



HAL
open science

Le chemin de l'ars poetica selon Kurtág

Grégoire Tosser

► **To cite this version:**

Grégoire Tosser. Le chemin de l'ars poetica selon Kurtág. Laurence Le Diagno-Jacquín; Geneviève Mathon. De Franz Liszt à la musique contemporaine. Musicologie et significations. Hommage à Márta Grabócz, Editions universitaires de Dijon, pp.349-363, 2023, 978-2-36441-475-4. hal-04396542

HAL Id: hal-04396542

<https://hal.science/hal-04396542>

Submitted on 16 Jan 2024

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.

Le chemin de l'*ars poetica* selon Kurtág

L'œuvre de György Kurtág (né en 1926) porte les marques de l'emprise du biographique et de l'autobiographique sur la production musicale : c'est là un de ses traits le plus souvent et le plus immédiatement relevé. Certes, les hommages et *in memoriam* sont constants ; l'ancrage de l'œuvre dans la tradition est un choix assumé, et l'on peut relever les influences et les citations dans les fragments « adressés ». Or, ce qui est moins souvent souligné, c'est la manière dont Kurtág prend en compte la figure de la mort dans les textes qu'il met en musique, comme chez Beckett, Bornemisza, Attila József, Rimma Dalos, Platon ou Kafka ; et, en ce sens, il se réapproprie les topiques musicales baroques et populaires de la lamentation, des pleurs, du deuil, en les insérant dans un univers résolument moderne où la mort devient un véritable objet d'esthétique musicale. Car, précisément, le mode d'expression choisi par Kurtág, le fragment, est une marque essentielle de la brisure et de la discontinuité, de la rupture et de la coupure qui fait le deuil des grandes structures et des vastes formes narratives au profit d'une poétique de l'instant qui ne cesse de s'ouvrir et de se refermer, forme fragile et éclatante. Le fragment est suffocation, respiration interrompue et en même temps pleine et intense car, le fragment n'allant jamais seul mais en groupes, en cycles, en troupes, le rythme du pouls, même irrégulier, même pénible, se reproduit et amorce une ponctuation de la vie – élan qui se trouve dans les œuvres par juxtaposition, qu'il faut analyser dans ce sens, élan qui se trouve, pour Edmond Jabès, dans le livre et dans son paradoxal statut de puissance et d'impuissance :

« Ainsi, c'est de la brisure – brisure dans la mort, de la mort –, c'est de la fente fatale qui la mortalise en l'instaurant, que naît la question du livre. Question au néant, au vide ; question du vide autour de laquelle s'affole la parole impuissante et, pourtant, maîtresse de la question¹. »

En outre, le fragment porte les stigmates de la dialectique entre finitude et incomplétude. L'incomplétude, terme appartenant à la fois à la psychologie et aux mathématiques, est l'inachèvement propre à l'œuvre de Kurtág, constamment réécrite, mais aussi interrompue, ou simplement esquissée, ou *in progress* ; c'est l'indécidable et l'incertitude qui se proposent sur le chemin de l'œuvre. Le principe même de composition inclut des hésitations, des repentirs, des béances. L'œuvre est donc un cheminement en train de se faire, et le principe de cheminer rejoint la devise que Luigi Nono plaçait souvent en exergue ou en titre de ses dernières œuvres et qui évoque clairement un superbe poème d'Antonio Machado : « Caminante, no hay camino, hay que caminar². »

“Caminante, son tus huellas
el camino y nada más ;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,

“Marcheur, ce sont tes traces
ce chemin, et rien de plus ;
Marcheur, il n'y a pas de chemin,
le chemin se construit en cheminant.
En cheminant se construit le chemin,
et en regardant en arrière
on voit la sente que jamais
on ne foulera à nouveau.
Marcheur, il n'y a pas de chemin,

¹ Edmond Jabès, *Le Livre des marges*, Paris, LGF, Le livre de poche : Biblio essais, 1987, p. 52.

² « Voyageur, il n'y a pas de chemin, tu n'as qu'à cheminer » (ou peut-être : « mais il faut cheminer », ou encore : « il n'y a que le cheminement »...).

sino estelas en la mar¹.”

seulement des sillages sur la mer².”

C’est la même idée que reprend Kurtág dans le film documentaire de Judit Kele, *L’Homme allumette*, où il montre que le chemin qui mène à l’œuvre est plus important que l’œuvre elle-même ; et cette conception se double d’une prise de conscience de l’organicité de l’œuvre qui se voit douée d’une autonomie qui échappe à son auteur :

« [Les *Jeux* ont] été un des recommencements, mais ça ne signifie pas que j’ai pris une nouvelle direction. Je me suis simplement dit qu’il y avait là un élément de base, que tout ce que je sais c’est qu’il existe donc ce *do* : et qu’est-ce qui pourrait y répondre ? Éventuellement une autre note, et alors la musique *se met en marche*³. »

La musique est à l’œuvre, donc, à partir d’un matériau minimal. Elle se déploie par question / réponse, termes couramment utilisés par Kurtág pour expliquer l’enchaînement des phrases musicales ou des fragments qui constituent ses œuvres. Un son répond à un autre son, un motif répond à un autre motif, etc. Le caractère faussement archaïque de cette terminologie montre l’attachement de Kurtág à une conception esthétique qui est celle du langage musical, de la musique qui parle, qui dit, qui raconte. La musique *chemine*, elle se déploie à partir des éléments fondamentaux qui sont les siens : un son, une note. L’idée d’auto-engendrement est une conception très importante chez Kurtág, qui considère que la pièce s’ouvre et se referme de façon autonome, sans intervention de l’auteur. Comme le dit Kurtág dans la suite du film de Judit Kele, « il se passe ce que veut la composition [...]. Elle trouve son propre chemin... »

