

Henri Dutilleux
Entre le cristal et la nuée

sous la direction de Nicolas Darbon

Centre de documentation de la musique contemporaine
16 place de la Fontaine-aux-Lions 75019 Paris
www.cdmc.asso.fr

Avant-propos

Entre le cristal et la nuée...

Nicolas Darbon

*L'œuvre est faite de temps,
le chef-d'œuvre est source des temps.*
Michel Serres, *Genèse*¹

*et tandis que la creuse sonnerie emplit nos horizons
d'alarme
tu lèches la chair du fruit et à l'intérieur il y a le mystère*
Tristan Tzara, *L'Homme approximatif*

Nous connaissons les lignes cardinales de la musique de Dutilleux. C'est l'un des compositeurs français contemporains les plus reconnus dans le monde entier. Héritier de la grande tradition française, il excelle dans le maniement des couleurs harmoniques et orchestrales, s'inspirant souvent de la peinture, de la poésie, ou directement de la nature, en particulier du cosmos. Pour apprécier la musique de Dutilleux, il suffit d'avoir de l'intuition, les sens en éveil ou un goût affirmé pour l'art contemporain... Variations, correspondances et résonances gouvernent sa musique, y compris sur le plan temporel – dans chaque œuvre, et d'une œuvre à une autre. D'où chez le résident de l'île Saint-Louis ce travail « psychanalytique » de la mémoire, pour reprendre un terme de Gérard Grisey.

Tout cela, nous le connaissons.

Si cet ouvrage tente de brosser un portrait assez complet de Dutilleux, il dégage aussi une dialectique où la part irrationnelle et mystérieuse n'est pas minime. Pourquoi les chefs-d'œuvre de Dutilleux nous étreignent-ils ? Ce n'est pas parce qu'ils sont les fruits patients d'une minutie légendaire. Mais bien plutôt parce qu'ils sont genèses informes de formes... Nous allons chercher à le montrer.

*J'aime mieux le temps s'il se montre
Que s'il passe en nous sans bruit
Comme un voleur dans la nuit*
Jean Tardieu²
Henri Dutilleux, *Le Temps l'horloge*

Avant de développer cet aspect, il faut signaler quelques détails pratiques, qui permettront de situer notre projet.

Le présent ouvrage est issu des Journées Dutilleux élaborées à l'occasion du 90^e anniversaire du maître, et de la sortie du livre de Jeremy Thurlow, *Henri Dutilleux... la musique des songes* (7-12 décembre 2006)³.

Nous tenons à remercier nos infatigables coreligionnaires pour l'organisation de ce colloque ; ils se reconnaîtront !

Ce livre se compose d'une série d'approches différentes de sa musique, et de témoignages de compositeurs, de commentateurs, d'interprètes. Pour mieux se repérer, nous avons placé en fin de volume la liste intégrale des œuvres. Pour commencer, voici une petite chronologie de la vie et de l'œuvre de Dutilleux :

– 22 janvier 1916 : naissance à Angers. Son arrière-grand-père Constant Dutilleux (1807-1865) était peintre, dessinateur et graveur, proche d'Eugène Delacroix et de Camille Corot (école d'Arras). Son grand-père maternel, Julien Koszul (1844-1927) était compositeur et organiste, proche de Gabriel Fauré et directeur du Conservatoire de musique de Roubaix, où il eut Albert Roussel comme élève. Pendant la Première Guerre mondiale, sa famille se réfugie en Maine-et-Loire, et retourne à Douai après l'armistice. À Douai, Dutilleux accomplit ses études générales au lycée et ses études musicales au Conservatoire de Douai sous la direction de Victor Gallois (4^e Grand Prix de Rome) : piano, théorie d'harmonie, contrepoint. 1929 : *La Fleur*, pour voix et piano.

– 1933-1938 : entre au Conservatoire de Paris avec Jean Gallon en harmonie, 1^{er} Prix en 1935 ; Noël Gallon en contrepoint et fugue, 1^{er} Prix en 1936 ; Maurice Emmanuel en histoire de la musique ; Henri Busser en composition, 2^e Prix en 1938 ; Philippe Gaubert en direction d'orchestre.

– 1938-1939 : Grand Prix de Rome ; au moment où éclate la Seconde Guerre mondiale, après quatre mois à la Villa Médicis de Rome, il retourne en France.

– 1941-1943 : premières compositions pour orchestre et musique de chambre.

– 1942-1944 : chef de chant à l'Opéra de Paris.

– 1944 : *La Geôle*, mélodie avec orchestre sur un poème de Jean Cassou ; 1944-1954 : *Deux Sonnets de Jean Cassou*, pour baryton et piano ou orchestre, tirés des « Trente-trois Sonnets composés au secret ».

