

## Fonction de la polyrythmie dans la pensée musicale d'Elliott Carter

par Denis Vermaelen

La schématisation des complexes polyrythmiques, qui correspond à une phase de structuration du matériau antérieure au travail d'écriture, représente en quelque sorte le support de la composition dans les première, quatrième et sixième mélodies ("Anaphora", "Insomnia", "O Breath") du cycle *A Mirror on Which to Dwell* (1975) et, plus généralement, dans un grand nombre d'œuvres écrites par Carter depuis une vingtaine d'années, de même que la structure des motets isorythmiques au quatorzième siècle était déterminée par une série de durées (*talea*) préalablement définie. La position de chaque pulsation est matérialisée soit par une ponctuation isolée (son à hauteur déterminée ou indéterminée), soit par un agrégat à densité variable. En l'absence de hiérarchie métrique préétablie – la mesure inscrite sur la partition est un simple repère graphique sans répondant dans la réalité sonore qui vise à faciliter la synchronisation des parties superposées –, les pulsations sont seulement différenciées par des phénomènes connexes: oppositions de densité polyphonique, transformations des modes d'attaque, changements de distribution instrumentale, contrastes d'intensité.

Dans les tableaux suivants, le rapport polyrythmique fait apparaître le nombre de pulsations superposées séparant deux points de synchronisme consécutifs. La durée d'un cycle correspond à l'intervalle de temps qui s'écoule entre ces deux points. S'il y a plus de deux séries linéaires de pulsations étagées et si le point d'aboutissement du cycle le plus long ne constitue pas le point de jonction commun à l'ensemble des séries en présence, comme c'est le cas dans la dernière mélodie, alors plusieurs révolutions de chaque cycle doivent s'accomplir avant d'atteindre le point de synchronisme regroupant toutes les parties superposées du complexe polyrythmique: la macro-structure cyclique très étendue qui en résulte est désignée sous l'appellation de "macro-période".<sup>1</sup> La fréquence des pulsations est constante d'un bout à l'autre de chaque mélodie, tandis que leur notation musicale varie lors des modulations de tempo, nécessitant l'instauration d'équivalences rythmiques. Enfin, l'intervalle qui délimite la coupe opérée dans un cycle polyrythmique ou dans le déroulement

### *Anaphora*

Rapport polyrythmique	69/65	
Durée du cycle	1495/6 æ 4'09''	
Valeurs rythmiques	$(\text{♩} = 90 / \text{♩} = 60)$ $(\text{♩} = 72)$	
Fréquences métronomiques	216/13 æ 16,615	360/23 æ 15,652
Durées chronométriques	65 / 18 ''	23 / 6 ''
Intervalles	[ <sup>n</sup> 57; ( <sup>n+1</sup> ) 38]	[ <sup>n</sup> 53; ( <sup>n+1</sup> ) 36]

### *Insomnia*

Rapport polyrythmique	85 / 84	
Durée du cycle	2380 / 9 æ 4'24''	
Valeurs rythmiques		
Fréquences métronomiques	135 / 7 æ 19,286	324 / 17 æ 19,059
Durées chronométriques	28 / 9 ''	85 / 27 ''
Intervalles	[30; 36]~[37; 44]~[37; 57]	[30; 36]~[37; 44]~[37; 56]

### *O Breath*

Rapport polyrythmique	14430 / 14319 / 13975		
Durée d'une macro-période	28 h 43' 35''		
Valeurs rythmiques			
Fréquences métronomiques	360 / 43 æ 8,372	108 / 13 æ 8,308	300 / 37 æ 8,108
Durées chronométriques	43 / 6 ''	65 / 9 ''	37 / 5 ''
Intervalles	[706; 730]	[701; 724]	[684; 707]

de plusieurs cycles consécutifs inclut l'ensemble des pulsations d'une même série linéaire comprises entre les extrémités d'une mélodie.

La durée d'un cycle polyrythmique est toujours plus longue que la durée d'une mélodie tout entière; celle-ci peut même ne représenter qu'un fragment très court par rapport à la durée totale d'une macro-période. Chaque mélodie correspond donc à une coupe opérée dans un processus qui commence bien avant la première mesure et se termine longtemps après la dernière. Mais ces notions de début et de fin sont-elles encore pertinentes, un point de synchronisme marquant à la fois l'achèvement d'un cycle et son recommencement? Les œuvres construites sur des complexes polyrythmiques pourraient être définies comme l'actualisation fragmentaire, dans un intervalle de temps circonscrit, d'un processus cyclique potentiellement illimité. Suggérer un prolongement virtuel, imprimer à la musique une extension silencieuse d'une durée indéfinie, telle est l'une des aspirations essentielles du compositeur pour qui l'œuvre, loin de se réduire à l'intervalle de temps séparant l'attaque du premier son de l'extinction du dernier, englobe au contraire un avant et un après. En définitive, les cycles polyrythmiques représentent l'un des moyens par lesquels Carter essaie de rompre avec l'idée, si fortement ancrée dans la culture occidentale, d'une œuvre refermée sur elle-même, délimitée par un point d'origine et un point d'aboutissement.

