



HAL
open science

Henri Dutilleux et les autres arts, quelles correspondances ?

Coralie Finiel

► **To cite this version:**

Coralie Finiel. Henri Dutilleux et les autres arts, quelles correspondances?. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01144603

HAL Id: dumas-01144603

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01144603>

Submitted on 22 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Coralie FINIEL

Henri Dutilleux et les autres arts, quelles correspondances ?

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Option : Genèse des langages et des formes, contexte, réception

Sous la direction de M. Patrick REVOL

Année universitaire 2013-2014

Avertissement

Cet ouvrage présente des partitions qui permettent d'illustrer les analyses musicales abordées. Afin d'alléger le texte, les extraits les plus longs sont relégués en annexe.

Remerciements

Bien qu'il ne soit plus parmi nous aujourd'hui, je voudrais remercier Henri Dutilleux pour sa musique. Mes recherches m'ont conduite à tenter de comprendre sa pensée créatrice et j'espère avoir saisi quelques clés de son écriture, même s'il reste tant à dire et à observer au vu de la richesse de ses œuvres.

Je tiens à remercier tout particulièrement M. Patrick Revol, mon directeur de recherche, pour ses relectures, ses conseils avisés et sa compréhension face à mes difficultés.

Merci à Yoann pour son soutien tant physique que moral, son écoute, son optimisme et sa présence tout au long de ce travail.

Merci enfin à ma famille et à mes proches pour leur attention, leurs questions et propositions qui m'ont permis de progresser dans ma réflexion et ma méthodologie de projet.

Préambule

Cet ouvrage vient se placer à la suite d'un précédent mémoire écrit sur la dimension spirituelle dans la musique d'Henri Dutilleux. L'étude visait à montrer que, s'il n'a écrit aucune œuvre sacrée, nombre de ses pièces portent en elles une trace ou une atmosphère qui évoquent la spiritualité. Nos recherches nous ont conduit à lire des interviews, des analyses, des textes dont s'est inspiré le compositeur. Nous avons alors mesuré l'ampleur de l'influence des arts, en particulier la littérature et la peinture, dans la conception de ses œuvres. Si certains livres ou tableaux portent en eux un certain mysticisme qui intéresse Dutilleux, les correspondances vont bien plus loin que ce seul rapprochement. Il nous a donc semblé important de détacher cet aspect pour produire un nouvel ouvrage qui s'y consacrerait entièrement.

Certains extraits musicaux nous ont semblé intéressants tant du point de vue du sacré que du lien avec un autre art. Afin d'éviter de répéter ce qui a déjà été analysé, nous invitons le lecteur se référer au mémoire « Henri Dutilleux, compositeur d'une musique spirituelle » pour compléter les informations qui pourraient lui manquer.

Sommaire

PARTIE 1

- ANALOGIES ENTRE PEINTURE ET MUSIQUE : *TIMBRES, ESPACE, MOUVEMENT*.....18

CHAPITRE 1 : HENRI DUTILLEUX ET LA PEINTURE.....	19
1) Correspondances entre musique et peinture.....	19
2) Genèse de l'œuvre.....	24
CHAPITRE 2 : ANALYSE DE L'ŒUVRE.....	29
1) Les timbres comme des touches de couleur.....	29
a) Combinaisons de timbres.....	30
b) La couleur orchestrale pour suggérer une ambiance.....	35
c) Association d'un timbre à un thème.....	39
2) L'espace sonore pour symboliser l'immensité.....	45
a) Opposition entre grave et aigu pour exprimer le vide.....	46
b) Comparaison des deux débuts : opposition entre ciel et terre.....	49
c) Le silence, acteur de la dimension sonore.....	57
3) Le mouvement pour exprimer la vie qui habite <i>La nuit étoilée</i>	61
a) Le mouvement donné par les modes de jeu.....	61
b) Le mouvement donné par l'harmonie.....	65
c) Le mouvement dans la structure : des changements brusques de caractère.....	69
4) Symbolisme de quelques éléments spécifiques.....	71
a) Évocation de la grande nébuleuse.....	71
b) Les notes pôles pour symboliser la fascination.....	74

PARTIE 2

- CORRESPONDANCES ENTRE MUSIQUE ET LITTÉRATURE : *TOUT UN MONDE LOINTAIN*... ..77

CHAPITRE 3 – HENRI DUTILLEUX, MUSICIEN SYMBOLISTE ?.....	78
1) Un attrait pour Baudelaire et pour le symbolisme.....	78
2) Genèse de l'œuvre.....	81
CHAPITRE 4 – ANALYSE DE L'ŒUVRE.....	85
1) « Énigme », ou comment suggérer le mystère.....	85
a) Les modes de jeu pour exprimer le caractère énigmatique.....	86
b) Une fin qui conduit au mystère.....	91
2) « Regard », une vision introspective.....	94
a) Les miroirs pour symboliser le reflet.....	95
b) L'évocation du poison.....	99
3) « Houles », la puissance orchestrale pour évoquer la puissance de la mer.....	103
a) Le discours houleux du violoncelle soliste.....	105
b) Évocation de la mer par l'orchestre.....	107
4) « Miroirs », ou comment traduire le reflet en musique.....	111

a) Une couleur homogène par l'accord de six sons.....	112
b) Des miroirs jusque dans les moindres détails.....	113
5) « Hymne », une fin en apothéose pour symboliser la folie.....	114
a) Un début qui manifeste le délire.....	115
b) Un <i>ostinato</i> -pédale pour évoquer l'omniprésence de la voix.....	117
c) La fin : une ouverture vers l'imaginaire.....	120
6) Des correspondances à l'intérieur de l'œuvre.....	122

PARTIE 3

QUAND PEINTURE ET LITTÉRATURE SONT MÊLÉES : CORRESPONDANCES.....125

CHAPITRE 5 – GENÈSE DE L'ŒUVRE.....	126
CHAPITRE 6 – LES TEXTES.....	129
CHAPITRE 7 – ANALYSE DE L'ŒUVRE.....	134
1) La musique pour aller au-delà des mots : « Danse Cosmique » et « À Slava et Galina... ».....	134
« Danse Cosmique ».....	134
a) Une danse obsédante.....	134
b) L'anaphore « Des flammes, des flammes ».....	136
c) Appui de certains mots par la musique.....	140
« À Slava et Galina... ».....	151
a) La souffrance, le désespoir.....	152
b) La gratitude.....	154
c) Des changements vifs d'atmosphère.....	156
2) La musique pour peindre les couleurs : « De Vincent à Théo ».....	159
a) Les couleurs.....	159
b) La sérénité, la spiritualité.....	162
c) La souffrance, le Diable.....	165
3) La musique pour illustrer la musique : « Gong » (1) et (2).....	170
a) « Gong » (1) : le timbre.....	171
b) « Gong » (2) : le bourdonnement.....	174

Introduction

Le rapprochement entre les arts ne date pas d'aujourd'hui, certains sont même par définition liés, comme la musique et la danse. Un grand nombre d'artistes ont été fascinés par les autres disciplines et les échanges sont fréquents entre tous. Henri Dutilleux fait partie de ces musiciens qui ont été influencés par les arts. Il a notamment pu affirmer à de nombreuses reprises son admiration pour la peinture et la littérature. Il serait dangereux et faux de tenter de mettre ce compositeur dans la case d'un courant particulier. Mais nous pouvons trouver des attaches indéniables à certaines esthétiques. La manière dont il les utilise est subtile et parfois cachée. À travers ce mémoire, nous nous proposons d'étudier ces liens et de voir quel impact les œuvres d'autres artistes ont pu exercer sur sa musique.

1) Le terme « Correspondance » pour parler de lien entre les arts

Pour parler du rapport entre certains arts, le terme le plus approprié semble être celui de « correspondance ». Les définitions s'accordent sur le sens de ce mot :

« rapport de concordance entre des évènements, des idées. »¹

« Rapport de ressemblance, de conformité, d'harmonie entre deux ou plusieurs choses ; point de ressemblance : *Il y a une correspondance certaine entre ces deux manuscrits.* »²

« Rapport entre des choses, des personnes. Association, rapport logique, corrélation entre deux ou plusieurs choses. »³

¹(Page consultée le 14 mars 2014) < <http://www.le-dictionnaire.com> >

²(Page consultée le 14 mars 2014) < <http://www.larousse.fr> >

³(Page consultée le 14 mars 2014) < <http://www.cnrtl.fr> >

Le terme indique également un échange épistolaire, mais cette définition n'entrant pas dans le cadre du sujet, nous l'avons écartée. Le mot « correspondance », tel que nous l'entendons, a notamment pris du sens suite au poème du même nom de Charles Baudelaire.

« La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens. »⁴

Dans ce sonnet, l'auteur exprime les liens qui existent entre toutes choses dans la nature. Il explique également le rôle du poète qui se doit d'être un médiateur entre les hommes et ce monde supérieur de l'univers.

Le terme « correspondance » implique donc plus qu'une simple relation d'idées. Il s'agit d'un lien subtil établi entre des choses que l'auditeur ou le spectateur doit chercher. Ce mot convient parfaitement à ce que nous étudions dans le cas de la musique d'Henri Dutilleux.

⁴BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, « Correspondances ».

2) *Une famille portée vers les arts*

Henri Dutilleux est né le 22 janvier 1916 à Angers, dans une famille qui compte déjà beaucoup d'artistes. En effet, son grand-père maternel, Julien Koszul (1844-1927), est compositeur, organiste et ami de Gabriel Fauré. Il est également directeur au conservatoire de Roubaix où il a formé, entre autres, Albert Roussel. De l'autre côté de la famille, l'arrière-grand-père paternel, Constant Dutilleux (1807-1865) est peintre, dessinateur et graveur. Il est par ailleurs un ami proche d'Eugène Delacroix et de Camille Corot.

Constant Dutilleux a principalement dessiné des paysages⁵. Sa peinture est, la plupart du temps, sombre et descriptive. Il ne cherche pas à faire entrer l'imaginaire dans ses œuvres, mais plutôt à dépeindre la nature telle qu'elle est.

Henri Dutilleux a donc grandi au milieu de ses tableaux, ce qui a pu lui donner un goût pour l'art pictural. Néanmoins, ce ne sont pas les œuvres de son arrière-grand-père qui l'ont le plus ému et inspiré :

« ...J'ai été pendant toute mon enfance entouré de tableaux de peintres de l'École de Barbizon. Cette peinture est souvent sombre ; c'était le cas chez mon arrière grand-père. Et quand j'ai découvert la véritable lumière, les Impressionnistes tout d'abord, cela m'a fait l'effet d'un éblouissement extraordinaire. J'ai cette attirance vers la lumière. J'ai eu d'autres attirances ensuite, mais ce sont surtout les Impressionnistes qui m'ont frappé. »⁶

L'École de Barbizon regroupe un certain nombre d'artistes (Théodore Rousseau, Charles-François d'Aubigny, Constant Troyon, Narcisse Diaz de la Pena, Jules Dupré, Jean-François Millet...) qui ont cherché à peindre la nature sur le vif, réaliste, sans références liées à l'imaginaire romantique. Barbizon est le nom du village où ils se sont réunis, à la lisière de la forêt de Fontainebleau, car les paysages campagnards de ce lieu les inspiraient.

⁵Voir l'annexe 1 qui présente quelques toiles.

⁶DUTILLEUX, Henri, in JOOS, Maxime. *La perception du temps musical*, p. 239.

Si Dutilleux s'est tourné vers la musique assez jeune, l'ouverture que lui a donnée sa famille sur les arts a eu un impact fondamental sur son travail. Malgré le fort héritage culturel qui lui était transmis, il a cherché ses propres intérêts artistiques et c'est par lui-même qu'il a découvert la peinture des impressionnistes, non par ses proches. Il affirme lui-même son intérêt pour la couleur :

« On dit souvent qu'il y a beaucoup de rapports entre la couleur et les tonalités. Chez Scriabine ou Messiaen, cela paraît évident, en effet. Dans mes propres travaux, je le constate aussi, me situant parmi les musiciens de la couleur, à la fois harmonique et orchestrale. »⁷

Alexandre Scriabine s'est beaucoup intéressé à la notion de couleur, notamment dans son œuvre magistrale *Prométhée*, dans laquelle il a eu l'idée, inaboutie malheureusement, de construire un clavier à lumière pouvant projeter des coloris en rapport avec l'évolution de la musique. Henri Dutilleux n'a pas tenté d'écrire des pièces dans lesquelles la peinture aurait un rôle particulier à jouer. Son attachement se trouve plutôt dans son attrait pour la luminosité, les teintes orchestrales et dans l'impulsion créatrice que lui ont fournies certaines toiles.

Ces paroles du compositeur nous semblent bien résumer le lien qu'il entretient avec la peinture :

« La grande attraction qui me pousse vers une forme d'expression souvent très proche du domaine musical et pourtant si éloignée par nature, cette attirance, je ne peux l'attribuer qu'à la pure intuition, non au raisonnement, encore moins à une inclination d'esprit propre à l'analyse. Devant une toile de Jean Bazaine, quels sont donc les motifs qui m'invitent à en prolonger la contemplation, comme ce fut le cas lors des grandes expositions auxquelles j'ai pu assister depuis une trentaine d'années ? Mais surtout, d'où me vient que sa peinture continue à m'habiter bien au-delà d'une vision fugitive, comme peut le faire, idéalement, une œuvre musicale qui, par sa puissance émotive, nous poursuit, nous hante, longtemps après que les derniers sons ont été émis ? La réponse, je la trouverais peut-être dans les propos de Bazaine lui-même lorsqu'il

⁷DUTILLEUX, Henri ; COSTANTINO, Cédric. « Entretien avec Henri Dutilleux », 11 mai 2006. (page consultée le 17 septembre 2012) < http://www.classiquenews.com/applaudir/lire_article.aspx?article=146&identifiant=Y0K57HICUA6C16AQJX9BVDQT >

évoque la toile qui "chante" : "on dit d'une toile qu'elle "chante", c'est le seul mot qui lui convienne" ou bien, sans me limiter aux correspondances, aux synesthésies chères à Baudelaire, je songerais à l'anxiété, aux tâtonnements communs au peintre et au musicien, au seuil de l'œuvre à naître, à ce "désert" dont parle encore Bazaine : "Ce désert, le premier pas, la première "touche" l'envahit tout entier [...]. Un espace se crée, le blanc devient lumière, la toile commence à exister. Cette première semence vient de nous." Et je rapprocherais cette pensée de notre Claude Debussy lorsqu'il décrit "le tourment délicieux de l'idée à choisir entre toutes". »⁸

La considération que Dutilleux éprouve pour le travail des peintres, les similarités qu'il décèle dans ces deux métiers sont des indicateurs de son attrait pour cet art. Nous comprenons ainsi qu'il parvient à tirer des correspondances entre les deux quand bien même il reste dans le domaine purement musical.⁹

2) Du côté de la littérature

La famille d'Henri Dutilleux ne compte pas d'écrivains, mais la culture faisant partie intégrante de l'environnement dans lequel a baigné le compositeur, il n'est pas étonnant qu'il se soit montré intéressé par la littérature. Le poète qui l'a le plus marqué est sans aucun doute Charles Baudelaire.

« Il y a un poète du XIXe siècle, parmi beaucoup d'autres, qui m'a tellement obsédé par sa modernité, qui est Baudelaire, mais c'est vrai que je n'ai pas été épris, comme j'aurais pu l'être, de la poésie de René Char, par exemple, ou d'autres. Si, j'aimais Yves Bonnefoy mais c'est une poésie abstraite qui est très difficile à traiter musicalement. J'ai un peu connu Georges Schehadé, au Liban, sa poésie me touchait. J'ai eu des relations avec les poètes contemporains grâce à ce que j'ai fait à la radio avec certains d'entre eux mais c'était plutôt au niveau de la recherche d'une formule d'opéra de chambre radiophonique, comme François Billedoux, ou encore Obaldia. Donc il y a eu ces poèmes de Cassou, cela m'a marqué parce que j'étais attentif et souvent bouleversé par ce qui se passait à l'époque... »¹⁰

⁸DUTILLEUX, Henri. In : DARBON, Nicolas (dir.). *Henri Dutilleux, entre le cristal et la nuée*, p. 69.

⁹Voir l'annexe 1 qui présente quelques toiles de Jean Bazaine.

¹⁰DUTILLEUX, Henri. In : LEROY-RINGUET, Jérémie ; PESQUE, Emmanuelle. « La voix d'Henri Dutilleux », ODB-Opera. (page consultée le 11 décembre 2012) < <http://archive.today/56L11> >

De la même manière que pour la peinture, Dutilleux n'a pas eu pour ambition d'écrire une œuvre axée uniquement sur la littérature, mais cette dernière a plusieurs fois été source d'inspiration dans ses compositions.

