

# Quel est le vrai Carter ? : Lecture des écrits d'Elliott Carter

Autor(en): **Schwind, Elisabeth**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(1998)**

Heft 58

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927896>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# QUEL EST LE VRAI CARTER ?

PAR ELISABETH SCHWIND

*Lecture des écrits d'Elliott Carter*



Aucune histoire de la musique ne saurait se passer de poncifs. Les critiques musicaux ne sont pas les seuls à donner des étiquettes aux compositeurs ou à élever certaines œuvres au rang de jalon historique. Répétés continuellement, les stéréotypes semblent gagner en véracité. Ni la critique musicale ni la musicologie à caractère scientifique ne peuvent s'affranchir de cette loi psychologique. Sans poncifs, donc, rien ne va plus. Il arrive d'ailleurs que ce soient les compositeurs qui instaurent une certaine vision d'eux-mêmes et de leur œuvre.

Le cliché qui colle au compositeur américain Elliott Carter est celui d'une dichotomie entre le «pré-Carter» et le «vrai Carter». S'apprêtant à fêter ses quatre-vingt-dix ans cet hiver (il est né en décembre 1908) et toujours actif comme compositeur, Carter écrivit en 1950/51 un quatuor à cordes qui passa très vite pour l'opus 1 du «vrai Carter». Dans cette œuvre, dit-on, Carter abandonnait une esthétique qualifiée tantôt de «néoclassique», tantôt de «populiste», et qu'on attribuait au «pré-Carter»: Comme beaucoup de compositeurs américains des années trente et quarante, Carter avait essayé de concevoir sa musique pour un vaste public curieux, donc de composer dans un langage immédiatement accessible et facilement compréhensible. Dans le premier quatuor à cordes, il écouta cependant son propre goût et ses envies de compositeur, et se mit à écrire une musique sans compromis, hautement complexe, qui exige un certain effort de la part des interprètes et des auditeurs.

Une partie essentielle de l'histoire de Carter tient aux circonstances dans lesquelles le *Premier quatuor à cordes* vit le jour. Pour l'écrire, Carter se retira dans le désert d'Arizona, près de Tucson. La caractéristique de ce mythe du désert est qu'on ne cesse de le transmettre sans y réfléchir – ce qui ne s'explique que par le fait que l'image ainsi évoquée est comprise aussitôt. C'est celle d'un artiste isolé, qui paie l'intransigeance de son œuvre – garantie de son originalité et de sa qualité – par l'indifférence du public, lequel n'est pas (encore) en mesure de comprendre son art et de l'apprécier à sa juste valeur. Le «compositeur au désert» subit toutes sortes d'inconforts pour trouver sa nature profonde, il abjure le côté terrestre de la musique – le circuit culturel – pour se livrer entièrement aux exigences de son Moi artistique, qui semble exister hors de toutes les conventions.

Pourtant – et c'est un argument qu'on retrouve à chaque détour de l'histoire de Carter –, le compositeur attacherait la plus grande importance à ce que sa musique communique. La complexité et l'intellectualisme des partitions de Carter ne signifierait pas que l'auditeur ne puisse se l'approprier que par l'analyse musicale. Voilà comment on tente de

sauver une esthétique à une époque qui tient le texte musical pour l'illustration de l'œuvre, mais non pour l'œuvre elle-même, ou qui, en d'autres termes, postule que la musique est faite d'abord pour être entendue.

Or le fait est que les poncifs représentent certes la réalité sous une forme grossière et que, pour fonctionner, ils dépendent de prémisses tacites, souvent d'ordre moral, mais qu'ils ne sont en général pas complètement dénués de tout fondement. Dans le cas de Carter, il ne saurait s'agir d'ignorer son revirement esthétique et stylistique, lequel justifie l'image des deux Carter. Mais les préfixes «pré-» et «vrai» impliquent une appréciation – ou plutôt une dépréciation – du premier Carter, dépréciation admise en général sans discussion parce que ce n'est pas au «pré-Carter» qu'on s'intéresse. Le compositeur est d'ailleurs responsable en partie de cette situation, puisqu'il a détruit nombre de ses œuvres précoces et qu'en jetant un regard sur sa carrière, il s'est distancié nettement des tentatives «populistes» de l'ère «pré-Carter», sans aller toutefois jusqu'à les condamner comme hérétiques: «Jusqu'à cette époque [le premier quatuor à cordes], j'avais essayé tout à fait délibérément d'écrire pour un certain public [...]. Tant professionnellement que socialement, je me sentais responsable d'écrire de la musique intéressante, directe et facile à comprendre. Avec le quatuor, cependant, je décidai de me concentrer sur ce qui avait toujours été un de mes intérêts musicaux, soit la musique „avancée”, et de suivre mes pensées dans ce sens sans trop me soucier de l'accueil qui leur serait fait.»<sup>1</sup>

Il paraît donc valoir largement la peine de s'opposer à un éventuel travestissement de l'histoire de Carter en donnant simplement la parole au «pré-Carter». A partir de 1937, Carter rédige en effet des articles pour la revue *Modern Music*, à New York. Il s'agit la plupart du temps de critiques de concerts ou de comptes-rendus généraux, qui donnent un aperçu de l'avant-garde musicale de l'époque. Ces articles dépassent toutefois souvent le cadre d'une simple critique – *Modern Music* se targuant d'être une revue professionnelle – et tirent prétexte des concerts pour exposer des considérations esthétiques d'ordre général. Au début des années quarante, les critiques musicales de Carter se font plus rares – il occupe désormais une chaire au St. John's College, à Annapolis, dans le Maryland –, mais il publie davantage d'essais purement esthétiques, y compris dans d'autres revues.

