

# GYÖRGY LIGETI, LE DÉPLOIEMENT DE L'URTRAUM

PAR SIMON GALLOT

*Enquête sur les liens entre l'œuvre et la biographie du compositeur hongrois*



*György Ligeti  
en 1968,  
chronométrant  
intérieurement les  
« Dix pièces pour  
quintette à vent ».*

## György Ligeti und die Entfaltung des Urtraums

Ausgehend von der Metapher, die György Kurtág einmal in Bezug auf das Schaffen seines Freundes verwendete, untersucht Simon Gallot die von Ligeti schamhaft im Schatten gehaltenen biographischen Urgründe seiner Musik. Der Autor kommt dabei zu sprechen auf das Identitätsproblem, hervorgebracht durch eine sehr komplexe biographische Herkunft und durch den Status immerwährender Staatenlosigkeit; auf die unterschiedlichen Grenzen, die der Musiker hat überschreiten müssen, um wieder zu seinen Angehörigen zu gelangen oder um sein Leben zu retten; auf seinen unaussrottbaren Hass gegenüber faschistischen und kommunistischen Regimes, unter denen er gelitten hat; auf seine zahlreichen Phobien, darunter die Arachnophobie; auf die religiösen und volkstümlichen Musiken seiner Kindheit; oder auch auf das Klicken der Schreibmaschine seines Vaters. Alle diese Elemente haben zu tun mit der Überschreitung von Grenzen, mit der Furcht vor dem Tod und dem Ende der Zeit, mit dem Geist des Mechanischen oder der Erforschung des Chaos, und sie begegnen wieder in einer Musik, die stark geprägt ist von Ironie und Doppeldeutigkeit.

Une année après la célébration de son quatre-vingtième anniversaire, après les nombreuses manifestations culturelles autour de l'œuvre, György Ligeti, insatiable, continue son cycle d'*Études* pour piano (troisième livre). Pourtant, force est de constater que le maître était absent, qu'il n'a pas assisté à cette dernière consécration. Une santé précaire le contraint désormais à la réclusion, cloîtré dans son appartement, à Vienne depuis plusieurs mois. Mais la fraîcheur de sa musique contrecarre les murs du temps, modelés toujours à neuf ; 9x9=81, quelques lignes en forme d'hommage.

« Le déploiement de l'Urtraum » : c'est selon cette expression que le compositeur György Kurtág, l'un de ses plus proches et de ses plus anciens amis, tente de définir l'ensemble de l'œuvre. Le *rêve originel* n'est pas en sommeil, il se répand sur l'œuvre les yeux grands ouverts (*Eyes wide shut*, comme le dit Stanley Kubrick). Parfois, il peut être aussi cauchemar, *Trauma*. Quand Ligeti évoque lui-même son œuvre, ou son histoire, il conserve une part de mystère, de pudeur, et se refuse à sombrer jamais dans le sentimentalisme ou le pathétisme. Des relations entre la biographie et l'œuvre se révèlent avec le recul de l'histoire. Avec la plus grande prudence, des bribes de mémoire se dégagent, émergent de la période hongroise, et se présentent au miroir de l'évolution musicale. Caractéristiques stylistiques et psychologiques se fondent en musique, mêlées dans la peur de la mort et de la fin du temps, l'ironie et la dérision, les mondes imaginaires, les mécanismes de précision déréglés, etc. Enquête : en retracer, à rebours, le déploiement jusqu'à l'origine.

La question de l'identité, latente, est au cœur de l'œuvre. Des origines complexes confèrent à la musique une empreinte singulière. Né en 1923, Ligeti est un Hongrois de Transylvanie, ressortissant Roumain et d'origine juive ; pour lui se pose d'emblée le double problème de l'identité, identité nationale d'une part, et religieuse de l'autre. Même si, au début, il n'avait pas vraiment conscience de la complexité de ses origines, et que tout cela demeurerait flou pour l'enfant qu'il était. Mais déjà, avant même sa naissance, mystère autour de son nom : à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à la suite du mouvement nationaliste de magyarisation, les parents du compositeur abandonnèrent leurs noms allemands pour les noms hongrois Ligeti et Somogyi. Les ancêtres de la généalogie paternelle s'appelaient Auer. La transformation de Auer en Ligeti

