



HAL
open science

L'invisible, la rencontre, l'incertitude : topique du fragment chez György Kurtág

Grégoire Tossier

► **To cite this version:**

Grégoire Tossier. L'invisible, la rencontre, l'incertitude : topique du fragment chez György Kurtág. *Musica falsa*, 2001, 14, p. 28-31. hal-01374424

HAL Id: hal-01374424

<https://hal.science/hal-01374424>

Submitted on 30 Sep 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

L'invisible, la rencontre, l'incertitude : topique du fragment chez György Kurtág¹

Grégoire Tosser²

« Dans l'espace
d'une étendue de 6 x 4 mètres,
sous la pression de 6000 atmosphères de solitude
par 400.000 degrés de
désirs non accomplis
un être humain a froid. »

Messages de feu Demoiselle R. V. Troussova, op. 17 (I, 1).

Le poème de Rimma Dalos qui ouvre l'op. 17 de György Kurtág mêle les mesures physiques les plus objectives (mètres, atmosphères, degrés) aux dimensions les plus intimes et les plus secrètes de l'individu (solitude, désir, froid). Le *Message* est celui de la nécessaire liaison entre le lieu et l'occupant qui s'y trouve. La problématique du lieu chez György Kurtág revêt divers aspects. À un niveau immédiat se présentent les endroits qui sont évoqués par les textes, et soigneusement choisis par le compositeur pour la mise en musique. Si la figuration, l'évocation de certains lieux semble le propos de la musique instrumentale (*Grabstein für Stephan* op. 15c, *Stèle* op. 33), la musique vocale s'appuie sur des textes mettant directement en scène des lieux d'une haute portée symbolique, en particulier chez Kafka (la forteresse, le chemin, les cachettes, le nulle part, etc.). La musique du fragment kurtágien est force spatialisante, matrice de représentation.

La mort et le lieu de l'invisible

Le lieu de l'invisible peut renvoyer chez Kurtág à un enjeu important de son écriture fragmentaire : la mort, celle qui est l'invisible par excellence et qui ne se donne

¹ Publié dans *Musica falsa*, n° 14, printemps 2001, p. 28-31.

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

à voir et entendre que dans les lieux de mémoire¹, les commémorations, hommages, messages et *in memoriam* qui jalonnent l'œuvre de Kurtág. Le fragment est toujours contextualisé, relié (auto)biographiquement et porté en hommage ; il est, en quelque sorte, une musique de *circonstances*. Ainsi, la troisième pièce de l'op. 25, la dernière des *Trois inscriptions anciennes* pour voix et piano, est la mise en musique d'une épitaphe « sur une croix du cimetière de Mecseknádasd ». Parce que le *topos* est aussi *topique*, le chromatisme descendant, figure de plainte depuis le madrigal, est le germe de la partition.

L'invisibilité pourrait être celle d'une « cachette » où le sujet peut se réfugier, se terrer dans sa solitude², ou bien d'un lieu où la contemplation ne peut être que solitaire et intime. Le fragment intitulé « Cachettes » est présent deux fois, puisque le double réapparaît (III, 9). « Les cachettes sont innombrables. De salut, il n'y en a qu'un, mais les possibilités de salut sont aussi nombreuses que les cachettes³. » À examiner dans une perspective fragmentaire, il faut peut-être rapprocher la multiplicité des cachettes à l'œuvre en fragments ; cependant, de la même façon qu'il n'y a qu'un salut, la pièce « Pas de retour » (I, 16) présente l'unicité du lieu vers lequel se diriger : « À partir d'un certain point, il n'y a plus de retour. C'est ce point qu'il faut atteindre⁴. » Le point musical semble justement figuré très précisément, puisque le violon entoure de ses *fax* (double dièse) et *mi#* le « Punkt » (*fa#*) de la voix. « C'est le point qu'il faut atteindre », un lieu là encore invisible, mais presque sonore, construit par la musique, où peut se réaliser la rencontre avec la vérité comme avec l'absurde.

