
JEAN-PIERRE DERRIEN : Elliott Carter aujourd’hui	p. 51
FREDERIC DURIEUX : A mirror on which to dwell	p. 55
STEPHANE GOLDET : Distant music	p. 69
ANDREW W. MEAD : Structure des hauteurs dans le 3 ^e Quatuor	p. 81
ELLIOTT CARTER : La musique et l’écran du temps	p. 97
Documentation	p. 112

ELLIOTT CARTER AUJOURD’HUI

Jean-Pierre DERRIEN

Elliott Carter n'est pas loin d'avoir quatre-vingts ans. Sa situation à nos yeux d'Européens n'est pourtant en rien comparable à celle d'un autre octogénaire prochain, familier et aussi continûment fertile, Olivier Messiaen. Sans doute, Elliott Carter est-il américain, mais il est permis de ne pas oublier qu'au milieu des années trente, il habita plusieurs années ce pays et qu'il entendit, avec une lucidité que le milieu où il évoluait rend rétrospectivement exceptionnelle, les musiciens venus d'Outre-Rhin dire que leur pays, où tant d'indices, nombreux mais précaires, traçaient le destin de la musique moderne, que l'Allemagne, donc, allait à l'abîme avec complaisance et dans la volupté de quelques-unes de ses élites... Il n'y a pas d'histoire heureuse du siècle en cours : Rilke parle déjà après le premier cataclysme de « cette funeste guerre qui dénatura le monde pour de nombreuses générations ». Elliott Carter est aujourd’hui un modèle parce qu'il a parcouru les savoirs divers de son siècle sans oublier ses blessures : modestement orgueilleux, un jeune homme américain bien doué des années vingt qui préferait écouter, jouer, analyser Schönberg, Bartòk, Ives, Rudyar, Varèse, Cowell, Ruggles, Ornstein plutôt que rabâcher les vieux maîtres européens. Il faut donc savoir se quitter — ce qu'il fit sans tambour, ni trompette, ni proclamations avant-gardistes empruntées ou dévotes.

Ainsi en 1928, il participe à un concert qui réunit les noms

de Stravinsky, Poulenc, Milhaud, Schönberg, Casella, Malipiero, Gilbert, Ives, Satie, Hindemith et Antheil. C'est-à-dire le meilleur comme l'improbable, avec la liberté toujours assumée de se tromper tant qu'il s'agit des vivants et non de ressasser les erreurs digérées par la pratique du siècle ! Le jeune Elliott Carter rencontre Ives dès 1924 et reste avec lui en rapport constant jusqu'à son départ pour l'Europe en 1932. N'est-il pas surprenant qu'il quitte cet inventeur désordonné pour venir ici recevoir l'enseignement de Nadia Boulanger, maître d'œuvre méthodique, obstiné mais chaleureux, d'un néo-classicisme d'autant plus fermé qu'elle n'en est pas l'auteur ? Ce double modèle, pour un jeune créateur, dit l'appel d'un équilibre requis : d'un côté l'artiste ancré dans le réel (Ives faisait fortune dans les assurances, ce qui permettait à sa musique de n'en avoir pas, de bonne ou de moins...) mais aventureux et peu soucieux de n'être guère reconnu ; de l'autre, le mentor généreux, certes, non moins ancré dans le réel — un autre réel — celui d'un milieu culturel archaïque, socialement et intellectuellement, de la vieille Europe, toute ravie d'avoir été revigorée par un pirate génial venu de Russie et devenu le chantre d'un style obsolète. Toujours est-il que Elliott Carter, entre des révolutions incertaines de leurs buts et des restaurations par nature encore plus incertaines, constate qu'il lui faut se barder de savoirs, de réflexions aussi, de techniques ; tout cela en vue d'un échappaudage de créateur, toujours requis, toujours branlant ! Et il étudie les humanités classiques, les mathématiques, la philosophie, le hautbois... et va même, dans les années vingt, transcrire en Tunisie de la musique arabe pour un musicologue fortuné !

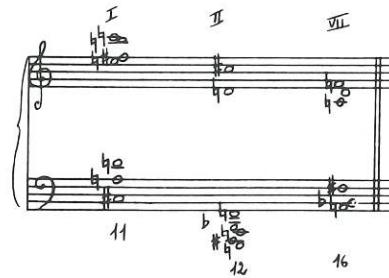
Nourri à la double mamelle d'une Amérique riche de réalisations courtes mais nombreuses, et d'une Europe elle-même contradictoire, toute de dons dispersés, persuadée de sa suprématie, le génie d'Elliott Carter est de n'adhérer ni à l'une ni à l'autre. Il prend son temps. Ses premières réalisations incontestables — incontestées d'abord de lui-même — ne sont pas ce qu'on appelle des œuvres de jeunesse, tant la sonate pour piano de 1946 que celle pour violoncelle de 1948 : ce sont les fruits d'un quadragénaire, comparable en cela à Hermann Broch qui opère une précaire et instable synthèse de ses jeunesse différées, et se constraint par la suite à ne pas s'y arrêter tout en leur étant délibérément fidèle. On a dit ailleurs comment, peu à peu, Carter quitte ses modèles, le néo-classicisme comme l'aventure à court terme. Peut-être n'est-il pas étonnant dès lors que ce soient des esprits libres comme William Glock, le patron de la musique à la B.B.C. — plus tard « inventeur » d'un Boulez chef régulier — et Boulez lui-même qui s'attachent à défendre cette œuvre

