

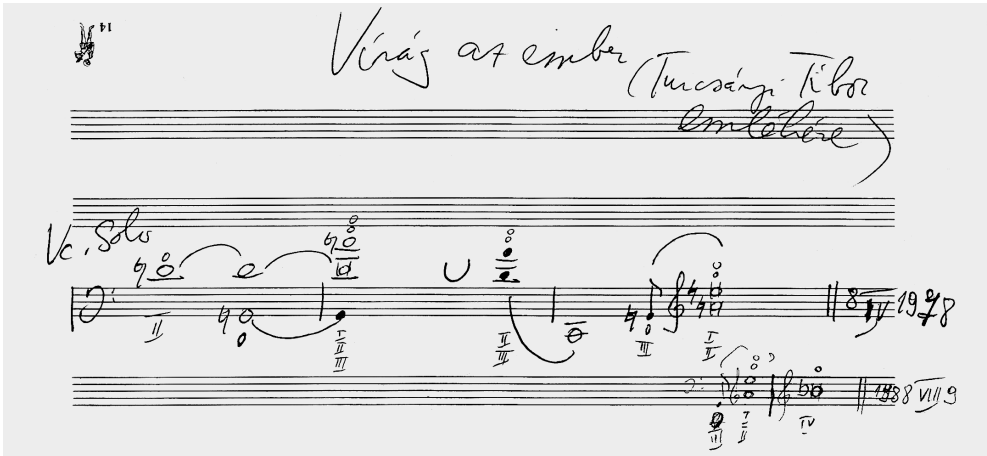
## **Au-delà du brouillon, en deçà de la publication Statut des mises au net dans l'univers poétique de György Kurtág**

par Elise Malinge

La nature du processus créatif, propre à chaque compositeur, n'est bien sûr jamais strictement linéaire dans le sens où projet et matériau interagissent constamment, laissant ainsi imprévisible l'«aboutissement» auquel peut prétendre l'œuvre publiée. Pourtant, la graphie des esquisses atteste toujours des étapes-clefs d'élaboration: les brouillons d'une œuvre évoluent vers sa mise au net qui précède la publication. Le travail du chercheur consiste souvent à tracer rétrospectivement la logique d'élaboration d'une œuvre donnée, qui s'en trouve par là-même acquérir une certaine linéarité. Outre des indications peu équivoques (comme la netteté du tracé) et communes, certains signes propres à chaque compositeur nous renseignent sur les étapes de la mise en œuvre.

Chez le compositeur hongrois György Kurtág, ces signes spécifiques nous sont d'autant plus précieux que d'une part ses esquisses pour une même œuvre sont souvent dispersées parmi plusieurs cahiers d'esquisses ou feuilles indépendantes, et d'autre part l'usage de certains outils et supports de notation n'est pas systématique; par exemple le crayon bic bleu peut être employé autant pour des brouillons que pour des corrections ou des mises au net. Dans les manuscrits de Kurtág, l'emplacement de la date de travail est un de ces signes spécifiques très éloquent. Celle-ci apparaît presque systématiquement après la double-barre finale sur les mises au net (*exemple 1*), tandis qu'elle figure plutôt au-dessus du/des fragment(s) noté(s) sur les ébauches (*exemple 2*). Mais l'identification des mises au net passe aussi par le repérage d'un titre, d'une dédicace, etc. et d'un certain type d'écriture mais qui, évoluant au cours de la carrière du compositeur tout en étant vulnérable à un contexte très ponctuel (outils à portée de main, temps disponible, etc.), est toujours difficile à définir et catégoriser; seul un séjour prolongé parmi les manuscrits permet de repérer des variations graphiques parfois subtiles et d'en esquisser un sens.

On observe chez Kurtág que les pièces mises au net sont bien plus nombreuses que celles publiées. Si elles constituent plus que de simples travaux mais ne donnent pas (encore) lieu pour autant à des publications (parfois