Le lieu de l'invisible chez Kurtág, c'est souvent le milieu, le centre du labyrinthe. Le labyrinthe « sans Ariane, sans fil » de l'op. 22⁵ est un *perpetuum mobile*

¹ Nous ne nous attardons pas sur cette célèbre notion de Pierre Nora. « Les lieux de mémoire, ce sont d'abord des restes » : images de la ruine et de l'écriture fragmentaire, ces ruines sembleraient alors la forme la plus appropriée à l'évocation et à la prise en compte de la mort au sein même de l'œuvre musicale ? Mais s'il s'agit de fragments, il s'agit également de reliques et de morceaux qui *demeurent* à travers les âges : lieux de mémoire, de réminiscence, et même de rémanence.

² Voir *Le Terrier*, nouvelle inachevée (fragmentaire !), de Kafka. La métaphore du terrier, du labyrinthe, du rhizome, est souvent utilisée pour décrire l'œuvre de Kafka en général (Cf. Deleuze et Guattari. *Kafka : pour une littérature mineure*. Paris : Minuit, 1975. Coll. « Critique ») ; frappé par l'imaginaire du labyrinthe chez Kafka (voir notamment *Le Château*), Boulez affirme en outre que la forme de ses compositions musicales a été considérablement influencée par cette révélation. Notons que dans la nouvelle de Kafka, l'animal propriétaire du terrier constitue son univers à partir d'un centre, d'une place forte qui devient, au fur et à mesure de la multiplication des ramifications et du développement du réseau, de moins en moins accessible et repérable.

³ Kafka. *Préparatifs de noces à la campagne*. Paris : Gallimard, 1957. Coll. « L'Imaginaire », p. 50.

⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁵ Cinquième pièce, poème de Amy Károlyi intitulé *Labirintus* : « Labirintus. Nincs Ariadne, nincs fonál. » Le *nincs* hongrois implique souvent une dimension localisante : « il n'y a pas », qui renvoie encore au lieu.

dont la sortie est en effet introuvable, et où la *fin* (du lieu et de l'instant) est décidément indéfinie : la partie de cymbalum porte des indications « contradictoires » (en tête : *Ped. al fine*, mais sous la double barre de reprise terminale : *D. C. senza fine...*). De même, le piano, terrain de jeu, lieu du microlude des *Játékok*, est inlassablement parcouru de *glissandi* (fascination exercée par les touches blanches puis par les touches noires) jusqu'au choc final et inattendu¹. La portée et l'enjeu pédagogiques des *Játékok*² passe par l'appropriation, dès le plus jeune âge, de l'ensemble des registres du piano : la cour de récréation pianistique doit être utilisée dans sa totalité, il faut fouler l'ensemble du territoire.

Le fragment est donc lieu de l'invisible et de l'indivisible, il est la forme brève comme plus petit élément musical valide (« Ma cellule de détention / ma forteresse³ »).

Lieu de rencontre : le fragment comme rendez-vous

C'est pourquoi les fragments ne peuvent se concevoir que comme terrains d'échange, lieux de rencontre et d'entente (en rupture, mais pas de rupture). Si le fragment musical est avant tout forme brève, *instant* poétique, la dimension temporelle ne suffit pas à caractériser pleinement le fragment kurtágien. Les ponts jetés par la miniature sont autant d'appels à la tradition, à la mémoire, à l'intertextualité, à l'univers citationnel⁴ ; le lieu de rencontre se construit dans ces multiples *perspectives*. Il y a architecture et construction.

Le rendez-vous semble se produire dans des lieux refermés sur eux-mêmes, parfois aussi métaphysiques que physiques, comme le pur cercle limité, utilisé par Kurtág à la fois chez Kafka et chez Schumann⁵. C'est la parole d'Eusebius⁶ qui évolue dans le cercle limité évoqué par Kafka dans son *Journal* : « Où trouverai-je le salut ? Que de mensonges dont je ne savais plus rien sont remontés avec le reste à la surface.

¹ I, 25A : « Perpetuum mobile (objet trouvé) ».

² Notons au passage la parenté avec Bartók et son *Mikrokosmos* (un lieu !).

³ Kafka. *Préparatifs*, *op. cit.*, p. 476.

⁴ « These fragments I have shored against my ruins » (T. S. Eliot, *The Waste Land*, v. 430, au milieu des citations).