« Ce que j'ai pu lire a contribué souvent à donner la première impulsion, trouver le climat de telle ou telle œuvre. J'éprouvais le besoin de m'écarter des titres généraux classiques comme "sonate" ou "sérénade" ou "nocturne" pour aller vers des formes à découvrir comme "Tout un monde lointain", "Mystère de l'instant" ou encore "the Shadows of Time". Mes titres annoncent déjà un certain univers tel que je le ressens beaucoup en littérature. »¹¹

En plus des titres, la littérature a influencé le compositeur sur des concepts musicaux, notamment ceux de la mémoire et du temps pour lesquels il a pris exemple sur l'écriture de Marcel Proust.

« En particulier, c'est à partir de ma Première Symphonie que se manifeste l'importance du concept de "mémoire" avec tout ce qui s'y rattache (notions de variations, de préfigurations, de prémonitions...). Nous touchons là à la question du *temps musical*, d'une particulière perception du temps, considéré à la manière proustienne (l'œuvre de Proust m'a en effet beaucoup influencé). On peut observer que cette préoccupation n'a cessé de s'intensifier dans mes œuvres ultérieures [...]. Chacune d'elles se réfère à une certaine idée de *cycle* et même de *temps circulaire* [...]. »¹²

« Ces phénomènes [prémonitions, rappels, etc] sont l'écho des préoccupations de Proust liées au souvenir, en ce sens que ce dernier estime que seuls les événements passés nous sont acquis. La mémoire permet de les ressusciter. Ainsi, par cette fonction de réactualisation se reconstruit "l'édifice immense du souvenir" décrit par Proust dans *Du côté de chez Swann. À la recherche du Temps perdu* est une œuvre jalonnée d'épisodes qui mettent en scène l'acte de mémoire. En effet, cette reconstruction mentale est présente, dès le début du roman, dans la page célèbre de la "madeleine" :

"Et bientôt, [...] je portai à mes lèvres une cuillerée de thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. [...] D'où avait pu venir cette puissante joie ? [...] Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray [...], ma tante Léonie

¹¹DUTILLEUX, Henri ; COSTANTINO, Cédric. « Entretien avec Henri Dutilleux », 11 mai 2006. (page consultée le 17 septembre 2012) < http://www.classiquenews.com/applaudir/lire_article.aspx?article=146&identifiant=Y0K57HICUA6C16AQSJX9BVDQT >

¹²DUTILLEUX, Henri. In JOOS, Maxime. *La perception du temps musical*. p. 151.

m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul". De même que le personnage proustien, l'auditeur, confronté à des réminiscences motiviques, tend à remonter le cours du temps par le biais de la mémoire. La mise en rapport d'instantanés distants ainsi que l'intervention de facteurs inconscients concernant l'élaboration ou la perception d'une œuvre musicale sont à l'image de cet épisode car elles participent de la même démarche. Temps proustien et temps musical demeurent des temps traversés par des zones d'absence et de résurgences. »¹³

Si Dutilleux n'a jamais utilisé de textes de Proust dans ses œuvres, son influence se trouve dans ce rapport au temps musical. Cette préoccupation était déjà présente dans le langage du compositeur, mais c'est lui-même qui a eu l'idée de la rattacher aux considérations similaires de l'auteur.

Hormis quelques mélodies accompagnées de jeunesse, ce n'est que sur la fin de sa vie que Dutilleux a écrit pour la voix. Pourtant la littérature a marqué certaines de ses pièces bien avant.

3) Les œuvres : son rapport à la peinture et à la littérature

Dutilleux n'a pas ou peu écrit de musique spécifiquement en lien avec un autre art. Son corpus ne comprend pas d'opéra, un seul ballet figure, et c'est une pièce de jeunesse, ainsi que quelques mélodies. Et pourtant, même parmi ses œuvres purement instrumentales, se trouve une forte attache à la peinture et à la littérature. Nous nous proposons de citer les plus importantes.

Écrite en 1959, la *Symphonie n° 2 «Le Double»*, pour grand orchestre et orchestre de chambre a été rapprochée ultérieurement à la toile *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* de Paul Gauguin.

¹³*Ibid.* p. 152.



Illustration 1: Paul Gauguin (1848-1903), *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*, 1897-1898, huile sur toile, 139,1 x 374,6 cm, Musée des beaux-arts à Boston.

Au départ, cette œuvre n'a pas été pensée d'après un élément extérieur. Dutilleux s'est fait la réflexion d'une dualité, d'un double musical dans lequel deux groupes distincts, un gros et un petit, dialogueraient à la manière d'un concerto grosso. Ce n'est qu'après avoir composé qu'il s'est aperçu des similarités que comportait son œuvre avec celle de Paul Gauguin, notamment concernant les questionnements existentiels qu'elle soulevait :

« Dutilleux refuse l'idée de la musique à programme ou douée d'un "message", et ainsi le titre de la symphonie doit être entendu dans un sens général : "Deux personnages en un seul, l'un étant comme le reflet de l'autre, son double". (...) On peut trouver une clef à la compréhension de l'œuvre dans une affirmation d'une dame qui dit un jour à Dutilleux que l'écoute de sa symphonie lui avait fait penser à la toile de Gauguin intitulée "D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?". Après avoir réfléchi, Dutilleux avoua qu'elle avait compris l'essence de sa musique. »¹⁴

Le concerto pour violoncelle et orchestre, *Tout un monde lointain...*, composé en 1970, tire son inspiration de Charles Baudelaire. Cette œuvre est purement orchestrale,

¹⁴BORG-WHEELER, Philip. *Complete orchestral works / Henri Dutilleux, comp. ; BBC Philharmonic, Yan Pascal Tortelier, dir.* [CD]

mais l'univers du poète y est omniprésent. Chaque mouvement porte en épigramme quelques vers de poèmes tirés des *Fleurs du Mal*. La volonté de Dutilleux est d'exprimer par la musique ce qu'il perçoit dans les textes. Sa démarche relève davantage de la suggestion que de la description.

En 1976, suite à la commande de Rostropovitch pour les soixante-dix ans de Paul Sacher, Henri Dutilleux compose *Trois strophes sur le nom de Sacher* (œuvre complétée en 1982).

« Le titre adopté pour cette courte pièce – un peu plus de huit minutes –, *Hommage à Paul Sacher*, se réfère à une idée de retour, sinon de "rimes". Trois mouvements : "*Un poco indeciso*", "*Andante sostenuto*", "*Vivace*". Le lien entre les trois strophes est établi par l'énoncé des six lettres du nom SACHER. Six lettres selon la notation germanique, soit Mi-bémol, La, Do ; Si, Mi, Ré. »¹⁵

Le rapport à la poésie se fait ici par le jeu musical des lettres. Pour cela Dutilleux utilise des miroirs, faisant entendre des séries composées de ces six notes dans tous les sens possibles : droit, inverse, rétrograde et rétrograde de l'inverse. Le terme « Strophes » présent dans le titre montre aussi une analogie à la poésie.

L'année d'après, 1977, suit l'œuvre orchestrale *Timbres, Espace, Mouvement ou « La Nuit étoilée »* qui est directement influencée par *La Nuit étoilée* de Vincent Van Gogh. Cette pièce a été composée suite au choc émotionnel éprouvé par Dutilleux à la découverte de ce tableau. Là encore, il ne s'agit pas d'illustrer de façon descriptive la toile, mais plutôt de faire entendre musicalement ce que signifie cette peinture pour le compositeur.

The Shadows of Time, composé en 1997, fait allusion à l'histoire d'Anne Franck et au peintre Kandinsky. Le troisième mouvement, « Mémoire des ombres », est ponctué

¹⁵DUTILLEUX, Henri. In CADIEUX, Martine. *Constellations*, p. 98.

de ces paroles « Pourquoi nous ? Pourquoi l'étoile ? » en référence à la Shoah, notamment en souvenir d'Anne Franck et des enfants d'Yzieux déportés. Le cinquième mouvement « Dominante bleue ? » évoque Kandinsky :

« Le bleu pourrait être l'espoir, ou le rêve d'un espoir. "Dominante bleue ?" révèle peut-être dans ma mémoire l'admiration que j'ai pour Kandinsky... »¹⁶

« L'émergence d'une dimension humanitaire dans cette œuvre est directement liée à une autre innovation importante de l'œuvre : l'apparition de la voix humaine. [...] Trois enfants entonnent un simple chant, modal, légèrement solennel et dépourvu de toute ostentation. Ils apparaissent seulement au début du troisième mouvement : leur chant est bientôt englouti par des vagues orchestrales et on ne les entendra plus. Pourtant les répercussions de ce petit chant se font sentir tout au long de l'œuvre. »¹⁷

La correspondance avec la littérature est plus ténue pour cette pièce. Il s'agit davantage de la considération du compositeur pour un fait historique. Néanmoins, un court texte, écrit par Dutilleux lui-même, laisse entendre une pensée forte et marquante, sans imposer un long discours.

Les œuvres de fin de vie montrent un attrait plus prononcé pour la voix. En 2003, *Correspondances* propose une pièce pour soprane et orchestre. Les paroles s'appuient sur des textes et lettres de Rainer Maria Rilke, Prithwindra Mukherjee, Alexandre Soljenitsyne et Vincent Van Gogh.

Enfin, la dernière œuvre du compositeur, *Le temps L'horloge*, écrite en 2007, est également pour voix et orchestre. Nous y retrouvons une nouvelle fois des poèmes de Charles Baudelaire, mais également de Jean Tardieu et Robert Desnos.

« L'autre jour j'écoutais le temps
qui passait sous l'horloge.
Chaînes, battants et rouages
il faisait plus de bruit que cent

¹⁶*Ibid.*, p. 60.

¹⁷THURLOW, Jeremy. *Dutilleux...La musique des songes*, p. 245.

au clocher du village
et mon âme en était contente.

J'aime mieux le temps s'il se montre
que s'il passe en nous sans bruit
comme un voleur dans la nuit... »¹⁸

Le lien entre les textes est fait par la notion du temps : celui qui passe, celui qui est infini. Ce poème a donné son nom à l'œuvre.

À travers ce mémoire, nous tenterons de montrer que la peinture et la littérature transparaissent en filigrane, de façon plus ou moins marquée dans les pièces d'Henri Dutilleux. Nous verrons quels moyens sont employés pour traduire musicalement les impressions qu'il éprouve pour les productions d'autres artistes.

“Pour cela, nous avons choisi de nous concentrer autour de trois œuvres majeures qui nous semblent représentatives du langage d'Henri Dutilleux relatif à notre sujet. Nous analyserons donc les liens avec la peinture par *Timbres, Espace, Mouvement* ou « *La Nuit étoilée* ». Nous évoquerons ensuite les correspondances avec la poésie par le biais du concerto pour violoncelle et orchestre *Tout un monde lointain...* Enfin, nous terminerons par la pièce *Correspondances* qui synthétise le rapport de la musique à la peinture et à la littérature.

Le travail du compositeur relève principalement du ressenti et il n'est pas aisé de proposer une analyse figée et technique des éléments. Il s'agira donc plutôt, pour le présent mémoire, d'une lecture personnelle des œuvres. Celle-ci, par son caractère subjectif, pourra être vue d'une tout autre manière par un autre auditeur, et c'est probablement ce qui fait la richesse de la musique d'Henri Dutilleux.

¹⁸TARDIEU, Jean. *L'Accent grave et l'Accent aigu*, « Le temps l'horloge ». (page consultée le 10 août 2014)
< <http://www.paperblog.fr/2689014/le-temps-l-horloge-jean-tardieu/> >

Partie 1

-

Analogies entre musique et peinture :

Timbres, Espace, Mouvement ou « La nuit étoilée »

Chapitre 1 : Henri Dutilleux et la peinture

Comme nous avons pu le voir dans l'introduction, l'héritage familial d'Henri Dutilleux l'a conduit, dès son enfance, à côtoyer l'art pictural et à l'apprécier. Il n'est, bien entendu, pas le seul à s'être questionné sur l'idée d'une correspondance entre musique et peinture. Ce chapitre nous montrera quels sont les liens entre ces deux arts, du regard des artistes, et comment Dutilleux est arrivé à l'idée de la composition de *Timbres, Espace, Mouvement*.

1) Correspondances entre musique et peinture

Si Dutilleux est fasciné par les impressionnistes et par Van Gogh, il a également porté de l'intérêt à Kandinsky. Ce dernier s'est beaucoup questionné sur les portées de son art dans son essai *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, dans lequel il décrit l'artiste comme un médiateur entre les hommes et un monde parallèle supérieur qu'est celui de l'esprit. À travers cette pensée, l'objectif du peintre, selon lui, n'est pas de proposer une illustration du réel, mais d'exprimer ses sentiments vis-à-vis de la nature de façon non descriptive. La musique, par son caractère naturellement abstrait, lui semble être un modèle à suivre pour cela :

« ...Les comparaisons avec la musique sont les plus riches d'enseignement. Depuis des siècles, et à quelques exceptions et déviations près, la musique est l'art qui utilise ses moyens, non pour représenter les phénomènes de la nature, mais pour exprimer la vie spirituelle de l'artiste et créer une vie propre des sons musicaux.

Un artiste qui ne voit pas, pour lui-même, un but dans l'imitation, même artistique, des phénomènes naturels et qui est créateur, et veut et doit exprimer son *monde intérieur*, voit avec envie avec quel naturel et quelle facilité ces buts sont atteints dans l'art le plus immatériel à l'heure actuelle : la musique. Il est compréhensible qu'il se tourne vers elle et cherche à trouver dans son art les mêmes moyens. De là découle la recherche actuelle de la peinture dans le

domaine du rythme, des mathématiques et des constructions abstraites, la valeur que l'on accorde maintenant à la répétition du ton coloré, la manière dont la peinture est mise en mouvement, etc.

Cette comparaison des moyens des différents arts et cet enseignement réciproque entre les différentes branches de l'art ne peuvent être fructueuses que si cet enseignement dépasse l'extérieur et porte sur les principes. Cela veut dire qu'un art doit apprendre d'un autre comment il utilise *ses* moyens afin d'utiliser ensuite ses *propres* moyens selon les *mêmes principes*, c'est-à-dire selon le principe qui lui est *propre*. Lors de cet apprentissage, l'artiste ne doit pas oublier que chaque moyen implique un mode d'utilisation particulier et que c'est *ce* mode qui est à découvrir. »¹⁹

L'idée importante à retirer de ces paroles est l'appropriation, par un artiste, d'un autre art avec les procédés du sien. Copier musicalement la peinture n'aurait aucun sens, mais se servir de certaines caractéristiques et les transposer pour pouvoir les utiliser autrement apporte une richesse supplémentaire. Kandinsky analyse quelques différences entre ces deux domaines qui pourraient être employées :

« Dans l'emploi de la forme, la musique peut obtenir des résultats dont est incapable la peinture. À l'inverse, par certaines de ses propriétés, la peinture dépasse la musique. Ainsi la musique a pour elle le temps, la durée. Privée de cette possibilité la peinture peut en revanche imprimer d'un seul coup l'essence même d'une œuvre dans la conscience du spectateur, ce que ne peut faire la musique. La musique, échappant à la « nature », est libérée de la nécessité de puiser dans le monde extérieur les formes extérieures de son langage. (Le langage de la nature reste son langage. Si la musique veut exprimer précisément ce que la nature dit à l'homme avec son propre langage, elle doit emprunter uniquement la signification intérieure de ce langage de la nature et la reproduire dans une forme extérieure propre à la musique, c'est-à-dire dans un langage musical.) Aujourd'hui la peinture se limite encore presque exclusivement à des formes empruntées à la nature. Son problème actuel est de mettre à l'essai, d'évaluer ses possibilités et ses moyens, de les analyser comme le fait la musique depuis des temps immémoriaux (il y a des exceptions – la musique à programme ne fait effectivement que confirmer la règle), d'essayer d'utiliser ses possibilités et ses moyens de façon purement picturale. »²⁰

Nous retrouvons le souci d'éviter la description, et Kandinsky remarque également un rapport au temps différent entre les deux esthétiques. Ce point étant une des

¹⁹KANDINSKY, Wassily. *Du spirituel dans l'art, et dans peinture en particulier*, pp. 98-101.

²⁰*Ibid.* p. 114.

préoccupations majeures d'Henri Dutilleux, nous pouvons penser qu'il a pu s'intéresser au statisme et à l'immédiat pictural comme une nouvelle approche du temps musical.

