

L'esthétique de la dernière œuvre chez György Ligeti : réconciliation et exploration

Si les premières œuvres de la génération d'avant-garde après 1945 semblaient faire montre d'une forme de radicalité vigoureuse, sinon subversive¹, il se pourrait qu'à l'inverse le dernier trait de plume annonce l'apaisement, la synthèse et l'acceptation d'un héritage un temps conjuré. Déjà Schoenberg, durant ses dernières années américaines, avait témoigné de singulières préoccupations esthétiques, opposées à celles de sa jeunesse : « En fait il n'y a rien que je désire plus ardemment [...] que d'être pris pour une sorte de Tchaïkovski amélioré, mais rien d'autre. Ou encore, tout au plus que l'on connaisse mes mélodies et qu'on les fredonne »². Des formes diverses de reflux sont également perceptibles dans d'autres œuvres ultimes : une certaine jubilation rythmique et mélodique dans le *Concerto pour orchestre* (1942-1945) de Bartók, les « bouffées printanières »³ de la *Symphonie n° 7* (1952) de Prokofiev, la fantaisie satirique du premier mouvement de la *Symphonie n° 15* (1971) de Chostakovitch ou les cordes « aimables et sensuelles »⁴ d'*Éclairs sur l'au-delà* (1988-1991) de Messiaen.

Ces œuvres tardives pourraient trahir également un désir d'explorer des territoires musicaux, d'une manière moins conflictuelle que lors des pièces antérieures. C'est en ce sens que peuvent être appréhendées les dernières œuvres de György Ligeti, à travers l'ensemble en apparence hétéroclite que forment le troisième livre des *Études pour piano* (1995-2001), le *Hamburgisches Konzert* pour cor et orchestre (1998-1999) et *Síppal, dobbal, nádibegeđűvel* (2000) pour mezzo et quatre percussionnistes. Au seuil de son existence, le compositeur confirme le langage qu'il qualifie à plusieurs reprises de « ni tonal ni atonal »⁵.

Peu connues, parfois abordées avec scepticisme par les musicologues, ces dernières œuvres synthétisent certaines topiques de Ligeti – l'humour, les traditions hongroises, le contrepoint ancien – à la confluence entre réconciliation et exploration. Ce style apaisé autant qu'acéré, celui d'un artiste qui n'a plus rien à prouver à ses pairs, pourrait bien incarner voire préfigurer les mutations de la société postindustrielle, à travers une écriture à la fois concise, humoristique et dépouillée, empreinte de diatonisme et de tournures modales.

¹ Cf. Etienne Kippelen, « La jeune génération sérielle dans les années 1945-1955. Une esthétique de la table rase ? », dans Vincent Cotro, Véronique Meyer et Marie-Luce Pujalte-Fraysse (dir.), *La Première œuvre*, Rennes, PUR, 2014, p. 237-246.

² Arnold Schoenberg, cité par Hans Heinz Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, Paris, Fayard, 1993, p. 510.

³ Michel Dornigé, *Serge Prokofiev*, Paris, Fayard, 1994, p. 696.

⁴ Jacques Amblard, « Olivier Messiaen. Parcours de l'œuvre », Ressources Brahms / IRCAM, <http://brahms.ircam.fr/olivier-messiaen#parcours>. (consulté le 23 mars 2018)

⁵ Clytus Gottwald, « Entretien avec György Ligeti », *Inharmoniques*, n° 2, mai 1987, p. 226.

L'art de la synthèse

Synthèse ne signifie aucunement renoncement ; Ligeti conforte dans ses dernières œuvres la dialectique entre ordre et désordre, entre simplicité et complexité⁶, qui lui était chère, impliquant l'établissement d'un système précaire mais ordonné en début d'œuvre, soumis à des mutations successives conduisant à sa liquidation. Ce processus est appliqué à des paramètres différents selon les œuvres. Le diatonisme diaphane des premières secondes d'*À bout de souffle* et de *Canon* – doublé d'un organum à la quinte – dérive au fil de l'œuvre vers un chromatisme de plus en plus dense. La construction harmonique des accords du *Choral* – sur laquelle nous reviendrons –, tout comme le flux mélodique du *Kanon*, dans le quatrième mouvement du *Hamburgisches Konzert*, témoignent d'un processus similaire, malgré leur extrême brièveté. Procédé particulièrement répandu dans sa production, des grandes trames orchestrales de *Lontano* aux premières *Études pour piano*, le canon rigoureux apparaît derechef comme un élément structurant, au point de constituer le principe unique de plusieurs études dont *À bout de souffle* et *Canon*. Technique d'écriture aisément perceptible – on sait Ligeti attaché à ce lien entre concept et perception –, le canon se retrouve sous forme de microprocessus dans les deuxième (mes. 1-15), troisième (mes. 24-31) et quatrième (mes. 66-136) mouvements du *Hamburgisches Konzert*, ainsi qu'à travers les arabesques modales de *Táncdal* (mes. 12-15 et 27-29) ou les gammes chromatiques en tierces d'*Alma álma* (mes. 27-35), respectivement deuxième et cinquième mélodies de *Síppal, dobbal, nádihagedűvel*. Diatoniques ou chromatiques, ces canons demeurent des phénomènes isolés, bien que récurrents, voire ? systématisés dans les deux dernières *Études pour piano*. Au vu de leur seul usage, ils apparaissent pour Karol Beffa comme l'indicateur d'un certain essoufflement dans le développement du matériau, donnant « l'impression que l'inspiration tourne en rond »⁷. L'auteur avance également que Ligeti, ressentant certaines faiblesses dans sa dernière œuvre, avait renoncé provisoirement à la déposer à la BNF, en attendant des corrections ultérieures⁸. Alors que les *Études n° 15* et *n° 16* avaient déjà jeté « le trouble dans le milieu musical et ce, jusque parmi les plus fervents admirateurs de Ligeti »⁹, les deux dernières partitions pour piano, avec leur écriture diatonique et canonique sont restées longtemps ignorées, leur interprète fétiche, Pierre-Laurent Aimard, se montrant fort discret à leur sujet¹⁰. La maladie a empêché le compositeur de réaliser les deux études supplémentaires qui étaient également en projet, et de modifier

