p.
- 1991. *Schriften und Briefe* ; *Zweiter Band* : *Sudelbücher II* ; *Materialhefte* ; *Tagebücher*. München : Carl Hanser Verlag [3e éd. rev. et augm.]. 867 p.
- 1992. *Schriften und Briefe* ; *Kommentar zu Band I und Band II*.. München : Carl Hanser Verlag. 1500 p.
- 1999. *Le Miroir de l'âme*. Trad. Par Charles Le Blanc. Paris : Corti [2e éd. rev. et augm.]. 621 p. Domaine romantique.

LOTY, Laurent.

- 1991. Forme brève et pessimisme. Le cas de Chamfort. In TESTUD, Pierre (éd.). *Brièveté et écriture : colloque international, Poitiers, 12 et 13 avril 1991 : actes*. Poitiers : UFR de langues et littératures. p. 225-238. *La Licorne*, n° 21.

MCLAY, Margaret.

- 2000. Three Recent Works by György Kurtág : Aspects of Settings of Texts by Lichtenberg, Hölderlin and Beckett. *The Hungarian Quarterly*, Autumn 2000, vol. XLI, n° 159, p. 146-153 (et notamment p. 147-149 pour l'op. 37).

MONTANDON, Alain.

- 1992. *Les Formes brèves*. Paris : Hachette. Contours littéraires. 176 p.

MORET, Philippe.

- 1997. *Tradition et modernité de l'aphorisme : Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*. Genève : Droz. 425 p. Histoire des idées et critique littéraire.

NOVALIS.

- 2000. *Le Brouillon général*. Trad. par Olivier Schefer. Paris : Allia. 350 p. Œuvres philosophiques de Novalis.
- 2004. *Semences*. Trad. par Olivier Schefer. Paris : Allia. 345 p. Œuvres philosophiques de Novalis.

QUINTIN, Hervé.

- 1998. « Pensées, telles une voie lactée » (Lichtenberg), « Toute la surface de la terre est remplie de fragments » (Th. Bernhard, Corrections 312). In ORTEMANN, Marie-Jeanne (éd.). *Fragment(s), fragmentation, aphorisme poétique* : actes du colloque, Centre international de langues, Université de Nantes, 27-28 septembre 1996. Nantes : CRINI [Centre de recherche sur les identités nationales et l'interculturalité]. Écriture poétique moderne. p. 1-15.

VAN EYNDE, Laurent.

- 1997. *Introduction au romantisme d'Iéna : Friedrich Schlegel et l'*Athenäum. Bruxelles : Ousia. 221 p.

VARGA, Bálint András.

- 2006. Melody Pressed Like a Flower : György and Márta Kurtág in Conversation with Bálint András Varga, Vienna, September 25, 1996. *The Hungarian Quarterly*, Spring 2006, vol. XLVII, n° 181, p. 75-91[1].

WERNLI, Andreas.

- 2000. Au temps de Lichtenberg (1742-1799). Notes de programme de la création suisse de l'op. 37a, décembre 2000 ; traduction des textes par Daniel Haefliger [en ligne]. [consulté en juillet 2006]. http://www.scc-concerts.ch/archive/2kurf2.htm.

[1] Cet entretien est paru depuis dans une traduction française en 2007 : György et Márta Kurtág s'entretiennent avec Bálint András Varga (Vienne, le 25 septembre 1996). *Po&sie*, n° 120, p. 165-181.

WHITTALL, Arnold.

- 2001. Plotting the Path, Prolonging the Moment : Kurtág's Settings of German. *Contemporary Music Review*, vol. 20, Part 2 + 3, p. 89-107.

Partitions

KURTÁG, György.

- 1998a. *Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs* op. 37 pour soprano solo, avec adjonction facultative d'instruments. Budapest : Editio Musica Budapest [EMB], Z. 14 129. 36 p.
- 1998b. *Tre pezzi* op. 38 et *Tre altri pezzi* op. 38a pour clarinette et cymbalum. Budapest : EMB, Z. 14 131. 11 p.
- [s. d.]. *Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs* op. 37a pour soprano et contrebasse. Budapest : EMB, Z. 14 242, en préparation. [s. p.].

Enregistrements

- *Tre pezzi* op. 38 et *Tre altri pezzi* op. 38a.
    - 2001a. Csaba Klenyán, clarinette ; Márta Fábián, cymbalum. Hungaroton, HCD 32 015. [*Psy – Charm of the cimbalom*, enregistré en 2000].
    - 2001b. Csaba Klenyán, clarinette ; Enikő Ginzery, cymbalum. Slovart Records, SR 0045. [*Contemporary Music for Cimbalom*, enregistré en 2001].