dénote une traduction approximative, car le mot allemand *Aue* signifie *prairie*, alors que le mot hongrois *liget* se traduit par *bosquet*. Ligeti aurait donc pu porter le nom de Réti (du hongrois *rét*, la prairie). György Ligeti, étudiant au conservatoire de Budapest en 1945, pour rendre visite à sa mère et à sa femme en Transylvanie, doit franchir illégalement plusieurs fois la frontière entre Hongrie et Roumanie. 1947 : une année d'ennuis administratifs où il parvient à retrouver la citoyenneté hongroise, mais n'obtient pas pour autant de passeport. Plus tard, à son arrivée en Autriche à la fin de l'année 1956, le compositeur vit avec un passeport de réfugié politique. Il n'obtiendra la naturalisation autrichienne qu'en 1967. Ces notions de frontière, de limite, ont rejoint le lit de ses lignes, de ses notes. Frontières qu'il devra franchir dans sa vie, plusieurs fois dans la clandestinité. En musique, la frontière se traduit par l'acheminement du matériau en un point limite du discours, suivi d'une cassure nette. Un processus établi progressivement va se rompre, se déchirer de façon brutale. La limite se situe parfois dans la facture des instruments ; limite aiguë à la fin de *Continuum* pour clavecin, limite grave pour clore *Automne à Varsovie* (Étude pour piano n° 6). La rupture entre son et silence peut être abrupte, comme dans les *Dix pièces pour quintette à vent* où le Presto final s'arrête net (« *Is that all ?* » said Alice timidly. « *That's all !* »). La rupture sépare tantôt le grave de l'aigu, à l'instar de ce passage d'*Atmosphères* où les flûtes *ffff* atteignent l'extrême aigu et cèdent place soudain aux vrombissements des contrebasses (mes. 39-40). Ces limites sont celles que Ligeti toute sa vie sonde et repousse : limites de l'instrument, limites de l'interprète dans une recherche de virtuosité, limites de la perception auditive, et même limites des limites dans des œuvres « [sans] début, ni fin ».

La notion de frontières et de limites conduit à celle de fuite. En Hongrie, c'est longtemps la seule solution qui s'est présentée à lui, à l'exemple de sa fuite du camp de travaux forcés en octobre 1944, où il réchappe miraculeusement à la mort. Il y aura aussi l'expatriation pour fuir le régime communiste. Mais il ne s'agit pas de se défilier, la fuite n'étant pas un choix mais une nécessité ultime. Ligeti avoue souffrir de ce qu'il nomme ses « névroses de réfugié<sup>1</sup> ». Frontières, limites, fuite, rappelons-nous les paroles de *Bujdosó* (Errant), mises en musique par le

1. « Flüchtlings-Neurose », Ligeti, György, « Mein Judentum », extrait de l'ouvrage réalisé par Hans Jürgen Schultz : *Mein Judentum*, Zürich, Düsseldorf, Benziger Verlag, 1999, p. 221.

Illustration 1

Dernières notes  
d'« Automne à  
Varsovie »  
(« Étude n° 6 »  
pour piano) :  
fuite grave ?

compositeur en 1947 : « Ils ont lancé sur moi leur filet pour me capturer, ils m'ont attrapé comme un brigand de grand chemin<sup>2</sup>. » (voir illustration 1)

Ou encore *Egy fekete holló* (Un corbeau noir), du recueil *Idegen földön* (À l'étranger), pour voix de femmes a cappella, composé en 1946 sur un poème populaire hongrois :

*Imhol kerekedik egy fekete felhő.  
Abba tollázkodik egy fekete holló.  
Állj meg, holló, állj meg,  
vidd el leveleimet  
apámnak, anyámnak,  
jegybéli mátkámnak.  
Ha kérdik, hol vagyok,  
mondjad, beteg vagyok,  
idegenbe csak bujdosó vagyok.*

Traduction :

Voilà que se forme un nuage noir  
dans lequel un corbeau noir se lisse les plumes.  
Arrête-toi, nuage, arrête-toi,  
porte ma lettre  
à mon père, à ma mère,  
à ma fiancée.  
S'ils te demandent où je me trouve,  
réponds-leur que je suis malade,  
que j'erre sans repos sur une terre étrangère.

