

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1992)

Heft: 31

Artikel: Elliott Carter ou la lucidité = Elliot Carter : Klarheit und Vernunft der gesellschaftlichen und musikalischen Konzeptionen

Autor: Mili, Isabelle

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-928055>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Elliott Carter ou la lucidité

Elliott Carter: Klarheit und Vernunft
der gesellschaftlichen und musikalischen Konzeptionen

Elliott Carter: la lucidité de la critique sociale et de la conception musicale

A l'occasion de l'hommage qu'«Archipel», le nouveau festival de musique contemporaine de Genève, rendra à l'auteur des quatre Quatuors à cordes et des Variations pour orchestre en février-mars prochains (voir programme complet en page 2), nous publions ici l'entretien-enquête que notre collaboratrice Isabelle Mili a réalisé en juillet dernier, profitant de la présence de Carter comme professeur à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Une autre source importante de renseignements se trouve dans les Conversations de Carter avec Allen Edwards publiées en 1971 et citées ici en traduction française. Carter y commente la situation particulière des compositeurs américains, la musique actuelle, puis retrace son évolution en réaction au néo-classicisme enseigné par Nadia Boulanger.

Elliott Carter: Klarheit und Vernunft
Im Februar und März dieses Jahres findet in Genf das Festival für zeitgenössische Musik «Archipel» statt, in dessen Programm S. 2). Aus diesem Anlass publizieren wir einen Bericht unserer Mitarbeiterin Isabelle Mili, die im vergangenen Juli Gelegenheit hatte, Carter als Dozenten in der Chartreuse von Villeneuve-lès-Avignon zu begegnen. Aufschlussreiches Material findet sich in den 1971 publizierten Gesprächen mit Allen Edwards, die hier auszugsweise in französischer Übersetzung erscheinen. Carter spricht hier über die besondere Situation der amerikanischen Komponisten, über die heutige Musik und zeichnet dann seine Entwicklung nach, die von der Reaktion auf den ihm von Nadia Boulanger vermittelten Neoklassizismus geprägt ist.

par Isabelle Mili

Du 16 au 30 juillet 1991, Elliott Carter était le premier compositeur américain invité à séjourner à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, occasion, pour le quinzième anniversaire du Centre Acanthes, d'organiser une série de manifestations autour d'un compositeur peu enclin aux déclarations médiatiques et, partant, relativement méconnu. «Le plus européen des compositeurs américains», comme aiment à l'appeler certains, n'a jusqu'ici guère intéressé les musicologues du vieux continent, et l'on ne peut manquer de s'interroger sur la place relativement congrue qui lui est d'ordinaire réservée dans les festivals de musique actuelle. Rappelons que, du haut de ses 83 ans, Carter se préoccupe davantage de ses œuvres à venir et de ce que peut lui apporter la rencontre avec de jeunes compositeurs, que d'accumuler les honneurs... Lucide, extraordinairement clairvoyant sur la place occupée par la musique dans la société, il est un des rares artistes qui mène de pair une analyse des liens existant entre production artistique et pouvoir politique, et la conduite en toute indépendance de son travail personnel.

A cet égard, les entretiens qu'il a publiés en 1971 avec Allen Edwards sous le titre «Flawed Words and Stubborn Sounds» (Mots imparfaits et sons obstinés), dont il n'existe malheureusement aucune traduction¹, sont significatifs: «Dans notre pays, les vrais mélomanes sont parfois

assimilés, à tort, à cette élite de la société qui tient le haut du pavé – je dis à tort, parce que les arts exercent un attrait plus large et plus vaste, comme l'attestent quelques pays de l'Est et d'ailleurs, attrait qui dissocie les arts des intérêts spécifiques (et, en fait, les y oppose souvent) d'une classe liée à un groupe économique et social borné. Il est certainement vrai que le type d'éducation spécialisée que les gens reçoivent en Amérique les empêche d'élargir leur conception de la civilisation et de la culture, au point même que des personnes formées ainsi, lorsqu'elles accèdent à des postes leur donnant un pouvoir politique, ne sont souvent pas intéressées ou aptes à faire quoi que ce soit de réellement important pour encourager les arts qui, dans notre société, ne peuvent se développer sans l'appoint de subventions.»