Le chemin est donc un thème obsédant en tant qu’il indique – sans l’imposer – l’orientation vers une fin indépassable, la mort et l’inachèvement intrinsèque d’un parcours asymptotiquement invincible à toute clôture, dont importent la dynamique et le mouvement. Comme on peut l’imaginer, ce thème est tout autre chose qu’une simple figuration linéaire à laquelle on puisse accrocher des clichés ou encore des symboles convenus : démarche, cheminement, voyage. Kurtág prend à tâche de subvertir et de mettre en crise cette linéarité qui est objet d’interruption et même de disparition. Nul viatique ne nous est proposé – je place ici quelques citations des textes mis en musique : les poteaux indicateurs – comme les feux follets de Goethe mis en exergue par Rimma Dalos dans les *Messages de feu Demoiselle R. V. Trousova* op. 17 (II, 1)⁴ – sont trompeurs⁵, les chemins s’effacent⁶ ou sont ensevelis sous la neige⁷. Sur la route de Damas⁸, on « se marécagise⁹ », les « vieux allers¹ » sont fragmentés de pauses, chez

¹ Antonio Machado, *Poesías completas*. Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado, Clásicos castellanos nueva serie, 1989, p. 575.

² Traduction de José Parets-Llorca.

³ Judit Kele, *L’Homme allumette*, Les films d’Ici, ZDF / Arte, Hunnia film studio, France supervision, Centre Georges Pompidou, Sacem, Image Création. DVD Juxtapositions / Ideal Audience International, DVD9DS16, 2006 [film datant de 1996] ; c’est moi qui souligne.

⁴ « Et quand un Feu Follet vous indique le chemin / Il ne faut justement pas le prendre. » (Goethe, *Faust I*, Nuit de Walpurgis).

⁵ « [...] des panneaux indicateurs retournés ; / particulièrement fatals / pour celui qui reste toujours au même endroit. » (Fin du poème « Les Adieux » de Dezső Tandori, dernière pièce de *S. K. – Bruit-souvenir* op. 12).

⁶ « Comme un chemin en automne, à peine l’a-t-on balayé qu’il se recouvre de feuilles mortes. » (*Fragments de Kafka* op. 24, I, 2).

⁷ « [...] Toi, temps, du souvenir efface les vestiges, / Et enfouis les chemins sous la neige. » (fin du poème de Blok placé par Rimma Dalos en épilogue aux *Messages de feu Demoiselle R. V. Trousova*).

⁸ *S. K. – Bruit-souvenir* op. 12, première pièce.

⁹ *Huit chœurs sur des poèmes de Dezső Tandori* op. 23, III, 1.

Beckett, et il n'est pas jusqu'à la promenade innocente de Hölderlin qui ne soit semé d'embûches². Il peut se produire un blocage de la marche en avant (porte – de surcroît ouverte – qu'on ne peut franchir³) – ou, à rebours, du rebroussement (Kafka – point de non-retour⁴, ou le *Nimmermehr* qui sonne comme une excommunication⁵). D'autant que les repères font la belle, à telle enseigne que la voie libre offre surtout le risque de trébucher⁶.

C'est là qu'intervient également la suspension : corde de Kafka planant en lévitation au-dessus du sol⁷ (comme le cheval qui crève la toiture⁸) ou élévation d'Esterházy du « cheval-brouillard au-dessus du saule⁹ ». Bref, cette voie à ellipses et à éclipses, mâtinée de détours, inscrit avec une netteté aiguë, la mouvance aporétique de l'univers kurtágien, l'*a-poria* étant justement l'absence de voie – et de voix puisqu'aussi bien le recouvrement du parcours et du discours, des pas et des mots qui s'ajoutent¹⁰ et s'évertuent à faire sens (c'est-à-dire direction et coalescence, fût-ce au risque de l'intermittence et de la fragmentation) est une constante. Cependant, et même si Kurtág fait de la négativité une instance (ou un « reste »), l'aporétique qui est intrinsèquement lié à l'indécidable et à l'incomplétude n'implique pas plus la stase et l'impasse que l'absence de voix n'implique le silence.

Du même coup, on retrouve dans la traversée, la traduction et le transcodage que Kurtág effectue en liaison avec le thème du chemin, la saillance du mode de cheminement et l'importance du rythme. Le chemin s'incorpore ou s'incarne dans des structures labiles et mobiles qui conditionnent ses modalités. D'où l'alternance de vitesses parfois vertigineuses (la suppression tangentielle du temps¹¹) et de lenteurs s'étirant à l'extrême (comme l'escargot gravissant le Fuji¹², que j'analyserai plus loin). Compte tenu de ce souci du sens énonciable dans le syntagme d'une phrase, il est dans la logique parfois buissonnière et capricante des parcours, que les avatars du chemin, en tant que thème, structure et principe de composition¹³, aient une incidence marquée sur les trois pôles de la triade énonciative, et qu'en retour ceux-ci disposent ses contours et

¹ « vieil aller / vieux arrêts » (...*pas à pas – nulle part...* op. 36, pièce 17, « mouvement »).