Ligeti est-il Hongrois ? Il possède aujourd'hui encore la nationalité autrichienne, mais sa langue musicale doit beaucoup à la culture hongroise. Il est pourtant connu comme un parfait polyglotte, parlant dès son plus jeune âge hongrois, roumain, allemand, français, puis italien, anglais, suédois (et autres langues scandinaves) etc. Le monde multilingue du compositeur engendrerait-il un chaos sémantique ? À cette interrogation, il apporte deux réponses diamétralement opposées. D'abord, il compose ses *Aventures et Nouvelles Aventures* (1962-1966). Il utilise alors une langue imaginaire, constituée de phonèmes asémantiques, mais où le contenu émotionnel demeure clair ; il exprime des sentiments précis tels que la peur, la joie, l'indignation, etc., et suffit pourtant à traduire un discours au déroulement inepte. D'un autre côté, il y a son opéra, *Le Grand Macabre* (1974-77), composé dans un souci d'intelligibilité du texte, ce dernier étant (à l'origine) chanté en langue « vernaculaire ». *Le Grand Macabre*, créé en suédois le 12 avril 1978 à Stockholm, connaît des versions en allemand, italien, français et anglais. Bien qu'il soit aujourd'hui, pour des raisons pratiques, le plus souvent proposé en anglais, le texte lui-même appartient au théâtre de l'absurde. L'auditeur comprend tout, mais ce tout

est insensé. Et la musique accentue le non-sens, à l'image du *lamento* très lyrique de Mescalina (deuxième tableau) : « Malheur ! Malheur ! Plus de ménage ! Plus de lavage ! » La communication humaine serait-elle devenue impossible ? La langue de Ligeti est résolument musicale, et englobe toute interprétation littéraire du texte. Il est vrai que le compositeur se refuse catégoriquement à des œuvres au premier degré, pour lesquelles il préfère l'ambiguïté, le double sens. Quant à la recherche de l'unité originelle de langage, il y parvient dans une quête de sèmes universels (ou tout au moins qui correspondent à une culture occidentale), assignant à chacun un affect plutôt qu'un sens. Et ces affects sont directement un produit musical, puisque les *Aventures et Nouvelles Aventures* ne prévoient pas au départ de représentation théâtrale. Dans *Le Grand Macabre*, l'auteur modifie le nom des personnages de Michel de Ghelderode pour que l'on comprenne clairement qui ils sont, quelle que soit la langue dans laquelle l'opéra est joué. Ainsi Nekrozotar devient Nekrotzar, le tsar de la mort, Videbolle devient Astradamors, contraction de Nostradamus, de « mort » et « amor » etc. Pourtant une meilleure compréhension accentue ici l'ineptie du texte. Il en est de même par exemple dans les *Nonsense Madrigals*, où les textes non-sens de Lewis Carroll sont le plus souvent intelligibles. Ou encore dans *Síppal, Dobbal, Nádihegedüvel*, où les mots du poète Sándor Weöres trouvent une cohérence à travers leur musicalité, et non leur sens. Ligeti affirme que sa langue originelle est d'abord musicale, et qu'il met au service de la musique ses grandes connaissances de linguiste.

Subsiste la question d'identité religieuse. Ligeti n'a pas connu d'éducation religieuse. Et pourtant, son histoire l'a dramatiquement rappelé à sa judaïcité. D'ailleurs, être juif n'a pas forcément de rapport avec une pensée religieuse. À cheval entre une culture musicale empreinte de catholicisme et ses racines juives, le sort voudra que la première œuvre publiée porte le titre hébreu *Kineret* (Galilée).

« Mon Requiem, mes Requiems [*Lux aeterna* est sous-entendu] ne sont pas liturgiques. Je ne suis pas catholique, je suis d'origine juive, mais je n'appartiens à aucune religion. Alors, j'ai pris le texte du Requiem pour son imagination de l'angoisse, de la peur de la mort, de la fin du monde<sup>3</sup>. »

Ces textes sont employés aussi pour leur richesse phonétique. Dans *Lux aeterna*, par exemple, Ligeti s'intéresse à la qualité intrinsèque du texte, à la diversité des couleurs vocales. D'ailleurs, le texte y est le plus souvent inintelligible, du fait d'une polyphonie resserrée. Ce que Ligeti rejette en particulier dans les différentes religions existantes, ce sont leurs dogmes. En revanche, il ne condamne pas la spiritualité religieuse. Il se définit comme quelqu'un de « pas croyant

2. « Megvétették nekem a megfogó hálót, Megfogtak engemet mint egy utonállót. »

3. Ligeti, György, entretien avec Sabbe, Hermann, « Illusions-allusions », in *Interface*, n° 8, Lisse, Swets & Zeitlinger, 1979, p.17.