Vingt ans après leur publication, j'ai demandé à Elliott Carter si ses propos restaient d'actualité:

«Certainement. Ainsi, l'élite européenne est toujours plus encline à encourager les arts que la classe politique américaine. En Amérique, il est patent que les personnes qui endossent des responsabilités politiques n'ont pas le genre de culture qu'on attend d'elles en France. Cela tient à la démocratie. Comme le grand public américain est hostile à la musique et que la valeur principale est l'argent, et cela déjà dans la conception



© Guy Vivien

que les Américains ont de l'éducation, l'élite politique reflète cet état d'esprit. Apparemment, les Américains considèrent que l'éducation est une chose essentiellement matérielle, qui consiste à donner les moyens de gagner de l'argent. Les activités culturelles sont par conséquent toujours très marginales. A titre d'exemple, je peux témoigner de la difficulté à trouver un livre relié de bonne facture aux Etats-Unis.»

– Vous estimez donc que la musique a son rôle à jouer au sein de la communication sociale?

– «Il me semble en effet que la musique occupe davantage de place que dans le passé. Mais quelle musique! Le walkman isole autant qu'il évite de penser, et les musiques omniprésentes sont autant de mises en sommeil. L'auditeur semble de moins en moins critique et de moins apte à affronter des problèmes. Ce que j'écris, en revanche, demande une concentration particulière et une certaine intelligence. La musique «populaire» engloutit tout cela, parce qu'elle est faite de formules émotionnelles et conceptuelles déjà connues et inlassablement répétées.»

«J'aimerais vivre dans une société plus alerte, et je crois que ma musique stimule une vigilante vivacité d'esprit. Cela rend les rapports entre les gens plus intéressants qu'entre zombies. Aujourd'hui, il faut bien avouer qu'on est plus habile à voir qu'à entendre!»

Médias: Elvis, Mozart, des sous

Cette virulence épinglait déjà les médias, implicitement mis en cause ici, vingt ans plus tôt:

«Ce qui semble se passer, ce n'est pas tant que le goût de la population ait changé ou qu'elle soit motivée à s'en aller explorer par elle-même un domaine entr'aperçu, mais plutôt qu'elle achète uniquement sur la base de ce que prônent les médias, mois après mois; les gens trouvent tout autant de contentement à l'écoute d'un Elvis Presley que d'un morceau donné de Mozart – les deux ayant en commun d'être à la mode

grâce à la promotion médiatique du moment –, ce qui épargne à l'auditeur tout effort de recherche active, de discernement et de réflexion(...)»

«Avec la croissance galopante de l'économie, chaque opération devient beaucoup plus coûteuse. Or les opérations destinées à rapporter de l'argent en font de plus en plus, alors que celles ne visant pas essentiellement à en faire mais, disons par exemple, à améliorer la capacité de réflexion de la population, sa santé, la qualité de l'air, etc. sont excessivement onéreuses, parce que ces coûts-là sont calqués sur des opérations financièrement rentables. D'où une augmentation des coûts telle que ces opérations sont de plus en plus souvent bâclées, quand elles ne deviennent pas franchement irréalisables, surtout lorsqu'il s'agit d'orchestres symphoniques et de bâtiments d'opéra.»

Réussites et désastres de la musique contemporaine

On retrouve le même ton tranché dans l'analyse des conditions de réception de la musique contemporaine, conditions qui expliquent l'enthousiasme ou le dédain du public:

«Je me souviens qu'à l'arrivée de Hans Rosbaud au Philharmonique, vers 1960, il avait composé un programme exclusivement moderne – notamment les *Cinq pièces op. 16* de Schoenberg et les *Six pièces op. 6* de Webern; le public l'a beaucoup apprécié et s'est montré enthousiaste, alors qu'il s'agissait du même et habituel bon vieux public, parce que l'interprétation en était excellente et convaincante. Année après année lui ont succédé des chefs d'orchestre peu ou pas intéressés par la musique contemporaine et qui estiment néanmoins devoir en jouer de temps à autre, mais sans le cœur, l'imagination et la perception musicale nécessaires pour la plupart des partitions modernes dont on veut restituer la quintessence. Ils ne parviennent donc pas à restituer l'œuvre; ni l'auditoire ni l'orchestre ne l'apprécient et toute l'entreprise se solde par un désastre.»