⁶ Nicolas Darbon, *Musica multiplex*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 141.

⁷ Karol Beffa, *Les Études pour piano de György Ligeti. Imagination sonore et théâtralisation*, Thèse de doctorat inédite, EHESS, soutenue le 12 décembre 2003, p. 160.

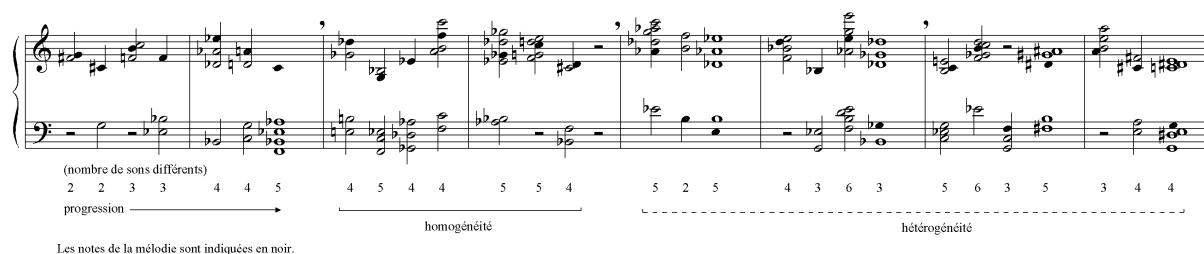
⁸ *Ibid.*, p. 159. D'autres partitions envisagées à la fin des années 1990, comme un troisième quatuor à cordes ou un *Alice au pays des merveilles*, n'ont pu voir le jour.

⁹ Karol Beffa, *György Ligeti*, Paris, Fayard, 2016, p. 360.

¹⁰ *Ibid.*, p. 368.

Canon, que le compositeur s'est en définitive résolu à publier telle quelle. La dernière œuvre serait-elle aussi synonyme d'épuisement ?

Une sorte de malaise entoure les dernières œuvres de Ligeti, comme s'il s'agissait de péchés de vieillesse d'un maître à la grandeur déclinante. Pourtant, celui-ci semble encore jouir de son acuité et de son mordant habituel lors de la composition de *Síppal, dobbal, nádihegedűvel*. Il suffit d'examiner la diversité harmonique de la troisième mélodie, *Kínai templom*, pour constater l'inspiration sonoriste, produisant une variété de camaïeux sonores d'un rare raffinement ; les percussions métalliques (cloches, gongs, vibraphone, crotales et glockenspiel), doublant à tour de rôle la ligne vocale à la manière d'une mélodie de timbres webernienne, composant une sorte de choral extrême-oriental, profitant à bon escient de l'inharmonicité des métalphones. La richesse des timbres est d'autant plus prégnante que les rythmes longs, le tempo lent et la dynamique atone invitent à la contemplation, une contemplation qui s'écarte, par les harmonies déployées, des textures émoussées – et postmodernes – en usage parmi les compositeurs des rivages nordiques de la Baltique¹¹. Plus que le type des accords, le nombre de sons qui les composent (hors doublures d'octave) apparaît un critère d'organisation primordial. La première phrase est marquée par un processus additif (de deux à quatre sons), la deuxième par un état stable (quatre ou cinq sons) et la troisième par une forte hétérogénéité du nombre de notes (de deux à six sons sans progression) comme de leur échelonnement :



Ex. 1. Profil harmonique et mélodique de *Kínai templom* (les notes de la voix sont indiquées en noires)

Cette séquence paraît révélatrice de la structuration entre ordre et désordre pratiquée déjà au niveau rythmique dans diverses *Études pour piano* plus anciennes comme *Désordre*, *Fanfares* ou *L'Escalier du diable*, où Ligeti installe par accroissement successif un semblant de système ordonné qu'il s'attache ensuite à détruire.

L'ensemble formé par les dernières œuvres du compositeur frappe également par l'extrême concision des formes. Composées entre 1995 et 2001, les quatre *Études* du troisième livre, sont, conformément à la tradition chopinienne à laquelle adhère le compositeur, des pièces courtes, construites

¹¹ Cf. Jacques Amblard, « Postmodernismes », in Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (dir.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2013, p. 1392.

autour d'un seul principe d'écriture et d'un à trois processus, souvent de même nature (canon, choral). Mais leur durée ne cesse de s'amenuiser, de quatre minutes environ pour les deux premières à moins de deux minutes pour les suivantes.