Kandinsky, dans ses considérations pour la musique, a dressé des analogies entre les couleurs et les timbres. Il précise que ces correspondances ne sont pas absolues, les teintes des deux parties étant infinies :

« La correspondance des tons colorés et musicaux est, bien entendu, simplement relative. De même qu'un violon peut produire des sons très différents, qui peuvent répondre à des couleurs tout aussi diverses, le jaune, dans ses différentes nuances, peut être exprimé par différents instruments. Dans les parallèles que l'on établit ici, on pense surtout au ton moyen (sans variation) de la couleur pure et, en musique, au ton moyen, sans variation par vibration, sourdine, etc. »²¹

Nous nous proposons de reprendre les parallèles établis dans le tableau ci-dessous :

Jaune clair	« Il sonne comme une trompette, jouée dans les aigus et de plus en plus fort, ou comme le son éclatant d'une fanfare. » ²²
Bleu clair	Flûte traversière
Bleu foncé	Violoncelle, plus foncé la contrebasse
Bleu profond	« Dans ses tons les plus profonds, les plus majestueux, le bleu est comparable aux sons graves d'un orgue. » ²³
Vert absolu	« Sons calmes, amples, et de gravité moyenne, du violon. » ²⁴
Rouge clair chaud (Saturne)	« Il rappelle [...] le son des fanfares avec tuba, un son fort, obstiné, insolent. » ²⁵
Rouge de cinabre (brun)	« Sonne comme un tuba et peut être mis en parallèle avec de forts coups de timbale. » ²⁶

²¹*Ibid.* p. 148.

²²*Ibid.* p. 148.

²³*Ibid.* p. 150.

²⁴*Ibid.* p. 154.

²⁵*Ibid.* p. 158.

²⁶*Ibid.* p. 160.

Rouge froid (comme le carmin)	« Il rappelle l'ampleur des sons moyens et graves du violoncelle porteurs d'un élément passionnel. » ²⁷
Rouge froid clair	« Les sons élevés clairs et chantants du violon. » ²⁸
Orangé	« Il sonne comme une cloche de ton moyen qui appelle à l'Angélus, comme une puissante voix de contralto ou comme un alto jouant largo. » ²⁹
Violet	« Il a les vibrations sourdes du cor anglais, du chalumeau et correspond dans les tonalités profondes aux basses des instruments de bois (par exemple le basson). » ³⁰
Blanc	« Il résonne intérieurement comme un non-son, ce qui correspond sensiblement à certains silences en musique, ces silences ne font qu'interrompre momentanément le développement d'une phrase sans en marquer l'achèvement définitif. C'est un silence qui n'est pas mort, mais plein de possibilités. Le blanc sonne comme un silence qui pourrait subitement être compris. » ³¹
Noir	« Musicalement, on peut le représenter par un silence définitif après lequel la suite apparaîtra comme le début d'un nouveau monde, car tout ce qui est interrompu par ce silence est achevé pour toujours : le cercle est fermé. » ³²

La précision des termes est remarquable dans ces correspondances, une couleur particulière étant liée à un instrument, un registre, voire une expression musicale. Si ces indications peuvent paraître subjectives, nous pouvons noter que certains mots sont identiques pour caractériser à la fois un timbre et une teinte. Par exemple, le terme « éclatant » peut s'appliquer aussi bien à un jaune vif qu'à une trompette, ce pourquoi Kandinsky rapproche les deux. L'adjectif « profond » est proche du « grave » musical, et le

²⁷*Ibid.* p. 162.

²⁸*Ibid.* p. 162.

²⁹*Ibid.* p. 162.

³⁰*Ibid.* p. 163.

³¹*Ibid.* p. 156.

³²*Ibid.* p. 156.

peintre propose des basses pour les bleus les plus sombres. La symbolique part donc d'un langage similaire entre peinture et musique auquel Kandinsky ajoute sa vision personnelle des éléments.

Si Dutilleux affirme s'être intéressé à la peinture et aux écrits de Kandinsky, il ne dit pas avoir pris ces indications pour exemple et s'en être servi dans sa musique. Toutefois, nous verrons que la notion de timbre est centrale dans ses œuvres, particulièrement dans *Timbres, Espace, Mouvement*.

Kandinsky n'est pas le seul peintre à avoir réfléchi aux possibilités des autres arts. Vincent Van Gogh est également interpellé par certains aspects de la musique :

« Ce que je cherche là-dedans et pourquoi il me semble bon de les copier, je vais tâcher de te le dire. On nous demande à nous autres peintres toujours de *composer* nous-mêmes et de *n'être que compositeurs*. Soit, – mais dans la musique il n'en est pas ainsi, – et si telle personne jouera du Beethoven, elle y ajoutera son interprétation personnelle, – en musique et alors surtout pour le chant, – *l'interprétation* d'un compositeur est quelque chose, et il n'est pas de rigueur qu'il n'y a que le compositeur qui joue ses propres compositions. »³³

Cette différence entre musique et peinture, soulignée par Van Gogh, touche à la question de l'interprétation : pourquoi un peintre serait contraint d'apporter sans cesse quelque chose de nouveau ? Ne pourrait-il pas donner sa propre version d'une œuvre déjà existante ? Du côté des musiciens, cette interrogation se pose aussi : le musicien peut-il être considéré comme compositeur vu qu'il offre une exécution personnelle qui fait vivre la musique selon sa sensibilité ? Les débats que soulèvent ces problèmes ne sont pas notre propos ici, mais ils laissent entendre que Van Gogh connaît le système musical et que cela l'intéresse suffisamment pour qu'il s'en serve comme modèle sur ce point précis.

³³VAN GOGH, Vincent. *Lettres à Théo : textes choisis*, « lettre 607 F, sans date, entre mai 1889 et mai 1890 », pp. 155-156.

Henri Dutilleux se pose lui aussi des questions sur le lien entre musique et peinture. En voilà un exemple, tiré d'une interview à propos de la musique vocale :

« En 1990, vous disiez à "Telarama" : « j'ai essayé de faire chanter l'orchestre comme le peintre fait jaillir ses couleurs ». Est-ce que vous utilisez aussi la voix comme une couleur de la palette du peintre ?

Je ne sais pas si c'est aussi précis, mais il y a certainement beaucoup de rapports entre les couleurs et certains timbres, que ce soient des timbres de voix humaines ou que ce soient des instruments de l'orchestre... Ce que je peux dire, c'est que la peinture en général m'a beaucoup intéressé, souvent ému, même, et je l'ai été par certaines peintures par opposition à d'autres, aussi. En même temps, il faut penser que ce sont deux arts différents. L'un se passe dans le déroulement du temps alors que l'on peut saisir l'autre tout de suite, en une impression immédiate, d'un bref regard, c'est tout de même très différent. »³⁴

La distinction soulevée ici relève de la perception du public par rapport à ces deux arts, notamment concernant la notion du temps. Nous verrons comment le compositeur parvient à faire durer musicalement les idées figées dans *La nuit étoilée* de Van Gogh.

2) *Genèse de l'œuvre*

Fasciné par la peinture de Van Gogh et notamment par la couleur que ses toiles dégagent, Henri Dutilleux a été subjugué à la vue de *La nuit étoilée* par l'atmosphère qui en émerge.

« Mon œuvre *Timbres, espace, mouvement* s'inspire notamment d'un de ses tableaux, *la Nuit étoilée*, que j'avais vu au MoMa de New York. Il y a des peintures plus belles de Van Gogh mais celle-ci m'a tout de suite enthousiasmé par sa folie. Il y a un clocher, un cyprès, mais tout le reste se passe dans le ciel. C'est du délire !

Dans ma famille, nous étions tous en vénération devant mon illustre arrière-grand-père, Constant Dutilleux, qui était un grand ami de Corot et Delacroix. Les tableaux de l'École de

³⁴DUTILLEUX, Henri. In LEROY-RINGUET, Jérémie ; PESQUE, Emmanuelle. « La voix d'Henri Dutilleux », ODB-opera, Paris, 25 novembre 2006. (page consultée le 11 novembre 2012) < <http://archive.today/56L11> >

Barbizon sont des sous-bois admirables. Mais quand j'ai découvert Van Gogh, avec cette lumière qu'il avait lui-même recherchée, cela a été une révélation. Ce que j'aime chez lui, c'est sa démesure. Quand il dit à son frère: « *j'ai un besoin terrible de religion. Aussi je sors la nuit pour voir les étoiles* », c'est là encore du délire. »³⁵

La lumière, élément frappant de ce tableau, est une des préoccupations majeures de Van Gogh C'est d'ailleurs ce qui l'a poussé à venir s'installer dans le sud de la France.

« Mon cher frère, tu sais que je me suis rendu dans le Midi et que je m'y suis lancé dans le travail pour mille raisons. Vouloir voir une autre lumière, croire que regarder la nature sous un ciel plus clair peut nous donner une idée plus juste de la façon de sentir et de dessiner des japonais. Vouloir enfin voir ce soleil plus fort, parce que l'on sent que sans le connaître on ne saurait comprendre au point de vue de l'exécution, de la technique, les tableaux de Delacroix et parce que l'on sent que les couleurs du prisme sont voilées dans de la brume dans le Nord. »³⁶

Cette lettre a été écrite à Saint-Rémy de Provence, village dans lequel Van Gogh a séjourné à l'hôpital de mai 1889 à mai 1890. Il y a peint de nombreuses toiles, dont *La nuit étoilée*.

³⁵DUTILLEUX, Henri. In VILAREM, Laurent. « La démesure d'Henri Dutilleux », 22 juin 2010. (page consultée le 11 novembre 2012). < <http://www.altamusica.com/entretiens/document.php?action=MoreDocument&DocRef=4395&DossierRef=3984> >

³⁶VAN GOGH, Vincent. *Lettres à Théo : textes choisis*, « Lettre 605 F, 10 septembre 1889 », p. 147.



Illustration 2: VAN GOGH, Vincent. *La nuit étoilée*, 1889, huile sur toile, 73 X 92 cm, Musée d'art moderne à New-York.

Une analyse picturale détaillée du tableau permettrait peut-être d'en comprendre certains aspects clés, mais il nous semble plus pertinent de proposer la description qu'en fait Dutilleux lui-même :

« Dans "*La Nuit Étoilée*", le ciel occupe la plus large place d'où se détachent, autour d'une immense nébuleuse en spirale, une série d'astres aussi impressionnants par leur démesure que par leur aspect "vibrant", comme si chacun d'eux, dans un halo argenté, se trouvait en "résonance" avec tout cet ensemble palpitant.

Au bas de la toile, dans cette "obscurité clarté", la petite ville semble endormie et paisible, dominée au premier plan par un grand cyprès dont le mouvement ascendant répond à celui de la flèche de l'église, tandis qu'une lune orange, à l'autre extrémité, rayonne étrangement dans

l'infini de la voûte céleste...

Le pouvoir de choc d'une telle peinture s'exerça sur moi dès ma jeunesse. Hanté par cette "vision apocalyptique" - selon le remarquable texte de Meyer Schapiro (Vincent Van Gogh, N.E.F) - je n'avais jamais pensé jusqu'à ces dernières années qu'une relation pût être tentée entre cet univers et le monde sonore. Cependant, par une sorte d'osmose, de long travail du subconscient, j'éprouvais finalement le besoin d'établir ce lien. »³⁷

Le mouvement qui agite le ciel est un élément qui a captivé le compositeur. C'est d'ailleurs un des termes qu'il choisit de transposer en musique et d'inclure dans le titre de son œuvre. Nous verrons que la grande nébuleuse centrale fait l'objet d'une correspondance musicale particulière. Dans la toile de Van Gogh, ces éléments célestes s'opposent à ce qui se passe sur terre. L'immobilité et la tranquillité habitent le bas alors que le ciel est en pleine agitation. Le lien entre ces deux univers que rien ne rassemble s'opère par l'immense cyprès au premier plan, ainsi que par le clocher de l'église. Henri Dutilleux se montre intéressé par le vide immense entre les deux mondes. Dans sa pièce, il le symbolise par les timbres, opposant le grave et l'aigu – ce qui explique que ce mot est au pluriel dans le titre.

« Dans *Timbres, Espace, Mouvement* [...] que j'ai écrit en 1978 pour l'Orchestre de Washington, j'ai composé très rapidement, au contraire de mes habitudes, mais avec une extrême rigueur dans le choix de la formule orchestrale. Mon inspiration a été une toile de Van Gogh, *La nuit étoilée*, où l'espace et la vie se trouvent dans le délire des étoiles. Ma composition n'est pas une illustration du tableau, mais j'ai éliminé les violons et les altos de mon orchestre afin de recréer ce mouvement d'espace, ce choc émotif. Je me suis peu à peu aperçu que le graphisme de ma partition reprenait les spirales, les nébuleuses de la toile. »³⁸

Le mot « espace », dans le titre, fait donc allusion à ce vide présent dans la toile de Van Gogh, et il est symbolisé musicalement par l'opposition de registres. Quant aux

³⁷DUTILLEUX, Henri. *Le Nouvel Observateur*, rubrique « Le Musée égoïste », octobre 1984. (page consultée le 21 janvier 2014) < http://mediatheque.cite-musique.fr/simclient/consultation/binaries/stream.asp?INSTANCE=MULTIMEDIA&EIDMPA=CMTN000042100_01&SEARCH= >

³⁸DUTILLEUX, Henri. RIEDER, Jean-Luc. « L'univers musical d'Henri Dutilleux », *Journal de Genève*, 15 décembre 1984, p. 22. (page consultée le 23 octobre 2012) < <http://www.letempsarchives.ch/Default/Skins/LeTempsFr/Client.asp?Skin=LeTempsFr&enter=true&AW=1371404809811&AppName=2> >

instruments, ils accompagnent cet écart – par le contraste entre cordes et bois – mais ils peuvent aussi se rapprocher, créant ainsi le lien évoqué par le peintre avec le cyprès. De plus, les combinaisons infinies de timbres trouvent leur correspondance dans les couleurs de la peinture. Si Dutilleux n'emploie pas une analogie aussi précise que celle proposée par Kandinsky, il utilise les possibilités de l'orchestre à la manière dont le peintre allie les coloris.

Les termes *Timbres, Espace, Mouvement* sont donc le résumé, ou les mots clés que Dutilleux ressent pour *La nuit étoilée*. Il ajoute d'ailleurs à son titre celui de Van Gogh, comme une incitation pour l'auditeur à aller voir la peinture, ou bien comme une piste aidant à la compréhension de l'œuvre. Pour autant, la musique n'est nullement une illustration descriptive de la toile. Il serait intéressant de la faire écouter à deux personnes, l'une ayant connaissance du titre et de son influence, l'autre non. Il est à parier que les impressions des deux seront relativement différentes. Ainsi, la pièce s'adresse à un large public : certains entendront une œuvre de musique pure, et ceux qui chercheront à comprendre plus précisément la pensée du compositeur bénéficieront de quelques aides de ce dernier pour analyser la partition.

Chapitre 2 : Analyse de l'œuvre

Le terme « correspondance » définit bien les liens qui unissent la toile de Van Gogh à la musique d'Henri Dutilleux, évitant la simple illustration. Par l'analyse de l'œuvre, nous verrons comment Dutilleux transpose musicalement des procédés picturaux pour évoquer ses impressions vis-à-vis du tableau. Il reprend par là les idées de Kandinsky abordées dans le précédent chapitre.

1) *Les timbres comme des touches de couleur*

Henri Dutilleux est connu pour être un fin orchestrateur. Il a une prédilection pour les œuvres destinées à de gros effectifs, mais sait manipuler ces derniers pour avoir des sonorités riches et variées, allant du *tutti* orchestral au cisaillement le plus précis qui permet à chaque timbre de s'exprimer sans couvrir les autres. C'est d'ailleurs une qualité qu'ont eu d'autres compositeurs et que Van Gogh admire :

« Quand on intensifie toutes les couleurs, on parvient de nouveau à la paix et à l'harmonie. Il se passe quelque chose comme dans la musique wagnérienne – elle est jouée par un grand orchestre et n'en est pas pour autant moins intimiste. »³⁹

La musique de Wagner et celle de Dutilleux sont bien différentes, nous ne cherchons aucune comparaison par là. Mais l'idée qu'un orchestre de gros effectif permet une multitude de possibilités nous semble intéressante pour ce que Dutilleux propose dans *Timbres, Espace, Mouvement*.

³⁹VAN GOGH, Vincent. In DARBON, Nicolas (dir.). *Entre le cristal et la nuée*, p. 67.

a) Une multitude de combinaison de timbres

Nous avons évoqué la volonté du compositeur de supprimer les violons et altos de l'orchestre pour permettre une opposition entre les graves des autres instruments à cordes et les aigus des bois. Mais, pour symboliser les couleurs, Dutilleux propose également de nombreuses combinaisons de timbres qui apportent chaque fois une teinte différente. Dès le début de l'œuvre, au chiffre 5, une succession d'associations se fait entendre.

5 (Grande Flûte)

Pte Fl. 2
 Fl.
 Htb. (ord.)
 Htb. d'A.
 Cl.
 Cl. B.
 Bons
 Cors
 Trp.
 Trb.
 Cymb. susp. méd.
 Harpe
 6 Violons
 Vle. 1. 2.
 3. 4.
 5. 6.
 Cb.

1
 2
 3
 4
 5

Pochissimo Riten.

(G. Fl.)