² « La promenade », deuxième pièce des *Chants de Hölderlin* op. 35.

³ *Hommage à Luigi Nono* op. 16, dernière pièce, texte de Rimma Dalos : « ...Et bien qu'ouverte pour moi, / La grande et large porte, / Je n'ose cependant pas la franchir. »

⁴ *Fragments de Kafka* op. 24, I, 16 : « À partir d'un certain point, il n'est plus de retour. C'est le point qu'il faut atteindre. »

⁵ *Fragments de Kafka* op. 24, I, 6 : « Plus jamais, plus jamais tu ne reviendras dans les villes, plus jamais la grosse cloche ne sonnera au-dessus de toi. »

⁶ Voir le « Où me cacher » d'Ossip Mandelstam (*Chants de désespoir et de chagrin* op. 18, pièce n° 4).

⁷ *Fragments de Kafka* op. 24, II : « Le vrai chemin passe sur une corde qui n'est pas tendue en hauteur, mais juste au-dessus du sol. Elle semble plus destinée à faire trébucher qu'à être foulée. »

⁸ *Fragments de Kafka* op. 24, III, 11 : « Étonnés, nous vîmes le grand cheval. Il perça le toit de notre chambre. Le ciel nuageux s'étirait faiblement le long du tracé vigoureux, et sa crinière volait au vent en bruissant. »

⁹ Péter Esterházy : *Fancsikó et Pinta* op. 40, pièce n° 3.

¹⁰ ...*pas à pas – nulle part...* op. 36, pièce n° 6 : « écoute-les / s'ajouter / les mots / aux mots / sans mot / les pas / aux pas / un à / un ».

¹¹ « De la rencontre / à la séparation, / des adieux / à l'attente / s'est écoulée ma vie de femme. » (*Scènes d'un roman* op. 19, pièce 2, reprise en épilogue...).

¹² « Ars poetica », dernier des *Sept chants* op. 22.

¹³ J'en veux encore pour exemple la citation de Kafka placée par Pascal Dusapin en exergue de son ouvrage *Une musique en train de se faire* (Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, Paris, Seuil, La Librairie du XXI^e siècle, 2009) : « Il existe un but, mais pas de chemin. Ce que nous appelons chemin, c'est l'hésitation. » Cette entrée du *Journal* de Kafka est mise en musique par Kurtág dans les *Fragments de Kafka* op. 24, III, 7.

ses détours – c'est-à-dire ses limites – selon des configurations discontinues, et parfois déconcertantes.

L'espace subit des distorsions qui donnent le tournis (étendue infinie et glaciale de l'interstellaire¹, sommets sublimes... et stériles de Lichtenberg²), les chemins beckettien ne mènent nulle part, tels les *Holzwege* heideggeriens, le cercle limité de Kafka se vide, le sol se dérobe sous les roues de la voiture chez Attila József, les chemins de Pál Gulyás disparaissent sous la neige ou forment un écheveau inextricable en consonance avec l'absence de fil d'Ariane³. Bref, labyrinthe ou terrier, site exposé ou refuge, prison ou forteresse, l'espace est en perpétuelle transformation : c'est, en termes deleuziens, un territoire déterritorialisé, un lieu sans lieu à la manière des constructions utopiques, un site sans assise qui s'arrache à l'assujettissement du même.

La traversée du pôle temporel propose des transfigurations du même type. Infléchi par des rythmes divers, le cheminement connaît traverses et renversements : passé se substituant à l'avenir⁴, lien entre des durées lacunaires⁵, vrilles d'une lente germination⁶. On est dans les parages d'une conception fractale du temps plutôt que dans les temporalités linéaires ou circulaires traditionnelles. Ces deux séries de mouvements ne laissent pas d'affecter en profondeur ce qu'il est convenu d'appeler la position du sujet lequel, sous l'effet de clivages et de mises à distance, doit se glisser dans l'entre-deux, dans la double dénégation du neutre (ni toi, ni moi), ou encore doit passer par soi-même au risque de l'envasement et de l'anéantissement.

En vérité, la seule ressource du sujet est de s'intercaler, de se substituer à soi-même par le biais de ce qui fascine Kurtág, à savoir la pronominalisation dans la mesure où elle s'exerce à la fois dans la relation et le questionnement⁷. Le trajet de soi à soi (Hölderlin et l'intime, Beckett et le visage en miroir qui se dissout) est le lieu de tous les dangers – comme le langage – et le « je » ne peut accéder à la parole que par l'effet d'un vacillement, d'une éclipse qui échappe à toute formulation parce qu'elle est le fondement de toute formulation. Ce n'est pas le chemin mais, en dernier ressort, le « cheminer » qui importe, cette activité intransitive qui naît de l'injonction de l'infinitif – ce subjonctif impersonnel capable de conjuguer le *double-bind* d'un impersonnel indexé sur la profération singulière. Ligne de crête suspendue entre des blancs, des intervalles abyssaux, le vrai chemin (« Der wahre Weg », op. 24, II) – déjouant tout en les mobilisant les pièges du linéaire et de la circularité – se moque du chemin.