Illustration 2

Toutes les saisons  
de l'ex-bloc de  
l'Est ! ; après  
l'automne à  
Varsovie,  
le Printemps de  
Prague par Josef  
Koudelka,  
« Invasió »  
(1968).



mais pas athée<sup>4</sup> ». Il y a selon lui « d'autres possibilités<sup>5</sup> ». Dans *Lux aeterna*, les seuls mots compréhensibles (car prononcés en homorythmie) sont les « Kyrie » (Seigneur). Le compositeur ne revendique ni appartenance nationale, ni religieuse. Ayant subi successivement les dictatures d'Hitler et de Staline, l'histoire a fait de lui un éternel apatride. Il se sent aujourd'hui simplement « citoyen du monde ».

On ne saurait parler de *Trauma* sans évoquer justement ceux laissés par la dictature nazie et le stalinisme (voir illustration 2). Ici, aucun doute, la musique de Ligeti en porte l'empreinte indélébile :

« Je haïssais le régime communiste autant que la dictature nazie. Jusqu'à la fin de ma vie, je serai marqué et poursuivi par des rêves de vengeance. C'est une chose que mes collègues 'occidentaux' sont incapables de comprendre<sup>6</sup>. »

Et la musique la plus représentative de ce traumatisme est incontestablement le *Requiem*, l'une des partitions les plus terribles, les plus angoissées de l'histoire de la musique. Dès les premières mesures de l'œuvre, avec ses clusters chromatiques dans l'extrême grave de la tessiture vocale (« Requiem » !), on comprend que l'auteur s'exprime aux antipodes d'un *Requiem* de Fauré par exemple. Et Ligeti de confirmer que « le *Requiem* est une musique de deuil qui cache [sa] révolte contre le nazisme et le communisme<sup>7</sup>. » Nous ne reviendrons pas sur les circonstances dramatiques dans lesquelles sa famille a été déportée et décimée sous Hitler, ni sur le climat de terreur imposé par Staline, mais il est clair qu'une partie de sa musique restera à jamais ensermée dans l'étau des deux dictatures. Il n'est pas besoin de chercher plus loin d'où provient cette idée récurrente de peur de la mort et de fin des temps. D'exil en exil, Ligeti transporte sa vie sur des rails, bringuebalé au rythme des trains. Tel le passage du *Kyrie* du *Requiem* où l'on entend ce qui pourrait être le passage d'un train, puis son arrêt strident, réminiscence inconsciente des trains de la mort, ou souvenir des camps de travail à l'automne 1944 ? That's *Different trains*, dira plus tard Steve Reich.

« C'était toujours la même chose, jour et nuit, presque sans sommeil, le transport des armes dans les trains de marchandise. Le risque, c'était une attaque aérienne soviétique contre les trains de munitions – nous ne vivions pas dans la

réalité, depuis la déportation des nôtres, la vie et la mort étaient presque semblables : d'aucuns mourraient, d'autres vivaient, d'autres restaient accidentellement en vie<sup>8</sup>. »

Et quand le *Poème symphonique pour cent métronomes* scandalise, sa complexité rythmique ne cherche-t-elle pas à faire taire les traditionnels applaudissements en chœur à la fin des concerts, ces applaudissements qui terrorisent le compositeur<sup>9</sup>, lui rappelant les rassemblements de fanatiques pendant la dictature stalinienne ? Face au drame humain, Ligeti n'a pas le choix : « les crispations et les ressentiments incurables de l'époque d'Hitler sont des facteurs psychiques avec lesquels nous devons vivre<sup>10</sup> » écrit-il. Quoi de plus normal après cela que la recherche d'un certain chaos.

« Je crains de ne pouvoir écrire que d'une plume trempée dans le sarcasme, avec un peu d'ironie, avec un peu d'humour<sup>11</sup> » écrit à son tour Imre Kertész dans *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*. Le persiflage : tel est aussi pour Ligeti un moyen d'expression encore valable, moyen qui rappelle en toile de fond la gravité du réel. Car le chaos a déjà eu lieu. À la fin du *Grand Macabre*, la question est posée : sommes-nous dans l'au-delà, ou bien le représentant de la mort n'était-il qu'un charlatan, et tout cela qu'une gigantesque mascarade ? On ne peut combler le trou de l'Histoire. L'ironie suprême est le remède psychanalytique que Ligeti s'est inventé : « Ne craignez pas la mort, bonnes gens, elle viendra, mais pas maintenant ! Vienne l'heure, sonne le glas, vivez jusque-là dans la joie<sup>12</sup> ! ».

