Symétrie et asymétrie dans «The Lobster Quadrille» de György Ligeti: au rythme d'une danse dégingandée

par Simon Gallot

«The Lobster Quadrille» est la cinquième pièce des *Nonsense Madrigals* (1988), recueil pour voix d'hommes a cappella dans lequel György Ligeti a «cherché à ébaucher une nouvelle harmonie diatonique ainsi que des labyrinthes rythmiques»[1]. L'œuvre, empreinte du monde de l'enfance, regorgeant de figuralismes en forme de grimace ou de clin d'œil, est aussi une sorte d'hommage à Lewis Carroll, en particulier au monde d'*Alice*. Ici, une simili-tortue et un griffon expliquent à la fillette comment se danse *le quadrille des homards*. Sous la plume du compositeur, les danseurs se présentent: merlan, bigorneau, marsouin, tortues et homards entrent dans la danse, une danse absurde et dégingandée dont nous proposons une approche rythmique.

Le poème est un rondeau, et Ligeti conserve la structure tripartite de Carroll. Chaque partie de la forme musicale trouve son aboutissement dans le refrain «Will you, won't you, will you, won't you, will you join the dance?», qui s'accompagne d'une nette progression dynamique de l'ensemble des voix, suivie d'un retour au calme. En outre, les trois parties sont presque d'égale longueur. La forme musicale rend manifeste une recherche rythmique qui fait appel à un principe de répétition assez singulier chez son auteur. On se souvient par exemple de sa chaconne pour clavecin *Hungarian Rock* (1978). Ligeti avoue adhérer ici à «une certaine périodicité, même s'il s'agit le plus souvent d'une périodicité asymétrique et complexe»[2]. La pièce s'articule à partir d'un ostinato; le premier vers «‹Will you walk a little faster?› said a whiting to a snail», répété sans cesse, génère l'ensemble de l'œuvre et lui confère son caractère de danse *(Illustration 1)*. Les voix chantent ce modèle par deux, et, comme dans un vrai quadrille, les couples s'échangent leurs partenaires.

En général, une danse prend appui sur la stricte périodicité rythmique, et sur les temps forts et faibles qui l'accompagnent, afin d'assurer un cadre aux mouvements des danseurs. Le cadre est dans notre cas contrarié pour

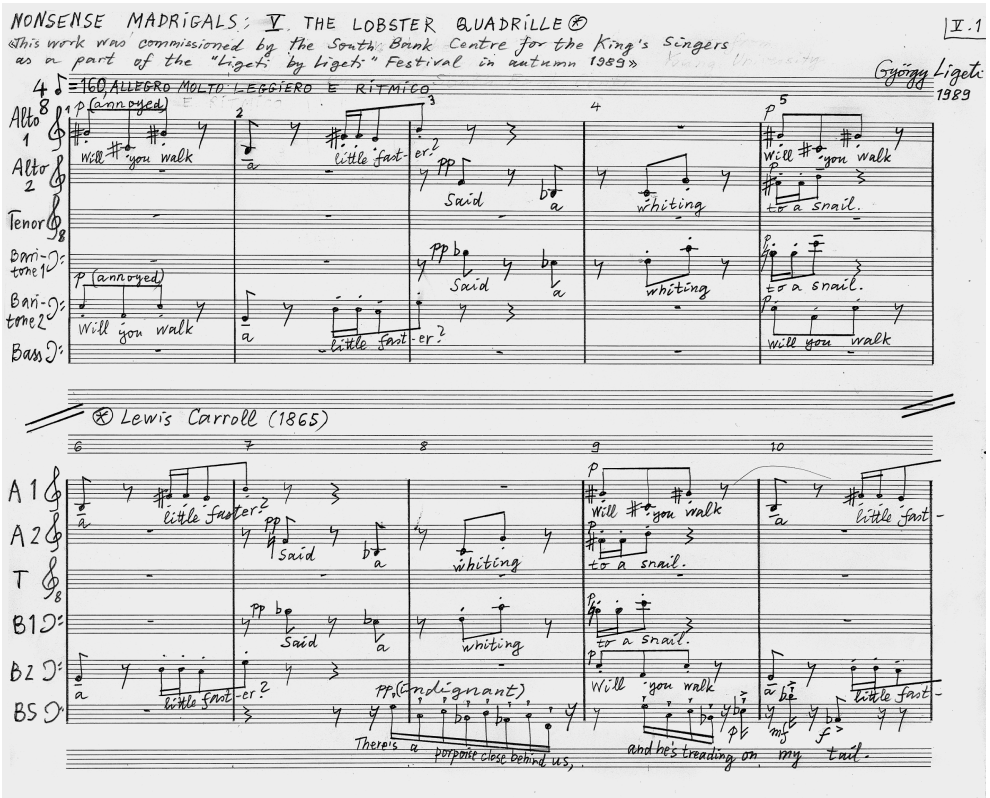

Illustration 1: György Ligeti, *Nonsense Madrigals* pour voix d'hommes a cappella (1988), n° 5: «The Lobster Quadrille», mise au net de la partition, p. 1 (Collection György Ligeti).