A suivre l'activité de musicographe de Carter jusque vers la fin des années quarante<sup>2</sup>, deux choses sautent aux yeux. D'une part, le revirement esthétique qui se manifeste si fondamentalement dans le premier quatuor à cordes ne constitue pas du tout un processus exclusif d'affirmation de

1. Elliott Carter, *String Quartets Nos. 1, 1951, and 2, 1959* [pochette de l'enregistrement Nonesuch de 1970], in: *The Writings of Elliott Carter*, éd. par Else et Kurt Stone, Bloomington/ Londres 1977, p. 276.

2. La meilleure manière de suivre l'évolution de Carter est de consulter l'édition de ses *Writings* due à Else et Kurt Stone (voir note 1), qui les présentent dans l'ordre chronologique. Le nouveau recueil d'écrits, *Collected Essays and Lectures, 1937–1995*, éd. par Jonathan W. Bernard, Rochester 1997, regroupe les textes par sujet et exclut en outre un grand nombre de critiques «anciennes» pour *Modern Music* – ce qui confirme indirectement le stéréotype «pré-Carter» et «vrai» Carter.

soi, mais aussi une réaction vis-à-vis de la vie musicale de l'Amérique; autrement dit, la vie musicale américaine se transforme d'une manière qui interdit à Carter de conserver ses positions esthétiques antérieures. Il réagit en se retirant en quelque sorte de la vie publique (alors que, paradoxalement, il venait d'être reconnu par un certain public, si clairsemé et spécialisé fût-il). D'autre part, la lecture des écrits de Carter montre que le revirement évoqué n'a pas eu lieu seulement vers 1950, mais – même si l'on tient compte du fait que la sonate de piano de 1945/46 et celle de violoncelle de 1948 annoncent la «nouvelle» orientation – beaucoup plus tôt qu'on ne l'admet communément, soit vers 1939/40.

## DÉPRESSION ET ESSOR

Ses parents étant opposés à une carrière de musicien, Elliott Carter commence par étudier l'anglais, la philosophie, les mathématiques et la littérature classique à l'Université de Harvard (Cambridge, Massachusetts), avant d'y suivre, de 1930 à 1932, des cours de composition chez Walter Piston et Gustav Holst. Ensuite, sur le conseil de Piston, Carter se rend à Paris pour prendre des leçons chez Nadia Boulanger, comme tant de compositeurs américains avant et après lui. Trois ans plus tard, il rentre à Harvard, puis à New York, sa ville natale, et se met à gagner un peu d'argent en écrivant pour *Modern Music*.

Il est utile de se remémorer la situation de l'Amérique à cette époque. Quand Carter revient de Paris, la Grande Dépression pèse toujours sur les Etats-Unis. En 1933, on comptait 18 millions de chômeurs (quelque 35% de la main-d'œuvre)<sup>3</sup> et les artistes étaient parmi les premiers à pâtir de la situation, vu leur fragilité économique. Depuis 1933, le président Roosevelt tentait de maîtriser la crise politique et économique grâce aux programmes de réforme connus sous le nom de *New Deal*. D'amples mesures destinées à donner du travail – la «Works Progress Administration» (WPA) –

étaient censées endiguer le chômage et relancer l'économie. Il y avait des projets WPA dans tous les secteurs, et l'on essayait même d'aider la culture de cette manière. Ainsi, en faveur de la musique, la Works Progress Administration lança en 1935 le Federal Music Project (FMP), qui dura jusqu'en 1939. Basé essentiellement sur le principe de l'aide à l'autonomie – éducation et formation aussi bien du public que des musiciens –, voici comment le FMP était défini officiellement en 1936: «Les buts du Federal Music Project sont d'instaurer un haut niveau de pratique musicale et d'éduquer le public à apprécier les manifestations musicales, ainsi que de redonner aux musiciens une formation qui leur permette d'être autonomes.»<sup>4</sup> Une des activités du FMP fut de lancer le *Composers' Forum Laboratory*, seule organisation suscitée par la WPA qui impliquât les compositeurs en tant que tels, et non en tant que professeurs ou interprètes<sup>5</sup>. Le Forum ne passait certes pas de commandes directes, mais il donnait aux compositeurs l'occasion de réaliser des premières auditions ou des concerts-portraits, suivis de discussions avec le public.

Ces projets soutenus par l'Etat ont sans doute leur part dans l'atmosphère optimiste qui se répand dès le milieu des années trente. Dans le domaine musical, en tout cas, les objectifs du FMP recoupaient tout à fait les ambitions des musiciens et des compositeurs. C'était une époque qui prenait très au sérieux le rôle de la musique dans la société et qui en peignait l'avenir dans les couleurs les plus roses. La musique allait éduquer, perfectionner, secouer. Cet idéal ne postulait pas seulement une attitude politique – il était alors considéré de bon ton, chez les intellectuels, d'être «radical de gauche»<sup>6</sup> –, mais aussi des exigences esthétiques concrètes envers la musique. Celle-ci devait être claire, compréhensible, «objective», pour ainsi dire, et non soporifique, morbide, anesthésiante – tout le contraire, en somme, du romantisme tardif. Au cours des discussions, parfois vives, du *Composers' Forum Laboratory* avec le public, où les compositeurs «conservateurs» se voyaient souvent acculés

3. Cf. Barbara A. Zuck, *A History of Musical Americanism* (= Studies in Musicology No. 19), Ann Arbor 1980, p. 155.

4. Cité d'après Zuck (note précédente), p. 162.

5. *Ibidem*, p. 168.

