

CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

4

ELLIOTT CARTER

ÉDITORIAL	5
ELLIOTT CARTER OU LA TRAVERSÉE DU TEMPS	7
LES ŒUVRES	14
CATALOGUE ET RÉFÉRENCES	21

Dans notre société, qui s'est définitivement mise au diapason du jeunisme, de la nouveauté érigée en vertu et du zapping permanent, nos comportements sont désormais inféodés aux modes, aux « tendances », au désir – de plus en plus présent – d'avoir un accès direct au dernier cri, afin, surtout, de ne pas être en rade : nous sommes paniqués à l'idée que nous pourrions manquer quelque chose, que l'évènement « culte » du moment nous échappe.

Or, la musique contemporaine (du moins celle programmée au sein des espaces culturels spécialisés qui ont pignon sur rue) n'échappe en rien à cette évolution : il faut constamment proposer du neuf, des créations, de l'inouï – l'antithèse des programmations ronronnantes des institutions classiques. De sorte que ce qui est difficile aujourd'hui pour un compositeur, c'est moins d'exister que de *durer*, ne serait-ce que quelques années.

Attentif aux courants musicaux multiples qui ont traversé l'Europe et l'Amérique du nord durant tout le XX^e siècle, Elliott Carter (qui aura cent ans le 11 décembre !) a néanmoins développé son propre langage totalement à l'écart de ces courants, y compris celui de la musique sérielle, au fil d'une trajectoire qui va d'un néoclassicisme affirmé à une complète liberté d'écriture – soumise toutefois à une réflexion phénoménale sur l'entier des paramètres musicaux et, plus sociologiquement, du rapport entre l'individu et le groupe.

En terme de composition musicale, cette réflexion fondamentale est à l'origine de l'organisation des différentes parties au sein d'un ensemble, qui lui, ressemble fort à un corpus social : ici, l'écriture se singularise en effet par l'association polyphonique des *individualités*, des caractères marqués de chaque voix et par des préoccupations temporelles qui mènent au fameux principe de la « modulation métrique », son inimitable signature. Le rapport de l'homme au temps et de l'homme à ses semblables est alors au centre d'une réflexion qui, par nature, s'inscrit dans la *durée*, en une permanence de la pensée qui ne s'égare jamais et ne se laisse pas aller aux futilités du moment, mais qui inscrit l'instant présent dans une continuité sans cesse renouvelée.

Et cette permanence pourrait bien être la grande leçon d'Elliott Carter, celle de rappeler à nos consciences contemporaines la valeur de ce qui s'établit patiemment dans le cours du temps et qui révèle, par la constance de l'effort créateur et la défiance à l'égard des modes, l'empreinte d'une pensée toute entière tendue vers la recherche de la vérité.

Elliott Carter (né le 11 décembre 1908) incarne de façon emblématique le destin du compositeur moderne qui se construit par lui-même, et ce faisant, définit son propre rapport à la tradition à travers des choix et des décisions mûrement réfléchies. Il s'est développé lentement, méthodiquement et harmonieusement en une très longue trajectoire : ses premières œuvres datent des années vingt ; les dernières sont sur sa table de travail en cette année où l'on fête, pour une fois, le centenaire d'un compositeur vivant.

La vocation et le métier

Carter a raconté lui-même la naissance de sa vocation, moins liée à des études musicales conventionnelles qui semblent l'avoir quelque peu ennuyé, qu'au choc provoqué par les différents mouvements de l'art moderne dont il suivit passionnément les manifestations (aussi bien musicales que littéraires, picturales que cinématographiques, et même philosophiques). Au cours des années vingt, il découvre avec enthousiasme les œuvres de Scriabine, Stravinski, Schoenberg, Varèse, Ives, Ruggles notamment, accompagnant régulièrement Charles Ives dans sa loge lors des concerts du Boston Symphony le samedi matin. Il s'intéresse tout autant aux mouvements d'idées comme la philosophie de Whitehead qu'aux écrivains comme Proust (dont il lit *La Recherche du temps perdu* au fur et à mesure de sa parution), Joyce, Eliot, Cummings, Brecht, etc. Il s'enthousiasme pour les films d'Eisenstein, comme pour la peinture moderne. Lorsqu'il publie ses premières critiques musicales, notamment dans *Modern Music* au début de l'année 1937, il possède un solide bagage culturel et musical, une connaissance étendue des œuvres et des idées de la modernité, mais il n'a pas encore écrit d'œuvres vraiment personnelles ; il a presque trente ans. Il vient de faire un long séjour à Paris pour travailler auprès de Nadia Boulanger, afin de s'assurer de bases solides pour le métier de compositeur : l'exigence légendaire de ce professeur qui forma tant de compositeurs américains s'accompagnait d'un goût prononcé pour le néoclassicisme et plus particulièrement pour la musique de Stravinski qui a marqué tous ses élèves.