obstinée : c'est au Domaine Musical, en 1963, que le *Quatuor n° 2* est donné en première audition française. C'est aussi à Boulez que je dois, en 1973 ou 74, d'avoir entendu, lors des Proms, à Londres, dans l'émerveillement, le *Concerto pour orchestre*. (Musique absolument, résolument complexe : si, aujourd'hui, je sais traquer cette complexité, par des repères que d'autres ont débusqués, et que je sais l'apprivoiser, elle ne cesse pour autant de se refuser à l'univocité : et demande-t-on jamais autre chose à un monde ami ?). Il nous fut redonné régulièrement ici par Boulez, entre temps devenu directeur de l'Orchestre Philharmonique de New-York, institution qui créa la *Symphonie de Trois orchestres*.

Cela devient presque un lieu commun : l'écriture du temps chez Carter est sans attaches, sinon sans modèles, et parfaitement originale. Mais ce ne serait qu'un formalisme paramétrique de plus si ce n'était qu'une écriture fouillée. A partir d'une si féconde recherche du déroulement temporel, il paie sa dette, sans forfanterie ni feinte humilité et développe des rituels formels imprévisibles dans l'entrelacs de leurs totalités contradictoires (est-il là américain dans ce goût des superpositions sans loi, apparente du moins ?)¹. La forme n'est plus chez Elliott Carter l'administration du matériau, elle est processus de génération affectant la nature même et la qualité du matériau. Sans cartographie préalable (Carter est un des rares musiciens de ce temps à n'avoir jamais réellement utilisé les méthodes sérielles, dans leurs aspects combinatoires du moins), il dessine un paysage qui résiste à l'exploration des guides les plus érudits. Aussi l'héritier de Ives rejoint-il la démarche des plus fanatiquement exigeants de ces jeunes révolutionnaires des années cinquante. Autres histoires, autres chemins, autres logiques ; l'hétérogénéité de leur démarche est garante de la fidélité essentielle : que la musique leur impose d'être par eux inventée. On s'abstiendra donc de faire surgir à nouveau la vieille querelle entre l'avant-garde et l'institution qui hante régulièrement les cerveaux peu plissés et qu'on oppose narquoisement à des hommes remarquables. Il est vrai qu'au fil des ans, Elliott Carter est presque devenu un compositeur d'ici : il y est joué, peu encore, mais plutôt bien. L'américain regarde avec sympathie ces corrélations encore espacées, nécessaires pourtant à ses alliés européens.

1. Cf. « La base rythmique de la musique américaine », Elliott Carter, in *Contre-champs*, n° 6, pp. 105-111.

Ainsi coexistent le modèle et ses dérivés ; ils se développent de la façon suivante : I, II, III, I₁, IV, V, VI, II₁, III₁, VII, I inv., II inv., IV₁, V₁, VI₁, VII inv., VII₂, I₂, II₂, III₂.



Au moment où apparaissent les accords à l'état de second renversement apparaît aussi, pour la première fois, le principe du *staccato* qui indique la transition vers *Epigram*.

1. Le mot de Boulez est tout à fait pertinent : « l'excès d'ordre ramène au désordre » (in *Par Volonté et Par Hasard* p. 72).

A MIRROR ON WHICH TO DWELL

Domaines d'une écriture

Frédéric DURIEUX

La spéculation autour de l'écriture rythmique reste liée à la période de l'immédiat après-guerre. Les compositeurs nés dans les années 20 se sont saisis, entre autre, de cette problématique avec l'appétit vengeur de ceux qui veulent tout rebâtir « à la limite des pays fertiles ». Le résultat de cette frénésie de rythmes, provenant le plus souvent de données traduites en nombres, des hauteurs sur les durées ; ce résultat, donc, s'est avéré inverse à celui escompté. Loin d'homogénéiser l'écriture, la perception de ces raffinements constamment variés a donné l'image du désordre, voire du délire¹. La translation, tel quel, de supra-structures d'un paramètre à l'autre de l'écriture musicale sans autre forme de transgression ou de réajustement, conduit à un non-sens. La perception n'a que faire d'automatisations rassurantes lors de la conception.

Cet échec relatif a permis néanmoins une mise à nue des cheminements de la composition, impossible sans cette radicalisation. A partir de la fin des années 50, des esthétiques violemment antinomiques verront jour, bien éloignées du consensus fragile, vicié à la base, de la génération de Darmstadt. Certains quitteront l'écriture pour le signe, attitude tendancieuse s'il en est, d'autres assoupliront leurs conceptions pour que chaque composante de l'écriture musicale ait ses propres lois, subtilement imbriquées. Ainsi, la spéculation