«Une autre difficulté provient de ce que les chefs d'orchestre se sont mis à choisir des œuvres contemporaines de qualité peu probante, au risque de décourager ou de dégoûter la plupart des auditeurs. Jouer exclusivement des œuvres du répertoire contemporain autres que celles de première qualité a d'emblée un effet dissuasif sur l'auditoire.»

Auteur américain?

Voilà bien longtemps que Carter a brouillé les pistes de son identité nationale; les biographes en seront pour leurs frais:

«Nous autres (Poe, Whitman, Melville et moi) voulions être «Américains», et bien faire comprendre à chacun que nous étions des compositeurs américains; nous avons donc essayé d'utiliser divers éléments de musique folklorique et populaire pour donner à notre musique un caractère américain. Dans mon propre cas, néanmoins, j'ai très vite commencé à comprendre que cela n'était pas satisfaisant – en fait, être simplement un Américain était, en soi, suffisant; quel que soit le caractère américain que ma musique puisse éventuellement receler, il était celui de ma propre personne faisant sa musique; et peu importait mon choix, hormis celui de la musique que je désirais le plus composer. C'est cela, à mon avis, qui serait de la musique américaine. J'en étais effectivement arrivé à comprendre que l'Amérique elle-même était en train de se modeler sous nos yeux, instant par instant, en combinant parfois son refus embarrassant de considérer le passé avec sa générosité accommodante et son espoir idéaliste en l'avenir. Etablir ici une évolution culturelle constituait, à mon avis, une perte de temps, alors qu'il importait et qu'il importe toujours de donner vie au présent, sans omettre tous ses rapports avec le passé et les attentes face à l'avenir – une vie plus forte que chacun de ces deux éléments. Ainsi l'on ne commence pas tout à trac par inventer une Amérique future, mais l'on s'emploie plutôt à la faire exister maintenant. Cela parce que l'Amérique et le fait d'être Américain ne sont pas, comme qui dirait, des idées préétablies ou même analysées auxquelles l'on se conforme ou peut réellement se conformer. C'est cela qui fait notre très grande différence avec l'Europe – là, il existe une idée préétablie de ce en quoi consiste le fait par exemple d'être Français; même si de nombreux Français ne sont pas conformes à ce schéma, ils ont tous une certaine notion des idées de Descartes, Pascal et d'autres hommes en arrière-plan, ce qui a une nette influence sur ce qu'ils sont eux-mêmes.»

«Les compositeurs américains ont souvent adopté dans l'écriture de leur musique une certaine liberté d'attitude, un intérêt à expérimenter des choses qui seraient considérées comme dangereusement hors ligne en Europe, par rapport aux normes esthétiques éprouvées. Ils se sont sentis plus libres d'agir ainsi, en partie parce qu'ils n'ont pas pu écrire à l'intention d'un auditoire «tout pré-

paré» à la nouvelle musique, comme le sont les Européens. Je crois que les artistes européens ont l'impression qu'ils vont provoquer un effet immédiat sur le pays où ils vivent et qu'ils sont des symboles culturels importants – des éléments aptes à influencer leur propre société et à être exportés dans le reste du monde, en tant que représentants de l'Allemagne ou de la France, par exemple; les artistes européens doivent par conséquent s'adapter à certains canons et normes culturels dictés par leur propre pays. En Amérique, nous sommes libres, parce que notre culture n'a pas ce genre d'exigences à notre égard. Nous sommes réduits, en tant qu'individus, à flotter dans des sortes de limbes culturels.»