En revenant aux États-Unis, Elliott Carter trouve pourtant une situation nouvelle, sans commune mesure avec l'effervescence novatrice des années vingt : l'époque est à la fois marquée par la grande dépression économique qui provoque une situation chaotique sur le plan social, et par une critique radicale des avant-gardes, rejetées au profit de tendances ouvertement populistes. Charles Ives ne compose plus depuis de nombreuses années, et l'un des défenseurs les plus acharnés de la modernité américaine, Henry Cowell, publie sous forme de manifeste en 1933 un texte intitulé « Towards Neo-Primitivism » dans lequel il déclare que « l'époque est mûre pour un contre-mouvement vigoureux » qui « s'opposerait à la complexité des premiers modernes mais non à l'expérimentation », à la « sentimentalité et au

caractère pompeux de la musique postromantique mais non au sentiment », au « formalisme » mais non aux « dimensions élémentaires de la musique ». Les compositeurs « ultramodernes » (comme ils se nommèrent eux-mêmes) sont alors marginalisés, voire oubliés ; Copland fera remarquer que « leur musique n'était pas souvent jouée, sauf peut-être localement. Leurs partitions étaient rarement publiées ; et même lorsqu'elles l'étaient, l'étudiant curieux pouvait difficilement se les procurer ». Ce même Copland, qui va incarner la forme la plus convaincante du néoclassicisme et du nationalisme américains, et dont Carter défend les œuvres dans ses critiques des années trente et quarante, a caractérisé *a posteriori* ces changements qu'il qualifie de « révolutionnaires » en écrivant que l'« introduction des mass media dans le domaine de la musique » amenait à poser la question : « comment établir le contact avec ce public potentiel extraordinairement élargi sans sacrifier aucunement nos exigences musicales les plus hautes ? ».

Du populisme à la musique durable

L'évolution générale vers un style plus simple, utilisant les éléments folkloriques et des sujets typiquement américains, émanait autant des milieux intellectuels et artistiques de la gauche américaine que d'une situation économique et sociale préoccupante et du nationalisme suscité par la Seconde Guerre. D'une certaine manière, l'idée « progressiste » d'une musique destinée aux masses populaires, défendue par Charles Seeger ou par Hanns Eisler au cours des années trente, rejoignait les enjeux politiques du *New Deal* promulgué par Roosevelt : ils visaient l'un et l'autre la promotion d'une musique typiquement américaine capable de gagner à sa cause un vaste public. « À cette époque », écrit Carter dans ses entretiens, « le passé américain se refaisait une virginité à travers la tentative désespérée de promouvoir, je suppose, l'idée d'un " creuset " ».

Si l'on parcourt les articles que le compositeur envoyait alors régulièrement à *Modern Music*, on peut suivre l'évolution de ses jugements, et les questions provoquées par la contradiction non résolue, dans un premier temps, entre une esthétique de la modernité qui avait marqué Carter à ses débuts, et l'esthétique néoclassique à laquelle il avait adhéré plus tard sous l'influence de Nadia Boulanger notamment. Ses commentaires sur la création américaine, fondés sur les critères du métier compositionnel et sur la qualité des idées, débouchent rapidement sur un constat d'échec. D'abord favorable au mouvement nationaliste, par « sympathie politique » comme il le dira lui-même plus tard (il y participe d'une certaine manière avec son ballet *Pocahontas* composé en 1939), il garde ses distances avec la « naïveté » des folkloristes. Le populisme lui apparaît progressivement comme une impasse, aussi bien du point de vue musical que du point de vue sociologique. Ce mouvement radicalise certains présupposés du néoclassicisme comme le

recours à des éléments et à des structures préformés et conventionnels qui favorisent un processus d'identification facile pour le public.

Mais à l'écoute passive et à la satisfaction immédiate qui sont fondées sur la reconnaissance de tels schémas connus, d'airs à la mode ou de rythmes de jazz, Carter oppose une écoute plus ouverte et plus profonde réclamée par les œuvres exigeantes. Il parlera de « deux façons d'écouter ». La première, « la plus populaire consiste à s'abandonner à une soirée de réminiscence ou de rêverie, après avoir déposé son Moi conscient et critique à la porte, avec son chapeau » ; la seconde exige « une sorte plus objective et tout aussi enthousiaste d'auditeur. Il est attiré par les idées et les sensations nouvelles. Lorsqu'il écoute des œuvres familières, il réévalue ses impressions précédentes. Si difficile ou inaccoutumé qu'il soit, le style ne l'empêche pas d'essayer de découvrir le sens de la musique. Il la suit attentivement, car il sait que c'est le message vivant d'une personne vivante, une pensée ou une expérience sérieuse, digne d'intérêt, qui l'aidera à comprendre son entourage ».

Une musique durable

Lorsque Carter explique qu'en écoutant les œuvres de Bartók, Berg ou Webern, « on n'éprouve pas un sentiment de stérilité – étiquette facile et complaisante si souvent appliquée à la musique de cette période –, mais une émotion très particulière vis-à-vis de tant de beauté et d'imagination », il répond aux tenants du populisme qui ont voulu dépasser cette sorte de musique, et il entame un processus de reconquête progressive d'une tradition qui a été occultée socialement. Sa critique très dure de la *Sonate « Concord »* de Ives, en 1939, dans un article au titre significatif – « Le cas de Monsieur Ives », réaction quasi-oedipienne contre le père de la modernité américaine –, est en ce sens significative. Carter reproche globalement aux ultramodernes, et en particulier à Charles Ives, le hiatus entre des idées novatrices et un certain amateurisme compositionnel. Il parle de ses « textures confuses », du « manque de logique qu'une écoute répétée ne parvient jamais à éclaircir, comme c'est le cas, par exemple, avec les œuvres de Bartók ou de Berg », de « rythmes vagues », d'« harmonies dissonantes jetées pêle-mêle avec une absence de véritable sens musical ou de progression bien définie »... Carter cherche alors à écrire une musique qui échappe à la dissolution du concept de forme et s'attache de plus en plus à la qualité intrinsèque des œuvres, qu'il s'agisse de celles de Copland, dont il fait toujours des critiques élogieuses, ou de celles de Roger Sessions, qui semblent indiquer à Carter la possibilité d'un dépassement de l'antinomie entre ultramodernes et néoclassiques. Il tend vers l'idée d'une « musique durable », dont il dit en 1946 qu'elle constitue la tâche principale du compositeur : une musique qui, tout en reflétant son époque en profondeur,