– 1944 à 1963 : dirige le service des illustrations musicales à la Radio Télévision Française et commande la musique de nombreuses pièces de théâtre radiophonique.

– 1946 : épouse la pianiste Geneviève Joy, futur professeur au Conservatoire de Paris, pour laquelle il compose ses œuvres pour piano (la *Sonate* en 1948).

– 1951 : *Première Symphonie*, créée par Roger Désormière avec l'Orchestre national ; 1953 : le ballet *Le Loup* est commandé et créé par Roland Petit ; 1959 : *Seconde Symphonie « Le Double »*,

Henri Dutilleux : une musique qui marche sur le temps

Jean-Pierre Armengaud

Pourquoi est-il si difficile de parler de la musique d'Henri Dutilleux ? Pourquoi son œuvre, certes encore inachevée, après avoir surmonté les crises idéologiques du ^{xx}e siècle, est-elle en train d'entrer à pas furtifs dans le panthéon de la musique d'aujourd'hui ? Pourquoi, derrière une existence apparemment rangée, ce compositeur à la « plume » rare et au catalogue volontairement restreint, qui n'a jamais revendiqué aucun esprit d'avant-gardisme, garde-t-il un mystère, dont l'esprit circule à travers les titres de ses pièces : *Mystère de l'instant*, *Métaboles*, *Ainsi la nuit*, *Tout un monde lointain*, *L'Arbre des songes*... ?

Risquons une explication : sans doute parce que la musique de Dutilleux n'est portée par aucun prétexte, ni personnel, ni culturel, ni par aucune rhétorique qui l'apparenterait au langage classique ou contemporain : comme Stravinski elle ne cherche pas à exprimer un message ou à imprimer en nous des images ou des sensations fortes ; elle est avant tout le spectacle de sa présence à lui-même et à l'évolution de la musique que le compositeur a entendu résonner en lui, jour après jour, des années 1930 aux années 2000, pour en faire son miel si personnel. Dutilleux met le monde en résonance, nous livre en positif sonore le négatif de ses impressions intérieures. On est en face d'une nouvelle forme d'impressionnisme, expressif et jamais décoratif, non pas celui de la nature extérieure, comme chez Debussy, mais de l'environnement intérieur de ses fantasmes, de ses mini-drames intérieurs qui n'ont pas de nom : fascination d'un récit sans mot, qui ne dit mot, mais livre tout, qui questionne sans répondre, mais qui dévoile la force sensible et abstraite à la fois du son et de la ligne.

Le mystère musical de Dutilleux, c'est aussi celui d'un compositeur qui rumine longtemps chaque note, chaque accord, chaque transition et qui nous livre *in fine* une musique qui est comme la trace de musiques antérieures transformées, rayées, déchirées, enterrées.

Comme la romancière Marguerite Duras, comme le poète Yves Bonnefoy, comme le peintre Olivier Debré, Dutilleux fait partie de ces grands artistes de la deuxième moitié du ^{xx}e siècle, qui, après la barbarie impensable de la Seconde Guerre mondiale, ont redonné à l'art une fonction à la fois abstraite et incarnée : celle de la présence à soi, au monde, à la perception des choses et à la lente évolution de leur réception ; une démarche qui veut rompre avec le discours

tribun des musiques postromantiques, le sensualisme des debussystes ou l'illusionnisme des compositeurs du groupe des Six, tout en refusant l'écriture mécaniste de quelque idéologie d'écriture (sérielle, par exemple). Cette « musique de l'être » réunit, dans un même geste compositionnel, le sens et la couleur du son, à la recherche d'une synthèse dans une narration, qui n'est qu'une image sonore sans figuration.

L'art de Dutilleux est une poétique du regard musical porté, à travers les philtres du conscient et de l'inconscient, sur le passé comme sur le présent du monde et de l'homme : recreation du passé, mémoire du futur, la musique de Dutilleux est classique par la conduite du discours, tout en étant futuriste d'un nouveau rapport au son, qui imprègne l'écriture elle-même. Celui-ci se fait ainsi révélateur de nos images intérieures, telle une sorte d'introspection contrôlée, de libération spirituelle, qui témoigne de la grandeur et de la fragilité d'un humanisme conquis plus que triomphateur. Homme des douceurs du bord de Loire et des rives de l'île Saint-Louis, ayant grandi dans les paysages graves du Nord, Dutilleux est un homme libre, qui recherche dans la musique l'équilibre humaniste, le témoignage quasi spirituel de la profondeur de l'homme, et dit-il lui-même « l'aspiration à l'indicible », mais non pas en appliquant des modèles éprouvés ou convenus, mais en créant pour chaque nouvelle œuvre sa forme et sa couleur, son « timbre », son « espace », son « mouvement ».