Le phénomène est encore plus marquant dans le *Hamburgisches Konzert* et *Síppal, dobbal, nádibegedűvel* qui sont composés de sept mouvements miniatures, dont un seul excède trois minutes. Plusieurs morceaux du *Concerto pour cor* se divisent par ailleurs en trois ou quatre sections clairement distinguées par leur titre (II. *Signale, Tanz, Choral* ; III. *Aria, Aksak, Hoketus* ; IV. *Solo, Intermezzo, Mixtur, Kanon*), ce qui accentue encore le sentiment de bigarrure au sein de cette œuvre pour ensemble, la plus brève que Ligeti ait écrite. Tout en faisant preuve d'une synthèse de l'écriture, ces différentes miniatures ainsi que les deux dernières études convoquent de multiples formes pré-modernes – le canon, le choral, l'organum parallèle, le hoquet – ou des musiques populaires – l'aksak, le jazz. Ligeti semble ainsi condenser passé et présent en peu de sons, un style aphoristique que certains ont pu rapprocher de Webern¹² mais qui pourrait davantage trouver son modèle dans les formes brèves de Schumann, dont le caractère « parfaitement équilibré et cependant instable »¹³, ne le situerait pas si loin de notre objet¹⁴. S'il ne fait allusion à aucun genre musical, le mouvement *Fabula* des mélodies pour percussions et mezzo est emblématique de cet art sibyllin. Les trente-sept mystérieuses syllabes du poème de Sándor Weöres, en forme de haïku hongrois, sont doublées ou entrecoupées de sonorités inquiétantes, entre la théâtralité parodiée des trois coups initiaux de grosse caisse et les gerbes burlesques des sifflets et des flûtes à coulisse, interrompant la voix :

*Une montagne avance.
Une autre arrive en face.
Les loups hurlent « Ne nous broyez pas ! »
Je suis une montagne,
Tu es une montagne,
Cela nous est totalement égal¹⁵.*

Le grotesque de la mise en musique, à base de trois gestes sonores (l'impact, le mouvement glissé et la gamme), répond à l'absurdité angoissante émanant de cette miniature poétique. Aucun d'entre eux n'est développé, de quelque manière que ce soit, aucun ne réfère ni à un continuum ni à la traditionnelle dialectique entre ordre et désordre chère à Ligeti.

¹² Constantin Floros, *György Ligeti. Beyond Avant-garde and Postmodernism*, Francfort, Peter Lang, 2014, p. 207.

¹³ Charles Rosen, *La Génération romantique*, Paris, Gallimard, 2002, p. 81.

¹⁴ Cf. Etienne Kippelen, « Les plaisanteries les plus courtes... : humour et brièveté à l'époque contemporaine », in Vincent Cotro (dir.), *Musique et formes brèves*, Peter Lang, Berne, sous presse.

¹⁵ Traduction extraite du disque *The Ligeti Project*, vol. 3, Teldec.

<u>geste 1</u>	impacts	trois coups théâtraux registre grave	marimba, marimba basse, grosse caisse	<p><i>ff tutta la forza</i></p> <p>Egy hegy megy.</p>
<u>geste 2</u>	mouvement glissé	registre aigu	flûtes à coulisse, flexatones, sifflets, tambour à corde	<p><i>fff brutal ind ungezügelt</i></p> <p>O - - - rdi Flûte à coulisse</p> <p><i>ff possibile</i></p>
<u>geste 3</u>	gamme	gamme ascendante heptatonique registre médium	marimbas, caisses claires	<p><i>p cresc. molto - - - - - ff</i></p> <p>ősz - sze ne mor - zso - lja - tok!</p> <p><i>p cresc. - - - - - ff</i></p> <p><i>p cresc. - - - - - ff</i></p> <p><i>p cresc. - - - - - ff</i></p>
<u>geste 1</u>	impacts	résonances métalliques registre grave	gong birman, tamtam	<p><i>ff possibile</i></p> <p>En is hegy,</p>
<u>geste 3</u>	gamme	gamme descendante heptatonique en quintes registre médium-aigu	trois flûtes à bec, cymbale	<p><i>> ff poco parlando</i></p> <p>ne - künk - ugy - an egy - re megy.</p> <p><i>f</i></p> <p><i>f</i></p> <p><i>f</i></p>

Après l'introduction (mes. 2), la voix de mezzo débute sur une savoureuse assonance « *Egy hegy megy* ». Sa déclamation *recto tono*, gutturale, grotesque et brutale, dans l'extrême grave, précède l'intervention des rieurs à son glissant (flûtes à coulisse, flexatone, sifflets et tambour à corde) qui entraînent l'auditeur dans un monde de fête foraine, féerique et inquiétant (mes. 6-8) :

Ex. 2. Fabula, Geste n° 2 (mes. 6-8)

L'étrangeté de cette pièce est encore renforcée par la configuration sonore de la dernière gamme descendante, doublée à la quinte supérieure et inférieure par un trio de flûtes à bec (mes. 13) et brutalement interrompue par un coup de cymbale précédant un silence « absolu », tel que le compositeur le précise sur la partition. Ainsi, la première mélodie s'achève de manière tout aussi singulière qu'elle débute, établissant une atmosphère entre fable et farce que déclineront les mouvements suivants¹⁶.