échappe à ses contraintes superficielles, à l'impératif d'une efficacité immédiate, et survit à son propre temps dans la mesure où elle « peut être entendue plusieurs fois avec un intérêt toujours croissant ». Par là, Carter s'oppose à la fausse alternative de la nouveauté et de l'œuvre facile qui ne sont pour lui que des notions mercantiles : « J'aimerais presser toute personne en relation avec la musique de prendre en compte sa responsabilité en aidant à développer cette musique durable ici dans ce pays ».

L'aventure personnelle

Cette musique « durable » ne peut reposer que sur une pensée musicale profonde et exigeante. Tout l'effort de Carter, après la guerre, consiste donc à repenser les éléments de la modernité du début du siècle à l'intérieur d'une écriture et d'une pensée musicale autonomes. Les moyens nouveaux mis à jour par des compositeurs comme Ives, Ruggles, Varèse ou Crawford-Seeger, qui avaient fait éclater le concept de forme traditionnelle, sont retravaillés dans un concept formel élargi, qui se détache progressivement des modèles classiques au cours des années 1946 à 1950, soit entre la *Sonate pour piano* et le *Premier Quatuor à cordes*, et qui s'autonomise à partir de cette dernière œuvre. Carter n'a pas seulement repensé l'héritage des ultramodernes, dont il a su tirer toutes les conséquences, il a également cherché à dépasser l'antinomie entre écriture rythmique élaborée et harmonie statique chez Stravinsky, ou entre complexité sérielle et forme conventionnelle chez Schoenberg. Il ne s'est donc pas focalisé sur les questions du matériau en tant que tel, mais plutôt sur le problème de la forme, qui apparaissait aux jeunes compositeurs de Darmstadt comme la simple mise en place des structures sérielles.

C'est en réfléchissant sur les questions de la structure du discours et du temps musical que Carter est parvenu à fonder son propre style et à surmonter les apories passées ; c'est aussi ce qui l'a maintenu à distance de l'expérience sérielle, vis-à-vis de laquelle il se montre critique. Les idées et les techniques propres aux ultramodernes, comme la polyrythmie, l'indépendance des voix, la dissonance harmonique, l'athématisme, les structures rythmiques irrégulières trouvent alors chez Carter, à partir des années cinquante, une formulation adéquate qui fonde la cohérence des œuvres au lieu de la dissoudre. Cela est particulièrement probant en ce qui concerne l'utilisation de structures rythmiques et métriques complexes qu'un ultramoderne comme Conlon Nancarrow avait fini par confier au piano mécanique, faute de trouver des interprètes capables de les réaliser (une solution qui ne pouvait satisfaire Carter, pour qui la dialectique entre composition et interprétation et la communication vivante lors du concert sont essentielles) : chez Carter, elles sont certes limitées à des rapports plus simples, mais constituent l'un des fondements de la structure formelle. Le *Premier*

Quatuor à cordes fait d'ailleurs directement allusion à Nancarrow dans l'un de ses passages, et cite en guise d'hommage un élément de *la Sonate pour violon n°1* de Charles Ives. Dans cette œuvre fondatrice du style de la maturité de Carter, les références à de tels prédécesseurs ont une signification symbolique évidente.

Ce quatuor, Carter le compose lors d'une retraite de plusieurs mois, à l'abri de toute pression et de toute contrainte sociale. Il révèle la maturité tardive d'un compositeur déjà âgé de plus de quarante ans, mais aussi sa marginalisation de fait à l'intérieur d'une société américaine dont il a relevé qu'elle condamnait le compositeur avancé à la solitude, ce qu'il exprime sur un ton quelque peu désabusé dans un texte de 1976 : « L'horizon artistique du compositeur américain n'est pas élargi par la vie dans une société qui est incapable de lui fournir des idées et des critiques artistiques et intellectuelles d'une profondeur, d'une clarté et d'une qualité suffisantes ».

Éléments de style

La biographie du compositeur, après cet impressionnant *Quatuor à cordes*, une œuvre de quarante-cinq minutes d'un seul tenant écrite en 1950-51, se confond dès lors avec sa trajectoire compositionnelle. La retracer, c'est s'attacher à l'une des aventures spirituelles les plus fascinantes de notre temps. Carter écrit lentement, et avec un soin extrême, des œuvres qui développent un langage tout à fait personnel, dans lequel les éléments de l'écriture classique, provenant de l'enseignement de Nadia Boulanger, se chargent d'une dimension novatrice reprise à toute la tradition moderne de la première moitié du XX^e siècle. Si Carter ne s'intéresse guère au travail sur le son ou sur le timbre, préoccupation majeure des compositeurs européens au même moment – il ne touchera jamais à la musique électro-acoustique –, c'est qu'il se satisfait des douze sons tempérés, ne recherchant ni les valeurs microtonales, ni les sons bruités ou autres effets sonores. Au contraire, toute sa musique possède une dimension rhétorique qui plonge ses racines dans une écriture traditionnelle où Bach et Mozart occupent une place privilégiée. La forme rhétorique s'enrichit toutefois de caractéristiques structurelles nouvelles.