6. Zuck, *op. cit.*, p. 107: «Il y avait un certain chic à être communiste, dans les années 1930, ce qui vous obligeait presque à être sympathisant, sinon à devenir membre du parti. Le radicalisme en politique était un engagement intellectuel de la Dépression [...]»

Avec  
Nadia Boulanger,  
Paris 1954



dans leurs retranchements, se posait toujours la question de la pertinence sociale de ce qu'on venait d'entendre, question qui découlait de cette conception délibérément anti-romantique. Un critique reprochait par exemple à Howard Hanson ses compositions «de nature romantique et ne reflétant pas adéquatement les besoins de notre peuple.» Il fallait une musique «qui le réveille, qui permette de participer plus largement à l'exercice de la musique. [...] Que les événements du monde et de notre pays vibrent dans chaque fibre de votre grand talent musical ! Mettez votre musique au service de notre peuple dans cette période de transition et de besoin de culture. En rompant avec le romantisme et le mysticisme, vous serez un meilleur serviteur de l'humanité, hautement apprécié par les forces du progrès.»<sup>7</sup>

Grands mots que tout cela ! Mais derrière ce pathos se cachait la conviction que la musique devait avoir quelque chose à voir avec la réalité plutôt que servir d'échappatoire. Quelle que soit la manière d'y parvenir, la musique a sa place dans la société. Il s'agissait en fin de compte de rapprocher la nouvelle musique américaine et le public, et l'on était convaincu que les efforts des compositeurs pour tenir compte d'un public vaste mais «progressiste» seraient récompensés par sa soif de connaître et par son envie d'être guidé et éclairé. Le «populisme» américain des années trente était un concept esthétique nourri d'utopies pédagogiques et sociales, et quel que soit le jugement qu'on porte sur lui, il ne préconisait ni les concessions au public ni l'adaptation aux lois du marché. Mais comme le terme de «populisme» a toujours quelque chose de péjoratif tant qu'il n'est pas expliqué, il se prête merveilleusement – et nous revenons ainsi à notre point de départ – à donner tort au «pré-Carter» vis-à-vis du «vrai Carter». La citation qui suit, par exemple, ne fait pas du tout ressortir l'idéalisme qui animait les compositeurs des années trente: «Les réserves croissantes de Carter à l'égard du populisme, qui le conduisirent finalement à s'en détourner complètement, furent alimentées par l'observation que nombre des compositions vouées à cet idéal étaient de moindre qualité [...]; c'est plus encore l'attitude des compositeurs qui l'indigna, leur condescendance [...]; l'hypothèse comme quoi le public ne comprenait rien à la musique et n'y parviendrait jamais servait manifestement à justifier le peu de soin qu'on mettait à composer.»<sup>8</sup> Ce passage ne confirme pas seulement tacitement les connotations négatives attachées au terme de populisme, surtout en Europe, mais il présente les années trente et quarante en Amérique comme une situation figée, pendant laquelle seul Carter aurait changé.

## L'AUDITEUR IDÉAL

*Modern Music*, la revue pour laquelle Carter écrivait depuis 1937, n'était pas un organe partisan, mais sympathisait – comme beaucoup d'autres à l'époque – avec les idéaux de gauche, voire avec le communisme<sup>9</sup>. Charles Seeger, l'un des intellectuels de pointe du milieu musical communiste, y avait publié en 1934 son article *On Proletarian Music*; le compositeur Marc Blitzstein, membre du parti et rédacteur au journal communiste *New Masses*, mais collaborateur aussi de *Modern Music*, comme Carter, y publia en 1936 un panégyrique tendu vers une apothéose, *Coming – The Mass Audience!* Hanns Eisler, idole et modèle, aux États-Unis, du mouvement musical en faveur des ouvriers et des masses<sup>10</sup>, eut en 1935 l'occasion de confier ses *Reflections on the Future of the Composer* à *Modern Music*.

Mais Carter n'était pas un activiste engagé. Nous ne lui devons aucune prophétie concernant l'avenir (meilleur) de

la musique, du compositeur ou du public. Néanmoins, l'esprit des années trente a laissé des traces sur lui et ses écrits. Au printemps 1938, *Modern Music* publia une rétrospective des concerts d'hiver intitulée *Orchestras and Audiences*. Carter commence par décrire deux types différents d'auditeur. Le premier – plus fréquent, mais connoté négativement – abandonne son jugement critique au vestiaire, avec son chapeau. Cet auditeur utilise la musique comme simple stimulant de promenades intuitives dans son univers personnel: «Pour l'auditeur, la manière la plus populaire [d'écouter] est de s'abandonner à une soirée de réminiscence ou de rêverie, après avoir déposé son Moi conscient, critique, à la porte, avec son chapeau. Le petit faible qu'il a pour la musique, dans son cœur, se réveille et il évoque des images et sentiments personnels qui ne correspondent que de loin à ce qui frappe son oreille.»<sup>11</sup> Il entend «passivement» et est donc livré entièrement aux sentiments que la musique suscite en lui. En écoutant les œuvres courantes du répertoire («tel morceau de Debussy ou de Chopin, [...] telle mélodie de Brahms, Beethoven, Sibelius ou Wagner»), il peut s'abandonner à des rêveries en général agréables; en revanche, la musique plus récente («les agitations de Strauss ou les Allemands hystériques de l'après-guerre»<sup>12</sup>) le fait penser au triste état de son compte en banque ou de sa vie amoureuse; la musique du théâtre prolétaire provoque même des angoisses profondes vis-à-vis de l'avenir, raison pour laquelle il se ferme à tout ce qui pourrait le déranger: «il rejette en général toute musique qui l'oblige à sortir de soi et menace de lui procurer une expérience nouvelle; pour se protéger, il laisse exploser sa mauvaise humeur.»