deux raisons principales. Le modèle se divise en deux parties d'égale longueur; d'un côté «Will you walk a little faster?», et de l'autre «said a whiting to a snail». Ses accents rythmiques sont inversés, la première moitié reposant sur les temps forts de la mesure, la seconde sur les temps faibles. De plus, l'enchaînement du modèle n'est pas synchrone, la queue de l'un chevauchant la tête du suivant. Ces deux caractéristiques rythmiques sont la base de cette danse; d'une part, on ne distingue plus les temps forts des temps faibles, et de l'autre l'unité métrique est transgressée. On ne sait sur quel pied danser, on se marche sur les pieds, ou plutôt sur la queue: «There's a porpoise close behind us, and he's treading on my tail», dit le second vers.

Venons-en à la forme d'ensemble. En plus des *crescendos* évoqués, le refrain s'accompagne des rares interruptions de l'ostinato, ce qui contribue à déstabiliser encore davantage la danse, à la rendre définitivement boiteuse. Comme le montre le schéma formel *(Illustration 2)*, beaucoup d'autres motifs, d'autres événements musicaux viennent se greffer petit à petit. Ils répondent eux aussi à un principe général de répétition. Le terme de ré-

pétition agit à plusieurs niveaux sur la perception, de l'entité mélodico-rythmique à la moindre cellule rythmique. Il y a tout d'abord l'ostinato dont la perception ne demande aucun effort, de même que celle du second vers; entités mélodico-rythmiques, la répétition à l'identique des deux phrases facilite leur appréhension. Chacune se comprend dans sa globalité et l'on ne peut ni les confondre ni les associer. Viennent ensuite des phrases musicales d'un degré de répétition inférieur, c'est-à-dire qui n'en possèdent pas toutes les caractéristiques. Soit le texte change, soit la mélodie subit de légères modifications, mais on perçoit tout de même le caractère de répétition. En outre, elles conservent un certain degré d'indépendance les unes par rapport aux autres, malgré leur superposition. Certains vers du poème, d'une même famille, possèdent un mouvement mélodique similaire et surtout une empreinte rythmique caractéristique, une cellule élémentaire répétée. Chaque cellule élémentaire se distingue quant à elle essentiellement par un nombre spécifique d'unités élémentaires. Les unités élémentaires de durées sont le temps de référence, indivisible, dont toutes les durées constituent des multiples. Une propriété mathématique résume comment l'indépendance de chaque entité est conservée; la contrainte pour le compositeur est de présenter une structure toujours différente à partir de la répétition d'un petit nombre d'éléments, et que la superposition des voix n'aboutisse jamais à leur amalgame. Ligeti fait appel aux propriétés des nombres pre-