Ainsi peut-on commenter un œuvre où l'ironie n'a de pareil que l'ambiguïté du discours, où tout est équivoque, à double-sens. La gravité dissimulée ne s'abandonne jamais au pathétisme, elle est toujours caustique, acide. La musique est moins une sinécure qu'une nécessité intérieure (voir illustration 3).

Dès son plus jeune âge, György Ligeti ne tarde pas à révéler un esprit ouvert et très sensible. Mais sa sensibilité exacerbée ne le protège pas de certaines phobies. L'une des plus célèbres d'entre elles, toujours en vigueur aujourd'hui, est sa peur des araignées. Celle-ci remonterait à la prime enfance, époque où il s'enfermait dans le grenier pour lire, lequel regorgeait de toiles. Quand le réel se mêle au rêve, nous approchons l'Urtraum :

4. Follin, Michel, *György Ligeti*, documentaire, Artiline films, France, 1993.

5. *Idem*.

6. Ligeti, György, feuillet inclus au disque *Keyboard Works*, CD 6, SK 62307.

7. Follin, Michel, *György Ligeti*, documentaire, *op. cit.*

8. Ligeti, György, « Mein Judentum », *op. cit.*, p. 219. Traduction de l'auteur de cet article.

9. Follin, Michel, *György Ligeti*, documentaire, *op. cit.*

10. Ligeti, György, « Mein Judentum », *op. cit.*, p. 221. Traduction de l'auteur de cet article.

11. Kertész, Imre, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Paris, Actes Sud, 1995, p. 14.

12. Chœur final du *Grand Macabre*.

« Un jour, quand j'étais tout enfant, j'ai fait un rêve. Je rêvais que je ne parvenais plus à atteindre mon lit qui était muni de barreaux et avait pour moi l'attrait d'un refuge sûr ; car toute la chambre était remplie d'une toile aux filaments très fins mais extrêmement serrés et enchevêtrés, ressemblant à la sécrétion des vers à soie.

À côté de moi, d'autres êtres, d'autres objets restaient accrochés dans cette gigantesque toile, des teignes, des coléoptères de toutes sortes, qui voulaient atteindre la lumière répandue par quelques faibles chandelles, de gros coussins sales, [...] des restes d'aliments et d'autres détritiques. Chacun des mouvements des êtres pris dans la toile provoquait un tremblement qui était communiqué au système entier ; de ce fait, les lourds coussins se balançaient sans cesse, ce qui à son tour provoquait un ondolement de l'ensemble. De temps à autres, les mouvements qui s'activaient mutuellement devenaient si forts que le filet se déchirait à plusieurs endroits et que quelques insectes étaient inespérément libérés, pour être repris bientôt avec un bourdonnement étourdissant, dans la toile balançante.

Ces événements soudains, se produisant çà et là, modifiaient progressivement la structure du tissu qui se faisait de plus en plus serré ; à certains endroits se constituaient des nœuds inextricables, en fin d'autres des cavernes dans lesquels traînaient des fils, détachés de la texture d'ensemble par les déchirures.

Les transformations du système étaient irréversibles ; tout état passé du système l'était à jamais. Quelque chose d'indiciblement triste se dégageait de ce processus : l'écoulement du temps qui, en produisant irrémédiablement le passé, défend toute espérance<sup>13</sup>. »

De cet univers kafkaïen découleront nombres de créations, telles « un frisson de vrai trouille<sup>14</sup> » exsudé. Car l'arachnophobie du compositeur se teinte d'arachnophilie. La structure d'*Atmosphères* ne s'apparente-t-elle pas elle aussi à celle d'une toile, enchevêtrement inextricable de lignes instrumentales ? Les subreptices échappées mélodiques du *Kammerkonzert* nous parlent elles aussi de ces « tensions pleines de danger où la musique peut casser ». Si l'araignée effraie notre compositeur, elle lui sert néanmoins d'argument pour imaginer ses recherches. Finalement, c'est une histoire de passion bestiale ; avant même de les « admirer » au plafond de son grenier (*une araignée au plafond* ?!), Ligeti caressait déjà leurs sécrétions :

« Quand j'avais trois ans, j'ai passé trois mois chez ma tante, à Csikszarada, pendant les travaux de construction de notre maison. Elle était institutrice et pensait que les enfants devaient surmonter leurs aversions. Quand elle réalisa que j'avais peur des araignées, elle me fit ramasser des toiles à mains nues. Cela me terrifia<sup>15</sup>. »