Pte Fl. 2 *pp*

1 *pp*

Fl. 2 *pp*

Htb. 1 *pp*

3 *pp*

Htb. d'A. (solo) *pp*

Cl. 1 *pp*

2 *pp*

Cl. B. *pp*

Bons 1. (solo) *pp*

Cors 1 *p*

2 *pp*

3 *pp*

4 *pp*

Trp. 1 *p*

2 *pp*

3 *pp*

Trb. 1 *pp*

2 *pp*

3 *pp*

Cymb. susp. méd. *ppp*

Pochissimo Riten.

4 Pupitres

Vcl. 1 *mp*

2 *mp*

3 *mp*

4 *mp*

7/4 3/2

Illustration 3: *Timbres, Espace, Mouvement* ; I, chiffre 5 : variations de timbres.

Dans ce passage calme, des accords *piano* se succèdent et passent au différents instruments de l'orchestre, avec de nouvelles combinaisons à chaque fois. Dutilleux marque également des changements de couleurs grâce à l'harmonie et à la rythmique. Voilà un tableau récapitulatif de ces trois éléments. Les numéros des accords sont indiqués sur la partition. Le compositeur emploie des harmonies polyphoniques : nous les avons regroupées par triades, mais une interprétation différente peut aussi être envisagée.

	Timbres		Accord	Rythmique
Accord 1	Trompettes, cors, bassons, clarinette basse, hautbois	Cuivres + bois	<i>mi</i> M + <i>fa</i> M	Noires sur les contretemps
Accord 2	Contrebasses (en sons harmoniques), cymbale suspendue médium, clarinette basse, clarinettes, hautbois d'amour, hautbois, flûtes et piccolo	Cordes + percussions + bois	<i>do # m 7</i> + <i>fa</i> M	Blanche sur le contretemps (sauf contrebasses : longue tenue sur le temps)
Accord 3	Contrebasses, violoncelles (en <i>pizzicato</i>), bassons, hautbois d'amour, hautbois	Cordes + bois	<i>mi</i> M + <i>fa</i> M	Noire pointée sur le temps
Accord 4	Contrebasses, cors, bassons, puis ajout des trombones et trompettes	Cordes + cuivres + bois	<i>ré b 7°</i> Majeure + <i>mi b m</i>	Accélération rythmique (noire, croches, triolet) sur des contretemps
Accord 5	Violoncelles (en sons harmoniques), harpe (également), cymbale suspendue médium (en trémolo) clarinette basse, clarinette, hautbois, flûtes et piccolo, puis ajout trombones et trompettes	Cordes + percussions + bois puis ajout cuivres	<i>si m</i> + <i>do</i> M + <i>do # m</i>	Triolets de doubles croches
Accord 6	Violoncelles, trompettes, cors	Cordes + cuivres	Montée chromatique jusqu'à l'unisson sur <i>sol #</i>	Noires syncopées ou triolets jusqu'à une longue tenue

La lecture de ces informations nous montre la richesse de tous ces changements en un temps court. Si le registre reste grave et assez uniforme à tous les instruments, la variation de couleur se fait par les combinaisons de timbres. Les quelques modes de jeu utilisés viennent ajouter une teinte nouvelle à certaines sons. Les harmonies contribuent également à cette fluctuation de coloris. Par leur complexité, elles produisent des sonorités particulières, dissonantes, ressemblant parfois à des agrégats de notes par l'ambitus resserré. Un seul accord est donné deux fois – le premier et le troisième – mais le changement de timbre empêche de le reconnaître à l'oreille. Nous pouvons voir une évolution dans les rythmes proposés : une accélération rythmique jusqu'au cinquième, pour ensuite ralentir jusqu'à l'unisson sur une note tenue. Enfin, les nuances accompagnent ces variations par des soufflets *crescendo-decrescendo*.

Malgré la diversité des techniques utilisées dans ce court extrait, l'ensemble sonne de façon uniforme grâce à des tuilages entre chaque accord, certains instruments s'arrêtant tandis que d'autres reprennent un peu avant. Le changement de couleur se fait donc subtilement, comme un travail continu sur la texture sonore. Tout cela crée du mouvement, rejoignant ainsi le troisième mot clé du titre de l'œuvre.

Ce passage conduit à un amoindrissement de l'orchestre jusqu'à un unisson des violoncelles sur *sol #*, note pôle du premier mouvement. La variation de timbres perdure jusqu'au bout puisqu'elle passe ensuite au hautbois d'amour, puis au basson pour terminer avec les flûtes jouant en *flutterzunge*. Cette *klangfarbenmelodie* donne l'impression d'un son continu grâce à un tuilage entre chaque changement.

Par cet extrait, nous pouvons donc voir toute la précision de Dutilleux qui utilise les combinaisons de timbres à la manière des mélanges de couleurs créant des teintes nouvelles.

b) La couleur orchestrale pour suggérer une ambiance

Les timbres peuvent servir comme des couleurs, mais également pour donner une atmosphère particulière. C'est le cas à maintes reprises dans l'œuvre, nous en avons choisi un exemple dans le premier mouvement, du chiffre 17 à 22.

L'extrait est basé autour d'une courte série de huit notes.

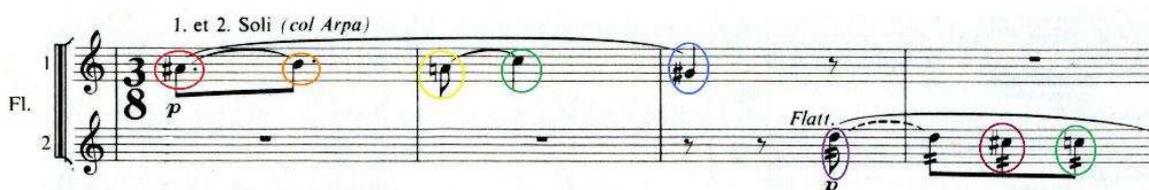


Illustration 4: *Timbres, Espace, Mouvement* ; I, chiffre 17 : série de huit notes, de sol # à ré.

Les notes sélectionnées par le compositeur forment le chromatisme de *sol #* à *ré*. Le choix de cet écart n'est probablement pas un hasard puisque *sol #* est la note pôle du premier mouvement et *ré* son triton, intervalle apprécié et utilisé par Dutilleux dans nombre de ses œuvres. Le *do* bécarré est employé à deux reprises : à la fin, et au milieu des sept sons sélectionnés. La série peut se découper en deux parties : la première propose des intervalles grandissant jusqu'au *ré* (seconde mineure, tierce mineure, puis triton) ; la seconde conclue par un petit chromatisme descendant. Par sa courte durée, ce thème est facile à mémoriser, ce qui permet à l'auditeur de mieux déceler ce qui se passe par la suite.

Après une énonciation à la flûte et à la harpe, la série est jouée et développée jusqu'au chiffre 22. En voilà le début⁴⁰ :

⁴⁰Voir annexe 2 « Les timbres » pour la partition jusqu'au chiffre 21.

Afin d'avoir une compréhension plus visuelle de l'effet recherché par Henri Dutilleux, nous avons entouré chaque note d'une couleur. Cela permet de repérer facilement combien les combinaisons de timbres sont variées. Le compositeur utilise le procédé de *klangfarbenmelodie*, mais de façon plus complexe : la mélodie n'est pas donnée à un instrument mais à des ensembles chaque fois différents, produisant un résultat riche en sonorités. Nous remarquons que les graves sont absents de tout le passage, les violoncelles, à leur entrée, jouant dans un registre médium. Les aigus ne sont pas développés non plus, hormis quelques interventions discrètes au piccolo à partir du chiffre 19. Cette évolution statique du son n'empêche pourtant pas des touches de couleur bien distinctes. Des modes de jeu ajoutent de nouvelles teintes : sons harmoniques, *flutterzunge*, trémolos, notes piquées, sourdine *Robinson* ou *straight*. Les nuances évoluent dans des tons *piano*, allant jusqu'au *ppp*. L'ambiance générale est calme et énigmatique. L'indication « *lontano e misterioso* », au chiffre 17, alimente ce climat.

Autant les timbres changent constamment, autant la série de huit sons ne bouge presque pas. Elle est donnée continuellement des chiffres 17 à 22, dans un registre homogène, les notes dans le même ordre – à quelques exceptions près –, sans modulations, ni strettes, dans une nuance qui tourne autour du *pianissimo* sans évoluer. Pourtant Dutilleux a montré à maintes reprises son habilité à manier les miroirs et à varier une mélodie. C'est donc une réelle volonté de sa part de garder presque telle quelle cette série pendant si longtemps. Cela permet tout d'abord d'accompagner l'ambiance envoûtante, comme une ritournelle lancinante. De plus, cela fait ressortir la variation de timbres. En effet, ce paramètre ainsi que le rythme sont les seuls à bouger.

Nous avons évoqué le fait que les attaques des notes se font à plusieurs instruments, avec des combinaisons sans cesse renouvelées. Mais l'impression finale n'a rien d'un unisson, car le compositeur ajoute des durées plus ou moins longues. Les sons

étant répartis sur seulement une quinte diminuée, les tenues s'empilent et deviennent des agrégats sonores qui viennent brouiller la ligne mélodique principale. Elles se font de plus en plus nombreuses jusqu'au chiffre 22 et leur teneur varie également, la note étant tenue ou répétée avec différents rythmes qui entraînent un mouvement. L'utilisation des timbres montre aussi une évolution. La première série est donnée uniquement aux flûtes traversières et à la harpe en harmoniques. Elle est ensuite développée par les bois et quelques percussions – cymbale suspendue médium, marimba et célesta. Puis les cuivres entrent en scène peu à peu, suivis des violoncelles. Il y a donc une progression par l'ajout d'instruments qui grossissent le son, quand bien même la nuance reste *pianissimo*. L'absence complète de graves, les couleurs particulières qui émergent de ce flou volontaire ainsi que le motif entêtant apportent une impression de rêve, d'irréalité. Cette atmosphère correspond tout à fait à celle suggérée par la toile de Van Gogh, empreinte du délire des étoiles. Le côté nocturne n'est pas absent non plus grâce à certains éléments : le timbre du marimba ou du célesta avec leur caractère enchanteur, les interventions du piccolo dans l'aigu ou les modes de jeu qui peuvent évoquer certains bruits de la nuit.

Dire que la série de huit notes ne change pas du tout serait faux, il faudrait plutôt suggérer une évolution lente pour la définir. En effet, Dutilleux ne l'utilise pas de façon drastique comme les sérialistes du XXe siècle. Il intègre fréquemment des sons supplémentaires. C'est le cas avec le *si* et le *la #* à la neuvième et à la dixième mesure du chiffre 17. Il permute également certaines notes. Par exemple, à la cinquième mesure de 18, *la # – si – la* devient *si – la – la #*. À partir de la troisième mesure de 18, les cinq notes manquantes au total chromatique font leur apparition progressivement : *mi b*, *fa #* (quatre mesures avant 19), *fa* (une mesure avant 19), *mi* (troisième mesure de 19), et *sol* (quatrième mesure de 19). Ces ajouts viennent compléter les agrégats sonores précédents et ressemblent à de nouvelles touches de couleur.

Les nombreuses remarques concernant ce passage présentent deux éléments contradictoires : le statisme et la mobilité. D'un côté, Dutilleux fait tout pour conduire l'auditeur au calme plat grâce à la série répétée longuement dans le même sens, à la nuance, au registre. De l'autre, la mobilité est apportée par les changements constants de timbres, les notes tenues qui floutent la mélodie, les rythmes, les modes de jeu. Nous pourrions dresser là une analogie avec la peinture de Van Gogh. Sur le bas de la toile est représentée une ville endormie que rien ne semble agiter. Elle pourrait correspondre à la stabilité musicale. Le haut du tableau, quant à lui, évoque toute l'excitation et le délire de la lune et des étoiles dans le ciel. Le peintre parvient à ce résultat grâce à la technique pointilliste faite de petits traits qui engendrent un mouvement. Dutilleux semble s'inspirer de ce procédé en distribuant la ligne mélodique à des instruments sans cesse variés. Ainsi, ces termes opposés cohabitent dans les deux œuvres et il nous est possible de les mettre en regard, quand bien même le rendu est différent.

c) Association d'un timbre à un thème

Une couleur instrumentale peut parfois être associée à un motif particulier. La superposition de plusieurs d'entre eux revient à mêler timbres et thèmes. Henri Dutilleux utilise ce procédé au chiffre 10 du deuxième mouvement. Dès le chiffre 7, l'orchestre se divise en deux pour faire entendre deux thématiques distinctes. La première est donnée aux bois et aux percussions.

7 ($\text{♩} = \text{♩}$, soit 112/116 à la ♩)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. At the top, a box contains the number 7 and a musical notation: a quarter note with a sharp sign, followed by a note with a flat sign, and the text "soit 112/116 à la" followed by a quarter note. Below this, the score is divided into systems. The first system includes Piccolo Flutes (Ptes Fl.), Flutes (Fl.), Horns (Htb.), and Trumpets (Trp.). The second system includes Trombones (Cros) and Harp. The music is in 6/8 time and features rapid sixteenth-note passages in the woodwinds and percussion, with dynamic markings such as *sfz*, *p*, and *mf*. The Harp part is in the bass clef and features a descending line of notes.

Illustration 6: *Timbres, Espace, Mouvement* ; II, chiffre 7 : scintillements aux bois et percussions.

Cet élément thématique fait entendre des notes piquées répétées très rapidement (quadruples croches) dans l'aigu, ainsi que des tenues dont l'attaque est marquée d'un *sforzando*. Les sons partent du suraigu avec un *fa #* aux crotales et piccolo, puis descendent progressivement jusqu'à un registre médium. Les interventions sont courtes, ce qui les fait davantage ressortir. Le procédé de *klangfarbenmelodie* est de nouveau présent, même si nous ne décelons pas de mélodie à proprement parler. Le choix des timbres, notamment avec les crotales et le piccolo, ainsi que le mode de jeu piqué donnent une couleur

crystalline. Nous pouvons lier cette sensation aux étoiles scintillantes de la toile de Van Gogh. Le registre aigu pourrait trouver une correspondance dans le ciel nocturne.

Cet élément miroitant est alterné avec un autre de nature différente, donné aux cuivres et bois graves.

The image shows a musical score for Illustration 7, consisting of five staves. The top staff is for Clarinet Basso (Cl. B.), marked 'solo (col Arpa)'. Below it are three staves for Horns (Bons), numbered 1, 2, and 3. The next two staves are for Horns (Cors), numbered 1 and 2, with the second staff marked '(sans sourd.)'. The bottom staff is for Trumpets (Trp.), numbered 1 and 2. The score includes various dynamic markings: *p*, *f*, *mf*, and *pp*. There are also articulation marks like accents and slurs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Illustration 7: Timbres, Espace, Mouvement ; II, deux mesures avant 9 : motif linéaire dans les graves.

Ce motif présente un certain nombre de contrastes avec le premier. Le registre est médium dans un ambitus assez restreint, les nuances sont plus fortes et proposent des élans dynamiques *crescendo-decrescendo*, les notes sont liées, en triolets de double croches qui apportent un caractère fluide. À l'opposé du précédent thème piqué et accentué, celui-ci fait preuve d'une grande linéarité. De plus, il tourne autour de deux ou trois notes qui donnent un mouvement doux et lancinant. Cette écriture se rapproche de celle de Debussy dans

certaines de ces œuvres, comme *La Mer* ou « Sirènes » issu des *Nocturnes*. L'alternance de deux notes sur des rythmes ternaires avec des liaisons brouillant la sensation de pulsation est présente chez les deux compositeurs. Les timbres choisis ici par Dutilleux confirment l'aspect tranquille, notamment grâce aux sons ronds et chauds des cors et bassons. Ce thème est également donné à d'autres instruments avant le chiffre 10, mais toujours avec le même esprit linéaire.

Au chiffre 10, Henri Dutilleux mêle ces deux éléments aux caractères opposés.

The image displays two pages of a musical score for orchestra, starting at measure 10. The left page features woodwind and string parts, while the right page features brass and percussion parts. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, *p*, and *f*, and performance instructions like *senza espress.* and *sempre p*. The woodwind section includes Piccolo Flute (Pics Fl.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. B.), Cor Anglais (Cora), Trumpet (Trep.), Trombone (Trb.), Timpani (Timb.), and Cymbals (Crot.). The brass section includes Horns (Cora), Trombones (Trb.), and Timpani (Timb.). The percussion section includes Cymbals (Crot.), Maracas (Marim), and Harp (Harpe). The string section includes Violins (1. 2., 3. 4.), Violas (5. 6.), Cellos (Cb.), and Double Basses (Cb.). The score is written in 6/8 time and includes a tempo marking of $\text{♩} = 116$ maximum.