L'esthétique du « ni-ni »

Une crise esthétique intense frappe Ligeti à la fin des années 1970, consécutive à l'achèvement de son opéra *Le Grand Macabre*. Il n'écrit en cinq ans que deux petites pièces pour clavecin, en 1978 : *Passacaglia ungharese* et *Hungarian Rock*, qu'il présente alors comme des œuvres « ironiques, hongroises et pop »¹⁷, tournant en ridicule les compositions néotonales de certains de ses étudiants. En réalité, elles portent en germe l'esthétique de la dernière période, qui marque un reflux de la modernité triomphante, vision qu'il défendait pourtant durant les années 1960. Malgré ses déclarations contradictoires, Ligeti n'a pas été insensible à l'émergence de la postmodernité¹⁸ ; sa vision est celle d'un

¹⁶ Sur cette œuvre en particulier, voir Etienne Kippelen, « *Sippal, dobba, nádibegédűvel* de György Ligeti : entre fable et farce », *Analyse musicale*, no 75, déc. 2014, p. 114-121.

¹⁷ György Ligeti, cité par Claude Abromont et Eugène de Montalembert, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard/Lemoine, 2010, p. 910.

¹⁸ Pour Jean-François Lyotard, cette époque est avant tout marquée par un changement de relation entre la société et la science, sous l'effet d'une perte de foi collective dans les Grands Récits. Cf. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris,

avenir hybridé dans lequel rien ne lui paraît interdit, comme en témoigne ce propos tenu en 1991 :

« Maintenant, [...] je n'ai pas de vision définitive du futur, ni de plan général ; j'avance à tâtons, d'œuvre en œuvre, progressant dans différentes directions, comme un aveugle dans un labyrinthe. Dès qu'un nouveau pas est franchi, il fait partie du passé, et une quantité d'embranchements possibles s'offre pour la prochaine étape »¹⁹.

Marquée par plusieurs expérimentations autour du tempérament inégal – dont le *Hamburgisches Konzert* constitue l'acmé –, cette dernière manière est aussi celle où Ligeti applique l'esthétique du « ni-ni », véritable manifeste pour un centrisme esthétique appréhendant à part égales chromatisme et diatonisme, tonalité/modalité et atonalité, tempérament égal et harmoniques naturelles :

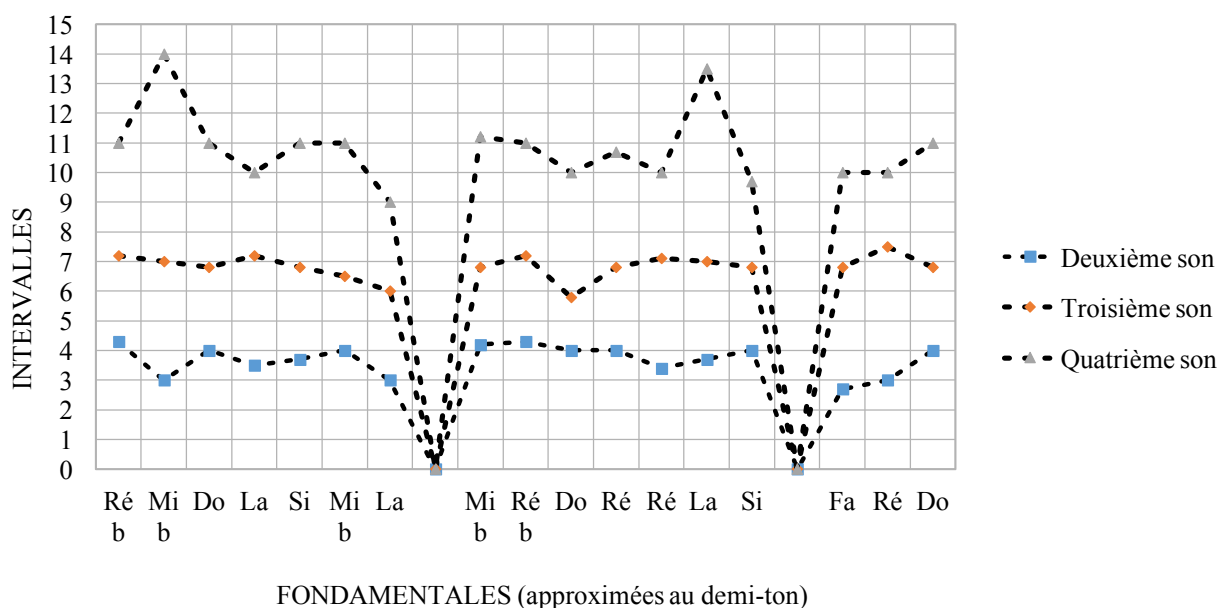
« Si j'appartenais, il y a trente ans, et même encore dans une certaine mesure il y a vingt ans, à un groupe de compositeurs qui se disaient “d'avant-garde”, je suis aujourd'hui dégagé de toute idéologie de groupe. L'attitude de protestation avant-gardiste était le geste politique d'une élite. [...] Le trop beau postmodernisme m'apparaissant comme une chimère, je recherche une modernité différente, qui ne soit ni “retour à”, ni protestation à la mode, ni même “critique”. La tonalité fonctionnelle comme l'atonalité sont dépassées ; il en va de même pour le tempérament égal des douze sons. »²⁰

