

DISTANT MUSIC

Stéphane GOLDET

*Le vaste cycle de vie étoilée transportait son esprit
las jusqu'à son extrême
limite, à l'extérieur et à
l'intérieur jusqu'à son centre ; une lointaine musique
l'accompagnait dans ce
double mouvement. Quelle
était cette musique ?*

James Joyce¹

Une des grandes originalités de la musique de Carter réside en son rapport à un temps qui, s'il est singulier chez la plupart des compositeurs, est pluriel chez lui : Carter conçoit le temps en polyphoniste. Fréquemment prévaut dans sa musique une organisation qui superpose plusieurs couches de matériaux rythmiques si hétérogènes que, sous toute autre plume, on pourrait craindre l'anarchie. Or il est indéniable que l'œuvre de Carter compte parmi les plus maîtrisées de son époque.

Même si Carter ne s'est jamais caché d'avoir acquis une incomparable science du contrepoint chez Nadia Boulanger, même s'il avoue une admiration révérencielle envers l'auteur du *Sacre du Printemps* et de la *Symphonie en trois mouvements*, ce n'est pas avant tout dans son bagage musical qu'il faut chercher les sources de sa démarche. Les romans de Joyce, Proust et Thomas Mann, aussi bien que les films de Cocteau ou d'Eisenstein, ou encore tel poème, lu et relu au moment de mettre une partition en chantier, lui ont souvent suggéré un plan. Ainsi peut-on mettre en parallèle l'organisation du *Concerto pour orchestre* avec celle de *Vents* de Saint-John Perse², ou rapprocher l'univers dramatique développé par le *Double concerto* de celui qu'évoque Lucrèce à la fin de son *De Natura rerum*, ou enfin admettre, comme le demande le compositeur, que le plan du 1^{er} *Quatuor* lui

1. J. Joyce : *Portrait de l'artiste en jeune homme* (Paris, Gallimard, 1982 ; édition Pléiade, p. 630).

2. cf. *La musique et l'écran du temps*, dans ce même numéro.

a été dicté par *Le Sang d'un poète* de Cocteau, où la continuité du récit, souvent brisée, est enchâssée dans un jeu d'événements d'une tout autre nature (l'explosion d'une cheminée, dont on voit trois moments, en trois points distincts du film).

Nul n'est besoin, toutefois, d'avoir vu *Le Sang d'un poète* pour être sensible à la belle élaboration formelle de ce quatuor, avec ses trois cadences de soliste³ qui encadrent le développement du discours polyphonique. Voici une première piste d'opposition entre temps monodique et polyphonique, entre temps extraverti et introverti, entre temps de l'individu et du groupe, bien plus typique de la démarche de Carter que de son modèle affiché. Mais, plus que ceux de Cocteau, ce sont à nos yeux les contrepoints narratifs de Joyce, avec leur alternance de récits émanant d'un personnage ou d'une autre, d'affaires publiques et privées, le tout serti dans le monologue intérieur des personnages, qui nous semble être le modèle d'une telle démarche.

Le présent article n'ambitionne aucunement de faire le tour de la question, rarement étudiée — quoique souvent citée — des rapports entre Carter et Joyce. Plus que de chercher ce qui peut relever de la stricte notion d'influence du plus musical des romanciers du 20^{ème} siècle sur un compositeur des plus lettrés, on s'appliquera ici, plus modestement, à relever quelques unes des résonances entre tel moment musical de l'un (Joyce : *Portrait*, *Ulysse*), et tel projet dramaturgique de l'autre (Carter : trois premiers *Quatuors*).