Labyrinthe et terrier

Le chemin comme labyrinthe est avant tout présent chez Kafka, en particulier dans *Le Terrier* où le noyau, ultra protégé, devient paradoxalement inaccessible et difficile à retrouver pour l'habitant qui devrait en être le bénéficiaire unique et apaisé. Il serait simple et satisfaisant pour la raison objective de présenter les cycles de fragments comme étant des constructions labyrinthiques. Mais il semble que le labyrinthe implique une notion d'évasion, une volonté d'extériorisation : il faut « sortir du

¹ Première pièce des *Messages de feu Demoiselle R. V. Trousova* op. 17.

² Pièce n° 9 des *Quelques phrases tirées des cahiers de brouillon de Georg Christoph Lichtenberg* op. 37 :

« Les cimes des Alpes plus proches du soleil, mais froides et stériles. »

³ *Sept chants* op. 22, pièce n° 5.

⁴ « Je ne souhaite que l'avenir / qui est passé » (« Koan bel canto » de Tandori dans l'op. 23, II, 1).

⁵ « Tes disparitions, / c'est comme de noirs trous de mémoire » (*Messages de feu Demoiselle R. V. Trousova* op. 17, III, 9).

⁶ « Le temps / mûrit en formant des vrilles comme des plants de haricot. » (*Fragments d'Attila József* op. 20, 4).

⁷ Voir la déclinaison du pronom « tcheï », qui ouvre l'*Hommage à Luigi Nono* op. 16.

labyrinthe » ; celui-ci est d'ailleurs construit autour d'un centre, qui est le point géographique le plus éloigné de la sortie. On n'entre pas dans un labyrinthe, ou alors juste par jeu (qui peut être plus moins cruel¹), on essaie d'en sortir. L'enfermement est une punition, une condamnation. La structure cloisonnée ne correspond pas à la forme ni à la souplesse d'ouverture de la structure kurtágienne.

En revanche, le terrier possède un centre qui n'est pas forcément le centre géographique. Il remplit également une fonction utilitaire, puisque l'animal y dort, y mange, s'y reproduit. C'est une demeure dont on peut sortir pour chasser et dans laquelle on peut rentrer pour se protéger et se reposer. Outre la consonance positive de la notion de terrier, elle maintient, de façon permanente, la relation entre l'extérieur et l'intérieur, entre l'intime et le dehors – sur un mode de réciprocité naturelle. Cela ressemble bien plus à la construction des cycles chez Kurtág.

Ce sont les images et les personnages de la plus célèbre évocation de labyrinthe que reprend le poème d'Amy Károlyi dans le cinquième des *Sept chants* op. 22² pour soprano et cymbalum :

Labyrinthe. Pas d'Ariane, pas de fil.

On se souvient que le fil d'Ariane aide Thésée à s'évader du labyrinthe construit spécialement par l'ingénieur Dédale. Sans Ariane et sans fil, il semble donc impossible de faire comme Thésée. « Perpetuum mobile », porte Kurtág en sous-titre ; en effet, la voix de soprano et le cymbalum sont coincés dans un labyrinthe dont la sortie leur est cachée : ils marchent sans fin, à la recherche d'un fil ou d'un indice qui leur montrerait l'issue salutaire. Il s'agit donc d'un *da Capo senza fine*³ répétant éternellement le même système. Dans ce labyrinthe, la sortie est en effet introuvable, et la *fin* (le but, l'instant de la sortie, le lieu de la sortie) est décidément indéfinie. L'original hongrois⁴ renforce cette idée de cachette, de non-lieu, de négation de la localisation de la sortie : le *nincs*, négatif, implique également souvent une dimension géographique (« il n'y a pas »).

¹ Je pense par exemple à la scène d'ouverture du *Limier* de Joseph Mankiewicz ou à la scène finale de *Shining* de Stanley Kubrick.

² *Hét dal* [*Sept chants*], pour soprano et cymbalum (ou piano), auteurs : Amy Károlyi et Kobayashi Issa [traduction hongroise de Dezső Tandori], Budapest : EMB Z. 12 499, 1987 (composition : 1981, création : 1985).

³ Clin d'œil au caractère paradoxal du fragment, la partie de cymbalum porte des indications contradictoires : la pédale doit rester enfoncée pendant toute le morceau, *al fine* (jusqu'à la fin), mais le *da Capo*, la répétition, est précisément *senza fine* (sans fin)...

⁴ « Labirintus. Nincs Ariadne, nincs fonál. »

5. LABIRINTUS
KAROLYI Amy
(Perpetuum mobile)

Lonfano, larghissimo

a) La - bi - rin - tus, Nines A - ri - ad - ne, nines fo - nál.

b) ... fo - nál, La - bi - rin - tus, Nines A - ri - ad - ne, nines

pppp

poco rinf.

Ped. al fine

D.C. senza fine

Ex. 1 – György Kurtág, *Sept chants* op. 22, 5

© Copyright Universal Music Publishing Editio Musica Budapest. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Plusieurs remarques s'imposent immédiatement : un système a) est proposé, ainsi qu'un système b), comme souvent chez Kurtág qui aménage des *ossia*, des « ou bien » ; il appartient aux musiciens de choisir un support de leur interprétation. Or, à y regarder de plus près, les deux systèmes sont rigoureusement identiques, à ce détail près que b) débute sur le mot « fonál » (« fil »). Le schéma est strictement respecté dans les deux cas, puisque la reprise perpétuelle fait que l'on revient toujours aux mêmes endroits sur les mêmes mots et les mêmes notes. Seul change l'instant où commence le jeu. Ce début est d'ailleurs en relation avec une prétendue musique antérieure, supposée, sous-entendue, puisque les premières notes sont liées en arrière : il faut donc imaginer une musique qui serait « toujours déjà là », qui serait présente au moment du début du morceau, car il faut bien commencer quelque part, *lontano*, *larghissimo*.