L'autre type d'auditeur («Il existe une sorte d'auditeur plus objective, mais tout aussi enthousiaste») écoute «activement». Même à l'écoute d'œuvres familières, il remet chaque fois son point de vue en question. Il est «objectif», ce qui veut dire qu'il n'utilise pas la musique comme sésame pour son univers personnel, mais qu'il l'appréhende comme un message venu d'ailleurs, qu'il cherche à déchiffrer pour apprendre quelque chose de ses congénères. Aussi prend-il n'importe quelle musique au sérieux, quelle qu'en soit la difficulté ou le caractère insolite: «Si difficile ou inhabituel qu'il soit, le style ne l'empêche pas d'essayer de découvrir de quoi la musique parle. 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.»

Les qualités que Carter attribue à son auditeur «actif» sont les mêmes – emphase en moins – que celles envisagées par le mouvement de la musique de masse. Non que Carter ait jamais cru à la nécessité absolue des chants d'ouvriers et de masse. Ses articles laissent plutôt transparaître une attitude libérale, qui n'approuve ni ne condamne *a priori* aucune «tendance». Pourtant, même chez lui, la conviction que la musique exerce une fonction de solidarité est profondément ancrée dans son esthétique. Il faut aussi admettre que sa vision d'une vie musicale animée et solide – guère différente, au fond, de ce que Blitzstein postulait dans son pamphlet *Coming – The Mass Audience!*<sup>13</sup> – présuppose le rapprochement du compositeur et du public: «Les compositeurs et les musiciens sérieux ont toujours visé cet auditeur [actif] qui, à son tour, a montré qu'il pouvait prendre sa part de responsabilité en gardant l'esprit fixé attentivement sur la musique qu'il entendait.»

L'auditeur idéal accueille donc toute musique l'esprit ouvert; quant au compositeur, sachant que sa musique a un destinataire, il s'efforce de s'en faire entendre. Cela signifie que le compositeur doit tenir compte de la psychologie de l'auditeur, par exemple de son degré de concentration ou de

7. Zuck, *op. cit.*, p. 174.

8. Renate Groth, *Über die Konzerte Elliott Carters*, in: *Amerikanische Musik seit Charles Ives*, éd. [entre autres] par Hermann Danuser, Laaber 1987, p. 177 s.

9. Cf. note 6.

10. Cf. Albrecht Dümmling, *Massenlieder, Kollektivkunst und Gebrauchsmusik. Zum Einfluss deutscher Exil-Komponisten auf die Arbeitermusikbewegung und das Musikleben in den Vereinigten Staaten von Amerika der dreissiger Jahre*, in: *Verdrängte Musik. Berliner Komponisten im Exil*, éd. par Habakuk Traber et Elmar Weingarten, Berlin 1987, p. 141–164.

11. Elliott Carter, *Orchestras and Audiences; Winter 1938*, in: *Writings*, p. 28.

12. Le *Pierrot Lunaire* de Schoenberg passait notamment pour l'œuvre symptomatique de l'«hystérie» de l'après-guerre aux yeux des compositeurs américains des années trente.

13. Au début de l'article cité, Marc Blitzstein esquisse une vision de la vie musicale future «si belle que cela fait mal»: «La musique et le public sont en contact direct, vivant; [...] ils établissent un courant spontané de comparaison, de tâtonnements, de controverse, de rééducation, qui passe entre le compositeur et le public, entre le sens de l'œuvre et la manière dont le public le comprend. Les groupes coexistent d'une façon presque géologique; ils forment ensemble un sol sur lequel les nouvelles œuvres peuvent prospérer, de nouveaux actes musicaux se dérouler.» Marc Blitzstein, *Coming – The Mass Audience!*, in: *Modern Music* 13, n° 4 (mai/juin 1936), p. 23.

compréhension, lequel dépend aussi de la complexité de la structure. Dans ses écrits les plus anciens, Carter souligne toujours le côté positif de la clarté et la compréhensibilité, alors qu'il fait part de ses réticences quand les facultés de l'auditeur lui paraissent débordées, même s'il tient telle œuvre pour réussie: ainsi, le *Quatrième quatuor à cordes* de Schoenberg est «le tableau réaliste de sentiments exacerbés par les assauts de la vie moderne, sentiments qui sont parfois très poignants, même s'ils sont exprimés en des termes si raffinés qu'ils sont presque inintelligibles. D'un autre côté, le mouvement lent est relativement soutenu et d'une intensité moins „intéressante”, qui ne contraint donc pas l'auditeur à abandonner par simple épuisement.»<sup>14</sup>

Certes, les limites de la compréhension varient d'un auditeur à l'autre, et sitôt qu'il s'agit d'en tenir compte dans l'œuvre, la question se pose rapidement de savoir à quel auditeur on a vraiment affaire. Carter ne le précise pas non plus. Ses remarques permettent pourtant de conclure qu'il pense à un public large (sinon de masse), capable en tout cas d'esprit critique, et «moderne» (donc intéressé en principe par la musique «moderne»). Le fait que le destinataire joue un rôle si éminent dans la première esthétique de Carter me paraît d'ailleurs plus important que d'essayer de préciser de qui il s'agit exactement. A son tour, cet état de choses n'est possible que parce que Carter croit intimement à l'existence d'un tel destinataire – comme beaucoup de ses contemporains –, de même qu'il est persuadé du succès de la tentative d'«éduquer» le public: «Pourtant, malgré l'hostilité des critiques, le goût de telles œuvres se répand. Les compagnies de disques et les sociétés radiophoniques découvrent même qu'il est avantageux pour elles d'explorer, sinon d'exploiter, la musique contemporaine. Dans les universités, plusieurs excellents maîtres et compositeurs éveillent les jeunes à l'appréciation des œuvres nouvelles, et l'on trouve partout la preuve d'un intérêt croissant. Le public réagit déjà avec plus d'enthousiasme que les critiques.»<sup>15</sup> Tout cela témoigne en fin de compte de la confiance dans le présent, et c'est précisément elle que Carter aura perdue quelques années plus tard.