Et tout d'abord, Joyce. Pourquoi lui ? Sans doute sa langue, gorgée de musique dès les premiers poèmes, soufflette-t-elle à Carter, dès 1928, de s'essayer à la mettre en musique⁴. « James Joyce : aucun écrivain n'a plus que lui entretenu des rapports ambigus, troublants, provoquants, fécondateurs peut-être, avec le monde de la musique. A ce baryton amateur d'opéras (pas toujours les meilleurs), qui aimait chanter des romances de sa belle voix d'Irlandais, à ce partisan frénétique de l'obscur ténor John Sullivan (ce double de lui-même), il a appartenu de poser dans son œuvre littéraire les questions qu'un Thomas Mann, un Marcel Proust, sans doute plus cultivés que lui sur le plan musical, n'ont pas su apercevoir. Ceux-ci ont admirablement écrit *sur* la musique ; Joyce, le premier, a écrit *de* la musique. »⁵. Las ! On ne met pas en musique ce qui est déjà musique — et Carter ne renouvelle pas l'expérience. Pour anecdotique qu'elle est, cette rencontre initiale est sans doute décisive : l'œuvre de Joyce s'assure une portée chez Carter. Mais si le mot de Joyce se suffit à lui-même, une autre piste fertile est proposée aux musiciens : celle qu'offrent les structures du

3. Les trois cadences, correspondant à l'explosion de la cheminée dans le film de Cocteau, interviennent ainsi : violoncelle au début du *Quatuor*, alto au premier tiers du 1^{er} mouvement, violoncelle pour conclure.

4. Certains poèmes de *Chamber music* (1^{ère} publication en recueil : 1907) sont mis en musique par Carter (manuscrits perdus).

5. A. Hodeir : *Annamores Leap* (revue *Change* n° 11, mai 1972, repris dans : A. Hodeir : *Jazzistiques*, Paris, Paranthèses, 1984).

récit joycien, si riches, si neuves, et surtout, dès le *Portrait de l'artiste en jeune homme*, si authentiquement musicales.

Chez Carter comme chez Joyce, tout part de la réflexion sur le contrepoint. Voici le début du 1^{er} *Quatuor* : au lieu des imitations traditionnelles entre lignes instrumentales, Carter installe d'emblée différentes simultanités d'événements musicaux, où les parties n'ont ni la même allure, ni les mêmes contours, ni la même texture, ni la même vitesse. D'entrée de jeu, même l'auditeur le moins averti perçoit la volonté d'individualisation dont une telle écriture est porteuse. Même le simple coup d'œil sur la partition déroute : s'agit-il bien de quatre parties destinées à bâtir la même œuvre ? Il importe d'appréhender l'ensemble des procédures rythmiques spécifiques à Carter dans ce contexte de dramatisation de l'écriture instrumentale, sous peine de ne percevoir la « modulation métrique » comme guère plus qu'une simple recette⁶. L'art de Carter consiste à annihiler tout risque d'éclatement par la tension du contrepoint et la cohésion du projet dramatique. Ainsi, dans le 3^{ème} *Quatuor*, dont le scénario organise la répartition des membres du quatuor en deux duos distincts, Carter assure la cohésion de son matériau sonore, en ayant recours à un accord-base de 12 sons, qui lui fournit (comme souvent), son réservoir d'intervalles pour l'œuvre, ainsi qu'à l'une des plus grandes tensions contrapuntiques qu'il ait jamais mis en œuvre. Le dualisme ainsi réalisé peut se lire comme juxtaposition d'un cantus firmus énoncé par l'un des deux duos, et d'un contrepoint fleuri exprimé par l'autre.

De même, *Ulysse*. Tout éclatement de ce récit, organisé en une myriade de systèmes différenciés, dont témoigne l'organisation en 18 chapitres avec chacun son style propre, et que symbolise le recours aux monologues des différents personnages, est évité par le jeu serré des différents contrepoints, qui tissent cette journée unique du 16 juin 1904.

Non seulement « contrepoint du mythe et du fait » (Richard Ellmann) — préfiguré dès la dernière nouvelle des *Gens de Dublin*, *les Morts*, et élaboré dans le *Portrait* avec le choix du nom de Stephen Dedalus⁷ —, *Ulysse*, comme le sera *Finnegans Wake* sur bien plus vaste échelle, doit être lu comme une gigantesque imbrication de contrepoints. Celui des mythes, où l'*Odyssée* n'est pas seule en cause (où Stephen est Dédale, mais aussi Icare, Hamlet, Shakespeare, Télémaque, et Bloom, tour à tour Ulysse, Orphée, Christ ou Juif errant), conjugués aux réalités que constituent les emplois du temps respectifs des deux protagonistes. Réalités qui s'entrecroisent à maintes reprises, selon la progression d'une logique narrative qui n'est pas sans analogie avec celle du

6. Le terme de « modulation métrique » (trop vague, trop restrictif) est impropre. Il est néanmoins désormais couramment adopté par tous ceux qui se réfèrent à l'ensemble des procédures rythmiques employées par Carter.