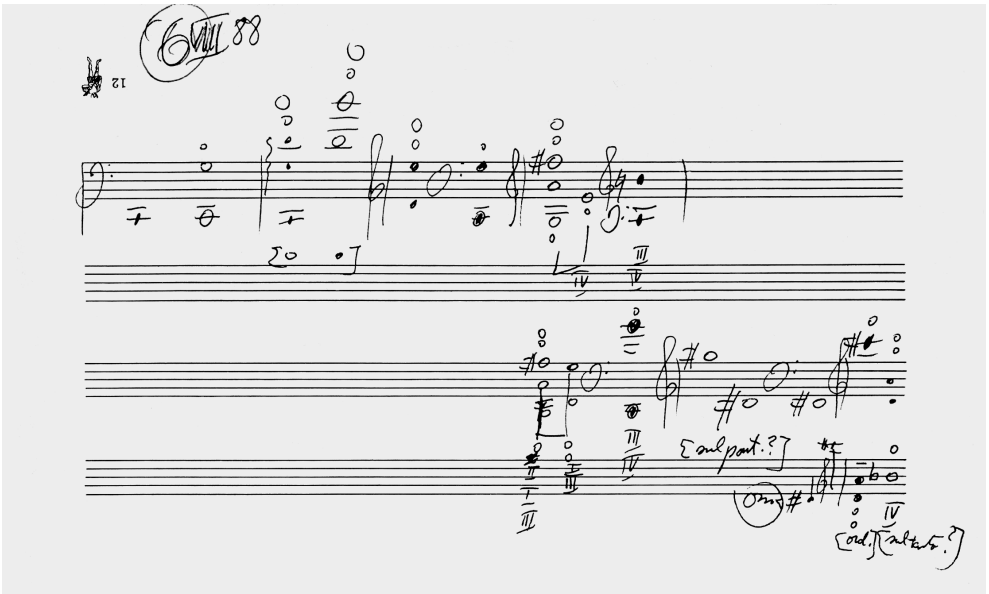
Exemple 1: György Kurtág, *Virág az ember* pour violoncelle solo (1978), brouillon (Collection György Kurtág).

«en attente» pendant ou depuis dix ou trente ans), leur nombre important nous donne le droit d'interroger leur valeur poétique.

Prenons, pour ce faire, l'exemple d'une pièce de Kurtág pour violoncelle solo intitulée *Virág az ember* [L'homme est une fleur] (exemple 1). Le brouillon reproduit ici comporte des indications précises telles qu'une dédicace au violoncelliste Tibor Turcsányi (décédé dans un accident)<sup>1</sup>, des indications de jeu, etc. et une date après la double-barre du premier système: le 8 avril 1978. Selon ce qui a été mentionné plus haut, nous avons à faire ici à une mise au net. La pièce déploie sur trois mesures les notes harmoniques qui correspondent aux cordes à vide de l'instrument (*do-sol-ré-la*) mais de façon originale: *ré* → *ré/sol* → *ré/sol/la* → *ré/la* → *do* → *sol* → *la/mi*.

Ce *Virág az ember* sera laissé de côté par Kurtág et resté inconnu du public pendant plus de dix ans. Le 9 août 1988, Kurtág revient sur cette page d'esquisse et ajoute aux trois mesures initiales un si bémol au crayon de bois (exemple 1, portée inférieure). La date de cet ajout s'inscrit dans la période pendant laquelle Kurtág travaillait intensément son troisième quatuor à cordes *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky* op. 28 (qui sera publié en 1989). Si beaucoup des quinze mouvements qui le constituent viennent certes de d'autres pièces composées (parfois publiées) antérieurement<sup>2</sup>, c'est néanmoins entre le 20 mars 1988 et le 17 janvier 1989 que ce quatuor a été pensé et travaillé comme tel – en témoignent les esquisses. Or, ce *Virág az ember* pour violoncelle solo a bel et bien un lien avec le quatuor op. 28 puisqu'il en constitue (avec de rares variantes) l'intégralité du premier mouvement (exemple 3). Ce rapprochement peut en partie s'expliquer par le thème de mort qui habite le «quatuor-requiem<sup>3</sup>».

Parmi les esquisses élaborées durant ces dix mois, on trouve plusieurs travaux réalisés à partir des quintes *do-sol-ré-la*, comme le montre l'esquisse



Exemple 2: György Kurtág, *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky*, op. 28, pour quatuor à cordes (1984–89), esquisse, reproduction partielle (Collection György Kurtág).

de l'exemple 2. Etant donné que cette élaboration a été faite le 6 août 1988, c'est-à-dire trois jours avant que Kurtág revienne sur la page du *Virág az ember* qui sera ensuite publié dans le quatuor, on aurait pu penser ce travail très provisoire. Mais il n'en est rien, Kurtág poursuit cette élaboration sur plusieurs mois. Ainsi l'esquisse du 12 décembre 1988 (exemple 4a) s'inscrit très nettement dans la continuité du travail commencé le 6 août: outre les quintes, on retrouve les *do* à la basse, la neuvième *ré-mi*, l'accord de *sol-la-fa#* (premier système), etc. Quel est donc l'intérêt de cette élaboration persistante si c'est bien la première version que retiendra Kurtág au final? En se penchant sur le travail poursuivi durant les derniers mois de 1988, on remarque que les *do* qui s'étaient d'abord fait insistants (exemple 2) s'affirment de plus en plus pour finalement s'imposer sur l'esquisse de



Exemple 3: György Kurtág, *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky*, op. 28, pour quatuor à cordes (1984–89), partition imprimée (Editio musica Budapest, Z. 13959), mouvement I.