L'originalité de chaque pièce, l'adéquation de sa forme à sa signification, la longue « rumination » de sa structure, sa poétique en miroir, non seulement entre les éléments de son langage, mais entre écriture et son, dynamique et couleur, impressions et graphisme sonore, confère à cette musique un destin de fresque : musique inscrite déjà au fronton de la mémoire, musique dissimulée dans le son rauque des pizzicati ou des trombones, musique qui ne cesse de naître dans nos oreilles et qui garde son intériorité mate, même dans les éclats terribles de ses célèbres *Métaboles*.

L'univers musical de Dutilleux résonne ainsi longuement dans le tréfonds de son audition intérieure, avant d'être fixé sur la partition, et cette préparation lui permet de passer ses idées au crible des images profondes de l'inconscient ou du miroir du préconscient : sa musique raconte en définitive cette longue gestation, cette marche à travers le rêve avec ses traces de cauchemars, parfois même, comme dans

De la mystagogie musicale d'Henri Dutilleux : entre dépendance et indépendance

Pierre Albert Castanet

*Esprit éternel de l'âme indépendante !
C'est dans les cachots
que tu brilles d'un plus vif éclat.*
Lord Byron

*La musique n'est pas un paysage stable
mais plutôt une galaxie changeante,
des lumières, compagnes du voyageur...*
Henri Dutilleux

AU NOM DE LA LOI D'INDÉPENDANCE

*Celui qui adhère à une loi
ne craint pas le jugement
qui le replace dans un ordre
auquel il croit.*
Albert Camus

Le désir de classification hâtif des musicologues conduit parfois à mettre à tout prix le label d'« indépendant » sous le nom de compositeurs qui, par leur personnalité hors du commun, versatile ou vagabonde, ne se sont affiliés à aucun des mouvements esthétiques du moment ou à aucun des mots d'ordre stratégiques de leur époque.

En 1963, Gisèle Brelet écrivait qu'« à côté de ceux qui ont été profondément touchés par la crise et ne la surmontent que par un "retour à" la tradition ou le recours à la révolution, il est encore à notre époque des musiciens chez qui cette crise n'a point atteint les sources mêmes de l'activité créatrice : ce sont, au sens fort, des "indépendants". L'indépendant ne semble pas souffrir "du complexe de modernité". Il n'est pas hanté par le souci de devancer l'avenir et de promouvoir l'histoire musicale. Cherchant un langage personnel hors de tout postulat théorique, il semble moins exposé aux influences que les compositeurs appartenant aux groupes constitués, que leur curiosité conduit à se choisir des "maîtres à penser" ».

En 2004, Richard Millet pense que tout compositeur est « indépendant » par nature, « sinon par la force des choses, surtout en une époque où les écoles ont quasiment disparu et où les seuls conflits existants sont les disputes entre néo-romantiques et tenants de l'atonalité ou celles qui relèvent des rivalités personnelles, au sein du grand divorce entre la musique savante et le grand public ». Parmi les

compositeurs « qui se sont plus ou moins toujours tenus à l'écart du dogmatisme des avant-gardes, non sans y trouver de quoi faire leur miel² », l'écrivain cite Henri Dutilleux.

Né en 1916³, Henri Dutilleux est donc de ceux que l'on nomme « indépendants » – à ce titre, désireux d'étiqueter l'originalité du compositeur, Claude Glayman emploie les termes de « moderne classique » ou encore de « classique d'avant-garde⁴ ». De même, le pianiste et compositeur Stéphane Blet trouve que le futur auteur du *Temps l'horloge* « est d'une originalité absolue ; mais en même temps il ne renie pas le passé. Il ne s'est pas cru obligé d'inventer un nouveau langage, de nouveaux signes alors qu'il y avait suffisamment de signes d'écriture à sa disposition ; il s'est contenté de créer des choses nouvelles⁵ ». En outre, pour Jean-Yves Bras, Henri Dutilleux, ne se présente ni comme un avant-gardiste ni comme un conservateur, il fait partie des « modernes ». Ainsi, « le moderne choisit ses maîtres. En phase avec son temps, il s'exprime dans un langage qui prend en compte tous les acquis du moment⁶ ».