Même lorsque Ligeti aborde le monde des micro-intervalles par le biais des harmoniques croisées de quatre cors naturels, il le fait dans un esprit de convergence avec l'écriture ancienne. Dépassant le trouble provoqué à l'écoute par leurs sonorités déroutantes, le lecteur s'aperçoit qu'une logique statistique imprègne les trois premières périodes du *Choral* (mes. 16 à 21), placé à la fin du premier mouvement. Les différentes harmonies, rétablies à l'état fondamental, semblent approximer d'une manière à chaque fois différente – hormis l'accord sur *la* en fin de première période, une septième diminuée étrangement tempérée – l'accord de septième de dominante, /c'est-à-dire avec le deuxième son situé une tierce majeure (4 demi-tons) au-dessus de la fondamentale, le troisième, placé autour de la quinte (7 demi-tons), et le quatrième situé à intervalle de septième majeure (11 demi-tons) ou de septième mineure (10 demi-tons), cette dernière lui étant substituée à six reprises. La neuvième majeure, remplaçant deux fois la septième, pourrait bien représenter la neuvième harmonique de la fondamentale, qui serait un virtuel cinquième son de l'accord, dans le cas où la septième ne serait pas jouée. Ainsi, en retirant les deux occurrences de neuvième, la moyenne du quatrième son se situerait bien plus proche de la septième mineure naturelle.

Minuit, 1979, p. 11. Quant à Luc Ferry, il relie la postmodernité artistique à la fin des avant-gardes et l'irruption de l'éclectisme généralisé « où rien n'est a priori frappé d'illégitimité » (*Homo Aestheticus*, Paris, Grasset, 1990, p. 317). Selon Daniel Charles enfin, « la postmodernité, pensée de la coprésence temporelle, autorise la libre rencontre des styles ». (*La Fiction de la postmodernité dans l'esprit de la musique*, Paris, PUF, 2001, p. 49).

¹⁹ György Ligeti, *Neuf essais sur la musique*, Genève, Contrechamps, 2001, p. 18.

²⁰ *Ibid.*, p. 22.



Graphique 1. Intervalles (en demi-ton) des accords dans le Choral du Hamburgisches Konzert. Les accords sont présentés dans l'ordre d'énonciation, les deux interruptions indiquant des silences.

Tout en renouvelant la tradition du choral par l'irruption des micro-intervalles, cette séquence du *Hamburgisches Konzert* traduit de manière particulièrement efficiente un art consommé de la synthèse entre éléments foncièrement hétérogènes, art que Ligeti exposait ainsi :

« Mon projet consiste maintenant à trouver des intonations – mais aussi des tonalités – d'un genre nouveau avec des instruments acoustiques, en utilisant une *scordatura* et en les combinant avec des instruments accordés de manière "traditionnelle". [...] Je recherche un style mixte, libre de toute idéologie, dans lequel sons harmoniques, pentatonisme, heptatonisme et autres accords tempérés et non tempérés sont amalgamés de manière pragmatique pour former un langage musical qui n'obéisse pas à un principe général mais qui agisse au contraire en fonction de chaque instrument et de la formation instrumentale de la pièce concernée »²¹.

Ce style mixte se nourrit aussi de références amusées au passé. Le *Hamburgisches Konzert* rappelle plaisamment les *Brandenburgische Konzerte* de Bach, dont le premier fait appel à deux cors naturels. Selon Beffa, Ligeti entretient un rapport affectif avec le son du cor, instrument fétiche de son enfance, « qu'il entendait sonner dans les montagnes des Carpates »²². Ce discret retour aux souvenirs des jeunes années, lieu commun de certaines œuvres ultimes, annonce *Síppal, dobbal, nádibegedűvel*, dont le titre reprend celui d'une comptine magyare que Bartók avait déjà citée et arrangée, dans le premier mouvement d'*En plein air* (1926). S'il n'y a aucune mention connue d'un thème préexistant chez Ligeti, l'imaginaire folklorique, même le plus sirupeux, plane sur certains moments de ce semillant chant du cygne. Située au pénultième

²¹*Ibid.*, p. 23.

²² Karol Beffa, *György Ligeti, op. cit.*, p. 383.

rang de ce cycle pour mezzo et quatre percussionnistes, *Keserédes* est en effet une fausse chanson populaire, de forme strophique. Ligeti assume pleinement le clin d'œil insistant aux musiques de variété, « en combinant ce folklore artificiel avec un semblant de tube à la mode, ajoutant une prise de saccharine à l'accompagnement »²³. Difficile de ne pas voir chez le compositeur hongrois une nouvelle provocation adressée à une certaine musique contemporaine, réfractaire à ce métissage.