Le style mélodique ne se fige jamais sous la forme de thèmes qui seraient appelés à se répéter ou à se développer ; ils forment un flux mélodique qui s'apparente au fameux flux de conscience de la littérature moderne, un discours qui s'invente dans le temps même où il se révèle à partir d'idées centrales perçues sous des formes toujours fragmentaires et toujours renaissantes. Ce sont pourtant bien des structures de thèmes, avec leurs articulations très précises, leurs élans, un dessin incontestablement chantant ; ils constituent un des éléments dynamiques de la forme. L'autre est de nature rythmique : les phrases musicales reposent sur une rythmique

extrêmement souple, toujours en mouvement, dans laquelle on ne perçoit plus les temps forts et les temps faibles, mais des élans, des tensions, des retombées, de sorte qu'il en résulte le sentiment d'une prose musicale faite de nuances infinies. Les deux structures, mélodiques et rythmiques, reposent sur des intervalles privilégiés ou des caractéristiques dominantes qui sont comme le noyau à partir duquel elles se déploient.

Dramaturgie

Il existe un troisième aspect qui englobe ces deux éléments : une caractérisation expressive qui va donner un certain profil à ces formes en perpétuel mouvement et engendrer une dramaturgie musicale qui s'apparente à une sorte de théâtre imaginaire. C'est aussi vrai dans des pièces solo, où l'interprète est confronté à des types d'écriture qui s'articulent et s'opposent, que dans des pièces d'ensemble où des individualités, voire des groupes, se différencient par le contenu intervallique et rythmique et par le caractère gestuel de leurs phrases musicales respectives. C'est en ce sens que Carter a développé, liées l'une à l'autre, une conception harmonique – fondée sur l'exploitation des différentes combinaisons d'intervalles – et de grandes structures polyrythmiques sous-jacentes qui parfois ne se rejoignent qu'au moment ultime du morceau. Ainsi, un quatuor n'est pas considéré par Carter comme une entité homogène, comme la fusion de quatre instruments et l'orchestre, n'est jamais conçu en tant que tout unitaire : ce sont quatre individualités en dialogue ou plusieurs groupes instrumentaux indépendants les uns des autres. C'est la tension entre ces individualités ou ces groupes qui fonde la dramaturgie de la pièce : ils peuvent dialoguer harmonieusement, s'opposer de façon dramatique, se superposer de manière indépendante, fusionner temporairement.

La forme résulte d'un tel jeu fondé sur des caractéristiques purement musicales ; elle n'a plus rien à voir avec les formes compartimentées du néoclassicisme (la plupart des grandes pièces de Carter durent une vingtaine de minutes et sont d'un seul tenant). Par là, Carter tente de dépasser l'opposition figée entre « objectivité » et « subjectivité » qui se manifesta dans la première moitié du XX^e siècle sous la forme d'une opposition entre « expressionnisme » et « néoclassicisme », entre Schoenberg et Stravinski. À l'image peut-être de ce qui constitue un aspect de la société américaine, l'expression individuelle, dans la musique de Carter, n'est jamais celle d'une subjectivité monolithique, elle ne s'exprime pas sous la forme d'une parole emphatique, voire « totalitaire », mais elle est un moment, une possibilité d'être, et n'existe que dans des relations complexes avec d'autres formes d'expressions non moins individuelles. Ce n'est pas le moi du compositeur ou de l'interprète qui se dévoile ici, mais une infinité de « moi » qui donnent une image complexe de la réalité, pour laquelle les principes de domination exclusive

sont remplacés par des tentatives de conciliation, de dialogues, d'accord, fussent-elles temporaires. Dans sa musique plus récente, Carter a développé des passages purement harmoniques où toutes les voix se fondent dans une expression d'ensemble ; ce ne sont toutefois que des moments, des formes d'idéalisation de ce que pourrait être une communication humaine apaisée.

Apothéose de l'écriture

C'est pourquoi, dans une œuvre comme le *Concerto pour clarinette*, Carter place le soliste face à plusieurs groupes instrumentaux, l'utilisation de la totalité des forces en présence n'intervenant que sporadiquement, puis dans le finale. Carter a réinterprété l'idée du contrepoint au-delà de ses formes académiques. S'il y a chez lui des structures polyphoniques strictes, comme dans le *Canon for 4* par exemple, plus généralement, son écriture est faite d'un entrelacs de lignes individuelles dans une relation nécessaire mais souple et non thématique. Les lignes se superposent sans se confondre, les groupes jouent simultanément dans des champs harmoniques et métriques différents mais coordonnés. La virtuosité de l'écriture peut faire penser à Bach, dont Carter a chanté et étudié les cantates dans ses années parisiennes, et à Mozart, à cause de la versatilité des formes d'écriture et d'expression. Chez ces deux grands devanciers, significativement situés avant le romantisme proprement dit qui n'a que peu touché Carter, on trouve la même conjonction d'un lyrisme inépuisable, d'un sens aigu de la ligne, et d'une mise en scène imaginaire des idées musicales fondant la dramaturgie des pièces.