7. Rappelons que le *Portrait* — qui est à *Ulysse* ce que *Jean Santeuil* est à *La Recherche du temps perdu* — relate les étapes graduelles de la formation de la conscience de son auteur. Rappelons également le destin de Dédale : créateur du Labyrinthe, il y fut enfermé et réussit à s'en échapper. La notion de labyrinthe nous semble être une des clés du *Portrait*.

2ème *Quatuor* de Carter. N'y voit-on pas Stephen et Bloom, vivant leur journée n'ayant *a priori* rien de commun avec celle de l'autre, commencer par traverser les mêmes endroits de la même ville à des moments différents, puis se croiser accidentellement (chapitre 9, à la bibliothèque), puis penser aux mêmes choses, échanger pensées et rêves, et se retrouver, ensemble, le soir venu, à l'hôpital (chapitre 14), pour, de là, se précipiter, toujours ensemble, au bordel (chapitre 15) ? Cette convergence des deux trajectoires culmine enfin aux chapitres d'Eumée et d'Ithaque (chapitre 16 et 17), où est suggérée une fantasmagorique filiation entre les deux personnages. Filiation que réduit à néant le monologue final de Molly Bloom.

De même, dans le 2ème *Quatuor*. Parti de l'idée du contrepoint par strates indépendantes du quatuor précédent, le scénario de l'œuvre pose les quatre instrumentistes comme autant de « personnages » ayant chacun ses attributs propres (intervalles, tempo, caractère)⁸. N'y voit-on pas pourtant, à partir du troisième mouvement, un véritable canon s'ébaucher entre tous les membres du quatuor ? Certes, le canon est distordu, parce que chacun continue d'y parler « sa » langue, mais, pour la première fois dans cette œuvre, les parties sont étroitement dépendantes les unes des autres, à la manière traditionnelle. Une certaine homogénéisation s'opère, et le timbre même, pour la première fois, commence à ressembler à un véritable timbre de quatuor. Le temps, droit, qui était l'apanage du seul deuxième violon, est adopté par tous. Dans l'*Allegro* final, les rôles vont même jusqu'à être échangés : les motifs, donnés par l'un, repris par l'autre, se répondent, et une fusion est même tentée, qui excite le quatuor tout entier, dans une grande tension des registres. La pulsation est unifiée, la virtuosité du premier violon gagne tous les pupitres ; de larges constructions polyrythmiques sont travaillées conjointement, et non plus individuellement. Mais, au sommet de l'échauffement, le ressort collectif se brise. *In fine*, la logique narrative première reprend ses droits. Seul, le second violon conclut (monologue de Molly), dans l'évanescence de ses pizzicati réguliers.

Un autre point de convergence entre les techniques narratives de Carter et de Joyce touche à la question de l'organisation d'une œuvre en mouvements et chapitres. Ici et là : scansion rythmique, dans un flot dominé par sa composante horizontale. Dans la musique occidentale, la tradition a forgé, par delà les siècles, une règle plus ou moins stricte, qui veut que chaque mouvement soit *grosso modo* unifié, entre autres, par un tempo de base, le plus souvent formant contraste avec celui qui précède. L'usage veut alors d'y exploiter un matériel thématique entièrement forgé à neuf. Rien

8. On préférera chez Carter la notion de caractère, à celle de thème. Moins spécifiquement musical, ce terme renvoie bien à ce projet permanent de dramatisation de l'écriture.