⁵ « Der begrenzte Kreis ist rein. » (*Kafka-Fragmente* op. 24 ; pièce III, 6), repris dans l'*Hommage à R. Sch.* op. 15d (deuxième pièce).

⁶ Kurtág utilise les personnages imaginaires de Schumann (voir en particulier les *Davidbündlertänze* op. 6 et le *Carnaval* op. 9) : les doubles antithétiques Eusebius et Florestan, les deux visages du romantisme — le rêveur mélancolique, Eusebius, et ses méditations nocturnes, opposé à Florestan, passionné et vaillant dans ses fougues diurnes —, ainsi que Maître Raro qui parvient parfois à maîtriser les deux caractères et à trouver une issue créatrice au conflit.

S'ils se sont infiltrés aussi bien dans l'union réelle que dans la séparation réelle, alors j'ai bien agi. Sans relations humaines, il n'y a pas en moi de mensonges visibles. Le cercle limité est pur¹. »

②
(E.*: der begrenzte Kreis ...)

Molto semplice, piano e legato

Cl in Si
[...der be-grenz-te Kreis ist Rein...]

Vla
con sord. ppp poco espr. pizz. arco via sord.

Pf
ppp poco espr. 1/2 Ped. attacca

*E. = Eusebius

Czobánka 1986, XI, 11-12 (rev.: Veršice 1990, I, 3)

Exemple musical n° 1 *Hommage à R. Sch., 2^e pièce*

La pureté formelle de la miniature musicale peut ainsi prétendre à la vérité esthétique ; mais il faut noter ici aussi, comme chez Rimma Dalos, le caractère résolument solitaire de l'expérience, « sans relations humaines ». Pourtant, c'est un lieu de rencontre que nous décrit la dernière pièce de l'op. 15d (il s'agit d'un *Abschied*, comme à la fin du *Chant de la terre* de Mahler) : là, précisément, Maître Raro intervient et « découvre Guillaume de Machaut » dans une ultime et sublime vision ; tandis que clarinette et alto entretiennent un dialogue tour à tour posé et tumultueux, le piano déroule un ostinato rythmique à la périodicité presque imperturbable (genre de *talea*, procédé cher au motet isorythmique de Machaut), avant le glas final de la grosse caisse, dernier soupir de l'agonie.

On pourrait rapprocher le fragment, dans sa tension vers le métaphysique, de la monade leibnizienne, « sans portes ni fenêtres », représentante finie et close sur elle-

¹ Kafka. *Journal*, Paris, LGF, 1982. Coll. « Le Livre de poche : biblio », p. 289. Traduction de Marthe Robert.

même — comme le hérisson des romantiques d'Iéna¹ —, d'un univers infini. Mais ce lieu ne serait pas *totalemment* celui de la fragmentation, du manque ou de la lacune, mais au contraire un espace de concentration extrême² où la totalité se verrait resserrée et « essentialisée ». D'autre part, si la monade « tire tout de son propre fond », le fragment est le lieu de rencontre d'éléments hétérogènes, qui produit ce que les célèbres termes deleuziens expriment en conservant la connotation géographique et topographique : déterritorialisation et reterritorialisation.

Le parcours discontinu, en pointillé, des fragments successifs d'une même œuvre, d'un même cycle, semble figurer (et c'est bien le problème de la définition de l'opus kurtágien qui se pose à nouveau) aussi bien une totalité segmentée, *disloquée*, mais comme retrouvée après avoir été perdue (*regained*), que le fractionnement exemplaire d'une errance sans but (*...pas à pas – nulle part...*). Le fragment ne peut se définir que comme clos *et* ouvert, détaché *et* lié, autarcique *et* dépendant ; il serait peut-être l'avatar de la *brisure*, notion chère à Derrida, qui est à la fois cassure et articulation, représentation ambiguë de la rupture continuée, dans un contexte spatial et temporel. « Le point qu'il faut atteindre » : le lieu *entre* les fragments ?