*Le modernisme, c'est notre antiquité,
nous en parlons déjà comme
quelque chose de passé.*

Tim J. Clark

Or, dans *Le Monde* du 26 juin 1997, Dutilleux ne défendait-il pas la nécessité pour un compositeur d'être autodidacte ? Au sein de la préface des *Essais sur Tite-Live*, Hippolyte Taine écrivait en 1888 que « les facultés d'un homme, comme les organes d'une plante, dépendent les unes des autres ; elles sont mesurées et produites par une loi unique⁷ ». Celle de Dutilleux relève du beau, du sincère, du senti, du perfectible et du qualitatif⁸, toisée à l'aune d'une immense culture, d'une grande sensibilité et d'un métier reconnaissable entre tous. Comme le déclarait Charles Lalo dans les années 1920 : « Expliquer la beauté, c'est la vivre, c'est en éprouver l'émotion en soi-même. L'analyser, c'est la dissoudre et la tuer⁹ ».

*La beauté : cette douce et haute harmonie
de tout ce qui plaît immédiatement
sans exiger ni réflexion ni cogitation.*
Johann Wolfgang von Goethe

Des instantanés avant la lettre ?

Métaboles et le changement de style des années 1960

Jeremy Thurlow

Dans les années 1960, Dutilleux découvrit un nouveau chemin. Ses deux œuvres majeures de la période – *Métaboles* et *Tout un monde lointain...* – ont immédiatement créé un monde sonore différent, fait de luminosité rugueuse et de sensualité glacée. Si les deux symphonies représentent l'aboutissement des recherches de Dutilleux dans la décennie précédente, alors ces œuvres marquent un tournant, peut-être le premier et le dernier de sa carrière, dans la mesure où leurs innovations mesurées mais décisives dans le langage musical allaient orienter les nombreuses années à venir.

La première œuvre qui montre le changement de style est *Métaboles*, achevée en 1964. Comme l'a déclaré Dutilleux dans un entretien avec Pierrette Mari, il « a voulu que les *Métaboles* possèdent autant d'originalité dans leur plan que de nouveauté dans la déclamation de la phrase¹ ». Antoine Goléa fut l'un des premiers à noter que Dutilleux se livre « d'une façon beaucoup plus consciente et organisée que dans les œuvres précédentes, à certaines expériences d'écriture dite "avancée"² ». Beaucoup de commentateurs ont remarqué ce changement de style. Dans cette communication, je souhaiterais examiner ce changement en détail, et considérer quelles en ont été les conséquences pour la musique de Dutilleux.

D'abord, pour bien comprendre ce changement de style, examinons une page de la *Deuxième Symphonie*, la dernière œuvre importante avant *Métaboles*, et ensuite une page des *Métaboles* elles-mêmes. Toutes les deux sont des chorals lents, solennels, joués par les bois ; il est donc possible de faire une comparaison précise. Malgré ces similarités, ils présentent de grandes différences.

Dans le beau choral qu'on trouve à la conclusion sereine et mystérieuse de la *Deuxième Symphonie*, les harmonies sont douces. Les accords larges contiennent des tierces et des quarts justes, pas du tout dissonantes, et les sonorités sont doucement mélangées. Ce choral continue tranquillement : les accords se balancent régulièrement, comme une berceuse, et coulent de façon toujours légèrement variée ; en somme, la façon de développer est très organique.

Revenons au début des *Métaboles*. Encore une fois, c'est un choral aux bois. Mais la sonorité est tout à fait différente : au lieu des harmonies consonnantes, ce sont des accords aigres et sévères, qui contiennent beaucoup de neuvièmes mineures dissonantes ; au lieu d'une chanson douce, c'est un cri âpre ; au lieu du rythme d'une berceuse, nous trouvons des rythmes saccadés. Au lieu de la continuité tranquille, une courte phrase répétée, qui fait un effet immuable, primitif. Ici, pas de développement.

Donc, Dutilleux semble s'écarter de l'ambiance romantique qu'on entend toujours dans cette page de la *Deuxième Symphonie*, et cherche une sonorité plus moderne, ce qui a des conséquences pour l'harmonie, l'orchestration et le rythme. En plus, on voit déjà que ce nouveau style a également des conséquences pour la *forme* et pour les *processus* de la musique.

Cette technique faisant répéter un accord, ou une petite série d'accords, dans un rythme varié mais toujours de façon immuable, était une des plus importantes innovations de Stravinski. C'est en effet le contraire du développement organique. Parce qu'on évite l'effet de vrai développement ou de transformation progressive, cette technique est liée à la juxtaposition : le changement soudain d'une sonorité à une autre toute différente, ce qui est également associé à Stravinski.