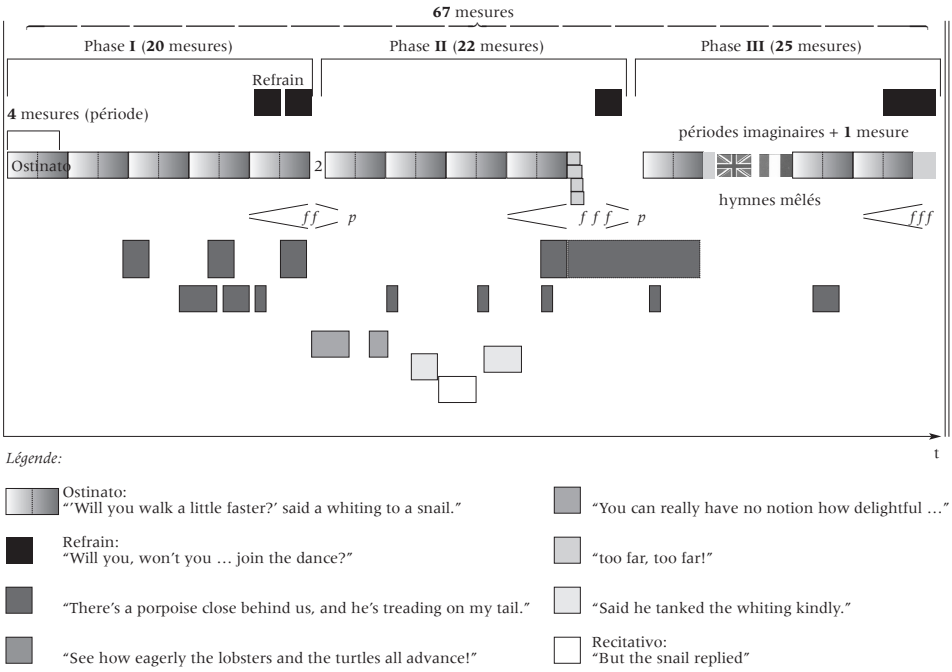

Illustration 2: «The Lobster Quadrille», schéma formel.

miers, qui n'ont d'autres diviseurs qu'eux-mêmes et l'unité. C'est ainsi que les voix évoluent dans des vitesses différentes, selon des mètres différents, alors qu'elles ont toutes la même unité élémentaire de durée, mais aussi (et surtout) comment elles ne fusionnent pas car leurs cellules rythmiques élémentaires sont premières. L'explication est schématique, et, comme toujours, la réalité de l'œuvre fait exception. Mais quand des phrases musicales d'une famille différente se superposent, elles conservent bien leur singularité. Ligeti développe dans cette pièce une rythmique complexe, où se chevauchent plusieurs métriques. Cette polymétrie a pour unité commune la double croche et pour valeurs les mètres 3, 4, 5, 7. Toute l'architecture repose sur l'assemblage savant de *patterns* rythmiques, de dessins antinomiques et asynchrones.

Dans la troisième partie, le compositeur s'amuse à intégrer le *God save the Queen* et *La Marseillaise*: sur le texte «The farther off from England the nearer is to France», les deux hymnes nationaux s'imbriquent. Ils jouissent eux aussi d'une métrique singulière. Mais, à l'inverse des autres événements sonores, ils se présentent seuls et génèrent un tout autre type d'interruption de l'ostinato. Le modèle de danse s'arrête, et c'est sa plus longue interruption, mais il s'agit davantage d'une sorte de parenthèse humoristique, une rêverie patriotique décalée. Les autres interruptions détraquent le rythme de danse, soit en introduisant une durée parasite qui contrecarre la périodicité du modèle (mesures 21–22), soit par l'entremise du modèle décomposé (mesures 41–42). Dans un cas comme dans l'autre, c'est un cloche-pied pour les danseurs. Au contraire, pendant les hymnes, l'ostinato est latent, et la danse peut continuer comme s'il était audible. Il s'interrompt brusquement (mesure 47), mais si on le prolongeait, on s'apercevrait qu'il peut parfaitement intégrer les mesures où il n'apparaît pas. Mais gare à la marche (mesure 55)! Car l'application imaginaire de deux modèles ne suffit qu'à peu près à combler leur absence; il s'en faut d'une mesure entière pour dérégler toute périodicité trop établie.

Voici enfin comment l'œuvre swingue entre symétrie et asymétrie. Revenons encore à l'ostinato, à son organisation interne et aux différentes formes qu'il peut revêtir. Pour faciliter la démonstration, nous considérons ici la croche comme unité de durée. Le modèle, dans sa totalité, se divise en deux parties de neuf croches, qui se divisent elles-mêmes en [(3+1+1+1+3) + (1+1+1+1+2+1+2)]. Les deux parties en regard se renvoient tantôt une image symétrique (autour d'un axe centrale dans la première moitié), tantôt une image asymétrique (dans la seconde moitié). Considérons maintenant le modèle non plus dans sa totalité mais selon sa périodicité. Sa redite prématurée l'ampute de deux croches, autrement dit le modèle constitue une entité de 18 croches pour un cadre périodique de 16. Selon que l'on considère les 16 croches restantes soit comme (9+7) ou comme (7+9), les tentatives de segmenter le contenu se soldent par une période paire se divisant en deux parties impaires. L'ostinato s'organise se-

lon un processus de symétrie et d'asymétrie simultanées. Considérons maintenant cette périodicité contrariée à l'échelle de la forme d'ensemble. La période du modèle comprend 16 croches, soit exactement 4 mesures. De la mesure 1 à la mesure 20, le modèle se présente cinq fois dans son intégralité. Puis le refrain provoque un déphasage de deux mesures. A partir de la mesure 23, on a de nouveau quatre fois le modèle entier, auxquelles s'ajoute un modèle décomposé (mesures 39–42). Enfin, dans la dernière partie, on a la succession d'un modèle, de deux «modèles imaginaires» (pendant les hymnes), d'un déphasage d'une mesure, puis encore de trois modèles dont le dernier est stoppé par le refrain final. Le tout, constitué de 67 mesures, concorde alors à cette segmentation:

$$67 \text{ mesures} = 22 + 20 + 25 = \{[5 \times 4] + \mathbf{2} + [5 \times 4]\} + \{[(1 + 2) \times 4] + \mathbf{1} + [3 \times 4]\}$$