Cette définition par la négative (les compositeurs américains sont simplement des non-Européens) se retrouve, bien entendu, dans la musique de Carter. C'est aussi une source de déception pour tous ceux qui y cherchent, comme chez Ives, fanfares, cantiques, hymnes, ragtimes, marches ou toute autre référence à la tradition nationale.

«Toute ma vie est errance»

De quoi désorienter les adeptes du classement, d'autant que Carter, peu enclin à entrer dans le rang de catégories toutes faites, nie énergiquement avoir trouvé un style. Répondant à certains de ses biographes par un détour, il affirmait le 15 juillet 1991:

«Je ne suis pas du tout d'accord avec cette idée assez largement répandue que «je me suis trouvé moi-même dans mon Premier quatuor à cordes de 1951 et que mes œuvres antérieures sont placées sous le signe de l'errance stylistique». Toute ma vie est errance. Inlassablement, j'ai cherché et, dans ma musique, j'essaie d'éviter la répétition. Il y a un style général qui existe dans mes œuvres depuis ce quatuor, mais chacune d'elles est différente. Des idées sous-jacentes existent dans les œuvres antérieures, qui se sont développées plus tard dans le quatuor. La seule différence est que les œuvres postérieures au quatuor sont plus difficiles pour le grand public. Donc j'ai deux publics, un qui aime les «pièces anciennes» et un autre qui apprécie seulement les autres. De fait, personne, à part moi, n'aime le tout. Ces œuvres «précoces» sont très peu jouées.» Comme le dit si bien David Schiff dans son magistral ouvrage *The Music of Elliott Carter*² (malheureusement non traduit), Carter raffole des contraires. Il construit sa musique à partir d'oppositions simultanées. Comme la vie, elle n'est pas simple, et les éléments ne s'accrochent pas toujours. Cette musique est à la fois hautement structurée et en train d'improviser. Souvent, elle superpose des sons sans relation les uns avec les autres, joue avec des fragments, tout en préservant sa continuité, paradoxes en apparence purement rhétoriques, mais qu'une écoute attentive décèle sans peine au sein de ces pages que Carter a souvent remaniées avec une méticulosité infinie. Que n'a-t-on pas

écrit ou dit pour tenter de réduire cet «appétit des opposés», comme le dénomme joliment Schiff?

La mascarade du néo-classicisme

Le reproche le plus souvent adressé à Carter concerne une soi-disant période néoclassique dont il aurait mis quinze ans à sortir. Son passage chez Nadia Boulanger, de 1932 à 1935, et les rapprochements qu'on n'a pas manqué d'opérer avec Aaron Copland, qui l'avait précédé chez la célèbre professeur, semblent avoir entraîné une série de confusions qu'il serait temps à présent d'éclaircir. Car Carter n'est jamais allé chercher en France un style. Et si Nadia Boulanger a abreuvé sa classe d'exemples néo-classiques, notamment dans l'étude exhaustive et fouillée du Stravinski de cette époque, Carter a su profiter de la leçon qu'il était venu chercher plus que des orientations de son professeur. Cette leçon, qu'il n'oubliera jamais, c'est la maîtrise contrapuntique. Si les cours se passaient à ausculter la *Symphonie de Psaumes* ou *Salomé*, les références aux maîtres du passé n'étaient pas absentes pour autant. Carter s'est plongé dans la polyphonie sous toutes ses formes, y compris en dirigeant un chœur, et n'a jamais oublié cette leçon-là.

N'est-il pas remarquable, par ailleurs, que le territoire supposé des «néoclassiques» soit un refuge pour les uns et un champ de mines pour les autres? Ce clivage, déjà ancien, a ceci de gênant qu'il condamne souvent des œuvres sans faire le détail. Sans compter les ravages causés par l'inertie de ces catégories. A distance respectable, les «anciens» et les «modernes» d'autrefois nous intéressent au-delà de leur guerre de tranchées. L'analyse par Carter du phénomène replace le contexte historique – qu'on a un peu trop tendance à oublier – au premier plan.