Dès le début du siècle, Debussy remettait en question cet encadrement, ce cloisonnement incompatibles avec sa conception d'un temps musical en perpétuel devenir. Comme l'a remarqué Adorno, "Ce qui, de par sa complexion, n'est possible qu'en tant qu'émergence et devenir ne peut cependant pas, sans mensonge, se poser en même temps comme quelque chose de clos et d'achevé."<sup>2</sup> L'œuvre musicale, selon Carter, est douée d'une potentialité fondamentale d'expansion: en s'affranchissant de toute limite préétablie, elle crée sa durée propre, une durée qui s'étend dans les marges de silence et ne se confond aucunement avec la mesure objective du temps dans lequel s'inscrit le phénomène sonore proprement dit, de même qu'une œuvre plastique peut investir l'espace environnant et, d'une certaine façon, se l'approprier en l'intégrant à sa définition même. La dernière mélodie, "O Breath", est sans doute la plus représentative de cette pensée musicale: on assiste en effet à l'émergence momentanée d'un processus qui, en traversant la mélodie de part en part, laisse en quelque sorte affleurer à la surface du sonore une infime partie de son déroulement, lequel se prolonge indéfiniment de façon sous-jacente. Les pulsations du complexe polyrythmique s'estompent et retournent peu à peu au silence, mais semblent continuer bien qu'on ne les entende plus. L'œuvre, laissée en suspens, suggère la poursuite muette du cycle.

La coupe opérée dans la macro-période de cette mélodie obéit à un critère déterminant: le fragment présenté est délimité de façon à ce qu'il n'existe aucun point de jonction entre les parties constitutives du complexe polyrythmique. Toute coïncidence est délibérément évitée dans "O Breath" comme dans "Insomnia", les points de synchronisme se situant en dehors de ces mélodies. Aussi les séries linéaires de pulsations étagées convergentelles, mais sans se rejoindre, le processus directionnel n'allant pas jusqu'à son terme, de même que les lignes directrices d'un tableau peuvent converger vers un point de fuite situé hors du cadre, invitant le regard à les poursuivre dans les marges. La musique de Carter tire sa signification dramatique du fait qu'elle ne cesse de se rapprocher d'un hypothétique foyer où s'accomplirait la fusion instantanée de ses éléments désynchronisés, mais sans jamais parvenir à l'atteindre. Son interruption anéantit à chaque fois la promesse de concordance qu'elle avait fait naître: celle-ci n'aura pas lieu ou se produira trop tard, lorsque l'œuvre sera terminée. Parce qu'elle est porteuse de l'idée d'échec, de rencontres manquées, parce qu'elle exprime surtout la désillusion provoquée par l'attente trompée d'un événement inaccessible, la musique de Carter témoigne de l'impossibilité de la transcendance. Aussi existe-t-il une véritable osmose entre la pensée qui s'y reflète, fortement teintée de négativité, et le caractère désenchanté des textes poétiques d'Elizabeth Bishop choisis dans *A Mirror on Which to Dwell*.

Cette connotation négative n'est pas moindre quand le point de synchronisme est situé à l'intérieur de la mélodie. Dans "Anaphora", la coïncidence des parties constitutives du complexe polyrythmique, qui requiert le rassem-

blement de huit lignes individuelles, s'effectue sur le troisième temps de la vingt-troisième mesure. Alors qu'on pouvait légitimement s'attendre à ce qu'elle correspondît à un sommet dans le déroulement du discours musical, comme c'était le cas dans le *Double Concerto* (1961) où le foyer de convergence des parties superposées représentait le point culminant de l'introduction, le compositeur, refusant de la souligner de façon démonstrative, le fait seulement ressortir à la faveur d'un contraste d'intensité inattendu (*pianissimo subito*). En raison de cette présentation assez discrète et de sa brièveté, le point de synchronisme pourrait presque passer inaperçu, l'auditeur ne mesurant pas d'emblée son importance, ni surtout son unicité. Or le dernier vers chanté par le soprano exprime justement le regret d'avoir manqué une occasion unique et merveilleuse qui se serait produite sans que nous l'ayons remarquée.<sup>3</sup> L'intuition du caractère exceptionnel de l'instant n'apparaît que rétrospectivement quand celui-ci a déjà disparu. Le sentiment d'un échec n'est donc pas dû à l'impossibilité de la rencontre, puisque celle-ci a eu lieu, mais à l'impression éprouvée par l'auditeur d'avoir laissé passer un événement capital, faute de lui avoir accordé l'attention qu'il méritait.

- 1 Cette appellation est proposée par l'ethnomusicologue Simha Arom, in: *Polyphonies et Polyrythmies Instrumentales d'Afrique Centrale: Structure et Méthodologie*, Paris 1985, vol. 2, p. 411.
- 2 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Francfort-sur-le-Main 1970, p. 46: "Was aber der eigenen Komplexion nach nur als Entstehendes und Werdendes möglich ist, kann nicht ohne Lüge zugleich als Geschlossenes, 'Fertiges' sich setzen."
- 3 L'emploi de l'adjectif "ineffable" dans le huitième vers précise l'allusion à la transcendance de cet événement.