Dans un autre registre, la sensibilité du compositeur va naturellement s'affirmer envers les phénomènes acoustiques. Tout jeune, il s'imprègne de chants populaires que lui chante la cuisinière, et de la musique tzigane omniprésente. Et déjà, il invente de la musique en une sorte de rituel, une musique de circonstance, aubades et sérénades imaginaires :

« Petit, j'imaginai tout le temps de la musique : quand je me levais le matin, me lavais, me brossais les dents, ou quand j'allais au lit le soir. À chacun de ces événements quotidiens correspondait une sorte de cérémonie musicale différente, et ces pièces de musique imaginaire ne changeaient pas : il y avait une certaine marche *va-au-lit*, et ainsi de suite<sup>16</sup>. »  
« C'était bien de mon imagination. Je crois que c'est ainsi que je suis devenu compositeur. Mais à cette époque, je n'étais absolument pas conscient que ce n'était pas commun. Je pensais que tous les enfants faisaient cela<sup>17</sup>. »

L'imagination du futur compositeur se nourrit de l'univers sonore qui l'entoure. Ainsi « Les sonorités de l'orgue et les

vitreaux bariolés de l'église [lui] restent en mémoire<sup>18</sup> [...] ». Peut-être sont-ils à l'origine d'une pensée synesthésique ? Quant aux orgues de cette même église, elles semblent résonner encore, quelques soixante-dix ans plus tard, dans la tête et le cœur du compositeur, s'émerveillant de les reconnaître dans le reportage de Michel Follin<sup>19</sup>. Résonances de Bartók, cloches graves dans *Musica Ricercata* n° 9 (« *wie tiefe Glocken* »). Résonances timbriques dans *Lux aeterna*, où la parfaite synthèse vocale laisse entendre des sonorités métalliques. Résonances polyrythmiques, à l'exemple de *Monument*, première des *Trois pièces pour deux pianos* de 1976. Résonances...

Et la machine, d'un coup, se dérègle. S'il est un autre élément stylistique propre à la musique de Ligeti, c'est à n'en pas douter le « type *mecanico* ». Des mécanismes de précision s'y règlent et dérèglent, des horloges se transforment en nuages, puis des nuages à nouveaux en horloges, etc. (*Clocks and Clouds*). La machinerie est délicieusement défectueuse, *Come un meccanismo di precisione* (*Quatuor à cordes* n°2, troisième mouvement) dont une dent des rouages serait cariée. Mais le *Quatuor à cordes* n°2 est loin d'être la première œuvre qui révèle le type d'écriture mécanique. Rebroussons de nouveau le fil du temps, toujours en quête de l'Urtraum ligetien, où « un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes » (Proust, *À la recherche du temps perdu*). Contemporain du *Quatuor* n°2, on trouve aussi dans *Continuum* pour clavecin l'attitude mécanique de l'interprète (poussé dans ses retranchements), qui s'applique en un geste rythmique unique de croches ininterrompues. La régularité rythmique se met en branle déjà dans les « Horloges démo-miaques » des *Nouvelles Aventures* (1966). Et les tic-tacs obsessionnels du *Poème symphonique pour cent métronomes* (1962) sont tout simplement desservis par les machines. De longue date, dans l'esprit du compositeur, tout semble millimétrique, chronométré, à l'instar du pointillisme de ses

13. Ligeti, György, « Zustände, Ereignisse, Wandlungen. Bemerkungen zu meinem Orchesterstück *Apparitions* », in *Bilder & Blätter* n° 11, Vienne, 1960. Traduction de Hermann Sabbe.

14. Expression de Roland Topor pour évoquer le *Grand Macabre*.

15. Ligeti in conversation, Londres, Ernst Eulenburg, 1983. Traduction de l'auteur de cet article.

16. Ligeti, György, « Between Science, Music and Politics », *op. cit.*, p. 231. Traduction de l'auteur de cet article.

17. Ligeti, György, entretien avec Oehlschläger, Reinhard, « Ja, ich war ein utopischer Sozialist », in *MusikTexte*, n° 28-29, Cologne, 1989, p. 85. Traduction de l'auteur de cet article.

18. Ligeti, György, « Mein Judentum », *op. cit.*, p. 211. Traduction de l'auteur de cet article.

19. Follin, Michel, *György Ligeti*, *op. cit.*



Illustration 3

*Nekrotzar* par Roland Topor  
Dans la mise en scène de Bologne en 1979, l'os-pénis a été supprimé.

partitions. Pour connaître la durée précise de ses œuvres, il n'hésite pas à se les repenser, un chronomètre à la main (voir illustration p. 4).