On voit donc se dessiner clairement le changement de style entre la *Deuxième Symphonie* et les *Métaboles*. Mais si l'on examine les *Métaboles*, des contradictions apparaissent. On s'en aperçoit dès le titre. Dutilleux renonce ici à des titres qui annoncent des genres traditionnels, tels que symphonie, sonate, etc., et choisit une évocation poétique et unique pour chaque œuvre. Mais en même temps, le titre qu'il a choisi ici précise une idée qui était étroitement liée à ses symphonies. Qu'est-ce qu'une métabole ? Dutilleux l'a expliqué ainsi : « Un élément thématique se transforme par une succession de petites mutations. À un moment donné, ces transformations sont si accusées qu'elles confèrent au motif initial un véritable changement de nature³. »

La fonction symbolique de la musique de Dutilleux après les *Correspondances*

Sophie Stévanec

Henri Dutilleux s'est peu exprimé sur sa poétique musicale, mais toutes les fois où il l'a fait, ses paroles ont été profitables tant au musicien interprète de son œuvre qu'au musicologue ou au commentateur. En effet, dans l'avant-propos de la partition des *Correspondances* (2003-2004) éditée chez Schott, le compositeur explique :

L'idée initiale de l'œuvre a consisté à faire un choix de lettres émanant de différents auteurs et susceptibles d'engendrer diverses formes d'expression lyrique traduites par une voix de soprano et le grand orchestre symphonique. Cependant, le mot « *Correspondances* », chargé de plusieurs sens, se réfère ici non seulement à l'idée de message mais davantage encore à la notion de *rencontre*, de *concordance*, comme par exemple dans le fameux poème de Baudelaire portant ce titre et dans les processus des « *synesthésies* » qu'il a lui-même évoquées...

Ce court extrait est d'une importance considérable pour comprendre à la fois l'œuvre de Dutilleux dont il est ici question ainsi qu'un certain nombre d'éléments esthétiques qui caractérisent son expression artistique. Ses paroles relatives à Baudelaire établissent très nettement cette relation étroite entre son esthétique musicale et celle du poète ; elle est d'autant plus évidente si l'on songe à ses œuvres antérieures et aux confidences du musicien livrées au fil de ses conversations.

Le titre des *Correspondances* confirme avant tout ce lien : il résonne avec l'intitulé du poème synesthésique de Baudelaire, renvoyant en même temps à l'échange épistolaire entre Van Gogh et son frère Théo, et entre l'écrivain Alexandre Soljenitsyne et les époux Rostropovitch ; complétés par les poèmes de Prithwindra Mukherjee et Rainer Maria Rilke, ils font office de support littéraire au cycle de cinq mélodies pour orchestre. Bien que chacun de ces textes s'inscrive dans des contextes différents, tous partagent néanmoins des schèmes semblables que Dutilleux a su reconnaître : ainsi la pensée mystique de leurs auteurs respectifs diffusée au son de métaphores, comparaisons, oxymores ou anaphores. Le compositeur des *Correspondances* représente ces univers intérieurs à l'aide de symboles musicaux qui parsèment son œuvre depuis *Timbres*, *Espace*, *Mouvement* sous-titrée *La Nuit étoilée* (1978)¹ jusqu'aux *Correspondances*. De ce

point de vue, l'écho à Baudelaire est saisissant : alors que le poète livre une méthode fondée sur les correspondances pour décrire les relations entre le monde matériel et le monde spirituel, Dutilleux s'inspire de cette recherche d'une vision cohérente entre nature et esprit pour développer une réflexion profonde sur la condition humaine – enflammée et cruelle, sereine et recueillie. De fait, le compositeur travaille « par analogie », et bien qu'il ait, sa vie durant, refusé toute forme d'appartenance à un style musical particulier, il semble confirmer, après son concerto pour violoncelle *Tout un monde lointain* (1970) dont le titre est déjà extrait d'un vers du poème *La Chevelure* de Baudelaire, une esthétique musicale teintée de symbolisme.