Le lieu n'est qu'un point de l'espace, de la même façon que l'instant musical décidé par le fragment n'est qu'un point sur l'échelle temporelle. Cependant Kurtág voit dans la forme privilégiée de ses fragments une division en trois phrases, trois microstructures, trois gestes : « il y a là quelque chose que je considère déjà comme une composition : avec une proposition, une réponse et une coda » ; cette petite forme, ces microludes tripartites, doivent être avant tout des « objets sonores équilibrés³ » (apparaît ici très clairement la dimension gestuelle, spatiale, presque topographique) ; de même, le plus difficile est de « créer des proportions valides » (préface aux *Játékok*), dans cette sphère poétique où fragmentation signifie concentration, où chaque seconde compte, et où chaque élément sonore doit donc trouver sa juste place dans le subtil agencement de la pièce : *mesure* à la fois quantitative et qualitative. Les exemples de fleurs, à la corolle

¹ « Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson » (fragment 206 de l'*Athenaeum*, cité dans Lacoue-Labarthe et Nancy. *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Seuil, 1978. Coll. « Poétique », p. 126).

² Boulez parle ainsi des op. 5, 6 et 7 de Webern : « On voit se préciser [la] prédilection [de Webern] pour la "petite forme" ; nous n'entendons pas parler d'une forme courte, mais d'une forme concentrée à un si haut degré qu'elle ne peut supporter un long développement dans le temps par suite de la richesse des moyens employés et de la poétique qui les gouverne. » (*Relevés d'apprenti*. Paris : Seuil, 1966. Coll. « Tel quel », chapitre « Webern », p. 368).

³ *György Kurtág : entretiens, textes, écrits sur son œuvre* (Philippe Albèra, éd.). Genève : Contrechamps, 1995. « Játékok : une leçon de György Kurtág », p. 26 et 27.

diaphane et parfaite, ne manquent pas chez Kurtág (depuis le « *Virág az ember* » : l'homme (n')est (qu')une fleur, prononcé des *Les Dits de Péter Bornemisza* op. 7 composés de 1963 à 1968). En voici un exemple « rond », dans le sixième volume des *Jeux* :

a)

dolce

Ped. al fine

amikor nyílik
sich öffnend
as it opens

Detailed description: This musical score is for a piano and voice piece. It consists of two staves. The piano part is in the upper staff (treble clef) and the voice part is in the lower staff (bass clef). The music is marked 'dolce'. There are three measures shown. The first measure has a piano note on G4 and a vocal note on G4. The second measure has a piano note on B4 and a vocal note on B4. The third measure has a piano note on C5 and a vocal note on C5. There are large circles around the piano notes in each measure, and a larger circle encompassing the entire piano part. The lyrics are 'amikor nyílik', 'sich öffnend', and 'as it opens'. There is a 'Ped. al fine' instruction at the beginning.

b)

dolce

Ped. al fine

ugyanaz, mikor becsukódik
dieselbe – sich schließend
the same as it closes

1990. VI. 3.

Detailed description: This musical score is for a piano and voice piece. It consists of two staves. The piano part is in the upper staff (treble clef) and the voice part is in the lower staff (bass clef). The music is marked 'dolce'. There are three measures shown. The first measure has a piano note on G4 and a vocal note on G4. The second measure has a piano note on B4 and a vocal note on B4. The third measure has a piano note on C5 and a vocal note on C5. There are large circles around the piano notes in each measure, and a larger circle encompassing the entire piano part. The lyrics are 'ugyanaz, mikor becsukódik', 'dieselbe – sich schließend', and 'the same as it closes'. There is a 'Ped. al fine' instruction at the beginning. The number '1990. VI. 3.' is written vertically on the right side.

Exemple musical n° 2

Virág Nuriának (Une fleur pour Nuria)

La *dislocation* est justement le refus de la localisation, de l'aspect statique du lieu ; la fragmentation est mouvement. Avec la mort des grands récits, des cosmologies, disparaît la distribution signifiante des espaces : au ciel sacralisé, qui donnait sens à la terre, se substitue le monde qui rend signifiants les hétérotopies, les espaces flottants, les lieux éclatés. Si la disparition du sacré peut coïncider avec la perte du sens, la dislocation, qui exile en quelque sorte le monde du cosmos, aliène la multitude complexe et fragmentée de la totalité universelle, peut devenir le fait d'un commencement, d'une reconstruction.