On ne doit pas craindre de mesurer Carter à ces deux immenses génies du passé, auteurs d'une musique ô combien « durable » ; car on retrouve chez lui les mêmes qualités d'une écriture sans faille, devenue au fil du temps d'une grande légèreté et d'une extraordinaire transparence, comme si la complexité des débuts s'était décantée, une écriture si puissante que chaque petite pièce, si modeste soit-elle, constitue un modèle de perfection – le catalogue abondant du compositeur américain ne comporte aucune faiblesse, et pas une mesure, dans sa musique, ne détonne.

Il est émouvant de penser qu'un esprit si éclairé et si profond, qui a construit son œuvre dans un relatif isolement, sans jamais dévier du chemin qu'il s'était tracé avec courage et lucidité au sortir de la Seconde Guerre, soit là parmi nous, et qu'à l'âge de cent ans, il continue d'œuvrer, appréciant sans doute, mais avec cet humour si raffiné qui le caractérise, le soudain respect que sa musique inspire même auprès des grandes institutions américaines, elles qui, à l'initiative de Barenboim depuis plusieurs années, et maintenant aussi de James Levine, lui commandent des œuvres et le jouent, célébrant ainsi la plus grande figure de la musique américaine d'un long demi-siècle, et une figure centrale de la musique tout court.

Enchanted Preludes (1986) flûte et violoncelle [6 min.]

Cette pièce composée en 1988 fut écrite pour le cinquantième anniversaire d'Ann Santen, à la demande de son mari. Ann Santen était directrice d'une station de radio de Cincinnati et programmatrice beaucoup de musique contemporaine; Carter a composé l'œuvre en signe de « gratitude pour son soutien enthousiaste et profond en faveur de la musique américaine ». « Je pensais écrire une jolie pièce, charmante et amusante. Son mari était violoncelliste amateur et son fils jouait de la flûte; elle m'a donc suggéré ces instruments. Cela posa un problème très curieux pour les combiner et les faire dialoguer... », dira encore le compositeur. Comme souvent dans ses œuvres d'hommage, Carter a choisi son titre en s'inspirant d'un poème, en l'occurrence de Wallace Stevens: *The Pure Good of Theory* :

*Felicity, ah! Time is the hooded enemy,
The inimical music, the enchantered space
In which the enchanted preludes have their place.*

Félicité, ah! Le temps est l'ennemi caché,
La musique hostile, l'espace qui fut enchanté
Dans lequel les préludes enchantés ont leur place.

C'est l'une des petites pièces les plus développées de Carter. Elle possède un caractère de fantaisie extrêmement séduisant, avec des passages quasi orientalisant où les instruments tournent autour d'une note. Le mariage improbable des deux instruments est pleinement réussi grâce à la richesse de l'écriture: longues phrases lyriques partagées, passages où la mélodie de la flûte est insérée dans des accords du violoncelle, moments plus agités où les subdivisions métriques différentes se superposent en créant une tension hautement expressive. La pièce oscille entre des précipitations temporelles et des plages contemplatives dans une liberté qui s'apparente à une forme d'improvisation, mais surpurement construite

Canon for 3 (1971) 3 saxophones [2 min.]

Cette pièce sous-titrée « In memoriam Igor Stravinski » fut composée à la demande de la revue anglaise *Tempo* pour un numéro spécial consacré au grand compositeur russe qui venait de mourir (Boulez, dans le même numéro, proposa la matrice de ce qui allait devenir... *explosante / fixe*.... C'est un bref canon pour trois voix égales, à l'instrumentation libre, les lignes mélodiques se déployant sans aspérités et dans un rythme souple.

Canon for 4 (1984) flûte, clarinette basse, violon, violoncelle [5 min.]

« *Canon for 4* a été écrit pour Sir William Glock, directeur de la musique de la BBC pendant de nombreuses années. C'est grâce à ses efforts que ma

musique a été appréciée en Angleterre. Cette pièce a été composée à l'occasion de son départ du festival de Bath, pour lequel les organisateurs m'avaient commandé des œuvres. *Canon for 4* est une œuvre complexe dans laquelle le thème de la première voix est traité en forme droite, la deuxième en rétrograde, la troisième en renversement et la quatrième en rétrograde du renversement. Ce fut beaucoup de travail ! Mais pour moi, ce genre de technique n'est là que pour accroître l'expression. » (Carter) De fait, l'œuvre ne laisse percevoir la contrainte d'écriture qu'au travers de son intensité expressive, tantôt rude et énergique, aux deux extrêmes, tantôt douce et suave, au milieu. Bel exemple d'un contrepoint entièrement dominé !

90+ (1994) piano [5 min.]