La voix et le cymbalum avancent pas à pas, prudemment, silencieusement, comme s'ils avaient toujours marché côte à côte dans ce labyrinthe. Le mouvement perpétuel le suggère ; les hauteurs le confirment : les trois groupes de mots, respectivement de quatre (« Labirintus »), cinq (« Nincs Ariadne ») et trois (« Nincs fonál ») syllabes, sont séparés par des silences, et le total des syllabes forme le total chromatique : *do-ré-si-si bémol / fa-mi-mi bémol-sol-fa# / do#-la-sol#*. L'enfermement est scellé par la mélodie, puisque chaque son est énoncé une fois, et une seule : pas de redondance, pas d'échappatoire. Cela recommence, encore et encore, et peu importe où cela s'arrête.

La partie de cymbalum est, de ce point de vue, moins stricte : rythmiquement plus libre et plus variée, plus riche dans les ornements, utilisant des accords et des arpèges, l'accompagnement n'énonce pas de totaux chromatiques rigoureux ; mais on peut observer quelque chose d'intéressant : à partir de l'accord arpégé *poco rinf.* Au milieu du système a), alors que le chant se tait, le cymbalum dit les douze sons. Le dernier son, *do#*, est justement l'unisson sur lequel reprend la voix (sur « nincs »). Ce qu'il dit ensuite (prenons par commodité le début du système b) énonce le total chromatique en seulement quinze sons ; le seul son manquant, *si bémol*, intervient là encore sur l'autre « nincs » de la voix (*fa bécarre*), formant ainsi un intervalle de quinte.

Une hypothèse vient alors à l'esprit : la soprano ne serait-elle pas perdue dans le labyrinthe évoqué par le cymbalum ? Plus bavard, capable de phrases plus longues, plus libre sous bien des aspects (mélodique, rythmique, harmonique), le cymbalum possède en outre une pédale de résonance qui, enfoncée pendant tout le temps que dure la pièce, noie l'ensemble des notes jouées et chantées¹ dans un flou sonore. En outre, des ornements assez nombreux lui sont confiés, et Kurtág lui accorde, dans le *pppp* général, une variation de nuance (*poco rinf. decrescendo*) et d'agogique (*decrescendo* fléché, concernant la nuance et le tempo). Il serait ainsi le maître du temps et de l'espace, sorte d'environnement clos englobant tout discours, circonscrivant toute marche.

L'ascension

Chez Kurtág, chaque note compte, et l'instrumentiste doit jouer chaque son comme si sa propre vie en dépendait. Afin d'éprouver la difficulté d'agir, de faire, de produire des sons, Kurtág revient aux sources de l'apprentissage musical, aux éléments primaires et fondamentaux : faire des gammes, jouer des lignes conjointes diatoniques, faire sonner les cordes à vides. Ces « objets trouvés », c'est-à-dire – dans une des

¹ La chanteuse étant placée à côté de l'instrument, les hauteurs de notes chantées provoquent la mise en vibration des cordes du cymbalum, laissées libres par la pédale de résonance.

acceptions du terme – les gestes instinctifs de découverte de l'instrument, sont les premières choses que l'on apprend lorsqu'on débute l'apprentissage d'un instrument¹.

Pas à pas, une note suit l'autre dans un cheminement qui n'est pas anodin, mais qui coûte à chaque fois un effort inouï à son exécutant. Un des exemples emblématiques, que j'ai analysé ailleurs², est le parcours du personnage Gortchakov dans le film *Nostalghia* de Tarkovski, qui pose un pied devant l'autre, une bougie à la main, dans le bassin asséché de Sainte-Catherine ; deux pièces des *Signes, jeux et messages* pour cordes semblent restituer musicalement ce difficile cheminement : *Une fleur pour Dénes Zsigmondy ...in memoriam Anneliese Nissen-Zsigmondy* et *In memoriam György Kroó*. La bougie vacillante de Gortchakov est le symbole du son musical, au seuil de la perception, que l'interprète doit faire naître dans une immense et intense vulnérabilité qui constitue son essence et justifie sa valeur : il ne va pas de soi qu'un son soit suivi d'un autre son, cela doit être à chaque fois une expérience unique, pénible, coûteuse, vitale. Serait-ce le « vrai chemin » de Kafka³, semé d'embûches, sur lequel il est dangereux de s'aventurer, où le fait même de cheminer devient une leçon de vie ? Serait-ce la difficile ascension du Mont Fuji ? Le dernier des *Sept chants* op. 22 pour soprano et cymbalum est un haïku de Kobayashi Issa traduit en hongrois par Dezső Tandori⁴ :

Grimpe en douceur
petit escargot –
tu es sur le Fuji !

¹ Telles les cordes à vide de la guitare soliste, arpégées au début de *Tombeau de Stephan* op. 15c ; tels les glissandi sur les touches blanches puis sur les touches noires du *Perpetuum mobile* dans les *Jeux* pour piano, etc.

² La scène de la bougie dans *Nostalghia* d'Andreï Tarkovski : un exemple de métaphore dans l'enseignement oral de György Kurtág. *Métaphore et musique* (Inès Taillandier-Guittard, dir.). Presses Universitaires de Rennes, Interférences, 2015, p. 103-112.