de tel chez Carter, où un tel nombre de tempi sont exploités simultanément que, souvent, le changement de tempo arrive imperceptiblement, par simple mise en avant d'un courant musical déjà à l'œuvre depuis un certain temps. Robert P. Morgan⁹ souligne à quel point cette question découle, chez Carter, de la pensée contrapuntique, avec sa multiplication de strates rythmiques, et leur prolifération quasi-organique. Et de fait, l'exemple du 1er *Quatuor* est révélateur : le parcours formel « officiel », formé de trois mouvements enchaînés (1. *Fantaisie*, 2. *Allegro scorrevole*, 3. *Variations*), ne rend pas compte de la réalité. En effet, le quatuor se compose de deux mouvements contrapuntiques (la *Fantaisie*, jusqu'à l'*Allegro* qui y débute 180 mesures avant la fin du mouvement, et les *Variations*, qui elles aussi commencent 80 mesures avant la fin du deuxième mouvement), qui encadrent un mouvement plus coulant. Ainsi, les différentes parties qui structurent l'œuvre — *Fantaisie*, *Allegro*, *Adagio*, reprise de l'*Allegro*, *Variations* — ne coïncident pas avec les mouvements affichés, mais dessinent un parcours formel plus fluide et complexe¹⁰. On peut mettre en parallèle ce décalage, où deux nécessités sont au travail simultanément, et dont la cohérence n'apparaît pas à première vue, avec celui qui intervient à un moment précis — lui aussi éminemment révélateur — du *Portrait de l'artiste en jeune homme*¹¹.

Le roman narre les différentes tentatives qu'effectue Stephen Dedalus pour sortir du labyrinthe protéiforme qui a successivement nom : enfance, collège, famille, religion. Une répartition en chapitres officiels est ainsi adoptée (1. l'enfance, 2. la famille, 3. le collège, 4. la religion, 5. l'université). À la fin du chapitre 2, l'emménagement de la famille à Dublin marque pour le héros, le début d'une errance typique d'un adolescent entre deux collèges. Tout-à-coup, sans que rien n'y ait préparé le lecteur, par un enchaînement *cut*, Stephen se retrouve en plein quartier chaud de Dublin, « égaré dans un labyrinthe de rues étroites et sales. Du fond des passages immondes il entendait les éclats de voix rauques, les disputes, les refrains traînants des chansons d'ivrogne (...). Des femmes et des filles en longues robes de couleur vives traversaient la rue d'une maison à l'autre. Elles étaient indolentes et parfumées. Un tremblement le saisit et sa vue se troubla (...) »¹². L'épisode se terminant sur l'expérience initiatique que l'on imagine, le chapitre suivant enchaîne sur la vie de lycéen, dans un nouveau collège, comme si l'épisode des prostituées n'avait tout simplement pas eu lieu : Stephen y apparaît inchangé, et le lecteur se demande s'il n'a pas rêvé. Vient alors une deuxième interpolation sur le thème des prostituées, plus brève, plus énigmatique, suivie d'un nouvel épisode de

9. Robert P. Morgan : *Elliott Carter's String Quartets* (Musical Newsletter n° 3, été 1974).

10. Le même procédé se retrouve, par exemple, dans les *Variations pour orchestre* : la 1ère variation commence avant l'énoncé du thème, la 2ème pendant la 1ère.

11. C'est à Hélène Cixous (*L'exil de James Joyce*, Paris, Grasset, 1968 ; *Devant le pome*, in. *Cahier de L'Herne* sur J.J., 1985) qu'il revient le mérite d'avoir attiré notre attention sur les premières pages du *Portrait*. Tout l'œuf matriciel de l'œuvre à venir s'y trouve (le jeu avec les mots-musique, le système de libres associations, la structure musicale de certaines parties) — un peu comme tout le système cartésien se laisse appréhender si l'on scrute attentivement les premières pages du 1er *Quatuor*.

12. Gallimard, édition Pléiade, p. 628.

la vie de Stephen au collège, cette fois-ci dominé par la question religieuse. La retraite, la description de l'Enfer qui y est effectuée, conduisent cette fois-ci à un passage de prostituées, parfaitement bien amené dans le récit. Le tout se conclut sur une confession de Stephen, en aucune façon liée, comme le lecteur pourrait s'y attendre, à ce qui s'est passé au cours des nuits chaudes de Dublin, mais à un refus d'entrer « dans la confrérie ». Dès lors que Stephen proclame se détourner de la religion, plus aucune mention n'est faite des prostituées. Tout juste se permettra-t-on de remarquer que le troisième passage lié à l'expérience sexuelle occupe le cœur du chapitre central du livre. C'est à nos yeux ce troisième passage qui, précédant la confession, marque le véritable détournement de la religion, et anticipe sur le retournement de Stephen. Certes, la répartition en chapitres ne coïncide nullement avec les avancées des différentes expériences sexuelles, mais la diffraktion entre chapitres patents et avancées latentes nous semble renvoyer, comme chez Carter, à l'existence d'une double nécessité de récit, où le patent semble n'être là que pour souligner l'importance du latent.