A la question d'Edwards («Vous avez dit du néo-clacissisme que c'était une «musique pour mascarade dans un abri anti-aérien». Vous entendiez sans doute par là le contraste entre ce style de musique et les événements politiques de la période à laquelle il a connu sa plus grande vogue parmi les compositeurs?»), Carter répond:

«Mon opinion à l'égard de ces choses a beaucoup évolué au cours de ma vie. D'une part le point de vue expressionniste semblait, à un certain moment, faire partie de la folie qui aboutissait à Hitler. Quelques expressionnistes allemands sont effectivement des nazis, quoique ceux qui ont quitté l'Allemagne et changé de style aient été de loin les plus nombreux. Gottfried Benn, dont j'ai suivi l'œuvre pendant des années, est devenu officier de la Wehrmacht jusqu'à ce que les autorités nazies l'aient débusqué et fait scandale à propos de ses écrits, l'obligeant à se retirer. Bien sûr, certaines œuvres expressionnistes comme celles des compositeurs viennois, de peintres, d'écrivains tels que Wedekind, Trakl, Döblin,

Broch et Toller m'ont toujours passionné. (...)

«Face au péril croissant du nazisme et à l'extension des effets de la dépression économique – l'une des causes de son apparition –, il n'était pas bien difficile de se rendre compte que les «excès» de la littérature moderne étaient le fruit d'un sybaritisme pratiqué par des oisifs, étrangers à la catastrophe qui menaçait notre société.»

«Bien des hommes pensaient – et j'étais sans conteste l'un d'entre eux (peut-être à tort) – que tout le culte que l'Allemagne vouait aux émotions démesurées pouvait être tenu pour responsable du genre de désastre qui se déployait alors sous notre nez (sans aucun doute Brecht s'était-il rangé à cet avis). C'est pourquoi, à mon avis, beaucoup d'entre nous se sont intéressés pendant un certain temps au néo-classicisme, que l'on pouvait considérer comme une voie vers un «retour à la raison» et vers une modération de l'expression, et aussi vers un vocabulaire plus accessible. Après un certain temps, toutefois, avant la fin de la Seconde guerre mondiale, j'ai pris nettement conscience, en partie à la faveur d'une relecture de Freud et d'autres réflexions sur la psychanalyse, que nous vivions dans un monde où cette violence physique et intellectuelle ferait toujours problème, et que toute la conception de la nature humaine sous-jacente à l'esthétique néo-classique revenait à enterrer des faits qu'il nous appartenait, me semble-t-il, de traiter de manière moins superficielle et résignée.(...)»

«J'ai toujours éprouvé de l'intérêt pour Schoenberg, Berg et Webern, et n'ai jamais eu de «réserves» à leur endroit. Ma position «anti-expressionniste» ne concernait que ce que je souhaitais moi-même faire en tant que compositeur à une certaine époque. (...) Je constate aujourd'hui avec surprise que divers procédés utilisés dans ma propre musique ont des équivalences dans certaines œuvres viennoises dont j'ai pris connaissance il y a quelques années seulement. J'ai même eu peine à en croire mes yeux en rencontrant ce «Monoritmica» dans la *Lulu* de Berg, avec ses *accelerandos* et *rallentandos* qui durent une bonne dizaine de minutes, chose que j'ignorais tout à fait lorsque j'ai écrit mes *Variations pour orchestre*.

Deux jalons: le Premier quatuor et les Variations

Composées entre 1953 et 1955, ces œuvres constituent un précieux indice de la démarche de Carter, qui pratique d'une part le guet le plus attentif, prenant en compte une multitude de paramètres sociaux et musicaux, et, d'autre part, une sorte de quant-à-soi incessant et obligé qui lui permet de poursuivre dans ses voies stylistiques propres, lesquelles accordent la prééminence à la conception globale. S'il y a un compositeur qui, dans ces années de radicalité, est passé à côté de l'illusion de la «tabula rasa», c'est bien lui. Mais l'intérêt de cet évitement réside précisément dans l'obsti-

nation du compositeur à relier ses filiations avouées à la témérité de ses propres innovations. Comme il le rappelle, Carter a écrit son *Premier quatuor* trois ans avant les *Variations*, «pour son intérêt personnel» avant toute autre considération, ayant décidé «d'envoyer le public, tout comme les interprètes, au diable». Seul moyen, en réalité, de passer par-dessus des contingences très précises, en l'occurrence des préoccupations concernant les limites des interprètes potentiels, tant du point de vue technique que conceptuel. Plus simplement, on peut dire que Carter court depuis belle lurette le risque de n'être pas compris. Mais il n'érige pas l'incompréhension en principe pour autant.