Marquée par un diatonisme quasi-intégral et par la prééminence harmonique de la quinte à vide, la mélodie répète à quatre reprises une phrase musicale de quatre incises : la première conclut à la tonique, la deuxième à la dominante, la troisième à la sous-dominante et la quatrième à la tonique, suivant le schéma traditionnel de nombreuses chansons populaires :



Ex. 3. *Mélodie de Keserédes* (mes. 5-13)

Les multiples ports de voix, enrichissant la ligne strophe après strophe, traduisent le caractère improvisé d'une mélodie venue du fond des âges, chaloupant entre 7/8 et 5/8²⁴. Ici, la naïveté du cliché rural est rendue par le modalisme de la mélodie, son aksak discret, et les immuables quintes à vide de l'accompagnement, qui suivent un enrichissement progressif. En mode de *sol* sur *do* dans la première strophe, l'harmonisation se déploie ensuite par fausses relations et par accords parfaits de plus en plus éloignés du ton initial, à l'instar du troisième mouvement du *Trio pour cor, violon et piano*. Cette structure est exactement identique à celle développée par Bartók dans la première des *Improvisations sur des chansons paysannes op. 20*. Ligeti la renforce par une polyrythmie composée de trois *taleae*, mises en boucle : voix (60 croches), toms (19 croches) et claves (18 croches). L'intrusion d'une certaine complexité rythmique contraste avec l'apparente simplicité d'un pastiche de chanson transylvanienne. Mais ce mouvement constitue le point critique de réconciliation avec le passé hongrois et d'intégration du style mixte et diatonique revendiqué par le compositeur. Quelque chose d'immémorial se dégage de cette litanie que la voix répète en boucle, et que dessine également la candeur d'*Alma álma* et l'atonie rythmique de *Kínai templom* :

« Sans jamais renier les apports des musiques populaires quelles qu'elles soient dans ses propres créations, l'œuvre de

²³ György Ligeti, *L'Atelier du compositeur*, Genève, Contrechamps, 2013, p. 313.

²⁴ Dans le manuscrit initial, Ligeti précise que la mélodie « devra être ornementée dans le style d'une chanson du ? Nord-Transylvanie » sans indiquer spécifiquement les notes barrées existantes sur la partition finale éditée par Schott.

Ligeti contribue à relativiser la dichotomie entre musiques populaires et musiques savantes »²⁵.

La présence constante du populaire dans les dernières œuvres, exprimé parfois de manière très directe ou à partir de sources plus allusives, auxquelles font référence les *Aria* et *Aksak* du troisième mouvement du *Concerto pour cor*, montre que la préoccupation de lier la création contemporaine au monde intemporel de la musique orale, spécifiquement des provinces d'où est originaire Ligeti, s'est renforcée depuis les années 1970, avec le souci de matérialiser ce lien par des figures plus immédiates et plus accessibles par l'auditeur.

Une dernière pirouette et puis s'en va

Parmi l'ensemble d'œuvres ultimes, *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* a tout particulièrement dérouté les spécialistes de sa musique, tant l'évolution du langage paraissait s'affranchir de toute contrainte esthétique, qui plus est en prenant à bras-le-corps un véritable tabou de l'avant-garde qu'est l'humour musical. Ligeti n'a certes pas attendu l'automne de son existence pour manier une ironie souvent moqueuse, parfois subversive. Afin de railler l'emphase musicale encouragée par le régime communiste hongrois, le compositeur a annoncé en 1951 l'écriture d'une *Grande symphonie militaire*, affublée d'un « opus 69 », tenant moins à sa place dans le catalogue de l'auteur qu'à la référence sexuelle. Il bascule également dans le dadaïsme humoristique, de la performance d'obédience cagienne *L'Avenir de la musique* (1961) – en lieu et place d'une conférence sur le sujet éponyme qui ne l'inspirait guère²⁷ — jusqu'à l'auto-caricature dans *Fragment* pour orchestre de chambre (1962)²⁸. Face aux menaces d'aporie esthétique qui atteignent alors le compositeur, convoquer l'humour permet tantôt de jouer avec l'histoire, en croquant malicieusement ses confrères, dans le deuxième mouvement intitulé *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)* des *Trois pièces pour deux pianos* (1976), tantôt de conjurer les angoisses du monde réel, jusqu'à l'ironie noire et cynique du *Grand Macabre* (1977)²⁹. Enfin, les pétillants *Nonsense Madrigals* (1988-1993) pour six voix d'hommes demeurent, suite à l'abandon du projet de théâtre musical autour d'*Alice au pays des merveilles*, le seul témoignage « de la passion du compositeur pour l'humour *so British* du nonsense

²⁵ Simon Gallot, *György Ligeti et la musique populaire*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 205.

²⁷ Pierre Michel, *György Ligeti*, Paris, Minerve, 1985, p. 55.

²⁸ Cf. Etienne Kippelen, « Humour et satire chez György Ligeti », in Etienne Kippelen, *L'Humour en musique et autres légèretés sérieuses depuis 1960*, Aix-en-Provence, PUP, 2017, p. 149.

²⁹ Sur l'analyse de l'humour dans *Le Grand Macabre*, voir Joseph Delaplace, *György Ligeti. Un essai d'analyse et d'esthétique musicales*, Rennes, PUR, 2007, p. 172-173.

et de l'*understatement*, ardemment entretenue depuis l'enfance »³⁰.