³ « Le vrai chemin passe par une corde qui n'est pas tendue en l'air, mais presque au ras du sol. Elle paraît plus destinée à faire trébucher qu'à être parcourue. » (*Fragments de Kafka* op. 24, seconde partie). Traduction de Marthe Robert dans Franz Kafka, *Préparatifs de nocé à la campagne*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1985, p. 47.

⁴ Kobayashi Issa, dans Corinne Atlan & Zéno Bianu [éd. et trad.], *Haiku : Anthologie du poème court japonais*. Paris, Gallimard, Poésie, 2002, p. 104.

7. ARS POETICA

KOBAYASHI Issa – TANDORI Dezső

p, poco a poco augmentando al fine

Csak las - san, szé - pen; gon - do - san

p, poco a poco cresc.

mászd meg, csi - ga, a Fu - ji he -

sempre cresc.

non arpegg.

- gyét.

sempre cresc.

ff, dolce

m. d.

p

p

** Ped. _____ Ped. _____

*** Ped. _____

* = ●

** zongora-változat / pianoforte version

*** cimbalom-változat / cimbalom version

Adrienneeck 1982 I.3-ra.

EX. 2 – György Kurtág, *Sept chants* op. 22, 7

© Copyright Universal Music Publishing Editio Musica Budapest. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

L'ascension, métaphore de la création artistique, se révèle pénible et éprouvante – un véritable *ars poetica*, comme le dit le titre¹. Il s'agit d'une lente et progressive

¹ C'est également de la dernière pièce des *Quatre caprices* op. 9 (1959-1970, rév. 1993, 1997) sur des poèmes d'István Bálint. Dans ce cas précis, l'*ars poetica* consiste en une sorte de *recapitulatio* finale. En

augmentation de la nuance, depuis le *p* initial, *poco a poco augmentando al fine*, jusqu'au *ff dolce* du cymbalum – le dernier accord, après la césure, est à nouveau un *p*. À ce grand *crescendo* correspond un élargissement du registre, depuis le *fa* bécarré initial des deux protagonistes : la voix va peu à peu, demi-ton par demi-ton (la première portée n'est ainsi composée que de *fa* et de *sol* bémol) vers l'aigu ; le cymbalum s'étend vers le grave et l'aigu à partir de son premier son, médium (*do* bécarré grave à la fin du 2^e système, *do* bécarré puis *mi* bécarré aigu, fin du 2^e et début du 3^e système).

D'emblée, on comprend que la pénible ascension symbolise la composition, que l'acte d'écriture s'apparente à une lente et douloureuse marche vers le sommet, difficile par les efforts physiques qu'elle requiert. Le haïku réserve une surprise de taille, comme souvent, à la fin de son parcours : le lent et valeureux escargot s'attaque au Mont Fuji, point culminant du Japon. Le déséquilibre frappant entre la petitesse paisible, fragile et lente de l'escargot, et l'immensité sacrée du Fuji (que la traduction hongroise rapproche dans l'espace : *csiga / Fuji*), oriente le haïku vers l'absurde : l'animal s'attaque visiblement à beaucoup trop haut pour lui, sa situation est désespérée, la lutte est disproportionnée. Et pourtant, cette disproportion même a suscité l'intérêt de Kurtág. L'art poétique, c'est de tenter l'aventure, humblement, laborieusement, avec opiniâtreté, même si l'on sait que le but est inaccessible : encore une fois, ce qui compte, c'est d'essayer, de cheminer¹. La création devient l'acte qui permet de parcourir ce chemin, de grimper cette trop haute montagne. Ici, aucune fulgurance : l'escargot ne laisse que la trace de son chemin.

Le fait que cet envoi poétique, ajouté par Kurtág aux six poèmes de Amy Károlyi, apparaisse dans la traduction de Dezső Tandori, n'est pas étonnant : le surréalisme n'est jamais loin quand la poésie doit prêter à sourire. Cependant, le fait même de mettre un titre à un haïku, de lui attribuer une valeur d'ordre symbolique ou métaphorique – comme celle d'un art poétique, qui est déjà « interprétation » du haïku – semble contraire au principe de non-explicitation du genre poétique japonais, comme le souligne Barthes :

« Ne décrivant ni ne définissant, le haïku [...] s'amincit jusqu'à la pure et seule désignation. *C'est cela, c'est ainsi*, dit le haïku, *c'est tel*. Ou mieux encore : *Tel !* dit-il, d'une touche si instantanée et si courte (sans vibration ni reprise) que la copule y apparaîtrait encore de trop, comme le remords d'une définition interdite, à jamais éloignée. Le sens n'y est qu'un flash, une griffure de lumière [...] ; mais le flash du haïku n'éclaire, ne révèle rien. [...] Rien n'a été acquis, la pierre du mot a été jetée pour rien : ni vagues ni coulée du sens². »

Le haïku est immanence du sens, il ne renvoie pas à autre chose qu'à lui-même : point de métalangage, point de transcendance, point de signification extrinsèque ou métaphorique. *Tel !* dit aussi la musique de Kurtág, ne cherchant qu'à mettre en valeur le haïku dans sa forme première, sans vouloir lui imposer un second degré, un second niveau de signification qui lui sont étrangers. Pourtant, le titre attribué par Kurtág porte discrètement l'empreinte d'une interprétation poétique et esthétique du haïku, et la mise

effet, certains endroits cruciaux des pièces 1, 2 et 3 (incipit, clausule, entrées notables de la voix et des instruments) sont rappelés à la toute fin de cette quatrième et dernière pièce (de la mesure 21 à la mesure finale 33), comme si la coda pouvait refermer l'œuvre en y incluant *in extremis* un certain nombre de réminiscences des mouvements précédents. *Last but not least*, l'accord final des *Quatre caprices* est identique à l'accord initial.