## TRISTE RÉVEIL

A la fin de 1938, Carter jette un regard en arrière sur trois ans de concerts du *WPA Composers' Forum Laboratory*. Au début de la quatrième saison, on avait publié une liste de cent cinquante-huit noms de compositeurs américains joués lors de ces concerts. Or cette liste est le prétexte d'un bilan décevant: «Il n'y a pas eu de seconde audition des œuvres réussies. Les auteurs qui ont été découverts lors de ces concerts (je suppose qu'il a dû y en avoir) ne sont pas plus joués ailleurs, et les éditeurs ne se sont pas rués sur leurs œuvres. Les célébrités restent célèbres, les sans-grade restent obscurs. Ces concerts semblent n'avoir pas eu d'autre effet que de donner à un petit groupe d'amis et à quelques autres l'occasion d'entendre leurs œuvres. Mais est-ce assez, après trois ans de travail continu? Ce que j'espérais, c'était qu'entre-temps, une partie du public saurait désormais ce qu'elle voulait de la musique américaine et qu'elle insisterait pour l'entendre jouée par les organisations de la WPA et dans d'autres concerts. Peut-être des questionnaires distribués au public feraient-ils l'affaire.»<sup>16</sup>

L'aveu amer que l'exécution de tant d'œuvres américaines contemporaines n'a pas abouti à la formation d'un répertoire et d'une tradition de musique nouvelle – car le «populisme» des années trente est inséparable de la quête d'une musique américaine, quelle qu'elle soit, nous y reviendrons – reparaitra désormais fréquemment sous la plume de Carter

et l'obligea enfin à constater, en 1943: «Négliger les compositeurs de son propre passé a été une caractéristique de la vie musicale de l'Amérique.»<sup>17</sup> Une année à peine après la rétrospective des concerts du *Composers' Forum Laboratory*, Carter se fonde sur l'absence d'un répertoire pour jeter quelques réflexions qui brossent un tableau sombre de l'avenir de la musique, ou plus exactement de celui du compositeur – préfiguration du mythe de l'artiste solitaire au désert: «Peu de contemporains importants ont ménagé à ce point leurs publics. [...] Il n'y a pas eu de reprises fréquentes de la même œuvre, ce qui aurait pu aider le public à comprendre la production variée d'autres compositeurs. Telle sorte de musique nouvelle ne conduit pas toujours à la compréhension de telle autre; en général, chacune représente une nouvelle façon d'aborder un nouveau problème d'expression. Donc, si un compositeur n'écrit pas sans arrêt le même morceau sous des titres différents et n'exerce pas ainsi son public à saisir où il veut en venir, il aura beaucoup de peine à être compris. [...] S'il a quelque chose de neuf à dire et qu'il insiste pour le faire, il évoluera plus rapidement que son public; il l'abandonnera, puis le public l'abandonnera à son tour. C'est le sort qu'ont subi les compositeurs contemporains, l'un après l'autre.»<sup>18</sup>

Dès ce moment, Carter exprime de plus en plus souvent sa déception à l'endroit du public, qui ne s'est pas montré aussi mobile et curieux qu'il l'espérait. Sa méfiance croît, il s'identifie de plus en plus aux artistes incompris, marginalisés. A propos d'un concert d'œuvres de Webern, Berg, Bartók, Ernest Bloch et Mark Brunswick, il écrit en 1940: «A cause de son atmosphère et de ses difficultés particulières, cette musique ne jouira peut-être jamais d'une large popularité. L'exécution est d'autant plus bienvenue qu'aujourd'hui, même le public averti semble abandonner précipitamment ces œuvres [...] et se tourner avidement vers des formes d'expression plus répandues et plus populaires.»<sup>19</sup> Même le public informé et averti ne comprend plus un certain nombre d'œuvres. Ce qui, quelques années auparavant, aurait encore incité Carter au scepticisme vis-à-vis des œuvres et de leurs auteurs lui arrache désormais des propos amers sur le public.

## «THE CHANGING SCENE»

Mais qu'est-ce qui avait changé? Le public de 1940 était-il plus paresseux que celui de 1935? Il n'y a sans doute pas de réponse objective à cette question. Reste que Carter le voyait ainsi – avec beaucoup d'autres. L'enthousiasme était retombé, l'élan idéaliste avait fait place à la gueule de bois. Le projet FMP, qui avait subi des coupes budgétaires dès 1937, avait été dissous en 1939, *Composers' Forum Laboratory* compris. Il est certes naturel qu'un projet conçu pour favoriser l'autonomie s'efface une fois le but atteint, mais le succès n'était pas la seule raison des coupes. On reconnaissait au contraire unanimement que les objectifs ambitieux du FMP n'avaient pas été atteints. A chaque réduction budgétaire, les artistes engagés par l'Etat se voyaient rappeler brutalement, comme l'écrit Barbara Zuck, que les projets dans lesquels ils avaient placé tant d'espoir dépendaient des humeurs imprévisibles du Congrès<sup>20</sup>.