12.XII.88

Exemple 4a: György Kurtág, *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky*, op. 28, pour quatuor à cordes (1984–89), esquisse, reproduction partielle (Collection György Kurtág).

l'exemple 4a dans une ponctuation de silences, que sont les signes U (durée courte) et ∩ (longue). Or ce pattern rejoint précisément celui du onzième mouvement de ce même quatuor *Officium breve* (exemple 4b).

Du travail d'élaboration effectué, il ne reste, dans le quatuor publié, que les éléments simples que sont les quintes seules au premier mouvement d'une part, de l'autre les *do* ponctués de silences pour le onzième. Si ce dépouillement va de paire avec le style ascétique propre à Kurtág, il reste que les efforts poétiques a posteriori gratuits sont loin d'être dépourvus de sens. D'une part leur présence atteste que le style économe kurtágien ne vient pas d'une absence d'élaboration. D'autre part, leur persistance (cf. exemple 4a) défie toute hypothèse d'abdication prématurée. Ce style ascétique est bien au contraire le résultat d'une idée qui sut imposer une certaine substantialité en dépit de, et même via, une élaboration formelle, somme toute nécessaire puisque c'est bien par elle que peut émerger une nouvelle figure.

Si l'origine du premier mouvement de l'op. 28 se trouve aussi bien dans le *Virág* de 1978 que dans les esquisses d'août et de décembre 1988, c'est



tégrer une autre œuvre en émergence, l'op. 28. Compte tenu du fait que la reprise de pièces (totale ou partielle) soit bien un trait stylistique d'un Kurtág toujours très actif, ce temps «de repos» peut bien être provisoire ou a priori définitif, il joue dans les deux cas (qui se rejoignent alors) un rôle actif quant à l'équilibre du vaste univers poétique de Kurtág<sup>5</sup>. Parce qu'elles ne tiennent pas à la réussite d'une œuvre spécifique publiée qui justifierait rétrospectivement leur être là, les mises au net jouissent d'une valeur toute particulière pour elles-mêmes (non uniquement comme brouillons) et pour un ensemble d'idées potentielles (non comme seuls préfixes uniques et isolés). Elles nous invitent ainsi à élargir notre appréhension du réseau poétique qui supporte chaque création.

Si origines plurielles et publications différées dessinent un contexte poétique très «spatial», cette configuration n'invalide pas pour autant la place «ultime» que tiennent les mises au net dans tout processus créatif. Compte tenu des nombreuses pages notées et raturées par Kurtág, l'exigence d'un style économe rendait juste incontournable le retrait, qui ne pouvait rester qu'une étape «finale» dont la mise au net est le sceau – l'agencement des quintes *do* → *do/sol* → *do/sol/ré*, la neuvième *ré-mi*, l'accord *de sol-la-fa*# auront, de fait, été abandonnés d'un coup.

Dans la mesure où la fécondité d'éléments simples est, pensons-nous, intrinsèque à la logique de Kurtág, le *do* du mouvement XI de l'*Officium breve* (première des cordes à vide du violoncelle) sera à son tour susceptible de faire naître autre chose. «Employer simplement le *do* comme note première et centrale», exprime par ailleurs Kurtág, «sans rien décider d'autre à l'avance en terme de processus subséquent. Ceci a été pour moi un acte de libération. [...] J'avais quelque chose de clair dans la main, comme un diamant ou une perle, un *do* avec lequel je pouvais commencer et juste regarder ce qui en émergeait.»<sup>6</sup> Mais dès lors publié, les potentialités de ce *do* seront aussi esthétiques<sup>7</sup>: une fécondité formelle qui, compte tenu de l'attention que porte Kurtág à la réception de la musique, ne sera sans doute pas sans influence réciproque sur ses travaux à venir.

<sup>1</sup> Une adaptation (non publiée) pour deux violoncelles qualifie cette pièce de «petit requiem».

<sup>2</sup> Cf. Elise Malinge, *Tel un Silence. Fonctions du silence et unité formelle dans l'Officium breve* in memoriam Andreae Szervánszky op. 28 de György Kurtág, Mémoire de Maîtrise, Universités de Moncton/Canada et de Poitiers/France 2003, pp. 3–4.

<sup>3</sup> Cf. les hommages en préface de la partition.

<sup>4</sup> Cf. la citation de Kurtág ci-dessous.

<sup>5</sup> La Collection György Kurtág de la Fondation Paul Sacher comprend, à date, pas moins de 16 000 pages d'esquisses.

<sup>6</sup> Dans *Ligeti und Kurtág in Salzburg. Programmbuch der Salzburger Festspiele*, édité par Ulrich Dibelius, Salzburg/Zürich: Residenz 1993, p. 79 (traduit par E. M.).

<sup>7</sup> Terme emprunté à Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris: Union Générale d'Éditions 1975.