L'innommable et l'incertitude :

Samuel Beckett : What is the Word op. 30 et 30b

comment dire –	what is the word –
et où –	and where –
que de vouloir croire entrevoir quoi où –	folly for to need to seem to glimpse what where –
où –	where –
(un deux trois quatre cinq six sept ¹)	(one two three four five six seven)
comment dire –	what is the word –
là –	there –
là-bas –	over there –
loin –	away over there –
	afar –
loin là là-bas –	afar away over there –
à peine –	afaint –
loin là là-bas à peine quoi –	afaint afar away over there what –
quoi –	what –
(un deux trois quatre cinq six)	(one two three four five six)
comment dire –	what is the word –
(op. 30 ²).	

Le silence, et Kurtág l'a bien compris, en digne admirateur de Webern, occupe une *place* dominante dans l'œuvre de Beckett : « I make a stain upon silence », dit l'auteur de *Comment dire* (poème mis en musique par Kurtág en anglais et hongrois sous le titre : *Samuel Beckett : What is the Word*). La tache de langage sur le silence, ce point d'encre pour ainsi dire (*a spot*), est la marque de l'absurde sonore. Ainsi, aux moments où le pianiste compte, Kurtág indique que cette nouvelle et temporaire battue (*Takt*) doit être murmurée, et donner l'impression d'un « silence absolu », et non d'un « ostinato » régulier : là où il compte, le pianiste ne peut pas conter. Il est intéressant de noter que les trois instants où intervient le pianiste correspondent parfaitement (du moins pour les premier et dernier) à des endroits où le silence semble figurer une réelle *désertification*, sensible à la fois dans le paysage évoqué par le texte, horizon à peine aperçu (« loin, là-bas, à peine », « croire entrevoir »), et dans la musique, lisse, plane et silencieuse.

¹ Les chiffres entre parenthèses sont prononcés en hongrois par le pianiste ; ils sont le fait de Kurtág et n'apparaissent pas dans le texte de Beckett.

² Beckett. *Comment dire*. In *Poèmes*. Paris : Minuit, 1978/1992, p. 26-27 (extrait).

Énumération régulière mais silencieuse, compte strict sans devoir être obstiné, inscription dans le temps objectif de la parole... Le rôle joué par le pianiste dans ce passage de *What is the Word* est ambigu et sans doute, pourrait-on dire, absurde. Dans le même temps, la fonction phatique du langage, mise en jeu dans l'ensemble du texte de Beckett, surgit à nouveau de ces nombres. Comme la récitante et le chœur peuvent figurer le chant et le déchant, il peut y avoir ici compte et décompte. On l'a souvent dit, *Comment dire* est le dernier texte de Beckett, et le titre résume la quête de l'écrivain ; mais il ne s'agit pas d'une question, simplement d'une expression employée souvent en incise dans les narrations, entre parenthèses dans un discours (« comment dire »...). Elle remplace en quelque sorte la déficience du signe, les lacunes des mots : on ne peut pas dire l'absence de langage, on ne dit rien¹.

¹ La présence de trois instances vocales radicalement différentes (récitante, chœur, pianiste) pourrait figurer le rapport et l'oscillation entre *Stimme* et *Stimmung*. Sur la voix et le lieu du langage, voir les travaux de Giorgio Agamben sur Heidegger : Agamben. *Le Langage et la mort : un séminaire sur le lieu de la négativité*. Paris : Bourgois. Coll. « Détroits », 1991 et 1997.

mmm

Cr 2
Tr 1

Cimb

Arpa

Perc 2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Erzählend:

Sopr
C.alto
Ten
Bar
Basso

pf

[Ped]

„ egy két har' négy öt hat hét nyolc kilenc tíz tizenegy

lontano
ppp

bacch.ord.
[Ped]

pp

[Campana]

Exemple musical n° 3

p. 35 de la partition de *What is the Word*¹.