S'ajoutaient à cela les événements politiques mondiaux. En 1939, Staline avait conclu avec Hitler un pacte qui réduisit au silence les idéalistes américains proches du parti communiste. Peu après, la guerre débuta. Dans un article au titre révélateur, *The Changing Scene, New York, 1940*, Carter explique les conséquences du conflit sur la vie musicale américaine: «La guerre qui se déroule à l'étranger a les effets attendus et notre attention musicale se porte de plus en plus sur la composition *home-made*. Certains milieux exigent un

14. Elliott Carter, *Late Winter, New York, 1937*, in: *Writings*, p. 9.

15. Elliott Carter, *Season's End, New York, Spring, 1938*, in: *Writings*, p. 35.

16. Elliott Carter, *Coolidge Crusade; WPA; New York Season, 1938*, in: *Writings*, p. 43.

17. Elliott Carter, *American Figure, with Landscape*, in: *Writings*, p. 87. – L'important texte de Carter sur l'esthétique, *Expressionism and American Music (1965/72, Writings, p. 230 ss.)*, s'ouvre sur la même idée.

18. Elliott Carter, *The New York Season Opens, 1939*, in: *Writings*, p. 64 s.

19. Elliott Carter, *Stravinsky and Other Moderns in 1940*, in: *Writings*, p. 78.

20. Zuck, *op. cit.*, p. 178.

nationalisme plus farouche, d'autres un intérêt un peu plus poli pour les qualités – quelles qu'elles soient – de nos propres compositeurs. On discerne un effort manifeste pour défendre les normes précaires de notre époque, pour les sauvegarder des forces brutales libérées par le conflit européen.»<sup>21</sup>

La guerre en Europe, explique Carter, déstabilise la vie musicale américaine et conduit au repli sur soi. On tentait visiblement, et de façon toujours plus crispée, de se concentrer sur les valeurs et les idéaux «américains», pour se protéger du chaos mondial. Cela n'accentua pas seulement la quête d'une musique américaine spécifique, mais la canalisa: bien que plusieurs compositeurs fussent d'avis que l'on ne créerait pas la musique américaine à partir d'un certain style, mais qu'elle s'imposerait par sa qualité, le nombre des œuvres dans lesquelles on tenta de répondre à la question de l'idiome américain en recourant aux sources du folklore augmenta – c'est précisément à cela que Carter fait allusion, de façon mordante, en parlant de composition *home-made*.

Le folklorisme n'était évidemment pas une solution nouvelle. Dans sa symphonie *Du nouveau monde* (première audition en 1893), Dvorák avait déjà essayé de fournir aux compositeurs américains un modèle de combinaison du folklore indien et de la musique savante (européenne, il est vrai), comme l'avait déjà fait, à la même époque, le compositeur américain Edward MacDowell dans son *Indian Suite* (1891–95). Dans les années 1920, c'est par le jazz qu'on signalait son appartenance «américaine». Dans les années quarante, toutefois, on se concentra surtout sur le folklore anglo-américain, donc sur ses propres racines culturelles et non sur celles des peuples que l'on avait asservis.

La nouvelle vague du folklorisme dérivait directement du mouvement de musique de masse inspiré par la gauche. Cela s'explique par l'idéalisation de l'humble travailleur et de la vie simple ou «naturelle», donc «authentique». Cependant, le folklorisme devint rapidement un phénomène général et perdit ses implications politiques<sup>22</sup>. Carter observait ce débat sur l'américanisme d'un œil sceptique. Non qu'il estimât futile la question de la musique américaine – aurait-il exprimé sinon tant de déception à propos du manque d'intérêt des Américains pour la formation d'une tradition musicale ? –, mais l'attention lui paraissait portée bien trop souvent à des aspects purement superficiels, qui aboutissaient à prescrire au compositeur la musique à écrire pour «faire américain»: «„Le devoir du compositeur américain est de ... etc.“ Nous voici revenus en plein combat avec les thuriféraires de la musique américaine qui disent n'importe quoi. [...] La question n'était pas de savoir si l'*Adagio for Strings* de Samuel Barber [...] était bon ou mauvais, avec son style conservateur, ou s'il valait mieux que les symphonies de Barber ou de Roy Harris, et si oui, pourquoi; non, la question était plutôt de savoir si toute la musique américaine devait être „conservatrice“ ou „moderne“. Cette frénésie ne tient pas compte du fait qu'un compositeur est bon non parce qu'il est conservateur (comme Brahms) ou progressiste (comme Beethoven), mais parce qu'il a de l'imagination, de la vitalité, et toutes les qualités qu'on trouve toujours, quelle que soit l'école ou la nationalité.»<sup>23</sup> Les débats que Carter décrit ici ne sont pas seulement normatifs, ils aboutissent à l'uniformité. Or ce qu'il appréciait justement dans la musique américaine était sa diversité: «Notre paysage musical est varié: les auteurs de musique [...] écrivent dans toute sorte de style [...]. Ils forment un tableau complexe, intéressant, aussi intéressant et beaucoup plus individuel que bien des milieux européens. [...] On pourrait presque dire que la musique américaine est née le jour où ces différences ont pris une forme convaincante dans des œuvres.»<sup>24</sup>