The image displays a page of a musical score for a symphony. The instruments listed on the left are: Ptes. Fl. (Piccolo Flutes), Fl. (Flutes), Htb. 2 (Horn in B-flat), Cl. 1 and 2 (Clarinets), Cl. B. (Bass Clarinet), Bons. 1 and 2 (Bassoons), Cors 2 (Horns in C), Trb. 1 and 2 (Trumpets), Timb. (Timpani), Crot. (Cymbals), Marim. (Maracas), Harpe (Harp), and 12 Violoncelles (Violoncelles). The score is written in a complex, multi-measure rest system. It features a variety of dynamic markings including *p*, *mf*, *f*, *pp*, and *ppp*. There are also performance instructions such as *sourd.* (sordid), *Flatt.* (flattened), and *1er et 2ème sans sourd.* (first and second without sordid). The bottom section of the score is specifically for the 12 Violoncelles, with parts numbered 1-3, 4-6, 7-9, 10-12, and Cb. (Cello).

Illustration 8: *Timbres, Espace, Mouvement* ; II, chiffre 10 : superposition des thèmes scintillant et linéaire, ajout de motifs tournants.

Ce passage marque la continuité des échanges motiviques des mesures précédentes. Mais les thèmes sont ici mélangés à tout l'orchestre, des groupes d'instruments étant associés à chacun d'eux. Les notes aiguës répétées rapidement sont confiées aux piccolos, flûtes, timbales, crotales, marimba et se terminent dans le médium aux cors avec sourdine. Le mélange de ces bois aigus et des percussions donne une couleur chatoyante évoquant le jaune vif des étoiles. Parallèlement, le motif linéaire est interprété aux violoncelles divisés en quatre, entraînant une harmonie mouvante. Dutilleux précise qu'il désire un jeu « *senza express.* », dans les tons *piano*, ce qui renforce l'impression lisse. À partir de la cinquième mesure de 10, les trombones, puis les cors rejoignent le mouvement mais les cordes restent les timbres prédominants associés à ce thème.

Un troisième élément s'ajoute à cette superposition. En effet, de courtes interventions de notes en triples croches sont jouées par les bois au timbre grave : clarinettes, clarinette basse, puis bassons. Ces agitations de motifs tournants ressemblent à ceux qui symbolisent l'effervescence de la grande nébuleuse sur la toile de Van Gogh. Nous reviendrons sur ce point ultérieurement de façon plus approfondie. Le fait de placer ici cette récurrence de l'œuvre est un signe de repère pour l'auditeur. De plus, elle va de pair avec le fourmillement des planètes donné par les notes répétées dans l'aigu.

Ce passage rassemble donc trois strates thématiques : une qui fait miroiter des notes piquées et qui se déroule dans le registre aigu, une qui propose une agitation dans le médium, et une beaucoup plus calme et statique dans le grave. Les timbres employés correspondent parfaitement à l'atmosphère qui leur est dédié. L'impression générale qui se dégage est celle d'un bouillonnement orchestral qui se densifie peu à peu, comme si la nuit et les étoiles émergeaient. Les interventions de chaque groupe sont comparables aux touches de couleurs du peintre : chacune a ses propres caractéristiques, mais le rendu change quand elles sont mélangées.

Les exemples de mélange de timbres sont encore nombreux dans l'œuvre. Nous avons surtout évoqué des combinaisons, mais Henri Dutilleux manie aussi bien la *klangfarbenmelodie* avec des successions d'instruments uniques. C'est le cas dans le deuxième mouvement, à partir du chiffre 17, où une mélodie tortueuse passe à différents interprètes : hautbois, flûte en sol, contrebasse. Ce chant langoureux est soutenu par un accompagnement discret et statique qui rappelle « Torpide », issu des *Métaboles*. Les percussions ont une présence importante à cet endroit et apportent des touches de couleurs particulières.

L'ensemble de l'œuvre montre donc avec brio le génie d'Henri Dutilleux qui allie les timbres comme le peintre ses pinceaux. La pièce peut s'écouter de façon purement orchestrale, l'auditeur pouvant apprécier les changements d'atmosphère qu'entraînent les instruments. Mais si nous savons que l'idée de départ provient de *La nuit étoilée*, nous pouvons trouver des multitudes de correspondances entre les deux œuvres : les bois aigus trouvent leur analogie dans le ciel et les étoiles, d'autant plus que leur utilisation est souvent agitée ; tandis que les cordes graves et les cuivres se rapprochent de l'immobilité terrestre. Cette opposition nous conduit à la question d'espace, deuxième mot clé du titre.

2) L'espace sonore pour symboliser l'immensité

L'espace est un terme qui s'emploie à la fois chez les musiciens et chez les peintres. Pour ces derniers, il a un rôle essentiel dans la construction d'une toile, surtout lorsqu'il s'agit de représenter le monde réel. Dans la musique, cette notion n'est pas aussi évidente. Si la question de la spatialisation du son est prise en compte depuis longtemps, les nouvelles technologies du XXe siècle ont permis d'élargir considérablement le champ des possibilités acoustiques, permettant à des compositeurs de réfléchir à une nouvelle

conception de l'espace sonore et donnant à la musique une nouvelle dimension. Henri Dutilleux n'a jamais cherché à développer ses œuvres dans ce sens-là ; il n'a écrit que pour instruments sans dispositif ajouté. Il n'en est pas moins intrigué par la question, aussi il choisit de la traiter musicalement avec pour seul matériau l'orchestre symphonique.

a) L'opposition entre grave et aigu pour exprimer le vide

Nous avons vu précédemment qu'un des éléments qui a fasciné Dutilleux dans la toile de Van Gogh est l'immense espace qui sépare le ciel et la terre, provoquant une sensation de vertige. Il a donc créé un vide au sein de l'orchestre pour le symboliser. Le placement des instrumentistes s'en trouve complètement changé.



Illustration 9: Placement de l'orchestre pour l'exécution de *Timbres, Espace, Mouvement*.

Les bois sont au centre de l'orchestre, entourés par les timbres plus graves des cuivres et violoncelles. La harpe et le célesta qui fonctionnent souvent avec eux sont placés à côté. Enfin, les instruments les plus sonores sont relégués derrière et peuvent ainsi porter l'ensemble par leurs basses profondes et leur résonance. Les percussions sont en nombre important : cinq timbales, crotales, cymbales, tam-tams, marimba, glockenspiel, célesta. Les cordes, bien que sans aigus, sont tout de même nombreux avec douze violoncelles et dix contrebasses qui permettent de faire la balance avec le volume des instruments de la petite harmonie. Il faudrait écouter l'œuvre en concert pour juger des portées de cette nouvelle disposition de l'orchestre. L'important pour notre présent travail est de souligner que Dutilleux s'est posé la question du placement sonore et que cela doit donc avoir des retombées suffisamment significatives pour qu'il l'ait conservé.

Le vide entre les graves et les aigus se fait entendre à maintes reprises durant l'œuvre, et ceci dès le début du premier mouvement, une mesure après le chiffre 4.

The image shows a page of a musical score for the piece "Timbres, Espace, Mouvement". The score is written for a large ensemble of instruments. The instruments listed on the left are:

- Ptes Fl. (Piccolo Flutes) - 1 and 2
- Fl. (Flutes) - 1 (ordin.) and 2 (ordin.)
- Htb. (Horn) - 2 and 3
- Pte Cl. (Piccolo Clarinet)
- Cl. B. (Clarinet Bass)
- Bons (Bassoons) - 1 and 2
- C. Bon (Contrabassoon)
- Trb. (Trumpets) - 1 and 3
- Tuba
- T. Tam grave (Tom-tam grave)
- Harpe (Harp)
- Vlc. (Violins) - 1, 2, 3, 4, 5, 6 pupites
- Cb. (Cello)

The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f, ff, sfpp), articulation (flaut., pizz., arco div.), and performance instructions like "poser ici baguette métal. (de triangle) pour stopper la résonance" and "étouffez ici". A large "5/4" time signature is prominently displayed at the end of the score.

Illustration 10: *Timbres, Espace, Mouvement* ; I, une mesure après le chiffre 4 : contraste entre grave et aigu.

Le contraste entre le grave et l'aigu est poussé à son extrême dans ce passage. Les bois, lancés par une fusée montante à la petite clarinette, aux flûtes et piccolos, crient *fortissimo* les sons *fa*, *sol #* et *la* dans le suraigu. Ces notes sont répétées avec une insistance qui accentue leur violence. À ce déchaînement répondent les contrebasses en *pizzicato*, harpe, tam-tam grave, tuba, et trombones sur le *cluster sol #*, *la* et *si b*. Les attaques sont tout aussi agressives que celles des bois avec des *sff* et des accents. La résonance du tam-tam vient ajouter à la puissance et au caractère dramatique de ces coups. La distance qui sépare ces deux forces s'étend sur cinq octaves, ce qui crée un vide sonore comparable au sentiment de vertige de *La nuit étoilée*. Cet effet est renforcé par le fait qu'il ne se passe rien d'autre entre les deux extrêmes. La nuance intensifie l'écart, le *fortissimo* donnant l'impression d'un duel où chaque partie tente d'être plus forte que l'autre. De plus, leurs interventions ne sonnent pas en même temps, ce qui permet à l'auditeur d'entendre nettement le contraste entre ces deux mondes.

L'animosité ne dure pas longtemps puisque, dès la fin de la troisième mesure de 4, l'écart se rapproche rapidement par des sauts de neuvième mineure et un *decrescendo* conduit, au chiffre 5, au calme avec des accords dans un registre restreint et des tons *piano*. Ce changement d'atmosphère brutal est fréquent dans toute la partition et peut s'analyser comme une autre manière d'exprimer le vide. En effet, la notion d'espace sonore se ressent également dans cette opposition de nuances et de caractères. Nous verrons dans la partie suivante que cela peut également être une façon de donner du mouvement à l'œuvre.

b) Comparaison des deux débuts : opposition entre ciel et terre

La sensation de duel évoquée dans l'opposition grave-aigu trouve sa correspondance dans le contraste entre la terre et le ciel dans le tableau de Van Gogh. Il

nous semble que les débuts des mouvements soulignent chacun l'un de ces mondes. Le tableau ci-dessous permet de comparer les différents paramètres musicaux de ces deux extraits.

	1° mouvement	2° mouvement
Tessiture	Aigu	Grave, avec des interventions dans le médium-aigu
Timbres	Prédominance percussions et bois	Prédominance cordes avec interventions bois
Nuance	<i>pp</i> à <i>mp</i>	<i>pp</i> à <i>mf</i> avec beaucoup de mouvements de <i>crescendo</i> et <i>decrescendo</i>
Écriture	Horizontale : entrée successive des instruments	Verticale
Rythmique	Rythmes simples (beaucoup de noires), mais sensation de perte de la pulsation grâce aux longues notes tenues	Valeurs rythmiques plus courtes, dynamique donnée par les départs en levée, pulsation floutée par les changements fréquents de métrique
Harmonie	Série de douze sons, agrégats sonores	Accords polyphoniques
Caractère	Aérien, énigmatique : le ciel	Lyrique, dramatique : la terre

Les différents paramètres étudiés montrent un grand nombre d'éléments contraires entre ces deux débuts. Nous nous proposons d'analyser un peu plus spécifiquement chacun des points abordés.

Le premier mouvement nous semble symboliser l'espace ciel. L'ouverture par les percussions permet une entrée mystérieuse dans la pièce. Les tam-tams font résonner doucement leurs harmoniques, en partant du plus grave au plus aigu. La montée continue ensuite par les cymbales pour finir avec les crotales qui font tinter *pianissimo* un *sol #* joué avec l'archet. Dutilleux commence ainsi le mouvement avec une longue réverbération de sa

note pôle, marquant déjà son importance. La notion d'espace sonore est ici significative grâce aux multiples résonances des percussions graves, à l'ascension vers l'aigu – comme une ouverture vers le ciel – et à la sonorité des crotales, presque magique, qui peut évoquer le monde céleste.

Sur ce tapis s'éteignant doucement, les bois entrent alors, partant du suraigu sur le même *sol* #. Ils entament une descente progressive basée sur une série de douze sons.

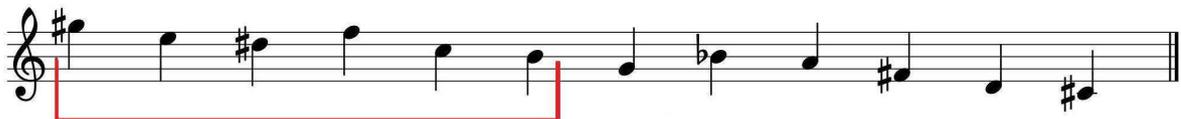


Illustration 11: *Timbres, Espace, Mouvement* : série de douze sons présente durant tout le premier mouvement.

Dans son analyse de l'œuvre, Daniel Humbert démarque la tête de cette série comme cellule génératrice de plusieurs éléments thématiques.⁴¹ Nous retrouvons effectivement à plusieurs reprises ces six sons au début du premier mouvement.

⁴¹HUMBERT, Daniel. *Henri Dutilleux, l'œuvre et le style musical*, p. 170.

(♩ = 72 environ)

CROTALE (sur pied) **3/2**

CYMBALE SUSPENDUE aiguë

CYMBALE SUSPENDUE médium

TAM-TAM aigu

TAM-TAM médium

TAM-TAM grave

1 exécutant (mailloche lourde)

1 exécutant (avec archet de Cb.)

1 exécutant (bag. de timbales, feutre)

1

Ptes Fl. 1 2

Fl. 1 2

Htb. 1 2 3

Htb. d'A.

Pte Cl.

Cl. 1 2

Cl. B.

Bons 1 2

Cors 1 2 3 4

Trp. 1 2 3

Crot.

Cymb. susp. aiguë

cellule génératrice

fin de la série de 12 sons

cellule sur do dièse

(sourd. aux 4 Cors)

(sourd. aux 3 Trp.)

perendosi ...

pp p ppp

The image displays a page of a musical score for an orchestral work. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, harp, and strings. The instruments listed on the left are: Ptes Fl. (Piccolo Flutes), Fl. (Flutes), Htb. (Horns), Htb. d'A. (Horn in A), Pte Cl. (Piccolo Clarinet), Cl. (Clarinets), Cl. B. (Bass Clarinet), Bons (Bassoons), C. Bon. (Contrabassoon), Cors (Horns), Trp. (Trumpets), Trb. (Trombones), Tuba, Crot. (av. arc.) (Cymbal), T. Tam grave (Tom-tom), Harpe (Harp), Vlc. div. en 3 (Violins), and Cb. (Cello). The score features various dynamic markings such as *pp*, *mp*, *ppp*, and *p*. There are several annotations in French: 'Cellule en rétrograde' (Cell in retrograde) in a pink box, 'permutation' in a pink box, and 'Cellule sur mi' (Cell on G) in a green box. The score is divided into two systems, with a measure number '2' appearing at the start of the second system. The bottom of the page shows the string section with 5 pupitres (stands) for cellos and 6 pupitres for violins.

Illustration 12: *Timbres, Espace, Mouvement* ; I, début : utilisation de la série de douze sons pour une descente énigmatique.

La série descend tout d'abord jusqu'à la deuxième mesure du chiffre 1, partant du piccolo et passant par tous les instruments de la petite harmonie pour finir sur la trompette. Chaque note est énoncée par plusieurs timbres, créant de nouvelles combinaisons. Une fois attaqués, les sons de la série sont tenus. Leur ajout progressif mène à un cluster regroupant le total chromatique à l'exception du *sol* sur le premier temps de la troisième mesure du chiffre 1. La couleur résultant de cet empilement est particulière : le jeu *pianissimo* atténue la tension de l'agrégat sonore et donne l'impression d'un élargissement de l'espace, un réveil de chaque note qui conduit à un épaississement de la matière orchestrale. Les sons tenus ne sont pas complètement statiques, des rythmes leur donnent du mouvement, comme pour symboliser le troisième mot du titre de l'œuvre. Nous pourrions dresser une analogie avec les astres de *La nuit étoilée* : ils sont statiques puisque la toile ne bouge pas, mais contiennent en eux-mêmes une mobilité grâce la technique pointilliste et à l'effet tournoyant que donne le peintre. De la même manière, les sons de Dutilleux restent constants, mais ils bougent à l'intérieur.

Suite à cet énoncé de la série, les instruments proposent une évolution de la tête en la transposant sur *do #* aux trompettes, cors et bassons, puis sur *mi* à la clarinette basse, aux cors et bassons. En même temps que cette dernière exposition, les hautbois, flûtes et piccolos donnent la cellule en mouvement rétrograde, suivis par la petite clarinette qui ajoute une permutation de notes. Là encore peut se concevoir la notion d'espace : grâce au miroir, les bois graves et cuivres descendent pendant que les bois aigus montent, ouvrant l'ambitus en éventail. Malgré cet élargissement, tout se passe dans le registre médium à aigu, ce qui permet une correspondance avec le ciel du tableau. Ce n'est que juste avant le chiffre 2 qu'un *mi b* grave est enfin posé aux basses.

À l'opposé de ce début exprimant le ciel et le mystère, le commencement du deuxième mouvement nous semble symboliser la terre.⁴²

Illustration 13: *Timbres, Espace, Mouvement ; II, début* : correspondance avec la terre.

⁴²Une partition plus complète se trouve en annexe 3 « l'Espace ».