Le *Premier quatuor* amorce ainsi un tournant dans l'œuvre, infléchissement dont les prémisses existent, nombreuses, dans les pièces antérieures: ce n'est pas à une révolution que l'auditeur assiste, c'est à l'affirmation soudain plus forte, plus volontaire, d'un créateur. Depuis, chaque œuvre nouvelle sera, de l'aveu même de son auteur, «une crise dans sa vie». L'opposition entre une écriture discursive, au cheminement apparemment libre, et un matériel très élaboré, dont les contours plus stricts s'insèrent manifestement dans une organisation complexe, est au cœur de ce *Premier quatuor*. Le résultat, l'avènement d'une grande forme polyphonique, a suscité bien des perplexités chez les interprètes: s'il y a en réalité quatre mouvements, trois seulement sont notifiés. La partition montre donc trois mouvements séparés qui correspondent, en fait, à une *Fantasia*, un *Allegro scorrevole*, un *Adagio* et des *Variations*. Comme le précise Carter, «les quatre mouvements sont tous joués *attacca*, avec des pauses au milieu de l'*Allegro scorrevole* et à proximité du début des *Variations*. De cette façon, il y a seulement deux pauses qui divisent la pièce en trois sections. La raison de cette division inhabituelle des mouvements est que le tempo et le caractère changent, ce qui se produit entre ce qu'on appelle généralement les mouvements, à l'issue d'un processus de modulation métrique que j'ai élaboré. Cela en détruirait l'effet que d'interrompre le déroulement logique du mouvement juste au moment de l'acmé. Les pauses peuvent seulement survenir entre des sections utilisant le même matériau de base. Le cas le plus évident est celui de la pause précédant le mouvement noté *Variations*. A ce stade, les *Variations* ont en réalité déjà commencé depuis quelque temps.»

Une technique de collage entre déjà dans la partie d'apparence la plus complexe de ce premier quatuor. De fait, Carter approfondira durant ces années cinquante naissantes une véritable science de la découpe et de la juxtaposition. Très intéressé par les méthodes utilisées par Stravinski, notamment dans *Le sacre du printemps* ou *l'Histoire du soldat*, Carter se les approprie en les intégrant, évitant le cliché. Ainsi la septième des *Variations pour*

orchestre, composée de trois couches orchestrales, s'arrange pour les faire évoluer de façon indépendante, mais concertée. Si les cordes se lancent dans un véhément discours, les cuivres, en revanche, progressent par accords qui se répondent de loin en loin. La flûte, quant à elle, entame une mélodie sur laquelle les bois viendront peu à peu se greffer, formant bientôt quatre voix. La transparence de l'écriture opère de telle sorte que jamais ces trois couches instrumentales ne se recouvrent. Mais la suite des séquences obéit à une dynamique générale qui fait rapidement disparaître l'impression d'alternance. Pourtant chaque famille de timbre garde ses particularités. C'est plutôt dans des liens structuraux (polarisations de certaines notes, dimensions variables et évolutives des fragments) qu'il faut aller chercher la raison de la cohésion surprenante de ces «collages»-là.

L'exemple des quatuors

Composés respectivement en 1951, 1959, 1971 et 1986, les quatre quatuors à cordes sont les précieux témoignages d'une évolution sans concession aux innovations faciles. Totalement rétif aux «effets spéciaux» tels que manipulation du son par traitement électronique, amplification, manipulation magnétique, Carter place sa confiance dans les recherches structurelles, augmentant par là-même la difficulté d'interprétation. Car si l'auditeur perçoit très clairement le parallélisme sans faille du *Troisième quatuor*, celui-ci décourage bien des formations. Seuls de grands interprètes comme les membres du Quatuor Arditti affrontent ces deux duos en forme de quatuor.