Souvent considérée comme le premier sonnet symboliste, l'œuvre *Correspondances* de Baudelaire nourrit celle de Dutilleux dans sa vision spiritualiste du monde, et je pense que le compositeur partage le même dessein que le poète en appliquant à la musique des procédés similaires. Même si une telle influence a été soulignée par Dutilleux, et même si elle fait l'objet d'observations plus ou moins conséquentes au sein de quelques textes², aucune étude n'a encore été réalisée précisément sur cette relation et ses conséquences musicales, puis sur ce que celle-ci suppose chez Dutilleux dans ses réflexions relatives à la substance de la création. Je propose d'approfondir ce lien pour éclairer certains paramètres esthétiques empruntés à Baudelaire que l'on retrouve dans plusieurs œuvres de Dutilleux. Plus que de simples « allusions littéraires au monde baudelairien³ » citées au cœur de la musique de Dutilleux, je pense que cette rencontre a définitivement marqué l'œuvre et le style du compositeur autant que son propre rapport à l'acte créateur. Ce que présente et analyse cette étude concerne ainsi les thématiques symbolistes relevées dans les textes constituant principalement les *Correspondances* : puissance de l'imagination, onirisme, synthétisme, subjectivité et mysticisme⁴. Si ces principes inspirent musicalement au musicien un riche éventail de mélodies aussi frémissantes que raffinées ainsi que des timbres épurés générant un espace sonore méditatif et suggestif aux confins du silence, les *Correspondances* pourraient plus largement révéler la fonction qu'a souhaité donner Dutilleux à sa musique pour y trouver son fondement essentiel : symboliser une unité

Le sens musical de la couleur et du sacré dans l'œuvre d'Henri Dutilleux

Aurélien Allain

Parfois, la nuit, on fait de drôles de rêves !

Henri Dutilleux

Compositeur à contre-courant, Henri Dutilleux tisse de furtives correspondances sensorielles avec le langage pictural et poétique. Il existe, en effet, dans la musique de Dutilleux un monde intérieur, à la fois mystérieux et violent, inquiet et exalté en écho à la sensibilité et à l'inspiration romantique. Les prestiges de la nuit, chers au poète Charles Baudelaire et au peintre Vincent Van Gogh, embrassent l'imaginaire d'Henri Dutilleux dans une alchimie presque mystique où les parfums, les couleurs et les sons se répondent. Lieu de l'incompréhensible communion avec le sacré, la nuit devient la primordiale substance d'une secrète intimité que nous fait entrevoir le compositeur Henri Dutilleux.

UNE ESTHÉTIQUE DE LA LUMIÈRE : AINSI LA NUIT

Commande de la Fondation Koussevitzky, le quatuor à cordes *Ainsi la nuit*, composé entre 1971 et 1977, s'impose avec force sous le signe de la conversion et de l'euphémisme du régime nocturne.

D'un seul et même tenant, *Ainsi la nuit* se divise en sept sections aux reflets poétiques et spirituels infiniment variés. Chacune, irrégulièrement reliée par de brèves parenthèses enlace les méandres et les effluves de la nuit. Royaume du sommeil et de la mort, des rêves et des angoisses, de la tendresse et de la tromperie, la nuit enveloppe d'un voile sombre la musique de Dutilleux. La nuit romantique, écrit Vladimir Jankélévitch dans *La Musique et les Heures*, « n'est pas seulement la consolation des affligés, le remède aux angoisses et aux sanglots, le souvenir et l'espérance de la lumière : c'est encore la nuit de Gethsémani, le ciel noir, sans espérance et sans aurore ; et ce sont aussi les trois heures d'agonie du Calvaire, de la sixième à la neuvième, quand les ténèbres sumaturelles, éteignant le soleil, s'abattirent en plein midi sur toute la terre¹ ».

Livré aux puissances de l'imaginaire nocturne, le *Quatuor* dévoile un monde sonore aux couleurs infiniment contrastées. Conçue initialement comme une série d'études sur le timbre², l'œuvre révèle des sonorités aux pouvoirs

d'enchantement inattendus. La diversité des modes de jeu et de l'écriture crée un climat envoûtant, proche des cérémonies rituelles des musiques extra-européennes. L'acte rituel est étroitement lié à la création musicale elle-même : « (...) selon moi, le fait d'inventer de la musique (ce qui est un besoin mais sans doute aussi une utopie), s'apparente – au-delà du nécessaire travail artisanal, si possible quotidien – à une forme de cérémonie, à quelque chose de presque sacré, comportant une grande part de mystère et de magie³. »

L'esprit et la forme du *Quatuor* traduisent cette aspiration au sacré par les éternelles métamorphoses du temps musical (notions de variations, de préfigurations, de prémonitions...). La révélation du sacré marque une rupture temporelle rendue rituellement présente par la répétition. Ainsi, le concept de mémoire et la notion de circularité jouent un rôle primordial dans le quatuor *Ainsi la nuit* composé de douze parties : *Introduction*, *Nocturne 1*, *Parenthèse 1*, *Miroir d'espace*, *Parenthèse 2*, *Litanies*, *Parenthèse 3*, *Litanies 2*, *Parenthèse 4*, *Constellations*, *Nocturne 2*, *Temps suspendu*. Les parenthèses, souligne le compositeur, sont des « allusions à ce qui va suivre – ou ce qui précède » et « se situent comme autant de points de repère ». Véritables signes sonores, les parenthèses possèdent une fonction structurelle. Le déroulement du discours acquiert une continuité à l'image d'un mouvement circulaire et inaltérable. Plus précisément, le mouvement circulaire renvoie au symbolisme du cercle considéré comme la figure des cycles célestes et du monde spirituel, invisible et transcendant.