Alors que tout se passe dans l'aigu des bois pour le premier mouvement, ce sont ici les cordes qui ouvrent la musique par deux chutes successives de neuvième, dans une nuance *mf* à *forte*. Ces grands sauts apportent un caractère lyrique, renforcé par le *crescendo* et l'évolution presque en homorythmie des violoncelles et contrebasses. La fin de cette première phrase est marquée par un silence assez long (deux temps et demi). Ce dernier est important, car il apporte une dimension spatiale supplémentaire par le vide qu'il crée, comme le blanc décrit par Kandinsky. À l'inverse du précédent début où les éléments s'entassent peu à peu sans aucune coupure, Dutilleux prend le temps de démarrer en douceur ici, avec des pauses et des phrases distinctes. L'écriture verticale accentue cette notion en proposant des sortes de périodes avec des arrêts – même si cela reste bien différent d'un choral. Les harmonies qui découlent de l'homorythmie sont complexes et entraînent un sentiment d'inquiétude, un caractère dramatique. À ce lent cortège des cordes répondent les vents deux mesures après le chiffre 1. Le compositeur oppose les deux familles une fois de plus en plaçant ces derniers dans un registre supérieur. Leur mélodie est tortueuse, sur des doubles croches lentes et une nuance *piano*. Nous retrouvons l'aspect du ciel, mais il est ici moins aigu et agité que sur le premier mouvement. Nous pourrions imaginer que les étoiles se réveillent doucement, faisant écho à la tranquillité qui habite le village dans la peinture de Van Gogh.

Les choix musicaux d'Henri Dutilleux entraînent donc deux débuts bien différents. Nous ne pouvons savoir s'il a pensé à une opposition entre ciel et terre comme nous l'avons décrite, cela relève davantage de notre propre ressenti. En revanche, la démarcation entre le grave et l'aigu est indéniable, ces deux passages évoluent dans des espaces sonores contraires, tant par les timbres et le registre que par tous les autres paramètres étudiés.

c) Le silence, acteur de la dimension sonore

Nous avons vu que le silence pouvait évoquer le vide, comme le blanc en peinture. Henri Dutilleux l'emploie à plusieurs reprises dans son œuvre, avec des utilisations qui donnent des espaces sonores différents.

Il y a tout d'abord le silence de coupure de phrases, comme dans le début du deuxième mouvement. C'est aussi le cas au chiffres 17 et 18.

The image displays a page of a musical score for orchestra and strings, focusing on measures 17 and 18. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Htb. solo, Trp., Trb., T. Tam grave, Harpe, 6 Violons (1.2, 3.4, 5.6), 6 Violonnas (1.2, 3.4, 5.6), Ymb. susp. aiguë, Ymb. susp. médium, Croc., Marim., and Harpe. The second system includes parts for Fl. 2, Htb. solo, Cl., Trp., Trb., Harpe, 6 Violons (1.2, 3.4, 5.6), and 5 Violonnas (1.2, 3.4, 5). Measure 17 features a red circle around a phrase in the Htb. solo part, with a '(3)' below it. Measure 18 features a red circle around a phrase in the Htb. solo part, with a '(2)' below it. Various dynamics like *pp*, *p*, *mf*, and *f* are indicated throughout the score. Performance instructions such as '(long)', '(souple)', '(Fl. en sol)', '(sourd. Robinson aux 3 Trp.)', '(sourd. Robinson aux 3 Trb.)', '(arg. de bois)', '(avec ballai métal.)', and '(près de la table)' are present. The number '17' is written above the first measure of the first system, and '18' is written above the first measure of the second system.

Illustration 14: *Timbres, Espace, Mouvement* ; II, chiffre 17-18 : silence pour donner de l'espace et de l'expressivité aux phrases.

Ce passage paisible fait entendre un solo de hautbois – relégué ensuite à d'autres timbres – calme et expressif. Il est réparti en phrases plus ou moins longues, chantées dans un rythme « souple ». Le silence vient les entrecouper, comme des respirations. Sur le premier, au chiffre 17, le compositeur indique un point d'orgue « long », pour marquer nettement la pause. Ce n'est toutefois pas un vide complet que nous entendons, puisque le tam-tam grave joue à ce moment-là *piano*. Sa résonance va de paire avec l'arrêt des autres instruments, la douce profondeur de ses harmoniques ouvrant l'espace sonore.

Juste après, une mesure avant le chiffre 18, c'est un arrêt complet de presque deux temps qui marque la coupure avec la troisième phrase. Les sons résonnent toutefois encore dans l'oreille de l'auditeur, quand bien même les instruments ne jouent plus. C'est donc un silence plein, chargé de ce qui a précédé, et non un vide froid et inerte. La fin diminuant jusqu'au *piano* et la reprise progressive des musiciens accompagnée d'un léger *crescendo* renforcent cette sensation de suspension. La pause sonne alors comme une transition entre deux éléments et non comme une cassure.

À l'inverse du calme évoqué, Dutilleux se sert parfois du silence comme un instant chargé d'intensité où tout semble s'arrêter pour repartir de plus belle ensuite. C'est le cas dans les deux fins de mouvement, ainsi qu'au chiffre 1 de la première partie, et aux chiffres 14 et 23 du deuxième volet. La coda de l'œuvre est probablement la plus remarquable de tous ces extraits.

The image shows a page of a musical score for a symphony, featuring a variety of instruments including woodwinds, brass, percussion, and strings. A vertical red line is drawn through the score at measure 30, which is highlighted with a red box. The score includes dynamic markings such as 'ff', 'mf', 'mp', and 'p', and performance instructions like 'arco' and 'pizz'. The number '30' is printed in a box above the red line in the woodwind section and below it in the string section.

Illustration 15: *Timbres, Espace, Mouvement* ; II, chiffre 30 : brusque silence chargé de tension avant la coda.

Ce passage rassemble toute la tension accumulée durant l'œuvre. Les bois, rejoints par tout l'orchestre, ont fait entendre des tourbillons de notes incessants et montants dans les aigus. L'arrivée au chiffre 30 atteint le *la* suraigu au piccolo, sur une nuance *fortissimo*, avec l'orchestre *tutti*. Dutilleux insère alors un silence brutal d'un demi-temps. La sensation qui en découle est celle d'un immense vide, un vertige comparable à celui que le compositeur éprouve à la vue de *La nuit étoilée*. Le mutisme a ici plus d'impact que la frénésie des notes par l'espace qu'il crée. Malgré sa courte durée, il s'entend nettement et marque une vraie coupure dans le discours musical. Cette cassure mène à la coda : un unisson à tout l'orchestre sur *la #*. Les musiciens basculent donc d'un discours horizontal largement fourni à un statisme vertical. Le silence peut se concevoir comme une transition, une façon de faire basculer l'auditeur en un temps court d'un monde à l'autre. Tout comme le spectateur peut tourner son attention vers tel ou tel élément d'une toile, le compositeur force le changement grâce à ce vide sonore plein de la tension des deux univers qui l'entourent.

Le silence a donc toute son importance dans cette œuvre. Il est accompagné du tam-tam grave à plusieurs reprises. Ce dernier, même s'il brise l'absence de son, a un effet comparable en ce sens qu'il permet de changer l'atmosphère brutalement. De plus, il apporte une ouverture spatiale supplémentaire grâce à ses multiples résonances. Il donne un mouvement au mutisme, fait vivre d'une autre manière le vide voulu par Henri Dutilleux.

3) *Le mouvement pour exprimer la vie qui habite La nuit étoilée*

Alors que la peinture est un art fixant les éléments, Van Gogh parvient à donner une véritable sensation de mouvement dans son œuvre. Les étoiles semblent tourbillonner grâce à la technique pointilliste qui forme un halo autour de chacune d'elles. La musique est déjà, en elle-même un art de la mobilité par son action dans le temps. Mettre le terme « mouvement » dans le titre de la pièce d'Henri Dutilleux pourrait donc être vu comme un pléonasme. Mais le compositeur a vu une telle vie dans *La nuit étoilée* qu'il a tout de même voulu appuyer ce mot en musique.

a) Le mouvement donné par les modes de jeu

Certains éléments font preuve d'une excitation toute particulière. Elle peut être obtenue grâce aux modes de jeu utilisés. Dans le premier mouvement, le compositeur fait entendre une grande montée d'énergie, du chiffre 7 à la deuxième mesure de 9, dans une frénésie qui gagne peu à peu l'orchestre par le moyen de trilles.

7 **Misterioso** (♩ = 88)

The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flutes (Fl.), Horns (Htb.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Bons), Contrabassoon (C. Bon), Cors, Trumpets (Trb.), Tuba, and Timpani (Timb.). The second system includes parts for 6 Pipers (Vlc.) and 5 Pipers (Cb.).

Key performance markings include:

- pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo) throughout.
- legatissimo* in the Bassoon part.
- morendo* in the Timpani and Pipers parts.
- sourd.* (sordina) for the Cors and Pipers.
- Tutti div. en 2* with *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) markings for the Pipers.

Illustration 16: *Timbres, Espace, Mouvement* ; I, chiffre 7 : début de la montée en trilles.

Au départ, les trilles ne sont que de courtes interventions *pianissimo* aux clarinettes, flûtes et timbales, pendant que d'autres motifs thématiques prédominent. Les violoncelles et hautbois descendent doucement une gamme chromatique avec des décalages d'appuis qui lui confèrent un caractère indécis. Dans le même temps, les bassons et clarinettes basses entament une montée suivant une série de douze sons dont le début – à l'exception du *la #* – reprend la cellule originelle. Le mode de jeu trillé vient donc comme un accompagnement de ces deux éléments qui apporte une couleur supplémentaire, un léger mouvement dans le son, sans se faire beaucoup remarquer.

Peu à peu, le discours se densifie et ces fourmillements viennent prendre plus de place. Le chiffre 8 marque un arrêt presque total des trilles, mais ce n'est que pour repartir de plus belle trois mesures plus tard. L'ascension se fait donc progressivement, avec des retours en arrière qui entraînent un mouvement supplémentaire à celui donné par la vibration de chaque note trillée.

Cette ascendance se poursuit jusqu'à son apogée au chiffre 9.

Musical score for Illustration 17, titled "Timbres, Espace, Mouvement". The score is in 3/4 time and features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo Flutes (Ptes Fl.), Flutes (Fl.), Horns (Htb.), Horns in A (Htb. d'A.), Clarinets (Cl.), Bass Clarinet (Cl. B.), and Bassoons (Bons). The brass section includes Cor Anglais (Cors), Trumpets (Trp.), Trombones (Trb.), and Tubas. Percussion includes Timpani (Timb.), Tom-tam médium (T. Tam médium), and Harp (Harpe). The string section includes Violins (Vlc. div. en 4) and Cellos (Cb.). The score is marked with a box containing the number 9 at the beginning of the first system. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *p* (piano). A specific instruction for the Flute part reads "Préparez: Flûte en Sol". The string parts include a marking "div. en 2" (divisi in 2).

Illustration 17: Timbres, Espace, Mouvement ; I, chiffre 9 : apogée de la montée en trilles.

L'ascension conduit inévitablement à la note pôle *sol #* trillée à l'unisson. Ce passage montre beaucoup de mouvement grâce aux vibrations de chaque note qui produisent un tressaillement fiévreux. La nuance bouge également avec un *crescendo* allant au *fortissimo* pour décroître ensuite jusqu'au *piano morendo*. Enfin, l'unisson fait aussi preuve de mobilité, puisqu'il fait entendre des sauts d'octaves ascendants, puis descendants. Tous les paramètres musicaux sont donc liés pour produire cette mouvance qui pourrait représenter l'agitation des étoiles dans le ciel. Le trille trouve sa correspondance dans les traits pointillistes qui donnent l'impression que les étoiles bougent. En musique, le son reste le même, mais le fait de le triller lui apporte un relief supplémentaire.

b) Le mouvement donné par l'harmonie

Tous les paramètres musicaux sont capables de donner du mouvement à une note, une phrase, suivant la manière dont ils sont utilisés. Nous en avons listé plusieurs dans le précédent exemple. Il nous semble maintenant intéressant de citer un passage, au chiffre 23 de la deuxième partie, dans lequel Henri Dutilleux emploie l'harmonie pour cela.

Hrb. 2
 Hrb. d'A. 3
 Pte Cl. 1
 Cl. 2
 Cl. B. 3
 Bons 2
 C. Bon. 3
 Cors 1 2
 3 4
 Trp. 1 2
 3
 Trb. 1 2
 3
 Tuba
 Timb.
 Gr. Caisse
 T. Tam grave
 Harpe
 6 Pupitres
 Vlc. 1. 2.
 3. 4.
 5. 6.
 Cb. 1.
 2.
 3.
 4.
 5.

4/4 2/4 4/4 3/4
 ff ff ff ff
 (col Corni) mf p
 (col Fag.) mf p
 solo
 (étouffez)
 arco
 Solo
 arco

3
 4

Ce passage fait entendre un balancement d'harmonies et de timbres. En effet, tout est basé sur seulement trois accords – un quatrième se détache mais il a moins d'importance. Il s'agit de polycordes complexes :

- Premier accord (en rouge sur la partition) : *do, sol, mi, do #, la, fa #, si, sol #* et *ré* qui s'ajoute une mesure avant le chiffre 24 ;
- Deuxième accord (en jaune) : *mi b, sol, ré, do, fa #* ;
- Troisième accord (en bleu) : *la, fa #, ré, si, mi*.

Les couleurs sur la partition permettent de repérer la trajectoire que font ces harmonies. Les trois premières mesures montrent un miroir horizontal aux cordes en *pizzicati* et aux bois. Les rythmes ne sont pas identiques mais les notes sont exactement à la même place dans le mouvement droit et rétrograde. Un palindrome du même type, mais plus long, se remarque entre le milieu de la mesure qui précède 24 et la troisième mesure de ce chiffre. Il est confié, cette fois-ci, aux violoncelles, harpe, timbales et cuivres. Enfin, un dernier miroir est joué par les timbales et bois juste avant le chiffre 25.

L'utilisation de seulement trois accords pourrait donner un caractère statique, mais Dutilleux parvient à produire le contraire. En effet, ces retours en arrière apportent une mobilité, comme des vagues qui vont et viennent. L'alternance de timbres renforce le côté mouvant : les bois s'opposent aux cuivres, mais les combinaisons sont plus subtiles grâce à l'ajout des cordes et percussions qui soutiennent l'un ou l'autre groupe. L'écriture semble verticale, mais des détails montrent qu'il y a davantage d'animation : la mesure avant 24, par exemple, place les violoncelles sur le contretemps alors que les autres musiciens sont sur le temps. Certains instruments ont un jeu lié quand d'autres – les cordes et timbales – marquent seulement le début de l'harmonie par des notes accentuées et non tenues.

L'accumulation de tous ces éléments donne un résultat animé de beaucoup de mouvement qui rejoint l'agitation habitant la toile de Van Gogh.

c) Le mouvement dans la structure : des changements brusques de caractère

L'œuvre entière est faite de changements brusques de caractères, comme si Henri Dutilleux voulait constamment surprendre l'auditeur. Cela crée une autre forme de mouvement, plus macroscopique, à l'échelle de la pièce. La variation peut se faire dans les deux sens : d'un accès de violence au calme ou l'inverse. Nous avons choisi un extrait qui contient les deux. Il se trouve dans le premier mouvement, au chiffre 12.

The image displays a complex musical score for the piece 'Timbres, Espace, Mouvement' by Henri Dutilleux. The score is divided into two main sections. The left section, starting at measure 12, shows a calm passage with various instruments playing in a steady, rhythmic pattern. The right section, starting at measure 13, shows a sudden burst of violence, characterized by rapid, intense passages in the strings and woodwinds. The score includes parts for Flute (Fl. 1, Fl. 2), Clarinet (Cl. 1, Cl. 2), Bassoon (Bons.), Horn (Cora.), Trumpet (Trp.), Trombone (Trb.), Timpani (Timp.), Percussion (Cymb. sup. médium, T. Tam médium, Marim.), Harp, Violin (Vlc. div.), and Cello (Cb. div.). The score is marked with dynamic levels such as *mp*, *f*, *ff*, *pp*, and *pppp*, and includes performance instructions like *(Solo)*, *(un poco più)*, and *(un poco più)*. The tempo is marked as 2/8.

Illustration 19: *Timbres, Espace, Mouvement* ; I, chiffre 12 : brusque accès de violence dans un passage calme.