¹ Il s'agit d'un thème tout à fait kafkaïen, qui consiste à considérer la difficulté d'écrire comme le thème même de l'écriture. À ce sujet, le fragment de l'op. 24 « In memoriam Joannis Pilinszky » (III, 6) est tout à fait saisissant.

² Roland Barthes, *Œuvres complètes, Tome III : 1968-1971*, Paris, Seuil, 2002, p. 415 (Chapitre « Tel » dans *L'Empire des signes*).

en musique, si elle est la plus *littérale* possible, recèle des « secrets de fabrication » qui ne sont pas anodins : le fragment kurtágien propose une interprétation *en musique*, c'est-à-dire qu'il ne risque pas d'imposer ou d'apposer un sens au haïku ; il lui accorde un réceptacle musical dans lequel le haïku peut s'épanouir sans être trahi.

Si le point d'aboutissement évoqué par le haïku (l'ascension ou le franchissement du Fuji) est impossible à atteindre, le point d'aboutissement symbolique est, lui, atteint, puisque le fragment se compose au fur et à mesure de l'ascension et clôt les *Sept chants* op. 22. Il est remarquable, en outre, que le madrigalisme attendu de la lente marche¹, correspondant à une mélodie ascendante, se double d'une figuration musicale plus difficile à décrypter : en suivant la ligne mélodique (milieu du second système), au moment où la soprano prononce le nom de l'animal, l'accompagnement du cymbalum énonce un total chromatique linéaire, c'est-à-dire *douze* sons en *douze* notes, depuis *do#-ré* à *fa#-do-si-fa*, en passant par *ré#-la-mi* et *si bémol-sol-la bémol*. C'est précisément au terme de cet énoncé qu'un premier unisson général sur *do* (*ossia* quinte *sol* à la voix) intervient sur « Fu-ji », comme pour laisser parler la consonance après le fourmillement chromatique, et imposer la grande différence entre l'escargot et le mont. Ce premier *climax* est repris à l'occasion de la *coda* instrumentale (d'abord sur *sol*, *ff*, puis sur *la#* pour le point final, *p*). Cet ultime pied de nez à l'énorme *ff* reproduit la surréaliste disproportion entre la montagne, élevée et immense, et l'escargot, petit et au ras du sol.

L'écriture fragmentaire de Kurtág fait donc apparaître un chemin qui est un jeu des limites – sur et avec les limites. Cette limitation, délimitation ou illimitation, s'opère à plusieurs niveaux de l'œuvre musicale. D'un point de vue compositionnel, poétique, l'œuvre donne lieu à un travail infini, toujours *in progress*, qui ne saurait s'achever dans la « création » de l'œuvre, puisque l'interprétation et l'épreuve de l'œuvre en concert remet bien souvent en cause sa forme, voire son matériau. Précisément, d'un point de vue du matériau utilisé, Kurtág limite volontairement les intervalles, les formules, et le mécanisme de la pièce est presque toujours le même, comme sclérosé dans un schéma de motifs contrastants – la forme progresse, avance par question / réponse ou par analogie / opposition. Encore et toujours, Kurtág écrit et réécrit la même œuvre ; il ne s'en cache pas. Il lui arrive de reprendre les mêmes mélodies, d'apposer sa signature musicale un peu partout², de transcrire et retranscrire les mêmes pièces ; il ne peut se résoudre à mettre le point final à une pièce. Il y a donc chez lui une sorte de surdétermination du temps présent. La fragmentation telle que l'envisage Kurtág n'est pas tant due à une concentration extrême du matériau, ou à un goût excessif pour la coupure ou la discontinuité, qu'à une volonté de présentification, de mise à disposition *hic et nunc* d'un être sonore vivant. Cette expérience vive du temps se combine avec la sensualité propre à l'instantané. Le plaisir, au sens de la jouissance, est associé à une sorte de hors temps, de réinvention du vécu du temps qui est particulier : ce vécu n'est abordé ni de façon linéaire, ni circulaire, mais instantanée, et c'est en ce sens que la fulguration du fragment peut procurer un plaisir esthétique³. L'écriture de Kurtág montre une façon d'aimer la musique. En effet, la brièveté des fragments exige une

¹ Il faut noter ici que le « *lassan* » (« lentement »), contenu dans le titre du premier des *Sept chants* op. 22, et dans laquelle il occupe une place importante, revient dès le début de la septième et dernière pièce, comme un écho à la « lenteur » du premier poème.

² Le même intervalle redoublé, par exemple une septième majeure, ascendante puis descendante. Voir par exemple la fin du mouvement V du *Quatuor à cordes* op. 1, ou la seconde pièce des *Scènes d'un roman* op. 19 dans laquelle Kurtág qualifie lui-même de signature ou de figure obsédante le double saut d'octave en mouvement contraire.