Un autre élément intéressant de l'œuvre de Kurtág réside dans la superposition, la simultanéité des deux langues employées : la récitante utilise le hongrois tandis que les parties du chœur sont écrites en anglais². En regardant de près les traductions, on

¹ Cet exemple correspond au troisième et dernier compte du pianiste, et se situe un peu après l'extrait du texte proposé au début de ce chapitre. Si généralisé aux voix et aux instruments.

² Rappel : le texte original, *Comment dire*, est écrit en français et que Beckett est lui-même l'auteur de la traduction vers l'anglais. Kurtág a parfaitement compris les enjeux de sa démarche quand il note en sous-

s'aperçoit que c'est la rythmique qui a été privilégiée, et que les variations de dynamique sont identiques. Pour exemple, le « à peine » français est rendu en anglais par une invention lexicale de Beckett, « *afaint* » ; hormis sa parenté de construction avec ses voisins *afar* et *away*, et son assonance avec le mot français qu'il traduit, le choix de Beckett fait intervenir plusieurs référents : l'adjectif « *faint* » veut dire « faible », le verbe « *to faint away* (ou *afar*) » signifie « disparaître, s'évanouir » (*to faint*). Le néologisme « *afaint* » conserve donc la proximité sonore de l'original « à peine », tout en y ajoutant l'idée intéressante de disparition, d'évanescence. Peut-être retrouve-t-on ici la lointaine imperceptibilité de l'intervention presque cachée (*absurdus*) du pianiste ?

Entre le *what* (is the word) et le *where*, il n'y a qu'un pas ; pas difficile à faire, pas décisif, terre aride à fouler (le pas peut ne *pas* se faire). Beckett l'entreprend au milieu de son poème (et c'est précisément cet endroit innommable que le pianiste *compte*) ; cette hésitation intrinsèque du morphème anglais renforce le lien entre les différentes composantes de l'être-au-monde : sujet, objet, lieu, pourquoi, etc. Dans l'énonciation et la démonstration, le *this* est *there*.

Le où dans *Comment dire* est l'invisible, le non-lieu, le caché. De la même façon que le « partons » final de *Godot* reste suspendu et immobile, l'invisible chez Beckett s'associe à l'absurde, à l'absence de sens comme de « directionnalité¹ » :

pas à pas
nulle part
nul seul
ne sait comment
petits pas
nulle part
obstinément¹

Et il est frappant de relever la parenté de traitement musical entre cette première pièce de l'op. 36 et celle-ci des *Kafka-Fragmente* op. 24 (IV, 6), intitulée par Kurtág *In memoriam Johannis Pilinszky* :

titre de son œuvre : « avec István Siklós pour interprète [il ne dit pas traducteur !], un message de Samuel Beckett par Ildikó Monyók ».

¹ « Si l'on ne sait pas où l'on va, on ne sait plus où l'on est. » (Bachelard).

Je ne peux... pas vraiment raconter, et même presque pas parler : quand je raconte, j'ai la plupart du temps un sentiment analogue à celui que pourraient connaître de petits enfants qui font leurs premiers pas².

Le thème du pas, de la marche, est très présent chez Kafka, et même au sein de l'op. 24³. Dans l'op. 36, le trio à cordes joue pour le baryton le même rôle que le violon pour la soprano dans l'op. 24 : double fantomatique, écho incertain, grande place accordée au silence. Notons que le rôle du piano dans *What is the Word* se rapproche également de cette idée d'*accompagnement*, comme si le pianiste guidait la récitante à travers les ténèbres du langage, l'aidait à vaincre son balbutiement absurde : « à cette orée du langage perdu, ou débordé par ce qui le porte, peut se tenir la musique⁴ ». Le lieu de la musique fragmentaire est celui de l'extrême et de l'extrémité, prise de position « au seuil du pays fertile ».

Exemple musical n° 4

fin de la première pièce de l'op. 36

(sans percussions, uniquement le baryton et le trio à cordes)

Les idées d'énumération et d'absurde semblent se rejoindre également dans la première pièce de l'*Omaggio a Luigi Nono* op. 16, qui est entièrement consacrée à la

¹ Beckett. *Mirlitonades*. In *Poèmes*, op. cit., p. 43. Il s'agit de la première pièce de l'op. 36, qui donne son nom à l'œuvre : ...pas à pas – nulle part..., pour baryton solo, trio à cordes et percussion.