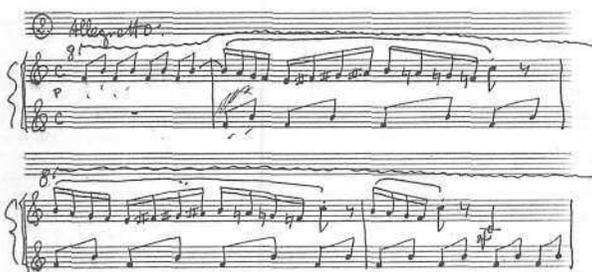
Derechef, on retrouve le paramètre en Hongrie. C'est le cas dans un passage du *Quatuor à cordes n°1*, où chacun des instruments (à l'exception du violon) semble entonner pour lui un ostinato, dans un même élan mécanique (vers la fin, à partir de la mes. 699). À propos d'*Istar pokoljárása* (La descente en enfer d'Istar, 1955-56), œuvre malheureusement perdue, pour solistes, chœur et orchestre, Ligeti écrit :

« Il s'agissait en fait d'une sorte de gigantesque horlogerie mettant en mouvement des mécanismes en strates indépendantes les unes des autres, fonctionnant à des vitesses différentes<sup>20</sup>. »

Avant cela encore, on observe dans la charmante petite étude pour piano à quatre mains de 1943, *Polifón gyakorlat* (exercice polyphonique)<sup>21</sup>, la progression de quatre modèles obstinés, jouant ensemble une musique proche de Stravinsky. Mais laissons au compositeur le soin d'achever cette course à reculons :

« J'ai composé quelques pièces mécaniques pour piano quand j'étais écolier. J'ai probablement la partition quelque part. Dans l'une d'entre elles, la main gauche joue une progression mécanique de triton, et la main droite également quelque chose de style mécanique : deux petites machines en marche<sup>22</sup>. »

Cher Monsieur Ligeti, le travail d'archivage est fort heureusement l'affaire de la musicologie. Du tréfonds des archives, voici donc retrouvé cet *Allegretto*, extrait de quatre petites pièces pour piano de 1941, premier exemple de style mécanique :



Début de l'« Allegretto » des quatre petites pièces pour piano de 1941<sup>23</sup>.

Au-delà même des partitions, à la recherche d'une source plus ancienne, d'un monde mécanique de l'enfance, nos spéculations nous conduisent aux rouages de la mémoire. Nous savons par exemple que Ligeti, enfant, fût très impressionné à la vue du film de Charlie Chaplin, *Les Temps Modernes*, où se mêlent quantité d'engrenages plus ou moins défectueux. Il existe aussi la nouvelle de l'écrivain hongrois Gyula Krudy :

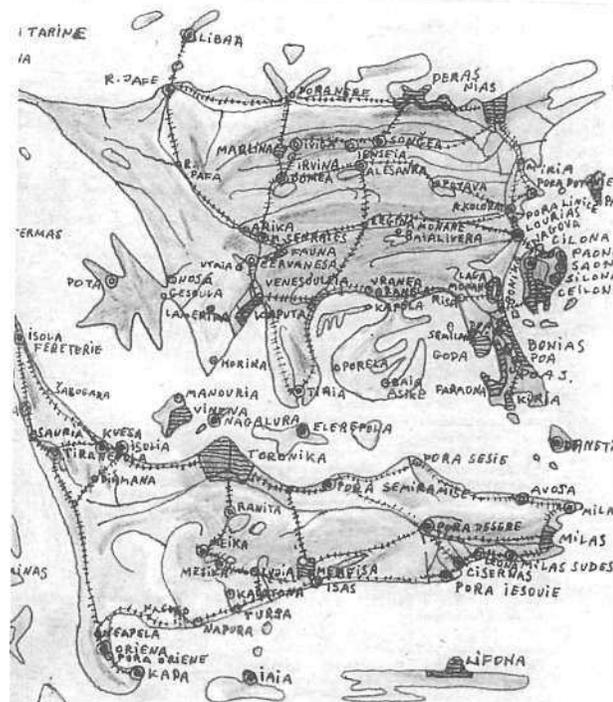
« Dans une des histoires, il était question d'une veuve vivant dans une maison remplie d'horloges cliquetant sans cesse. La musique de type meccanico provient réellement de la lecture de cette histoire, quand j'avais cinq ans, par un chaud après-midi d'été<sup>24</sup>. »