Carter considérait donc la vague de folklorisme d'un œil soupçonneux, ce qui ne veut pas dire qu'il condamnait toutes les œuvres qui en étaient issues. A son avis, en effet, la question de l'américanisme ne serait pas résolue en prenant quelques mélodies folkloriques et en continuant d'autre part à composer comme toujours, c'est-à-dire à la manière européenne. Dès 1938, Carter fait cette remarque pointue: «En fait, on pourrait aller jusqu'à dire que le style folklorique [...] est le moins naturel des styles.»<sup>25</sup> A partir de l'instant où les musiciens de gauche applaudirent à la conversion au folklorisme, avec toutes ses simplifications d'écriture, la bifurcation était atteinte où les chemins se séparaient. Ainsi l'un des chefs du mouvement de la musique ouvrière, Elie Siegmeister, pouvait écrire en 1943: «Vu l'état de la musique sérieuse en Amérique vers 1935 – un art plutôt abscons, excessivement dissonant et intellectuel –, le contact avec la simplicité et l'humanité de notre tradition populaire fut un facteur sain et stimulant.»<sup>26</sup>

Ce que Siegmeister qualifie ici d'évolution «saine» représente pour Carter une conversion extrêmement déplaisante au conservatisme. Jusque-là, les idéaux esthétiques d'une musique «néoclassique», anti-romantique, avaient pu être conciliés avec les objectifs pédagogiques d'une musique très soucieuse de son public; mais désormais, du point de vue de Carter, il fallait admettre que l'utopie était morte. Déçu non seulement par le public, mais aussi, au fond, par le présent, il commença à s'en distancer. Son image de soi se modifia de plus en plus en direction de ce qu'il avait indiqué dans le texte de 1939 déjà cité: «il évoluera plus rapidement que son public; il l'abandonnera, puis le public l'abandonnera à son tour.»<sup>27</sup>

#### «DE LA MUSIQUE DURABLE»

Le terme provisoire de cette évolution me paraît atteint dans un texte de 1946 intitulé *The Composer's Viewpoint*<sup>28</sup>. Cet article ne développe au fond qu'une seule idée, à savoir que la tâche essentielle de tout compositeur sérieux est d'écrire de la musique qui survive au temps («de la musique durable»). Son insistance presque exagérée sur cet aspect de la création, prémisse esthétique observable aujourd'hui encore dans son œuvre – quoiqu'avec moins de rigueur –, doit être comprise comme la réaction à son manque de confiance dans le présent. Cette perte de confiance provoque le souhait – qui se mue en conviction – que l'avenir apprécie au moins ce que le présent est incapable de goûter. Cette idée ne fonctionne évidemment que dans le cadre d'une conception progressiste, qui postule que le compositeur et le public se meuvent sur le même chemin et dans la même direction, quoiqu'à des vitesses différentes (ce qui correspond aux termes de Carter).

L'image de soi d'un compositeur qui, parce qu'il veut écrire de la musique «intemporelle», admet qu'elle ne soit pas comprise aujourd'hui (ce qui, dans une interprétation stricte, est une contradiction) recèle tout de même un danger: la généralisation (explicable, du point de vue psychologique, mais injustifiable objectivement) de la proposition comme quoi il existe une bonne musique qui n'est pas comprise et qui est donc rejetée. La généralisation consiste à dire que la bonne musique n'est pas comprise et que c'est pour cette seule raison qu'elle est rejetée, ce qui soulève un nouveau problème quand une œuvre voulue «intemporelle» a soudain du succès: «Parfois, ce que nous tenons pour notre meilleure œuvre s'empare du public, à notre surprise et à notre plaisir, bien que, d'une certaine façon, cela trouble aussi. Nous avons tous vu le public se tromper si souvent en matière de musique sérieuse. Nous pensons à toutes ces

21. Elliott Carter, *The Changing Scene, New York, 1940*, in: *Writings*, p. 81.

22. Cf. Zuck, *op. cit.*, p. 146 s.

23. Elliott Carter, *Once Again Swing; Also "American Music" [1939]*, in: *Writings*, p. 45.

24. Elliott Carter, *American Music in the New York Scene, 1940*, in: *Writings*, p. 69.

25. Elliott Carter, *Recent Festival in Rochester, 1938*, in: *Writings*, p. 33.

26. Cité d'après Zuck, *op. cit.*, p. 144.

27. Cf. note 18.

28. Elliott Carter, *The Composer's Viewpoint*, in: *Writings*, p. 140–143. Il est révélateur que ce soit ce texte qui ouvre le nouveau volume d'écrits (cf. note 2).

œuvres qui font maintenant partie de notre répertoire et qui ont été des échecs complets à leur première exécution. Cette idée nous rend soupçonneux.»<sup>29</sup> Pour l'artiste qui a pris le parti d'être incompris, le dilemme reste insoluble.

## TRADITION

Plus le public perd de son importance dans l'esthétique de Carter, plus l'argument de la tradition en gagne. La question de la «musique américaine» est au fond pour lui celle de la «tradition américaine», à laquelle il lui faut répondre pour savoir où il en est, puisqu'il ne peut plus faire confiance au présent. Vers les années 1940, on l'a dit, les textes de Carter déplorent surtout l'échec des nouvelles œuvres américaines à entrer au répertoire. Mais en même temps, dans des portraits de compositeurs, Carter commence à mettre en valeur des «ancêtres» américains, même du XIXe siècle: «Il se pourrait évidemment que la plupart de nos compositeurs antérieurs, sinon tous, n'aient pas produit de musique d'une grande importance. D'un autre côté, ils ont écrit parfois des œuvres qui méritent l'attention, parce qu'elles reflètent et nous communiquent certains aspects intéressants et aimables de l'Amérique de leur temps. En outre, plusieurs des tendances qu'ils ont créées guident toujours notre pensée musicale.»<sup>30</sup>

Dans les années cinquante et soixante, sa notion de ce qui relève spécifiquement de la tradition américaine et de la place qu'il y occupe sera fixée assez clairement, comme le montrent *The Rhythmic Basis of American Music* (1955), *The European Roots of American Musical Culture* (1961/94) et *Expressionism and American Music* (1965/72)<sup>31</sup>. Carter parvient à se situer à la fois dans l'histoire de la musique américaine et dans la tradition européenne. L'article sur l'expressionnisme élucide notamment ses affinités avec l'expressionnisme de l'école de Schoenberg et établit des liens, grâce à des «parallèles spirituels», avec les compositeurs «ultramodernes» d'Amérique (Ives, Varèse, Ruggles, Cowell, Riegger, etc.), dont Carter se considère l'héritier<sup>32</sup>.