² Canetti, Elias. *L'Autre procès : lettres de Kafka à Felice*. Paris : Gallimard. Coll. « Du monde entier », 1972, p. 45.

³ « Les bons marchent du même pas... » (I, 1) ; « Le vrai chemin passe par une corde... » (II), etc.

⁴ Mallet, Marie-Louise. « Musiques pour "l'animal que je suis" ». *L'Animal autobiographique : autour de Jacques Derrida* (Marie-Louise Mallet, éd.). Paris : Galilée, 1999, p. 533.

déclinaison du pronom « dont ». Il n'est pas surprenant que Kurtág ait été fasciné par cet élément grammatical ; en effet, « tcheï » a cette particularité d'appartenir à deux dimensions essentielles de la langue : la relation (avec le sens de « dont ») et la question (signifiant « de qui ? »). Comme dans d'autres langues, notamment l'anglais¹, le morphème en question creuse un espace aporétique qui engendre un *vacillement* entre deux directions, deux sens différents (anaphore et cataphore), et crée ainsi un lieu de bifurcation amphibologique. Il est parfois impossible de décider, c'est-à-dire de trancher : « He asked me *where* I was » peut signifier « Il me demande où (en quel lieu ?) j'étais » ou « Il me (le) demande où (au lieu où, dans le lieu où) j'étais ». Ainsi se tisse dans la parole vive le lieu de l'incertitude, de l'indécidabilité chères au postmodernisme et à l'écriture fragmentaire. À noter que, chez Kurtág, cet espace pourrait référer en même temps au thème de l'interrogation, comme on peut en regarder un exemple dans le *Ligatura-Message to Frances-Marie Uitti (the answered unanswered question)* op. 31b : il s'agit encore ici d'une « Unanswered Question » (Ives) qui, plus qu'une « question demeurée sans réponse », est peut-être une « question demeurée question » pour paraphraser le « désir demeuré désir » de René Char. À la fin de la pièce, la déclinaison du « tcheï » aboutit à un cluster généralisé, à l'ensemble des voix du chœur divisé, qui montre bien la tension encore contenue dans le mot ; il est d'ailleurs intéressant de remarquer que la progression de la déclinaison ne laisse pas le mot nu, mais lui associe toujours une ponctuation (virgule, point, point d'exclamation, point d'interrogation), afin de lui conférer à chaque fois une intonation *neuve*. La clause, après de multiples interrogations (milieu de la page 5), est donc une « affirmation » (le dernier signe de ponctuation est un point), *pianissimo decrescendo*, mais sous la forme la plus extrême de la dissonance musicale – le cluster. Enfin, si nous prenons en compte le sous-titre de la pièce², celui-ci ancre la bribe de discours, qu'est la déclinaison in-sensée et purement gratuite, dans le domaine de l'absurde.

Le fragment chez Kurtág crée un lieu et se pose lui-même comme lieu ; il faut opérer le renversement de la dialectique du fragment comme déperdition de sens par rapport à une totalité : expression de la négativité de l'invisible et de l'incertitude, le

¹ On peut lire, à ce propos, les brillantes analyses de J. R. Lapaire et W. Rotgé qui associent le composant WH de *where* à un « déficit, qui peut se traduire par une *attente de sémantisme*. » (*Linguistique et grammaire de l'anglais*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 681, je souligne).

² (...et la vie, à considérer les choses froidement, n'est qu'une vaine et inepte plaisanterie...) ; mot de Lermontov.

fragment est authentique rencontre. En ce sens, il est *topos* et *tropos*, lieu commun de l'événement et de l'avènement du *logos*, dislocation et endroit de leur tressage. Parcours et accès à un discours, le fragment est ainsi *énonciation*, c'est-à-dire réalité sonore dans un cadre musical précis, manière de faire advenir l'irreprésentable, de donner à entendre le problème insoluble, la *unanswered question* du *lieu* de la musique¹ : « Où finit le son ? Où commence le silence ? »

¹ Poème de Amy Károlyi, dans les *Sept chants*, op. 22 n° 3.