

LE MONDE

Ligeti en fin d'après-midi

Par GÉRARD CONDÉ. Publié le 09 août 1979

LE chemin le plus court pour se rendre à Saint-Rémy-de-Provence, où le centre Acanthes organisait un concert consacré à György Ligeti, ne passe pas par Maillane, mais en Provence. Les soirées sont longues et invitent au détour, les concerts ne commençant guère avant le coucher du soleil. Maillane, bien sûr, c'est le village de Mistral ; il y a heureusement une place et un musée pour le rappeler, car les Magnananelles ne chantent plus en cueillant les feuilles de mûrier. De Maillane on peut pousser jusqu'aux Baux-de-Provence pour voir le Val-d'Enfer à la tombée du jour, et, puisque le souvenir de Mireille s'est imposé tout à coup, en se promenant dans Saint-Rémy pour trouver le lieu du concert, il faut au moins chercher l'hôtel de la ville verte où Gounod est venu composer son opéra en 1863.

On ne sait pas trop s'il faut s'attendre à découvrir une ruine, un palace ou, pis encore, une simple bâtisse méchamment rénovée. Mais non, sur la place de la République, face à l'église, le voilà tel qu'il devait être il y a un siècle ou à peu près ; les volets - verts, naturellement - n'ont pas dû être souvent repeints, la salle de restaurant a un petit air vieillot et la porte cochère qui ouvre sur la cour pourrait encore accueillir les voitures à chevaux ; sur le mur, une plaque apposée en 1913 rappelle simplement le passage du musicien.

On allait oublier Ligeti, et d'ailleurs un problème de circulation automobile qui ne voulait pas être interrompue a failli empêcher le concert. Au dernier moment, le flot des voitures enfin détourné, les organisateurs avaient seulement omis de prévenir les habitants de l'hôtel de Lubières de fermer les fenêtres donnant sur la cour où avait lieu le concert, car les bruits de vaisselle et de conversation, les rires et les éternuements venaient se mêler étrangement aux murmures du Kammerkonzert et aux onomatopées des Aventures et nouvelles aventures.

Entre ces deux œuvres aussi différentes que possible au premier abord, Elisabeth Chojnacka interprétait trois pièces pour clavecin : Passacaille Hongarese, Hungarian rock (1978) et le célèbre Continuum (1968). Là encore, d'un morceau à l'autre, les points communs n'apparaissent pas immédiatement, pourtant à la fin du concert il est difficile de ne pas se rappeler une déclaration de Ligeti, qui n'était pas simple façon de parler : " Bien que j'aie toujours tenu à faire quelque chose de nouveau dans chacune de mes œuvres, je crois que j'ai toujours été le même compositeur et je pense que cela s'entend dans ma musique. "

Sans doute faisait-il allusion aux œuvres composées en Hongrie avant la révolution (à l'époque où il connaissait seulement par ouï-dire l'existence de la musique électronique et les expériences de John Cage aux États-Unis), à celles de sa "période de Cologne " de Darmstadt après son émigration en Autriche en 1956 marquée par le dogmatisme sériel, et à ce qu'on pourrait appeler sa troisième manière, inaugurée en 1961 avec Atmosphères. Mais à présent que cette nouvelle manière peut être considérée comme la seule vraiment représentative de son style propre, on serait tenté d'établir de nouvelles distinctions, peut-être surtout parce que les rythmes syncopés de Hungarian rock et l'impression néo-tonale laissée par la Passacaille forcent à chercher des explications.

Au microscope

Ce qu'il y avait de décisif d'un double point de vue technique et esthétique dans une partition comme *Atmosphère*, et qui explique la répercussion qu'elle a eue dans les milieux d'avant-garde au début des années 60, peut déjà se deviner dans le titre. C'était d'une certaine façon la réponse au pointillisme de *Punkte* de Stockhausen ou de *Polyphonie X* de Boulez, qui avaient marqué dix ans plus tôt les nouvelles tendances de la musique. Avec *Atmosphères* non seulement la discontinuité en tant qu'esthétique officielle se trouvait sérieusement contestée, mais Ligeti réalisait une synthèse de divers courants déjà perceptibles chez d'autres compositeurs, quoi qu'aucun n'ait été si radical.