Ligeti laisse néanmoins une dernière œuvre dont l'humour doit notamment aux sonorités étranges, issues de l'ensemble de cinquante percussions ainsi convoqué, comprenant, aux côtés d'instruments habituels (xylophone, marimba, vibraphone, cymbales, triangle, batterie, etc.), des souffleurs peu usités (harmonicas chromatiques, différents types de sifflets, flûtes à bec, ocarinas) et plusieurs bruiteurs ou jouets d'enfant (flexatone, crécelle, flûte à coulisse, vibraslap). Utilisés avec brio, ceux-ci confèrent un charme inouï aux « mélodies séduisantes » de *Keserédes* comme aux « gesticulations absurdes dans des harmonies diatoniques »³¹ de *Szajkó*.

Ces instruments à son imprécis sont particulièrement présents dans les deux pièces composées sur des textes non signifiants : *Táncdal* et *Szajkó*, le sonorisme musical rejoignant celui du poème. Ligeti avait déjà abordé l'écriture phonétique dans *Aventures, Nouvelles aventures*, et *Clocks and Clouds* (1972), ou les onomatopées dans les *Études magyares* et la troisième pièce des *Nonsense Madrigals*. Dans *Táncdal*, seuls deux mots clairement signifiants – *ház* (maison) et *kotta* (partition) – se détachent d'un ensemble d'onomatopées loufoques, composant des mots imaginaires. L'étrangeté du texte est corroborée par l'usage des nombreuses percussions à son indéterminé qui lardent la ligne vocale de leurs irruptions imprévisibles. Les différents sifflets et la flûte à coulisse évoquent par leur sonorité vulgaire et glissante les bruitages des numéros de cirque ou de certains films burlesques, comme ceux de Buster Keaton, Laurel et Hardy et Charlie Chaplin, que Ligeti admirait particulièrement³². Timbres atypiques, mélismes interrompus et mélanges phonétiques confèrent un caractère humoristique et étrange à cette miniature.

Dans *Szajkó* (« perroquet », « geai » ou « perruche » selon les traductions), tous les mots ont cette fois un sens, mais leur agencement en forme de poésie sonore ne veut strictement rien dire : « le cercle du cercle des professeurs, le cheval de l'industrie de papier ». Cette pièce est un jeu de diction, rythmique et virtuose, où l'auteur alterne trois voyelles *a - á - i* et cinq consonnes *t - n - r - k - p* formant sept phonèmes *ta - ná - ri - ka - ra - pa - pi*, parmi les plus répandus dans la langue hongroise. L'allure furtive de ce *motto perpetuo*, les nombreux impacts de percussions et le timbre nasillard adopté par la mezzo soulignent l'imitation très figurée d'un perroquet babillant. D'après Jacques Amblard, il ne serait de comique musical plus efficace et plus intimement relié aux universaux humains que celui de l'imitation animale :

« Si [les premiers bestiaires sonores] sont liés au champ de l'humour, c'est sans doute que le comique est corrélé, selon Baudelaire (et Lacan reprendra cette idée), à l'idée d'une chute, ou d'une rechute. Ici, en l'occurrence, c'est la chute du règne humain dans celui de l'animal : une chute de deux à soudain quatre pattes. L'irruption *soudaine* de l'animalité, en particulier, est un déclencheur »³³.

³⁰ Karol Beffa, *György Ligeti, op. cit.*, p. 388.

³¹ *Ibid.*, p. 385.

³² Cf. Joseph Delaplace, *op. cit.*, p. 85.

³³ Jacques Amblard, « Musique, humour consensuel et postmodernité », in Etienne Kippelen (dir.), *op. cit.*, p. 18. C'est l'auteur qui souligne.

À l'instar de *Táncdal*, le chant de *Szajkó* est coloré par l'intervention de très nombreuses des petites percussions, vingt-cinq au total, en seulement quarante secondes de musique, soit plus d'un instrument nouveau toutes les deux secondes. Ligeti offre un finale farceur et gai qui doit s'exécuter pourtant avec tout le sérieux nécessaire, ainsi qu'il en avertit les interprètes, en tête de sa partition : « *sempre rigoroso con slancio e non legato* ». La rigueur un peu raide de ce mouvement perpétuel serait en lien avec la recherche d'un effet comique allant de l'imitation animale jusqu'à la parodie du mécanisme dérégulé. Selon Bergson, le rire provient de la perception du « mécanique fonctionnant derrière le vivant »³⁴, théorie renvoyant à une époque où se développait un type de comique par métaphore du motorisme de l'ère industrielle. Le continuum intrépide de croches, à la diction presque surhumaine, sinon robotique, oscille non sans ambiguïté entre l'animal et la machine. La position finale de ce mouvement, par ailleurs le plus bref, marque de surcroît une attitude de défiance à l'égard des œuvres « sérieuses » ; il représente le dernier pied-de-nez d'un compositeur écrivant quasiment son *opus ultimum*. Le cycle de mélodies s'achève sur un accord parfait de *ré* majeur, geste subversif que Ligeti reprendra quelques mois après dans *Canon*, la dernière des *Études pour piano*, conclue cette fois « en » *la* mineur. L'accord de *ré* mineur intervenant à onze reprises dans *Szajkó*, sa majorisation impromptue parodie le principe de la tierce picarde sans même qu'émerge un net sentiment de tonique, à cause de la véhémence célérité de la musique. Une conclusion si abrupte, qui n'est pas sans rappeler la fin des *Trois pièces pour piano*, voire de la *Sonate pour cor, trompette, trombone* de Poulenc, badinant également autour de l'ambivalence *ré* majeur/*ré* mineur, appartient au registre de la farce, tant le cliché s'oppose à l'indication *tutta la forza*, succédant à *unruhig*, et renforcée par un coup *fff* de grosse cymbale, parodie d'une fin de symphonie d'un compositeur un peu académique de la fin du XIX^e siècle :