Ayant écrit pour le quatre-vingtième anniversaire de Goffredo Petrassi une pièce d'hommage, *Riconoscenza* pour violon seul, Carter offrit à son collègue italien un nouvel hommage à l'occasion de son quatre-vingt dixième anniversaire en 1994, cette fois pour piano. Carter a lui-même raconté que son *Premier Quatuor* à cordes avait été joué à Rome en 1954, et qu'à l'époque, Petrassi et Dallapiccola s'intéressaient bien plus à sa musique que n'importe quel américain ! C'est ainsi que naquit entre les trois compositeurs une amitié profonde. Carter a écrit en tête de la partition : « 90+ pour piano est articulé sur quatre-vingt-dix notes brèves, accentuées, jouées lentement et régulièrement, le caractère du contexte subissant quant à lui une évolution continue. Ce morceau a été composé en mars 1994 pour célébrer le quatre-vingt-dixième anniversaire de mon cher ami Goffredo Petrassi, compositeur italien contemporain, le plus grand de sa génération, pour lequel j'éprouve une immense admiration. »

Dans cette œuvre, le pianiste est donc confronté à des modes de jeu opposés et simultanés qui semblent suivre une logique imperturbable. La sonorité du piano, comme souvent chez Carter, a quelque chose de rude, d'anti-romantique, et s'attache moins aux possibilités de résonance qu'au caractère de son frappé qui peut aussi évoquer le jazz par moments.

Hiyoku (2001) 2 clarinettes en si♭ [4 min.]

Cette pièce a été composée à l'automne 2001 pour Ayako et Charles Neidich, dont les prestations avaient fortement impressionnés Carter. Le compositeur demanda à Ayako de lui fournir le titre de la pièce : elle choisit un ancien mot japonais utilisé dans la poésie (et notamment dans les haïku) signifiant deux ailes, avec la connotation de deux oiseaux volant ensemble dans le vent, ou de deux personnes traversant la vie ensemble.

Carter a travaillé sur l'homogénéité de timbre des deux instruments dans le sens de ce que suggère le titre : les deux clarinettes battent des ailes en parallèle, si l'on peut dire, jouant tantôt sur la volubilité de phrases virtuoses

qui parcourent l'espace en tous sens, tantôt sur la proximité au demi-ton près. Il en résulte une perception d'un temps « ondoyant et divers », pour reprendre une expression de Montaigne que Carter affectionne tout particulièrement, qui donne l'impression qu'une longue histoire est condensée en quelques instants. Il faut aussi relever la dimension harmonique de la pièce, le sentiment d'une consonance élargie, qui confère à l'œuvre une plénitude et une luminosité remarquables. Vers la fin, les cascades de doubles croches conduisent à des envolées presque extatiques, d'une grande sensualité.

La Musique (2007) voix seule [2 min.]

Composée à l'occasion de la commémoration du cent-cinquantième anniversaire de la publication des *Fleurs du Mal* de Baudelaire (en 1857), cette brève pièce pour voix solo est dédiée à Lucy Shelton qui la chanta dans le cadre d'un récital organisé pour l'occasion.

C'est la première fois que Carter compose sur un texte français, langue qu'il maîtrise parfaitement. Le chant est absolument syllabique, et derrière les courbes mélodiques irrégulières on perçoit des structures harmoniques sous-jacentes.

*La musique souvent me prend comme une mer !
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile ;*

*La poitrine en avant et les poumons gonflés
Comme de la toile,
J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile ;*

*Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre ;
Le bon vent, la tempête et ses convulsions*

*Sur l'immense gouffre
Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir !*

Mosaïc (2004) flûte, hautbois, clarinette, harpe, trio à cordes, contrebasse [10 min.]

Dédié à la mémoire de Carlos Salzedo, qui révolutionna l'écriture de la harpe, cette œuvre commandée par le Nash Ensemble pour sa quarantième saison donne à la harpe un rôle prédominant. Elle est entourée de trois vents (flûte/piccolo/flûte alto, hautbois/cor anglais, clarinette/clarinette basse)

et de quatre cordes (violon, alto, violoncelle et contrebasse). Comme son titre l'indique, la pièce est faite de moments différenciés, unifiés toutefois par un répertoire de gestes et de types d'écriture bien définis. Des phrases au souffle long s'opposent à des passages plus nerveux et plus violents et à des trames harmoniques lentes qui restent parfois à l'arrière-plan. Une section est entièrement dévolue aux trois vents dans une écriture vive et un registre resserré, selon la technique propre à l'ancienne polyphonie des relations de temps différentes (ici, division du temps en triolets de croches, doubles croches et quintolets de doubles croches) qui est un trait de l'écriture cartérienne. Un tel moment volubile est suivi d'un passage lent aux cordes, puis d'un finale frénétique, *marcatissimo*, où tout l'ensemble est convoqué, mais au sein duquel la harpe fait contraste dans une oscillation lente et douce entre deux notes statiques. C'est l'un des nombreux exemples de cette multiplicité des temps propre à la musique de Carter. Par ailleurs, dans cette œuvre comme dans toutes celles de sa dernière période, l'écriture est d'une grande transparence, réduite à l'essentiel.

Scrivo in vento (1991) flûte seule [5 min.]

Composé en 1991 et dédiée au flûtiste et ami Robert Aitken, cette œuvre emprunte son titre à un vers de Pétrarque tiré des *Rime Sparse* (212), dont voici le premier quatrain :

*Beate in sogno et di languir contento
d'abbracciar l'ombra et seguir l'aura estiva,
nuoto per mar che non à fondo o riva;
Solco onde, e'n rena fondo, e scrivo in vento.*

Heureux en songe, je suis content de languir,
D'embrasser les ombres, et de poursuivre les brises d'été
et l'Autan sur une mer qui n'a ni fond ni rivage ;
aussi je laboure les ondes, je bâtis sur le sable et j'écris sur le vent.