Pour finir, une dernière réflexion. Quel musicien peut rester insensible à l'appel du 11ème chapitre d'*Ulysse* (les Sirènes) ? Tout y est musique, dans des proportions qui vont bien au-delà de ce qu'a souligné l'auteur en déclarant : « Je l'ai écrit avec toutes les ressources techniques de la musique. C'est une fugue, avec toutes les notations musicales : *piano*, *forte*, *ralentendo* et ainsi de suite. On y trouve aussi un quintette comme dans *Les Maîtres Chanteurs*, mon opéra préféré de Richard Wagner »¹³. Le meilleur témoignage en est la *composition* du prologue, dans le plus pur style de *Finnegans Wake* : véritable réservoir de sonorités, ce préambule dessine, en la concentrant, la courbe entière du chapitre. N'est-ce pas là le projet même de Carter, qui, construisant le scénario de son 2ème *Quatuor* à partir de la définition d'un véritable réservoir propre à chaque instrumentiste, présente, dès l'introduction, l'ensemble de son matériau que le quatuor ne fera qu'exploiter par la suite¹⁴ ?

Les deux filles de bar (*barmaids/mermaids* = sirènes), par qui est perçu tout le début du chapitre, n'ont d'autre existence que celle de leur accord, de leurs motifs musicaux, leurs sonorités, leurs borborygmes. Leur caverne est la salle de l'Ormond Hotel, où prendra bientôt place un véritable concert, auquel Bloom, devenu alors le centre de la narration, ne fera néanmoins qu'assister, sans y prendre sa part (cf. *Ulysse*). Tout au plus pourra-t-on remarquer qu'aucune des associations qu'il fait, tandis que son esprit vagabonde en écoutant les chansons, n'est autre chose que pur enchaînements de sonorités. Une des lignes de la polyphonie de

l'Ormond Hotel est un accordeur aveugle ayant oublié son diapason sur le piano (le diapason vibre, de temps à autre), et qu'on entend littéralement, par le seul jeu sonore de sa canne, revenir progressivement dans la symphonie de l'Ormond Hotel. La tension des registres est à son comble pendant le concert : chansons et agitation autour du piano d'un côté, monologue intérieur de Bloom de l'autre (*Adagio* du 1er *Quatuor*). Chaque partie a sa sphère propre, et paradoxalement personne ne communique (3ème *Quatuor*), même si tous jouent la partition voulue par leur créateur. Pour finir, Bloom quitte le concert (cadence de violon, terminant les deux premiers *Quatuors* de Carter), qui continue sans lui. Pour conclure, Joyce reprend l'écriture énigmatique du prologue, qui résonne plus familièrement qu'au départ. Plus encore que dans le 1er *Quatuor*, où la cadence de violon terminale semblait vouloir s'ajuster à celle de violoncelle qui ouvrait l'œuvre, comme dans le 2ème *Quatuor* où chacun se hâtait de reprendre son rôle avant que l'œuvre ne s'achève, dans le 3ème *Quatuor* le matériel sonore de la première séquence revient, semblant cette fois vouloir s'y ajuster à la perfection : comme *Finnegans Wake*, le 3ème *Quatuor* s'achève par une proposition ouverte. Celle de recommencer sa propre histoire.

13. Borah : *Conversations with Joyce* (College English, mars 1954), cité dans Richard Ellmann. James Joyce (Paris, Gallimard, 1962, p. 463).

14. Fonction analogue du prologue de *Lulu* de Berg. Les rencontres Joyce/Berg seraient également fascinantes à étudier.