Pour le premier duo, le parcours consiste en une série de six mouvements subdivisés en deux; dans le même temps, le second duo traverse quatre mouvements subdivisés eux-mêmes en trois parties. La succession des séquences est ainsi faite que les débuts et fins de mouvements concernant l'un sont toujours couverts par la continuité de l'autre. Ce *Troisième quatuor* apporte par ailleurs la preuve éclatante de la maestria de son auteur dans le domaine contrapuntique. De quoi déployer des trésors de minutie pour les interprètes, occupés à rendre la clarté des voix sans perdre le fil d'un déroulement temporel d'une implacable rigueur!

Quant à la fameuse «modulation métrique» qui a fait couler tant d'encre, elle entraîne, elle aussi, des difficultés bien particulières d'exécution. Comme le dit Carter, «il est facile de comprendre le processus à l'écoute»; mais si le principe en est somme toute assez simple, son application reste très délicate.

De quoi s'agit-il? Depuis la *Sonate pour violoncelle*, la musique de Carter procède par continuel changements rythmiques, tous liés les uns aux autres, en succession ou en simultanéité. Parmi les innombrables situations qui illustrent ce principe général dans le *Deuxième quatuor*, citons les transitions de tempo de l'Introduction: d'abord à 105, la noire

Cadenza for Violin I (Solo to [438])
L'istesso tempo

senza rit. $\text{♩} = 112$ subito
p mf f marc. espr.
marc. ff f p sub. espr. f marc.
più f mf cresc. f espr. molto intenso
 $\text{♩} = 84$
ff (espr.) f 5
mf mp 5 mf p
pizz. arco
sub. f furioso, marc.
($\text{♩} = 84$ sempre) $\text{♩} = 84-5$
ff marc. ff marc. 402
ff marc. 409
pp sul tasto...: pp
leggerissimo (pp) sul tasto...: (pp) leggerissimo f sub.

Exemple 1: Extrait du Deuxième quatuor à cordes

passé à 140 au bout de 10 mesures et à 112 à la 20^{ème}. Durant toute l'œuvre, soit une vingtaine de minutes, le second violon restera en quelque sorte le gardien de la pulsation, tâche ardue, si l'on considère l'étendue de ses fluctuations! Il est vrai que l'auditeur ne se rend pas compte de cela. Au contraire, cette flexibilité lui paraît essentielle, même si d'autres éléments, aux résonances historiques fort différentes, émaillent le propos. Il en est ainsi de la cadence du premier violon dans le cours du troisième mouvement (*ex.1*) et du solo «con bravura (ma in tempo)» du violoncelle du quatrième mouvement. Pour jouer «ben aggiustato» ses doubles-croches en quintolets, au-dessous de l'alto en triolets de croches, du second violon en doubles-croches groupées «ordinairement» par quatre et du premier violon qui évolue en septolets, le violoncelliste doit se concentrer quelque peu (*ex.2*). Le Quatuor Arditti, qui a réalisé le premier enregistrement du *Quatrième qua-*

tuor, a bénéficié des conseils du compositeur. A quelque distance des sommets contrapuntiques du Troisième quatuor, le dernier exemplaire en date s'apparente davantage au Deuxième. Chaque instrument, avec des intervalles et des caractères expressifs qui lui sont propres, contribue à reconstruire un discours proche du modèle classique. A titre d'exemple, le violoncelle monopolise le pizzicato. «La préoccupation de donner à chaque membre du groupe sa propre identité musicale caractérise mon Quatrième quatuor», écrit Carter en exergue. «Ceci en miroir de l'attitude démocratique qui consiste pour chaque membre d'une société à garder son identité tout en participant à un effort commun, concept qui domine tout mon travail récent. Dans ce quatuor, plus que dans d'autres partitions, un esprit de coopération prévaut.» Le Quatrième quatuor est dédié au Composers' String Quartet, qui l'a créé le 17 septembre 1986 au festival de Miami.