L'opposition des modes de jeu, des structures d'intervalles et des registres reflètent les sentiments contradictoires provoqués chez le poète par ses tourments amoureux. D'emblée, la phrase paisible de la flûte dans son registre le plus grave, de nature diatonique (« *espressivo tranquillo* »), est contrariée par un *do#* aigu joué *fortissimo* (« *marcatissimo violento* »), puis par des figurations rapides en relations chromatiques qui parcourent presque toute la tessiture de l'instrument. Ces trois écritures, qui sont aussi trois caractères, interagissent de plus en plus au cours de la pièce, donnant le sentiment d'instabilité que le compositeur a recherché en partant du poème de Pétrarque.

Con leggerezza pensosa (1990) flûte, clarinette, violon [5 min.]

« Raffaele Pozzi m'avait commandé une pièce pour une conférence qui devait se tenir sur Italo Calvino. Ce dernier avait écrit une série de conférences pour l'Université de Harvard, mais il est mort avant de pouvoir les donner. Chaque conférence portait sur une qualité d'écriture et l'une d'entre elles traitait de la légèreté. Il disait qu'il y avait deux sortes de légèretés : la légèreté d'humeur qui est ennuyeuse, et la légèreté du sérieux, sur laquelle j'ai bâti ma pièce. J'ai utilisé ces trois instruments parce que je pensais qu'ils convenaient au caractère de cette musique. L'idée consistait à écrire de nombreux petits fragments se suivant comme s'ils étaient traversés par une longue ligne. En d'autres termes, comment faire pour que les choses qui ne tiennent pas ensemble tiennent ensemble. » (Carter) Dans un ton qui se rapproche par certains côtés du *Canon for 4*, Carter parvient à créer une ampleur et une variété sonores avec ses trois instruments qui est proprement stupéfiante. Elle est due autant aux relations harmoniques proprement dites qu'à l'individualisation de chacune des voix, avec leur indépendance métrique et de caractère. Les envolées lyriques sont contrebalancées par des gestes plus abrupts, des sons plus durs, formant une sorte de contrepoint supérieur.

Concerto pour clarinette (1998) clarinette solo et ensemble [20 min.]

Cette œuvre résulte d'une commande de l'Ensemble Intercontemporain pour son vingtième anniversaire. Elle fut écrite très vite à la fin de l'année 1996 et créée le 10 janvier 1997 par Alain Damiens et l'EIC sous la direction de Pierre Boulez. Contrairement à ses autres concertos, Carter place ici le soliste face à cinq groupes instrumentaux disposés en arc de cercle ; ce sont, depuis la gauche : le quintette à cordes, la harpe et le piano, les trois percussions, quatre cuivres (trompette, trombone, cor, tuba) et quatre bois (flûte, deux hautbois, basson). Comme souvent chez Carter, les différents groupes possèdent des caractères bien différenciés, marqués par le tempo, le type d'écriture, le choix d'intervalles dominants. Le clarinettiste, qui joue presque continûment, se confronte à chacun d'entre eux, se déplaçant de l'un à l'autre. Chaque groupe joue une des sept sections de l'œuvre, les tutti n'intervenant que sporadiquement, notamment dans les passages de transition. La percussion, toutefois, est presque toujours présente, et à l'arrière-plan du groupe principal, les autres groupes peuvent intervenir ponctuellement. La septième et dernière section est la seule qui réunisse tous les groupes.

Le schéma d'ensemble est le suivant : la première partie est notée « Scherzando » et met en scène le piano et la harpe, avec les claviers du groupe de percussion en arrière-plan ; la deuxième partie est notée « Deciso » et jouée par les seules percussions (instruments sans hauteur de son déterminée) ; la

troisième partie est un « Tranquillo » : les cuivres jouent avec sourdine ; la quatrième partie est un « Presto » confié aux bois ; la cinquième partie est un « Largo » aux cordes ; la sixième partie est un « Giocoso, leggero » joué par les cuivres. La dernière partie est un « Agitato ». Ces sept parties sont enchaînées et comportent donc des transitions entre chacun d'entre elles.

On peut penser que Carter avait en tête les *Domaines* de Pierre Boulez, où une clarinette solo dialogue avec six groupes très différenciés, bien que dans cette œuvre, il n'y ait pas de superpositions entre le soliste et l'ensemble instrumental. La conception de Carter est plus intégrative. Elle ne revient pas toutefois à la conception du concerto de soliste traditionnel : il s'établit entre la clarinette et les différents groupes tout un jeu de relations complexes, sans hiérarchie fixe, le soliste pouvant parfois se fondre dans l'un des groupes. Seul le dernier mouvement crée un conflit entre les deux entités menant à une sorte de paroxysme. La fin est abrupte, laissant la solution d'une telle confrontation ouverte.