Temps mystique de l'éternel retour, le *Quatuor* est le reflet de « l'envahissement de la nuit, l'engourdissement délicieux de l'âme vigilante qui s'endort, libérant l'âme végétative⁴ ».

Le début de l'œuvre installe un climat poétique par le déploiement de sonorités résonantes. L'accord initial, constitué de deux quintes justes et de deux secondes majeures, se disperse dans l'espace selon un phénomène d'expansion et de contraction créant un effet de miroir. L'image du miroir exprime l'idée du retour de temps sur lui-même.

La nuit et le temps dans le *Quatuor de Dutilleux*

Marie Delcambre-Monpoël

L'attrait que le phénomène de la nuit inspire aux artistes, par le mystère qu'elle engendre, donne naissance à différentes évocations d'inspirations réellement différentes. Le *Quatuor* d'Henri Dutilleux est né d'une série d'études sur le timbre que le compositeur avait intitulée *Nuits*. La mise en forme définitive a donné *Ainsi la nuit*¹. Que ce soit l'idée qui génère la musique ou l'inverse, il n'est pas toujours facile de croire que les titres, souvent pensés après l'écriture, n'aient pas représenté une pensée inconsciemment présente dès la pré-composition. Tout comme la culture facilite la perception, elle peut nous proposer du même concept des schémas de rechange. Si nous connaissons le titre de l'œuvre de Dutilleux avant de l'entendre, sa musique provoquera nécessairement les images que nous nous sommes forgées autour du phénomène de la nuit. Si nous ne connaissons pas le titre, ou si nous n'y accordons pas d'importance, nous percevrons le *Quatuor* en y associant des images tout autres et personnelles, ou pas d'images du tout. Il doit y avoir une certaine pertinence à s'attacher ainsi aux titres que donne Dutilleux puisque lui-même entretient le mystère en intitulant ses œuvres et même les mouvements de ses œuvres de termes éminemment poétiques. Même s'il ne s'agit aucunement de musique à programme ou même descriptive, nous voulons nous poser la question de la concordance entre la musique de Dutilleux et un phénomène aussi naturel et aussi silencieux que la nuit, préférant penser que l'œuvre musicale porte en elle sa correspondance poétique. Arrêtons-nous un temps sur le phénomène lui-même et son influence, sur sa mise en sons dans le *Quatuor*, du double point de vue de l'atmosphère et du partage du temps. Celui-ci nous amènera tout naturellement à penser la mise en forme des idées musicales au sein du *Quatuor*.

I. LA NUIT

La nuit, on ne reconnaît plus rien, ni les formes ni les couleurs, l'absence de repères visuels bouleverse la notion de temps. Et la vie qui lui est associée, la vie des rêves, engendre l'inquiétude et la fascination. Ces deux états ne sont pas antinomiques et cohabitent souvent. Inquiétude et fascination sont d'ailleurs les deux attitudes provoquées par toute situation artificielle ou irréelle d'attente, d'incertitude,

de suspense. Entre le songe et la vigilance, entre le monde irréel et la raison, on ressent les tensions mais on peut trouver l'équilibre.