Parmi les caractéristiques du style américain, Carter cite en 1955 un certain sens inné du rythme, une prédilection pour les structures irrégulières, contrairement aux symétries favorisée par les Européens. Pour le prouver, Carter remonte au jazz et explique les perfectionnements apportés par Charles Ives et Conlon Nancarrow, ainsi que les considérations théoriques de Henry Cowell dans son ouvrage *New Musical Resources*. Enfin, Carter mentionne ses propres œuvres. Il faut savoir qu'à cette époque, Carter avait mis au point une forme très sublimée de changement de tempo, technique que Richard F. Goldman avait appelée en 1951 «modulation métrique» (terme d'ailleurs contesté) et qui passe toujours pour l'une des «conquêtes» principales de Carter. Une autre caractéristique du «vrai Carter», ce sont les structures polymétriques, également complexes. Or c'est justement là ce que Carter désigne comme «l'un des traits les plus frappant de la plus grande partie de la musique nouvelle d'Amérique»<sup>33</sup>. Il conclut cependant l'article de 1955 par une restriction: «Il faut dire cependant que seuls quelques rares compositeurs américains s'intéressent sérieusement aux problèmes rythmiques. A cause de l'influence de Copland, Harris et Sessions, beaucoup d'entre eux semblent avoir un sens inné du rythme, qui diffère de celui des compositeurs européens. Mais la tentation d'explorer ce domaine reste modeste, vu que tous sont devenus beaucoup plus conservateurs sur ce point, et que les exécutions de leurs œuvres les plus difficiles sur le plan rythmique ont été rares.»<sup>34</sup> Le message est clair: Carter ne se situe plus dans le courant général, mais comme héritier de la «vraie» tradition américaine.

Il va de soi que, rétrospectivement, l'histoire américaine ou personnelle se présente un peu plus schématiquement que des années ou des décennies auparavant. Ainsi, peu après la Deuxième guerre mondiale, la différence entre les années trente et quarante était encore sensible dans la mémoire de Carter, qui écrivait: «Pendant les années où les „avant-gardistes“ exploraient avec zèle de nouveaux sons et des séquences fantastiques [...], pendant le début des années trente, où une nouvelle vague de nationalisme et de populisme incita beaucoup de gens à croire que la salle de concert et son atmosphère de musée n'étaient plus le cadre idoine pour la nouvelle musique vivante, et jusqu'à la situation actuelle, plus conservatrice [...].»<sup>35</sup> Vingt ans plus tard, il regroupe toute l'école américaine «néoclassique, folklorique et populiste» pour l'opposer à l'école «ultramoderne» – une polarisation qui passe sous silence le fait que certains des «ultramodernes», comme Cowell ou Crawford, écrivaient aussi dans le goût «populiste». L'histoire de la musique américaine est donc présentée comme un combat personifié par les deux grands chefs d'orchestre rivaux, Leopold Stokowski (représentant des «ultramodernes») et Serge Koussevitzky (champion des «néoclassiques / populistes / folkloristes»). Au milieu des années trente, la victoire revient à Koussevitzky, mais la redécouverte des «ultramodernes» leur rend justice aujourd'hui (en 1965)<sup>36</sup>.

Trente ans plus tard, le moment est peut-être venu de concevoir un nouveau schéma en trois volets, qui, au lieu de partir des ultramodernes, débute dans les années trente. Ce serait en tout cas l'occasion de redécouvrir le «pré-Carter».

29. *Ibidem.*, p. 141.

30. Carter, *American Figure, with Landscape* (1943 – à propos de Henry Franklin Belknap Gilbert), p. 87.

31. Les deux textes de 1955 et 1965/72 se trouvent dans: *Writings*, p. 160–166 et p. 230–243. *The European Roots of American Musical Culture* a été publié intégralement pour la première fois dans *Collected Essays (cf. note 2)*, p. 62–72, dans lequel les deux autres textes figurent aux pp. 57–62 et 72–83.

32. Cf. à ce sujet: Wolfgang Grätzer: *Wahlverwandter des Expressionismus. Über Elliott Carters Traditionsverständnis*, in: *Die Neue Musik in Amerika. Über Traditionslosigkeit und Traditionslosigkeit*, éd. par Otto Kolleritsch, Vienne/Graz 1994, p. 113–132.

33. *Essays*, p. 68.

34. *Essays*, p. 62.

35. Elliott Carter, *Walter Piston* (1946), in: *Writings*, p. 121 s.

36. Carter, «Expressionism and American Music», *Essays*, p. 73 s. – De la même manière, Carter a résumé son évolution de compositeur comme un parcours en trois étapes: parti de Ives, il s'en est éloigné dans les années trente et quarante, pour y revenir en fin de compte – avec des prémisses différentes. Cf. Elliott Carter, *My Neoclassicism*, contribution personnelle à: *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 1996*, éd. par Hermann Danuser, Winterthur 1997, p. 309 s.