A la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon

On comprend peut-être mieux, à présent, la nécessaire collaboration entre interprètes et compositeurs, voire entre instrumentistes chevronnés et formations confirmées. La précision du vocabulaire de Carter, son sens aigu de la définition et l'abondance de ses indications, rendent le chapitre de «The Music of Elliott Carter» consacré au rythme infiniment précieux. A tous ceux qui débattent du sens exact à attribuer à *sempre giusto*, *meccanico*, *espressivo*, *quasi rubato*, etc., sous la plume du compositeur, je conseille un détour par cet ouvrage.

Venus nombreux rechercher les conseils éclairés de Charles Rosen (piano), Sylvio Gualda (percussions), Robert Aitken (instruments à vent), Irvine Arditti (violon) et Rohan de Saram (violoncelle), les instrumentistes ont trouvé à la Chartreuse une ambiance de travail assidue. Les cours d'analyse étaient dispensés par Jonathan Bernard et Stéphane Goldet, alors que Carter lui-même donnait six cours généraux, avec, pour les compositeurs, la possibilité de lui soumettre leurs travaux. Une occasion d'entendre la fameuse critique du maître à l'œuvre.

«D'Ives, Carter a reçu quelque chose de plus essentiel que des effets ou des techniques, il a reçu une attitude critique. La condamnation la plus absolue provenait chez Ives de ce qu'il considérait comme trop simple. Souvent, pour plaisanter, il s'asseyait au piano et jouait de mémoire des bouts d'une pièce qu'on venait d'écouter, comme «Daphnis et Chloé» ou «Le sacre», ôtant les accords de septième majeure de Ravel et les rythmes caractéristiques ou les dissonances primitives répétées de Stravinski, en les qualifiant de «trop faciles». «Tout le monde» peut faire ça, avait-il coutume de dire en jouant «My Country» Tis of Thee avec une tonalité à la main droite et une autre à la main gauche.»

«Tout étudiant de Carter ne manquera pas d'établir un parallèle entre les critiques d'Ives par rapport à la musique européenne récente et les commentaires de Carter quand il enseigne: «trop brut», «trop primitif», «simpliste» sont autant de coups inévitables qu'il porte.» Ainsi s'exprime David Schiff, qui ne manque pas, ailleurs, de souligner l'humour dont bénéficient toutes les remarques de Carter.

«A Mirror on Which to Dwell»

Une série de manifestations, faisant appel aux artistes invités comme professeurs, mais aussi à l'Ensemble Inter-Contemporain et à l'Ensemble Contrechamps, permettait, durant une quinzaine de jours, de faire plus ample connaissance avec la production du compositeur. Pour ouvrir les feux, le Centre Acanthes avait programmé, lors d'un concert-fleuve, quinze œuvres des compositeurs invités année après année. En hommage à Carter, «A Mirror on Which to Dwell», chanté par Penelope

Walmsley-Clark, pièce composée en 1975/76 sur des poèmes d'Elizabeth Bishop, et qui illustre une tendance moins rigoureuse dans le traitement contrapuntique, une période où le discours musical frappe par sa grande fluidité. «Je n'essaie pas d'exploiter la voix de façon très poussée, parce que le texte doit être compréhensible», m'expliquait Carter en introduction au concert. «Les idées qui se trouvent dans le texte doivent apparaître dans la musique, soit illustrées, soit contrées. Parfois, j'ai essayé de montrer le sentiment du poète,

qui n'est pas toujours ce que les mots disent textuellement. Le petit oiseau du poème est lui-même un poète, très étonné par le monde. Elizabeth Bishop y mettait un humour que j'ai voulu rendre dans la ligne vocale et les instruments. On peut considérer cela comme une approche psychologique du texte».

Isabelle Mili

¹ La traduction française est réalisée ici par Suzanne Rollier

² David Schiff: «The Music of Elliott Carter», chez Eulenburg (épuisé)

Exemple 2: Extrait du Deuxième quatuor à cordes