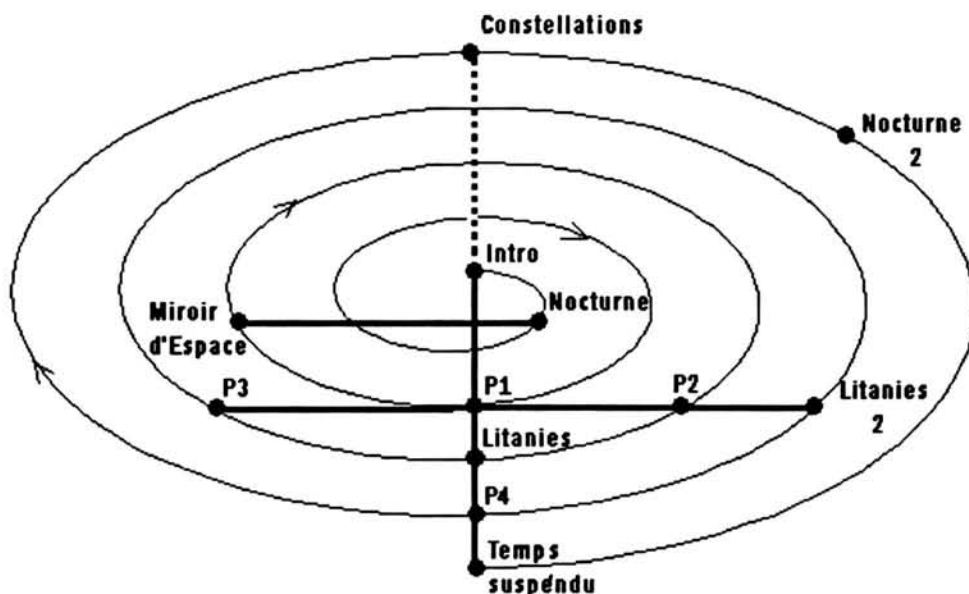
Dans sa *Théogonie*, Hésiode² donne à la Nuit plusieurs enfants, une multitude de divinités allégoriques. De tous, je ne retiendrai que la Lumière, le Sommeil, le Songe et la Tendresse, et j'oublierai le Trépas, la Détresse, la Vieillesse, la Tromperie. Car la nuit de Dutilleux n'est pas une nuit négative, elle n'est pas la nuit de son poète de prédilection, Baudelaire. Ce dernier, en affublant le mot « nuit » d'une majuscule lorsqu'il la cite, la déifie. Chez lui, la nuit peut être le sujet central d'un poème, ou une simple invocation. Elle peut apaiser la douleur mais peut aussi être maudite, être symbole de passion et de mort. Il parle aussi dans *Harmonie du soir*, d'un « cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir », et c'est le soir que Baudelaire redoute parce qu'il est annonciateur de la nuit. Le soir est aussi présent dans ses vers que la nuit elle-même.

Baudelaire, dans *Les Ténèbres*, des *Fleurs du Mal*, décrit comme le comble de la tristesse d'être « seul avec la Nuit, maussade hôtesse ». Il continue ainsi :

Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur
Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres.

Il est vrai que pour le peintre, comme l'écrit Paulette Choné³, même si la nuit et le noir fascinent⁴, la représentation de l'obscurité constitue une exception voire une extravagance, un paradoxe et un défi. D'ailleurs c'est un fou qui peint la nuit dans une nouvelle de Jean Joseph Julaud⁵ inspirée par le tableau de Van Gogh, *La Nuit étoilée*. Cette toile où la nuit est transcendée, et qui existe en plusieurs versions, inspirera Dutilleux pour la composition de *Timbres*, *Espace*, *Mouvements*. La folie est oubliée ici car c'est l'objet fini de la toile qui intéresse Dutilleux, elle qui devient source d'inspiration et de travail après en avoir été la conséquence. La folie n'est pas loin, pourtant, du monde des rêves, et Dutilleux choisit comme vers baudelairien pour accompagner le dernier mouvement du concerto pour violoncelle *Hymne* : « Garde tes songes ; / Les sages n'en ont pas d'aussi beaux que les fous⁶ ! »

Axes des présences thématiques dans le Quatuor de Dutilleux



Ex. 1 Planche 1

1. L'axe vertical

L'accord-pivot¹¹ suivi de glissements parallèles d'accords de quatre sons, prépare l'oreille à *Litanies*, qui était au départ la troisième des *Études pour quatuor à cordes*. L'accord est un hexacorde *Do# Sol# Fa Sol Do Ré* (ex. 2).



Ex. 2

Dans sa thèse soutenue en 2006, Maxime Joos¹² étudiait les hexacordes fondamentaux de plusieurs œuvres de Dutilleux. Il voit dans celui-ci (ex. 2) une *scolatura* écrite où *Do* et *Sol* sont remplacés par *Do#* et *Sol#*. Cet accord est en tous cas construit de façon à faire ressortir particulièrement la quinte et la seconde majeure. Mais grâce à la *scolatura*, il suppose aussi la rencontre lointaine de notes séparées par le demi-ton ou plutôt ses extensions, la quinzième et la seizième, avec *Do# Do Ré*, l'octave diminuée avec *Sol# Sol*. Quant aux glissements d'accords qui lui font suite immédiatement, ils se font selon un profil ascendant suivi de son rétrograde. Les accords ne sont pas tout à fait parallèles, mais leur cohésion vient de ce que trois sur quatre ont la même composition intervallique, la même *prime-form*, selon la terminologie d'Allen Forte. Voici trois exemples d'occurrence de l'ensemble accord-glissements :

– Introduction premier système :
[Cf. page 4, jusqu'à 0'18"]

– *Parenthèse 1* : les glissements d'accords ont perdu leur enveloppe originale et leurs notes sont disséminées dans