À ce moment de l'œuvre, un thème lyrique et ondoyant est chanté au hautbois d'amour. La mélodie évolue dans des nuances *piano*, avec de légers mouvements, mais en restant dans un esprit calme. Une mesure avant le chiffre 12, elle est reprise par les clarinettes et clarinette basse dans un élan ascendant plus dynamique qui mène au *forte*. L'orchestre vient alors rejoindre cette impulsion avec les trompettes et cors qui renforcent la mélodie, des *glissendi* montants aux cordes et trombones, et des trémolos aux timbales et flûtes. L'agitation conduit à la deuxième mesure du chiffre 12 où elle est stoppée brusquement par la seule résonance du tam-tam médium pendant que les autres instrumentistes tiennent un silence d'un quart de temps. Cet arrêt crée une surprise, mais la tension ne s'arrête pas là puisque tous les instruments cités reprennent ensuite la parole sur un *sol #* à l'unisson, dans un soufflet qui atteint le *fortissimo*. Dutilleux passe donc, le temps d'une double croche de pause, d'un climat agité où plusieurs éléments se mélangent, à un son unique dont le seul mouvement se trouve dans la dynamique *crescendo-decrescendo*. Le contraste est plus saisissant encore par la suite puisque le *sol #* diminue très rapidement – en moins d'un temps – pour laisser de nouveau place à la tranquillité d'une mélodie lyrique, jouée à la trompette.

Ces trois mesures présentent donc un accès de violence dans un passage calme et méditatif. Nous trouvons un mouvement vers l'excitation, puis vers le calme en un temps restreint. À l'intérieur même se trouvent encore deux caractères bien différents : un qui bouge et un autre plus statique, sur une seule note, avec toutefois les nuances qui apportent du relief. Tout est donc fait pour surprendre l'auditeur dans la rêverie du hautbois d'amour, comme un sursaut dans un songe.

4) Symbolisme de quelques éléments spécifiques

L'élément principal qui a donné à Henri Dutilleux l'inspiration du mot « mouvement » est sans aucun doute la grande nébuleuse qui occupe la majeure partie du ciel de la peinture de Van Gogh. Il a donc cherché à lui donner un symbole musical particulier.

a) Évocation de la grande nébuleuse⁴³

Le compositeur indique que c'est par des motifs tournoyant rapidement que la correspondance musicale s'opère. Ce type d'écriture est présent à de nombreuses reprises dans la pièce. Nous proposons de décrire chaque intervention dans un tableau qui permettra de synthétiser les différentes utilisations que Dutilleux fait de ces éléments thématiques.

⁴³Voir quelques partitions en annexe 4 « La grande nébuleuse »

Mesures	Instrumentation de la nébuleuse	Accompagnement	Départ	Conduite instrumentale	Caractéristiques autres
I, chiffres 13 à 16	Bois, rejoints par cuivres et cordes juste avant 16	<i>Sol #</i> qui passe aux cuivres et cordes au début, puis accompagnement de plus en plus fourni avec des grands sauts d'intervalle	Hautbois et clarinette à l'unisson	Premier sommet à 15 sur un <i>sol #</i> à l'unisson ; deuxième à 16, apporté par une descente <i>forte</i> dans le grave	Bois à l'unisson à 15 : donne plus d'intensité
I, 5 ^o mesure de 23 à chiffre 28	Bois, harpe et célesta	Pédale de <i>sol #</i> très présente aux violoncelles entre 24 et 27, puis montée par accords jusqu'à 28 aux cuivres et cordes	Clarinette, petite clarinette et flûtes à l'unisson	Motifs tournants par courtes interventions discrètes jusqu'à 27, puis montée beaucoup plus rapide jusqu'à <i>ff</i> dans l'aigu à 28	Motifs tournants en notes piquées jusqu'à 24 : caractère plus léger
I, 2 ^o mesure de 32 à chiffre 35	Bois, harpe, célesta, et ajout du jeu de timbre trois mesures avant 35	Accords aux cordes, cuivres et bois graves ; descente finale juste aux bois, sans accompagnement	Clarinettes en trémolos, hautbois, flûtes	Montée progressive <i>crescendo</i> jusqu'à une arrivée <i>ff</i> dans l'aigu trois mesures avant 35, puis suspension avant redescente fulgurante sur cinq octaves	Caractère frémissant au départ grâce aux trémolos et notes piquées répétées rapidement
II, 12 à 15	Bois, puis <i>tutti</i>	Montée en trémolos <i>sul ponticello</i> aux cordes et cuivres, descentes à la harpe, célesta et glockenspiel	Bassons et flûtes, mais prémisses dès le chiffre 10	Sommet à 13, puis descente en notes piquées jusqu'à 14, arrêt sur un accord et de nouveau chute dramatique jusqu'à 15	Caractère nocturne donné par les descentes à la harpe et percussions, et les notes piquées répétées aux cuivres

II-1 mesure avant 22 à chiffre 23	Bois	Accords aux cuivres et cordes en <i>pizzicati</i> , beaucoup de percussions	Hautbois, dans la continuité de son solo qui précède	Montée rapide dans les aigus jusqu'à une arrivée <i>ff</i> une mesure avant 23 qui entraîne un accord dans le grave avec solo de timbales : chute brutale, vide	Moment chargé de beaucoup de tension, caractère dramatique
II- chiffre 25 à 30	Bois, puis cordes, harpe et célesta à partir de 28	- Départ sans accompagnement, puis claquements secs aux cordes, percussions, cuivres et bois graves - à 28 inversion des rôles : accords aux vents et tourbillons partant du grave aux contrebasses	Clarinette basse	Premier sommet à 27, puis descente pour de nouveau repartir à 28 par le grave ; deuxième sommet à 30 avec des montées qui vont de plus en plus haut à chaque mesure à partir de 29	Grande nébuleuse finale : part de la seule clarinette basse et entraîne tout l'orchestre avec elle Bois à l'unisson à 27

La synthèse de tous ces tourbillons de notes montre beaucoup de similarités : l'utilisation des bois pour les motifs tournants, une progression vers le haut cumulée d'un *crescendo* et d'un épaississement de la matière orchestrale, des apogées dans l'aigu qui mènent à une note à l'unisson ou à une redescente, un accompagnement assez agité qui évolue en même temps que les thèmes. Nous pouvons ajouter à cela que les rythmes utilisés pour symboliser la nébuleuse sont ternaires la plupart du temps et rapides (triolet de doubles croches majoritairement), ce qui renforce le caractère tournoyant et incessant.

Chaque extrait a néanmoins ses particularités. L'attaque des notes, piquées ou liées, apporte un aspect bien différent. La progression vers l'aigu est plus ou moins rapide, la tension étant plus importante lorsqu'il s'agit d'une montée précipitée. Le grand tourbillon final est le seul exemple dans lequel les motifs tournants sont, à un moment donné, confiés aux contrebasses dans le grave. Cela permet une ascension plus étendue qui symbolise bien l'imposante nébuleuse centrale de la peinture.

La fréquente utilisation d'un même procédé d'écriture, six fois en tout, aide l'auditeur à prendre conscience de l'importance de ces motifs tournoyant par le travail qu'elle opère sur la mémoire. Ils deviennent une sorte de fascination sur lequel la musique revient constamment.

b) Les notes pôles pour symboliser la fascination⁴⁴

Plusieurs extraits nous ont permis de voir que Dutilleux utilise des notes pôles : *sol* # pour le premier mouvement notamment. C'est une manière, pour le compositeur, de faire correspondre la fascination qu'il éprouve pour la toile avec le retour fréquent à un même son. Ce procédé est employé dans beaucoup de ses autres œuvres, mais il prend ici une signification différente. Les notes pôles passent parfois en filigrane, de façon presque inaperçues, et d'autres fois elles sont nettement appuyées par un unisson *tutti* et *fortissimo*. Plusieurs des sommets approchés par les motifs tournoyant mènent d'ailleurs à ce type d'écriture. Les exemples les plus éclatants sont sans doute ceux qui se trouvent aux deux fins.

⁴⁴Voir partition de la fin du premier mouvement en annexe 5 (la fin du deuxième est présente dans le texte).

	Mouvement I	Mouvement II
Note pôle	<i>Ré</i> (triton de <i>sol #</i>)	<i>La #</i>
Approche	Descente fulgurante, un demi-temps de silence, puis résonance du tam-tam médium avant le <i>ré</i>	Montée jusqu'au suraigu <i>ff</i> , puis un demi-temps de silence et <i>la #</i> en même temps que le tam-tam médium
Tessiture	Grave, étendue sur trois octaves	Étendue sur quatre ou cinq octaves, mouvement donné par des sauts d'octaves descendants ou montants
Nuance	<i>Mp crescendo</i> jusqu'à <i>fff</i>	<i>Piano</i> à <i>fff</i> avec des soufflets <i>crescendo-decrescendo</i>
Durée	Presque six mesures de 3/8 (126 à la croche)	Six mesures de 3/4 (132 à la croche)

Ces deux fins présentent un grand nombre de similarités, mais la deuxième va au-delà de ce que la première propose. En effet, l'ambitus est plus étendu, un mouvement est créé par les sauts d'octaves et les variations de dynamique, la durée est deux fois plus longue, ce qui laisse le temps à l'auditeur de s'imprégner complètement du son. Nous remarquons une fois de plus l'importance du silence et du tam-tam. Les deux sont présents dans ce moment clé de l'œuvre et ouvrent l'espace vers une fin majestueuse. Le fait de terminer par un unisson sur la note pôle reste en mémoire dans l'oreille, tout comme la fascination de Dutilleux pour la toile a été ancrée dans son esprit pendant un long moment.

Les correspondances entre *La nuit étoilée* et la musique de Dutilleux sont multiples, notamment par le biais des trois mots clés mentionnés dans le titre. Si le compositeur indique certaines analogies, d'autres relèvent de l'interprétation et pourront être différentes dans une autre analyse. Le plus important est le ressenti de chaque auditeur.

Pour finir, voilà quelques mots de Dutilleux qui réaffirment sa volonté de faire une œuvre de musique pure, quand bien même l'inspiration originelle vient d'un élément extra-musical :

« Je désirais écrire quelque chose qui évidemment ne serait pas, servilement, une illustration musicale. Je trouve que la musique doit rester à sa place, ne pas être reléguée au second rôle ; d'autre part, c'est un peu faire "de l'art sur l'art" et Van Gogh se suffit à lui-même. [...]C'est étrange de penser que lui, Paul Jenkins, peintre new-yorkais, a entendu cette œuvre, *Timbres, Espace, Mouvement* ; il a écouté des enregistrements et, à partir de là, il a imaginé quelque chose de très différent de l'original, bien sûr... Il m'a un peu, si vous voulez, délivré de cette obsession de Van Gogh : en écoutant cette musique, je pensais toujours à lui. Puisque j'en ai été délivré, cela voulait dire qu'elle n'était pas une "pure illustration". »⁴⁵

Paul Jenkins, peintre New-Yorkais, s'est inspiré de *Métaboles* et de *Timbres, Espace, Mouvement* pour une de ses toiles. Prendre pour exemple une œuvre qui s'inspire elle-même d'une autre, voilà une correspondance entre les arts qui peut continuer perpétuellement et engendrer chaque fois des productions différentes.

⁴⁵DUTILLEUX, Henri. CADIEUX, Martine. *Constellations*, p. 36..



Partie 2

-

Correspondances entre musique et littérature :

Tout un monde lointain...

Chapitre 3 : Henri Dutilleux, musicien symboliste ?

Le père d'Henri Dutilleux tenait une imprimerie à Douai, atelier dans lequel le compositeur s'est souvent trouvé le dimanche et y appréciait le silence contrastant avec le bruit des machines.⁴⁶ Peut-être est-ce de ce lieu particulier qu'il tient son goût pour la littérature. Nous étudierons, dans cette partie, quelle place elle prend dans sa vie, et comment elle a généré *Tout un monde lointain...*

1) *Un attrait pour Baudelaire et pour le symbolisme*

Si Dutilleux a lu beaucoup de choses et se montre intéressé par Shakespeare et Proust, entre autres, il éprouve une fascination bien plus grande pour Baudelaire.

« Il y a un poète du XIXème siècle, parmi beaucoup d'autres, qui m'a tellement obsédé par sa modernité, qui est Baudelaire, mais c'est vrai que je n'ai pas été épris, comme j'aurais pu l'être, de la poésie de René Char, par exemple, ou d'autres. Si, j'aimais Yves Bonnefoy mais c'est une poésie abstraite qui est très difficile à traiter musicalement. J'ai un peu connu Georges Schehadé, au Liban, sa poésie me touchait. J'ai eu des relations avec les poètes contemporains grâce à ce que j'ai fait à la radio avec certains d'entre eux mais c'était plutôt au niveau de la recherche d'une formule d'opéra de chambre radiophonique, comme François Billedoux, ou encore Obaldia.»⁴⁷

La poésie de Baudelaire est considérée comme l'élément déclencheur du mouvement symboliste, notamment par la notion de correspondances qui a intéressé d'autres écrivains. Voilà une définition de ce courant :

“Mouvement littéraire de la fin du XIXème siècle, représenté principalement par Verlaine, Rimbaud et Mallarmé, qui s'efforça, en opposition au naturalisme et au Parnasse, de développer un art poétique nouveau devant évoquer les objets à travers les sensations et les

⁴⁶VAN ZELE, Michel. *Henri Dutilleux, à portée de voix* [DVD]. CinéTévé, Arte France, 2003.

⁴⁷DUTILLEUX, Henri. In VILAREM, Laurent. « La démesure d'Henri Dutilleux », 22 juin 2010. (page consultée le 11 novembre 2012). < <http://www.altamusica.com/entretiens/document.php?action=MoreDocument&DocRef=4395&DossierRef=3984> >

impressions qu'ils suscitent, dévoiler les réalités cachées derrière le réel conçu comme une allégorie, en exploitant toutes les ressources musicales et poétiques de la langue. *Ce qui fut baptisé le Symbolisme se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes de reprendre à la musique leur bien* (Valéry, *Variété II*, 1929, p. 153)

– *P. ext.*, dans le domaine des autres arts : *le symbolisme est l'art de traduire et de provoquer des états d'âme, au moyen de rapports de couleurs et de formes (...). L'artiste doit chercher, selon le mot de Cézanne, non pas à reproduire la nature, mais à la représenter par des équivalents, des équivalents plastiques. C'est le moyen d'expression (figures, formes, volumes, couleurs), et non l'objet représenté qui doit lui-même être expressif* (M. Denis, *Nouv. théories*, 1922, pp. 175-176 ds Foulq.-St-Jean 1962).⁴⁸

La citation de Valéry, dans la première définition, indique une fois de plus le privilège de la musique d'être un art abstrait, envié par les peintres comme par les écrivains pour sa capacité à ne pas décrire le réel. Le deuxième paragraphe rappelle les mots de Kandinsky à l'égard de l'artiste qui doit exprimer les éléments selon son ressenti personnel pour créer un lien entre les hommes et le monde céleste. Toute musique pourrait donc être, par définition, un art symbolique. Il semblerait pourtant que Dutilleux ait un rapport privilégié à ce courant. Sans le ranger dans une case fermée, ses œuvres montrent un certain attachement à ce mouvement, même s'il l'exploite à sa façon et avec les moyens artistiques dont il dispose.

« Dutilleux a expliqué que sa musique ne traduit pas le tableau ou le poème mais le *sentiment* que l'œuvre en question lui inspire, rappelant Mallarmé qui écrivait : « *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit.* » Or cette démarche fait autant de lui un symboliste qu'elle témoigne de sa réflexion profonde sur la fonction qu'il souhaite attribuer à la musique. Le compositeur rejoindrait alors les préoccupations d'un Kandinsky, présentées dans *Du spirituel dans l'art* (1910), qui, dans sa vision spirituelle de l'art, pensait l'œuvre à partir de l'expérience de la vie intérieure par l'artiste jusqu'à ce que lui-même en vienne à s'interroger sur son propre rôle. »⁴⁹

⁴⁸CNRTL. (page consultée le 19 août 2014) < <http://www.cnrtl.fr/definition/symbolisme> >

⁴⁹STEVANCE, Sophie. « La fonction symbolique de la musique de Dutilleux après les Correspondances ». In DARBON, Nicolas. *Henri Dutilleux, entre le cristal et la nuée*, p. 72.

Nous retrouvons les préoccupations de Kandinsky expliquées dans la première partie. Henri Dutilleux utilise le langage musical pour faire passer, à sa manière, ses réflexions philosophiques, ses doutes, son attrait pour la spiritualité. La correspondance avec les symbolistes se trouve dans le fait qu'ils se posent le même type de questions et qu'ils se servent de l'art pour les exprimer.

Sophie Stévanca, qui a analysé le lien entre Dutilleux et Baudelaire, propose une explication du mot « symbole » qu'elle rapproche des aspirations du compositeur.