À la façon d'un Nike Hatzfeld, personnage d'Enki Bilal spécialiste en investigation mémorielle, permettons un ultime *flash-back* anecdotique, jusqu'aux premiers jours de György... quand son père écrivait la nuit son livre d'économie. Voici la trace d'un souvenir où « [...] toutes les nuits, les cliquetis de sa machine à écrire jouaient pour [notre compositeur] le rôle apaisant d'une berceuse<sup>25</sup>. »

Avant qu'une réalité cruelle ne vienne détraquer définitivement les rêves du compositeur, il s'était imaginé, enfant, un monde à part, une sorte d'Eldorado, une société idéale qu'il nomma Kilviria. Contrée totalement imaginaire, Kilviria

Illustration 4

Un des nombreux plans de Kilviria



symbolise à lui seul l'esprit créateur. C'est sans doute les traces les plus expressives et touchantes qu'il nous reste du rêve originel de Ligeti (voir illustration 4). Kilviria possède une topographie très détaillée, une organisation assez avancée, des villes, des canaux, des îlots etc. :

« Le jeune roi était encore vivant, à peine plus vieux que moi, mais il demeurerait néanmoins un enfant. Et je fis un gros caprice à mes parents : 'Je veux être roi !' Bien sûr, ce n'était pas possible. Alors, je me suis créé un pays. Il s'appelait Kilviria [...]. J'avais dessiné des cartes élaborées de [ce] pays et de ses villes, j'écrivais des descriptions de la constitution géologique des montagnes, des déserts et des rivières, ainsi que des études sur le système social, et j'avais inventé un langage complètement 'logique'. Le système législatif était tout à fait libéral et la structure sociale parfaitement juste. Je ne me souciais ni de la maladie ni de la mort. Les villes ne comprenaient jamais ni docteurs, ni hôpitaux ou cimetières. C'était une sorte de 'pays de lait et de miel', sans gouvernement, sans argent ni criminels. Mais ce n'était pas non plus un pays sorti d'un conte de fée, il était en apparence rationnel, un monde de haute technologie avec une vie quotidienne fonctionnant à la perfection. Il n'y avait pas de problème à résoudre, pas d'erreur. Il y avait des écoles, mais pas de devoirs ennuyeux, et toute la population était vouée aux sciences et aux arts. Personne n'avait à travailler depuis que les machines produisaient et régulaient tout. Les engins n'avaient nul besoin de réparation, ni les maisons d'entretien. Cette occupation première, cette utopie, commença quand j'avais cinq ans, c'est-à-dire quand mon frère est né. À quatorze ans, je me tournais simultanément vers la chimie et la composition, et le monde imaginaire commença à se dissiper<sup>26</sup>.

Peut-être est-ce aussi un legs de l'éducation paternelle, qui, bien que très rigoureuse, dissimulait quelques fantaisies ? Le père était lui-même un utopiste, un banquier qui rêvait d'une société sans argent. « Le monde de lait et de miel » devait se dissiper à jamais. Mais l'esprit créateur dont il faisait preuve devait au contraire proliférer, se répandre sur l'œuvre d'une vie. D'ailleurs, après *Aventures et Nouvelles Aventures*, Ligeti envisagea un temps de composer une pièce dont l'argument et le titre se seraient référés à ce monde imaginaire de l'enfance. Peut-être, après réflexion, Kilviria lui sembla-t-il trop sucré, pas assez acide ou amer ? L'œuvre théâtrale qui s'ensuivra, après l'échec des projets de *Kilviria* et d'*Edipe*, sera *Le Grand Macabre*, dédié à son fils.

20. Ligeti, György, Feuillelet inclus au disque *The Ligeti Project II*, Teldec Classics 8573-88261-2.

21. Sony Classical, CD 6, SK 62307.

22. Ligeti in conversation, op. cit., 1983, p. 16. Traduction de l'auteur de cet article.

23. Conservé à l'Institut Paul Sacher, Bâle.

24. Ligeti in conversation, op. cit., 1983, p. 17. Traduction de l'auteur de cet article.

25. Ligeti, György, « Mein Judentum », op. cit., p. 216. Traduction de l'auteur de cet article.

26. Ligeti, György, « Between Science, Music and Politics », op. cit., pp. 233-235. Traduction de l'auteur de cet article.