Le fait que la clarinette joue quasiment sans répit tout au long de l'œuvre peut faire songer à une ligne traversant des paysages divers, représentés ici par les six groupes instrumentaux ; dans le passage du « Deciso », avec ses sons de percussion, au « Tranquillo », fait d'une trame harmonique voilée, se révèle la capacité de Carter de créer des changements abrupts de caractère, d'écriture, de perception du temps et de sensation sonore, l'unité n'étant atteinte ici que par la conjonction des extrêmes. À travers ses multiples formes d'existence, où elle réagit aux contextes qu'elle affronte, la partie de clarinette dessine le parcours de toute une vie remplie d'épisodes divers. Mais à l'image de l'expérience du narrateur dans la *Recherche du temps perdu*, un livre qui a profondément marqué Carter, ces impressions contrastées se réfléchissent elles-mêmes : c'est par leur distance, pourtant reliée à quelque chose d'unitaire, que nous prenons conscience de leur signification. La fin, comme souvent abrupte, représente le point de convergence de tous les courants sous-jacents développés depuis le début, le point ultime de rassemblement de toutes les forces en présence.

La partie solistique est d'une grande virtuosité, légère, virevoltante, pleine de vivacité et d'imagination (on peine à croire que ce soit là l'œuvre d'un compositeur de 88 ans !). Carter exploite à la fois l'agilité de la clarinette dans le passage d'un registre à l'autre et sa souplesse d'articulation. Comme toujours chez lui, la musique repose sur des structures de hauteurs et de rythmes, des phrasés d'une grande richesse, menant à un contrepoint souple, et de riches harmonies, au mépris de tout effet sonore pour lui-même.

Les grandes œuvres de Elliott Carter (sélection)*

- Pocahontas, ballet en un acte pour orchestre (1939) [35 min.]
Symphonie n°1 (1942, rév. 1954) [25 min.]
Sonate pour piano (1945 - 46) [20 min.]
Sonate pour violoncelle et piano (1948) [20 min.]
Premier Quatuor à cordes (1950 - 51) [45 min.]
Huit Pièces pour 4 timbales (1949/66) [23 min.]
Variations pour orchestre (1953 - 55) [24 min.]
Second Quatuor à cordes (1959) [22 min.]
Double Concerto pour clavecin, piano et 2 orchestres (1961) [23 min.]
Concerto pour piano (1964 - 65) [25 min.]
Concerto pour orchestre (1969) [23 min.]
Troisième Quatuor à cordes (1971) [22 min.]
A Mirror on Which to Dwell pour soprano et ensemble (1975) [20 min.]
A Symphony of Three Orchestras (1976) [17 min.]
Syringa pour mezzo, basse et ensemble (1978) [20 min.]
Night Fantasies pour piano (1980) [20 min.]
In Sleep in Thunder pour ténor et ensemble (1981) [21 min.]
Triple Duo pour 6 musiciens (1982) [20 min.]
Quatrième Quatuor à cordes (1985) [24 min.]
Concerto pour hautbois (1986 - 87) [25 min.]
Concerto pour violon (1990) [23 min.]
Of Challenge Of Love pour soprano et piano (1994) [25 min.]
Cinquième Quatuor à cordes (1994 - 95) [20 min.]
Concerto pour clarinette (1996) [19 min.]
Symphonia : *Sum Fluxae Pretiam Spei* (1993 - 97) [45 min.]
Tempo e tempi pour soprano et ensemble (1998) [12 min.]
What Next?, opéra de chambre en un acte (1999) [45 min.]
Concerto pour violoncelle (2000) [18 min.]
Quatuor pour hautbois et cordes (2001) [17 min.]
Of Rewaking pour mezzo-soprano et orchestre (2002) [17 min.]
Boston Concerto pour orchestre (2002) [19 min.]
Dialogues pour piano et ensemble (2003) [14 min.]
Réflexions pour orchestre (2004) [10 min.]
Soundings pour orchestre (2006) [10 min.]
In the Distances of Sleep pour mezzo-soprano et orchestre (2006) [15 min.]
Concerto pour cor (2006) [12 min.]
Quintette pour clarinette et quatuor à cordes (2007) [15 min.]
Mad Regales pour 6 voix a cappella (2007) [9 min.]
Interventions pour piano et orchestre (2007) [15 min.]
Concerto pour flûte (2008) [13 min.]

Aux éditions : *American Music Publisher (AMP)* et *Boosey & Hawkes*

* Il existe à ce jour près de quarante œuvres brèves pour un à quatre instruments, presque toutes composées dans les vingt-cinq dernières années. Elles ne sont pas mentionnées ici, de même que de nombreuses autres pièces.

Bibliographie sommaire

CARTER Elliott : *Collected Essays and Lectures, 1937 - 1995*, University of Rochester Press, 1997.

CARTER Elliott : *La dimension du temps : seize essais sur la musique*, Éditions Contrechamps, Genève, 1998.

EDWARDS Allen, ROSEN Charles, HOLLIGER Heinz : *Entretiens avec Elliott Carter*, Éditions Contrechamps, Genève, 1992.

NOUBEL Max : *Elliott Carter ou le temps fertile*, Éditions Contrechamps, Genève, 2000.

SCHIFF David : *The Music of Elliott Carter*, London, Faber and Faber, 1998.

Beaucoup de disques consacrés à Carter ont été publiés par différents éditeurs. Le label *Bridge* a entamé une série d'enregistrements en plusieurs volumes, qui est en cours. Parmi les interprètes privilégiés du compositeur comptent les chefs Oliver Knussen et Pierre Boulez, le pianiste Charles Rosen, l'hautboïste Heinz Holliger, les Quatuors Julliard et Arditti et la chanteuse Lucy Shelton.