Ce n'était pas à proprement parler une musique d'ambiance, pourtant l'"atmosphère", considérée comme un état mouvant et continu, semblait avoir plus d'importance dans l'esprit du compositeur que la spéculation purement intellectuelle. Mais l'une ne chassait pas nécessairement l'autre, d'ailleurs chez tous les créateurs à partir d'un certain moment, lorsque le style est trouvé, chaque œuvre nouvelle se présente plus ou moins comme une variation du même schéma, donc comme une expérience où la spéculation n'est pas une chimère mais le moteur véritable de la création artistique.

Par bien des aspects, *Aventures et nouvelles aventures* (1962-1965), action musico-dramatique pour trois chanteurs et sept instruments sur un texte abstrait, participe encore de la période pointilliste mais le parti de réaliser de véritables tableaux dramatiques sans intrigue précise, de traiter le théâtre comme de la musique, est tenu avec tant d'imagination et de rigueur que l'œuvre forme un tout homogène. Gertie Charlent, Marie-Thérèse Cahn et William Pearson, ceux-là mêmes qui ont participé à la création, mêlés aux solistes du Nouvel Orchestre philharmonique, en ont donné une excellente interprétation à Saint-Rémy-de-Provence sous la direction de Peter Eötvös. Le *Kammerkonzert* pour treize instruments (1970) donné au début du concert apparaît au contraire comme une véritable gageure puisque la continuité n'est qu'à peine entamée par la division en plusieurs mouvements, le terme de "mouvement" étant d'ailleurs impropre car l'auditeur ne perçoit de l'un à l'autre que des différences de tempo assez légères, ce qui risque même d'entraîner une confusion entre l'homogénéité et l'uniformité.

Le *Continuum* pour clavecin reprend un peu le vieux principe de la toccata : une succession très rapide de notes brèves et égales destinées à chauffer les doigts de l'exécutant. Au-delà de la variation sur le principe de la continuité, on ne peut pas s'empêcher, d'autant que le clavecin est amplifié, de considérer ce *Continuum* comme s'il s'agissait d'une œuvre électronique, où les battements aigus de certains sons graves deviendraient des rythmes et des harmonies : c'est comme un examen au microscope de ce qu'on n'entend que fugitivement d'ordinaire.

Cet aspect, qui l'emporte sur ce que le titre du morceau évoque directement, peut se retrouver, différemment traité, dans le *Concerto* pour violoncelle (1966) entendu quelques jours plus tard à Aix-en-Provence dans une interprétation remarquable, elle aussi (Nouvel Orchestre philharmonique, direction Gilbert Amy, soliste Wolfgang Boettcher) : parti d'un mi aigu du violoncelle qui se divise bientôt à travers l'orchestre en un mi bémol et un fa, c'est comme si l'on assistait à l'élargissement progressif d'un vibrato oscillant d'abord autour d'un demi-ton jusqu'à ce que le soliste, jouant dans le suraigu (par opposition au trombone et à la contrebasse, qui font entendre une vibration grave), on atteigne à une sorte de point limite, comme une bulle de savon qui grossit alors que son enveloppe devient plus transparente avant de se dissoudre tout à coup, pour reprendre l'image du compositeur dans sa présentation.

Perpétuelle mouvance

Les deux pièces récentes pour clavecin sont plus difficiles à situer dans l'évolution de Ligeti, à moins de se demander ce qui a pu séduire son imagination. Dans le Hungarian rock, c'est très évidemment la persistance d'un rythme presque mécanique sur lequel viennent se greffer des traits syncopés toujours imprévisibles : l'obstination rythmique devient une sorte de résistance à vaincre ; la seconde partie de la pièce, dont ont disparu les pulsions du rock'n roll, est comme un souvenir de la première, curieusement plus " hongroise " alors que c'est peut-être une seule et même chose. La Passacaille hongarèse, sur le modèle de la passacaille classique, fait entendre non plus un rythme obstiné mais un motif calme et régulier qui se déroule imperturbablement par transposition en descentes successives, comme un centre de gravité toujours mouvant.

Cette fois encore on sent bien ce qui a pu intéresser Ligeti : non plus la continuité elle-même, puisque celle-ci découle automatiquement du principe choisi, mais la répétition continue comme moyen de mettre en valeur les variations infinies, comme le même objet sous divers éclairages absorbe ou rejette plus ou moins, selon leur couleur, les rayons lumineux.

Ce sont certaines choses comme cela, et bien d'autres encore, que le compositeur tentait d'expliquer d'une façon tantôt imagée tantôt austère aux stagiaires du centre Acanthes, venus pour l'écouter analyser ses propres œuvres ou parler de son expérience personnelle tous les jours en fin d'après-midi du 19 juillet au 6 août.