The image shows a musical score for three instruments: Mezzo, Xylophone, and Marimba. At the top, it indicates a tempo of quarter note = 312. The Mezzo part has lyrics: "pa - ri - pa pa - pir - i - pa - ra". The score includes dynamic markings such as *cresc.* and *fff tutta la forza*, and a performance instruction *pesante ma senza rit.* with *G.P.* (Grave Perfect). The time signature changes from 3/8 to 2/8 and finally to 2/4.

Ex. 4. Dernières mesures de Szajkó (mes. 69-72)

³⁴ Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, Presses universitaires de France, 1950, p. 26.

Un tel retour en force, non de la tonalité, mais de son attribut le plus prégnant que constitue l'accord parfait, caractérise une forme de provocation face à l'avant-garde. D'après Jacques Rancière en effet, « l'humour est la vertu dont les artistes se réclament le plus volontiers aujourd'hui »³⁵, vertu substituée, selon lui, à la saine provocation, qui défriche et explore l'inouï, désormais inopérante à l'ère de la société postindustrielle. L'humour, et les allègements stylistiques qui l'accompagnent souvent, pourraient bien agir comme un miroir à l'hypermodernité décrite par Gilles Lipovetsky, dans laquelle l'art savant, préoccupé par sa survie à l'ère de la consommation culturelle, entreprend de nombreux et néanmoins discutables clins d'œil au monde du divertissement :

« Le capitalisme d'hyperconsommation est celui de l'artisation exponentielle de toute chose, de l'extension du domaine du beau, du style et des activités d'art à l'ensemble des secteurs touchant à la consommation. [...] Sous son règne se déploie l'esthétisation totale de la vie quotidienne, l'érosion des frontières entre l'art et l'industrie, le style et le divertissement, l'art et la vie de tous les jours, l'art d'élite et l'art de masse »³⁶.

En compositeur savant, soucieux de son éthique et de la qualité du travail, Ligeti se garde de tomber à pieds joints dans un travers que d'autres compositeurs, plasticiens ou urbanistes, enclins à favoriser cette esthétisation du loisir commercial, ne prennent guère de peine à éviter. Mais cette quasi-dernière œuvre marque probablement l'exploration d'un genre qui pourrait s'avérer, avec quelques décennies de recul, de plus en plus déterminant, tant il nous semble que d'autres musiques empruntent, en France mais surtout dans les pays anglo-saxons, un chemin parallèle, louvoyant entre la musique contemporaine et les emprunts ludiques au monde de la consommation musicale.

Avec *Síppal, dobbal, nádibegedűvel*, Ligeti quitte la scène avec le sourire manifestement ravi d'un ultime persiflage, dont il pouvait espérer qu'il provoquât sinon une petite polémique, tout au moins un certain trouble chez les connaisseurs de sa musique. Habitué aux contre-pieds et aux revirements, Ligeti avait essuyé dans les années 1980 les critiques féroces de certains apprentis en composition lorsqu'il avait présenté au Conservatoire de Paris³⁷ son *Trio pour cor, violon et piano* (1982), qui comportait, de son propre aveu, un certain nombre d'éléments postmodernes³⁸ : la référence explicite à Brahms, les citations de Beethoven, le lamento du finale, l'ostinato aksak dans le sixième mode de Messiaen du troisième mouvement et, plus généralement, la résurgence de patterns mélodiques et d'une pulsation fortement

³⁵ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 76.

³⁶ Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'Esthétisation du monde*, Paris, Gallimard, 2013, p. 50.

³⁷ À la verte interpellation d'un étudiant zélé de la classe de composition qui l'interrogeait sur le sens de cette musique trop passéiste à son goût, Ligeti avait comme à son habitude répondu par une pirouette : « Désolé, je ne le referai plus ».

³⁸ Philippe Albèra, « Entretien avec György Ligeti », *Musiques en création*, Paris-Genève, Festival d'Automne-Contrechamps, 1989, p. 88.

perceptible :

« Vers le début des années 1980, il y eut ainsi une réaction et je me suis dit : j'emmerde toute l'avant-garde, je fais maintenant quelque chose de volontairement conservateur et je le dédie à Brahms ! »³⁹.

Vingt ans plus tard, alors que la portée provocatrice du trio s'est émoussée à mesure que se manifestaient chez d'anciens avant-gardistes la convergence des idéaux et l'assouplissement des langages, on ne peut imaginer de plus belle sortie pour Ligeti que ces œuvres mystérieuses, elliptiques, parfois ironiques ou kitsch, qui ont encore eu du mal, notamment à cause de leur instrumentarium exigeant, à trouver leur place dans les programmes consacrés au compositeur d'origine hongroise.

³⁹ Entretien avec Marc Texier, janvier 1991, « Le matin des musiciens », France Musique, cité par Pierre Michel, *op. cit.*, p. 113.