³ Il est intéressant de noter que le « présent » a à voir avec le *don*, le cadeau – notions qui sont clairement associées à l'hommage chez Kurtág.

implication totale de l'auditeur et de l'interprète, du début à la fin de la pièce, une concentration qui va de pair avec la concentration temporelle de l'œuvre.

Ainsi, l'œuvre fragmentaire est une sorte de paradoxe vivant, dynamique. Elle est paradoxe, car elle est véritablement le lieu de l'indécidable, de l'incertitude, où se jouent des conflits ouverts entre sémantique et sémiotique, entre le son et le sens, entre le chemin et l'aporie. Dans sa spontanéité fulgurante, le fragment est un « cependant », à la fois comme marque du présent et comme valeur d'opposition. Cette construction parataxique montre que la limite marque une ligne de partage, et induit aussi bien l'inclusion que l'exclusion : il y a à la fois passage et dépassement, comme dans le « trop tard » (« zu spät ») de Kafka où le main-tenant et le maintien (« sich noch halten ») portent l'instant à un point d'exténuation¹.

La figuration de la limite comme écart et espacement est encore présente chez Kafka, jusqu'à marquer le point de non-retour² dont le symétrique spatial ou temporel est l'impossibilité d'avancer (blocage ou absence de chemin, désarroi intérieur dû à la désorientation). Le temps donne lieu à des excès : excéder la mesure (étirement-contraction) ou le rythme de l'écoulement (la condensation fulgurante de la longue histoire d'amour résumée par « ich lebe rasch³ »). Un exemple intéressant est l'image de l'anthume et du posthume chez Lichtenberg – le trépas en tant que simple détail (il « développe l'impossible », comme Pilinszky)⁴. La ligne de crête qui est celle de l'inscription temporelle du fragment est vacillation, hésitation. La conclusion décisive de Borges présente le tigre qui dévore, le feu qui brûle pour passer du temps à l'existence, aux miroirs du sujet.

« Le temps est la substance dont je suis fait. Le temps est un fleuve qui m'entraîne mais je suis le temps ; c'est un tigre qui me déchire, mais je suis le tigre ; c'est un feu qui me consume, mais je suis le feu. Pour notre malheur, le monde est réel, et moi, pour mon malheur, je suis Borges⁵. »

L'espace-temps est le lieu, le moment d'une expérience de la subjectivité. Celle-ci n'est pas donnée par avance, elle se construit dans le déplacement, le détour par l'autre. Le miroir en tant que thème (image, reflet) et structure (dispositif de réflexion, redoublement, duplication) joue un rôle multiple. L'écho, qui reproduit de façon sonore la dimension visuelle et spatiale du miroir – ou de l'ombre –, est lui aussi très souvent utilisé. La métaphore de la relation à l'autre connaît deux avatars marquants : la rupture, le morcellement⁶ ; le rabattement sur l'image, l'échelle de soi⁷. L'épreuve de la limite –

¹ *Fragments de Kafka* op. 24, IV, 1.

² *Fragments de Kafka* op. 24, I, 16 : « À partir d'un certain point, il n'est plus de retour. C'est le point qu'il faut atteindre ».

³ *Fragments de Kafka* op. 24, IV, 2, fin.

⁴ Pièce 18 des *Quelques phrases tirées des cahiers de brouillon de Georg Christoph Lichtenberg* op. 37, « 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. »

⁵ Jorge Luis BORGES, *Œuvres complètes I*. Éd. établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Bernès ; trad. par Paul Bénichou, Sylvia Bénichou-Roubaud [& al.], Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 816 (fin de la « Nouvelle réfutation du temps »).

⁶ Je prendrai comme exemple le corps morcelé : « Un visage enseveli dans les os d'une main. » (fin de « Koan II », *Huit chœurs sur des poèmes de Dezső Tandori* op. 23, I, 3) ; « une jambe de pantalon dans la grisaille. » (fin d'« Alcool », premier des *Quatre chants sur des poèmes de János Pilinszky* op. 11), visage collé à la vitre de Beckett (...pas à pas – nulle part... op. 36, pièces 3 et 7).

⁷ Ici, la pointe extrême de l'anamorphose serait la *disparition* : dissolution de Beckett (...pas à pas – nulle part... op. 36, pièce 12), flammes de Hölderlin (fin de « Figure et esprit », troisième des *Chants de Hölderlin* op. 35), éclipse d'Attila József (« Ma disparition / me stupéfait », sixième des *Fragments d'Attila József* op. 20), ensevelissement du chemin ou multitude des cachettes chez Kafka (*Fragments de Kafka* op. 24, I, 2 et 3).

qui est fondamentalement une expérience –, c'est une subjectivité qui s'éprouve, notamment dans son rapport à ce qui n'est pas elle.

Indéfiniment, l'œuvre s'ouvre et se referme, dans sa fragmentation continue et discontinue. Il y a chez Kurtág ce plaisir, toujours renouvelé, de commencer et de finir, d'ouvrir et de refermer, ou plutôt de fermer provisoirement en sachant pertinemment que le plaisir sera de rouvrir la forme, de la laisser s'épanouir dans une autre dimension. À chaque fois que l'œuvre se donne, elle se présente comme une forme équilibrée et épanouie, propre à révéler sa nature profonde, et pourtant il n'est rien de plus important que de l'*inachever*.

Grégoire Tossier
Université d'Évry Paris-Saclay, RASM-CHCSC