A l'image de ce découpage, et de celui du modèle, la forme du «Lobster Quadrille» se renvoie tour à tour les possibilités de symétrie et d'asymétrie, de régularité et d'irrégularité. 67 est un nombre premier; il ne supporte donc pas la segmentation régulière. Il se découpe néanmoins en trois phases (22+20+25) qui recèlent des possibilités de segmentation régulière. Cependant, une autre perception tend au découpage 67 = [(20 + 2 + 20) + (12 + 1 + 12)], qui s'appuie sur une symétrie autour du déphasage de l'ostinato.

Cette approche rythmique nous amène à formuler plusieurs conclusions. Si l'on s'interroge sur l'origine, sur les influences liées à la création de tels processus rythmiques, l'auteur nous renvoie aux mathématiques, à la géométrie, mais aussi à la musique ancienne (motets isorythmiques ou *Ars subtilior*), et à des musiques populaires extra-européennes. Il reconnaît par exemple l'impulsion décisive des écrits de Simha Arom[3] sur la musique centrafricaine, et avoue s'être intéressé «de près […] à une […] caractéristique de la musique africaine: la simultanéité entre la symétrie et l'asymétrie»[4]. Mais il ne retient que certaines idées théoriques, et sa musique se démarque de toute classification. L'utilisation de propriétés mathématiques telles que celle de nombres premiers répond à une volonté de répétition et différence, de simplicité des moyens déployés et de complexité du résultat. L'articulation formelle se défend d'une symétrie simple, lui préfère une symétrie au sein d'un contexte asymétrique donné. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de retrouver les mesures 23 (début de la phase II) et 43 (début de la phase III) comme points d'articulations du discours. 23, 43, tout comme 2, 3, 5, 7, ou 67, sont des nombres premiers. L'architecture musicale est passée pour ainsi dire au crible d'Eratosthène, c'est-à-dire qu'elle procède par élimination des valeurs non premières. Formulons une dernière hypothèse. Imaginons que la danse continue au-delà de la double barre de mesure, ou pour reprendre une idée chère à notre compositeur dans les années 1960, une musique qui n'aurait «ni début, ni fin» mais qui serait une coupe de quelque chose qui a toujours existé. Plus simplement, pour-

quoi nos poissons et crustacés ne continueraient-ils pas à danser? Cette danse insensée peut perdurer. Si la pièce était jouée en boucle, la symétrie et l'asymétrie apparaîtraient sous un autre jour. L'image 67 = [(20 + 2 + 20) + (12 + 1 + 12)] deviendrait peu à peu (20 + 2 + 20) + (12 + 1 + 12) + (20 + 2 + 20) + (12 + 1 + 12) + (20 + 2 + 20), etc., autrement dit (12 + 20) + **2** + (20 + 12) + **1** + (12 + 20) + **2** + (20 + 12) + **1** +, etc. Le déphasage rythmique d'une ou de deux mesures devient, dans le cas d'une danse perpétuelle, à l'origine d'une impossibilité. La symétrie rejoint l'asymétrie dans l'image de l'un et du double. Comme dans la chanson de Georges Brassens: «Si je marche plus droit qu'un autre, c'est que je boite des deux pieds.»

[1] György Ligeti, feuillet inclus au disque *Vocal Works, György Ligeti Edition*, vol. 4, Sony classical, 1996, SK 62311, p. 33. Idéalement, le lecteur doit écouter l'enregistrement.

[2] György Ligeti, entretien avec Jean-François Zygel, «Eloge de l'impureté», dans *Diapason*, nº 365, novembre 1990, p. 55.

[3] Lire par exemple Simha Arom, «Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale: périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie», dans *Revue de musicologie*, 70, 1984, pp. 5–36.

[4] György Ligeti, feuillet inclus au disque *Works for piano, György Ligeti Edition*, vol. 3, Sony classical, 1996, SK 62308, p. 26.