« Le mot "symbole" recouvre une diversité de sens dépendamment des contextes dans lequel il est utilisé. Si, depuis son plein avènement théorique et pratique à l'époque médiévale, le mot suppose toujours un rapport entre la nature et les vérités divines, dans l'esthétique symboliste, le mot réfère plus à son sens étymologique, désignant un "signe de reconnaissance" (du latin *symbolum*) entre les hommes, ainsi invités à imaginer et à ressentir intimement l'Idée projetée en la chose figurée, et à communier. Imagination, communication : ces éléments donnent les clés de l'activité créatrice de Baudelaire : la "faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des choses, les correspondances et les analogies". L'esthétique symboliste est ici exposée et permet de "définir l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le regard de l'homme". Le symbolisme de Baudelaire cherche "le mystère de la vie". Or le mystère est déjà saisissable dans les titres et les sous-titres des œuvres de Dutilleux, marquant également son attirance pour le mystique, lui aussi saisissable dans les titres ou sous-titres d'œuvres précédentes [...]. Mais Dutilleux reste cependant prudent dans le choix de ses titres afin d'éviter un trop-plein de figuration qui orienterait du premier coup d'œil l'oreille de l'auditeur : aussi ses intitulés sont-ils des climax suggérant, tout au plus, une atmosphère particulière disposant d'une certaine manière l'auditeur. »⁵⁰

Les titres choisis par le compositeur sont en effet personnalisés dès les *Métaboles* et ce jusqu'à ses dernières œuvres. Tout se fait néanmoins subtilement : les épigrammes présents dans *Tout un monde lointain...* – dont nous reparlerons – sont d'ailleurs inscrits en petits caractères sur la partition et le titre du poème est entre parenthèses, comme s'il n'était qu'une évocation qui n'a d'importance que pour ceux qui y prêtent attention.

Dutilleux est également proche des symbolistes par les thèmes qui l'intéressent et par l'utilisation qu'il en fait dans sa musique.

⁵⁰*Ibid.* p. 76.

« Forte de symboles extra-musicaux et de caractéristiques spécifiques, l'œuvre de Dutilleux peut se rapporter au mouvement symboliste tant elle porte l'empreinte de Baudelaire et des thèmes proches du courant que le poète a déclenché. [...] Sa musique n'est pas un jeu de symboles comme l'est, par exemple, celle de Debussy dans *Pelléas et Mélisande* (1902) (partition par ailleurs marquante pour le jeune Dutilleux qui, alors âgé de douze ans, la recevait en cadeau et en tombait follement épris) : au contraire, elle recourt au symbole, à des équivalents sonores représentant les perceptions réflexions et aspirations du compositeur pour atteindre une réalité supérieure de la sensibilité. »⁵¹

Parmi les thèmes communs chers à Dutilleux et aux symbolistes, nous pouvons nommer la nuit, le rêve ou l'imaginaire, le mystère, la lumière, le spirituel, l'indéfinissable, l'espace, le cosmos. Les questionnements que se pose le compositeur sur la vie, le devenir humain, trouvent leur correspondance dans les poèmes de ce courant, lesquels cherchent une aspiration vers un autre univers, supérieur aux hommes. Nous verrons dans l'analyse de la partition quelles sortes de symboles sont utilisées pour exprimer cet au-delà mystique.

2) *Genèse de l'œuvre*

Au début des années 1960, Henri Dutilleux est contacté par la compagnie Roland-Petit pour écrire un ballet sur *Les fleurs du Mal* afin de commémorer le centenaire de la mort de Charles Baudelaire. Le compositeur se plonge alors passionnément dans la littérature du poète : non seulement ses poésies, mais aussi ses textes en prose et critiques d'art – dont faisaient partie des écrits sur Delacroix qui ont fortement intéressé Dutilleux du fait de son attachement familial à ce peintre. Le projet est malheureusement abandonné. Aussi, quand Mstislav Rostropovitch rencontre le musicien pour lui commander un concerto pour violoncelle, ce dernier, encore tout imprégné des vers de Baudelaire, reporte ses recherches sur cette nouvelle œuvre.

⁵¹*Ibid.* p. 76.

« Lorsque Dutilleux eut enfin la possibilité de se concentrer sur le nouveau concerto en 1967, il remarqua que la poésie de Baudelaire habitait totalement ses pensées, "en une sorte d'osmose". Bien qu'il n'y ait aucune description programmatique de scènes ou de personnages particuliers, il sentit que l'atmosphère de l'œuvre appelait le titre et l'épigramme "Tout un monde lointain, absent, presque défunt". L'aspect le plus important de cette œuvre poétique résidait peut-être, par rapport à la musique de Dutilleux, dans son exploration des interactions de la mémoire, de la perception et de l'imagination qui poussa le compositeur à tisser tout un réseau d'allusions et de réminiscences. »⁵²

Il est à remarquer qu'Henri Dutilleux puise son inspiration dans les vers de Baudelaire, sans toutefois utiliser la voix. Son œuvre ne comprend pas non plus d'histoire comme Jeremy Thurlow le souligne. Il ne s'agit donc pas d'une pièce de musique à programme mais d'une correspondance plus subtile entre littérature et musique.

« Dans cette partition, s'il y a référence à l'univers baudelairien, c'est sans insistance, comme en pointillé. D'ailleurs, il est significatif de noter que le titre, *Tout un monde lointain*, devait, à l'origine, être suivi de points de suspension (qui, ultérieurement, n'ont pas été respectés et ont donc disparu dans les programmes), comme s'il s'agissait de faire résonner l'expression poétique, d'en appeler à des prolongements dont la musique devient le catalyseur. Bien que profondément imprégné, en particulier au moment de la composition de cette partition, par la poésie de Baudelaire, Dutilleux semble tenir à conserver une distance qui le préserve de toute velléité illustrative. »⁵³

Le terme de « correspondance » semble être le plus à même de définir ce lien ténu qui persiste tout au long de l'œuvre. En plus du titre, tiré de *La Chevelure*, chacun des cinq mouvements porte en épigramme des vers issus de différents poèmes. Dutilleux n'utilise pas le support de la voix pour les mettre en valeur. Certains se sont d'ailleurs posé la question de savoir pourquoi le compositeur n'a jamais cherché à faire chanter les poèmes de Baudelaire.

⁵²THURLOW, Jeremy. Dutilleux...La musique des songes, p. 148-149.

⁵³BOSSEUR, Jean-Yves. « La poésie picturale d'Henri Dutilleux ». In DARBON, Nicolas (dir.). *Henri Dutilleux, entre le cristal et la nuée*, p. 65.

« -Vous qui avez si bien pénétré dans le monde de Baudelaire quand vous avez écrit *Tout un monde lointain* pour Rostropovitch, vous n'avez pas eu envie de mettre directement ses vers en musique ?

-Non. Il faut prendre une certaine distance. Van Gogh, Baudelaire, ou parfois un événement, des images qui me viennent, liées à des souvenirs, ce sont des stimulants, non des moyens ou des supports. Je crois essentiellement en un phénomène d'osmose, qui implique une transposition, une transmutation. Alors, composer directement pour la poésie... Pourtant certains pensent que je suis fait pour la voix. Quand on a fêté à Bâle les 90 ans de Sacher, j'ai eu une conversation avec Berio, qui m'a demandé pourquoi je ne m'étais pas lancé dans la composition vocale. « Vous avez ce qu'il faut, votre musique appelle la voix ! » C'est ce que pensait aussi Liebermann. Quant à moi, je trouve que la musique doit se servir à elle-même, et peut se passer de texte. La *Symphonie fantastique* de Berlioz est une œuvre à programme, avec un texte comme fil conducteur. Mais on n'y pense plus quand on l'écoute, elle est devenue indépendante de son prétexte. On l'entend comme une œuvre pure. *La Mer* a un titre, et même des sous-titres, qui ne peuvent être gommés. Mais la musique se passe des images que ces titres évoquent. »⁵⁴

Sur la fin de sa vie, Henri Dutilleux a regretté ne pas avoir davantage composé pour la voix, mais ici les paroles sont claires pour dire que la musique a les moyens d'exprimer les mots, et même d'aller au-delà. C'est exactement ce qui se passe pour *Tout un monde lointain...* : certains peuvent entendre une pièce de musique pure et d'autres, en lisant les titres et les épigrammes, se laissent emporter à imaginer ce qui a pu guider la composition. Le titre originel de l'œuvre était d'ailleurs « Osmose », en référence au travail musical imprégné de poésie qu'a mené le compositeur.

« Le titre d' « Osmose » auquel avait songé d'abord le compositeur, peut nous donner une idée générale de sa conception fondée sur l'interpénétration des éléments, interpénétration visant à une unité de climat soudant entre elles les parties individuellement nettement structurées. Un climat qui est quasi indissoluble des œuvres de Dutilleux, celui du rêve, et auquel on s'attache,

⁵⁴DUTILLEUX, Henri. Entretien avec MICHOT, Pierre. « Dutilleux sur les pointes », *Gazette de Lausanne*, 15 mars 1997, p. 33. (Page consultée le 3 août 2014) <
<http://www.letempsarchives.ch/Default/Skins/LeTempsFr/Client.asp?Skin=LeTempsFr&enter=true&AppName=2&AW=1408978405216> >

ici, peut-être avec une intensité inégale, bien qu'il recèle un pouvoir poétique dont on reste longuement et profondément imprégné. »⁵⁵

L'interpénétration dont parle Franz Walter se trouve dans l'œuvre par des motifs présents dans les cinq mouvements, des prémisses ou réminiscences de thèmes qui donnent à l'ensemble sa cohérence et permettent une correspondance entre les éléments musicaux. Nous reviendrons sur cette notion dans l'analyse de la pièce.

Il a semblé à Henri Dutilleux que le violoncelle était l'instrument le plus à même de porter les mots de Baudelaire par la chaleur de son timbre et les possibilités de l'instrument. Un défi musical visait à établir un équilibre sonore entre le soliste et la masse orchestrale, ce qu'a brillamment réussi le compositeur au vu du succès qu'a rencontré la pièce dès sa création, le 23 juillet 1970 au festival d'Aix-en-Provence, où l'œuvre a été bissée intégralement.

⁵⁵WALTER, Franz. « Dutilleux triomphe par Rostropovitch », Journal de Genève, 8-9 août 1970, p. 10. (page consultée le 3 août 2014) <
<http://www.letempsarchives.ch/Default/Skins/LeTempsFr/Client.aspSkin=LeTempsFr&enter=true&AW=1408979220450&AppName=2> >

Chapitre 4 : Analyse de l'œuvre

À l'analyse de la partition de *Tout un monde lointain...*, il s'avère que les correspondances entre musique et peinture sont ténues, plus que ce que nous avons pu observer dans *Timbres, Espace, Mouvement*. Il s'agit davantage d'ambiances suggérées, qui sont donc subjectives. Nous avons pris dans chaque mouvement ce qui nous semblait en faire l'essence et avons dressé des parallèles avec les épigrammes qui s'y joignent.

1) « *Énigme* » ou comment suggérer le mystère

Ce premier mouvement de l'œuvre tire son épigramme du « Poème XXVII », issu des *Fleurs du Mal*.

« Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
Même quand elle marche on croirait qu'elle danse,
Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés
Au bout de leurs bâtons agitent en cadence.

Comme le sable morne et l'azur des déserts,
Insensibles tous deux à l'humaine souffrance,
Comme les longs réseaux de la houle des mers,
Elle se développe avec indifférence.

Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
Et dans cette nature étrange et symbolique
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,

Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
La froide majesté de la femme stérile. »⁵⁶

⁵⁶BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du Mal*, « Poème XXVII ». (page consultée le 2 août 2014) < <http://www.poetes.com/ baud/bxxvii.htm> >

Ce sonnet dresse de nombreuses correspondances entre une femme et la nature. Le vers choisi par Henri Dutilleux, souligné dans le poème, n'évoque que ce deuxième mot. Nous retrouvons également le terme « symbolique », rappelant l'attrait du compositeur pour les idées de ce courant. C'est donc le caractère énigmatique qui est plus spécifiquement traité, thème par ailleurs souvent exploité dans la musique de Dutilleux.

Pour y parvenir, ce dernier emploie plusieurs moyens. Nous avons déjà analysé, dans le mémoire intitulé « Henri Dutilleux, compositeur d'une musique spirituelle », le début où le violoncelle solo entraîne l'auditeur en douceur dans le climat du mouvement par une longue cadence avec des phrases de plus en plus longues dévoilant peu à peu les notes, des ponctuations mystérieuses aux percussions, une entrée un peu inquiétante des cordes avec des accords dissonants joués *ppp*, l'importance du silence chargé de magie. Tous ces éléments aident l'auditeur à entrer dans l'univers baudelairien du secret et de l'étrange. La longueur de cette introduction permet de prendre le temps de créer cette ambiance particulière et d'installer plusieurs motifs thématiques qui se trouveront à d'autres reprises dans l'œuvre.

a) Les modes de jeu pour exprimer le caractère énigmatique

Henri Dutilleux se sert des modes de jeu pour créer des sons étranges qui évoquent l'aspect énigmatique de ce mouvement. Nous en trouvons un exemple à la cinquième mesure du chiffre 7.

P.Fl.

Fl.

Hrb.

1
Cl.

2

Cor. 1

2

Trp. 1

2

Tymb. susp. aiguë (bag. de tymb.)

Cel.

Hpe

Vlc. Solo

Areo (ord.)

Pont.

1. 2. 3.

4. 5. 6.

7. 8. 9.

Vi.

Alt.

Cb.

pp

ppp

mp

p

Mi^b

P. Fl.
 Fl.
 Hrb.
 Cl.
 Bsns.
 C. Bou.
 Cors.
 Trp.
 Tuba.
 Timb.
 Cv. susp.
 Aug.
 T. Tam grave.
 Cel.
 Hpe.
 Vlc. Solo.
 1, 2, 3.
 4, 5, 6.
 7, 8, 9.
 Vl.
 Vll.
 Vcll.
 Vlc.
 Cb.

Musical score page 88, featuring various instruments and dynamic markings. The score includes woodwinds (P. Fl., Fl., Hrb., Cl., Bsns., C. Bou.), brass (Cors., Trp., Tuba., Timb.), percussion (Cv. susp., Aug., T. Tam grave), strings (Cel., Hpe., Vlc. Solo., Vl., Vll., Vcll., Vlc., Cb.), and a harp (Hpe.). The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *ppp*, and performance instructions like *morendo*, *pizz*, and *gliss.*. A section marked with a box containing the number 8 is present in the woodwind and string staves.

P.Fl. *pp legato*
 Fl. *pp legato*
 Hrb. *pp subito e legato*
 Cl. *pp sub.*
 Bass. *pp legato*
 C. Bass. *pp legato*
 Cor. Angl. *pp*
 Trp. *pp*
 Tuba *pp legato*
 Timb. *pp*
 Cym. *pp*
 Tam. *pp*
 Gong. *pp*
 Viol. Solo *v. pless.*
 Viol. I *Div. en 2*
 Viol. II *Arco*
 Viola *Arco*
 Violoncello *Arco*
 Double Bass *Arco*
 Percussion *pp*

Illustration 20: *Tout un monde lointain...*, « Énigme » : modes de jeu pour évoquer le mystère.

Le violoncelle soliste, bien que seul, fait entendre une large palette de timbres différents. Il commence par des notes piquées, doublées et jouées rapidement *sul ponticello*. Il ajoute à cela certains sons en harmoniques. Cette première combinaison de modes de jeu entraîne une couleur diaphane qui paraît irréelle. Cette sensation est renforcée par la nuance *mp* et par la courbe mélodique qui propose de grandes arabesques montant et descendant sur plus de quatre octaves. Ces volutes se terminent par un *glissendo* grim pant jusqu'au *si* suraigu en harmonique, note rarement jouée sur un instrument de cette tessiture. Le son en est complètement dénaturé. À ce passage succèdent de courts motifs en palindrome, au chiffre 8. Dutilleux indique avec précision le mode de jeu désiré : des notes lourées (piquées et liées en même temps). L'ambitus est une fois de plus très écarté, allant jusqu'à quatre octaves et demi sur le dernier miroir, en seulement quatre notes en triples croches. Outre la virtuosité que cela demande, le résultat sonore est proche de l'ineffable : il se remarque à peine, mais nous pouvons tout de même entendre comme un scintillement rapide et discret, des touches de couleur translucides et éphémères. La fugacité de ce moment le rend encore plus mystérieux. Le violoncelle bascule ensuite sur un mode de jeu complètement différent : des *glissendi* montant sur presque trois octaves et descendant sur quatre et demi, soutenus par un *crescendo-decrescendo*. La longueur du *glissendo*, effectuée en un temps court, donne une ouverture de l'espace sonore prodigieuse. Tous ces ingrédients assemblés apportent à cet extrait un caractère magique, mystique.

L'accompagnement orchestral conforte les sensations proposées par le violoncelle solo. Les modes de jeu sont présents également avec des sons harmoniques aux altos, violons et harpe, et un trémolo à la cymbale suspendue aiguë. La nuance *pppp* de cette dernière confirme la notion d'ineffable évoquée précédemment. Les bois, quant à eux, ont un jeu louré sur des notes répétées en triples croches. La rapidité d'exécution de ces

dernières donnent l'impression d'un tremblement léger du son. La nuance globale dans les tons *pianissimo* est un indice supplémentaire permettant de créer une ambiance mystérieuse. Sur les palindromes du soliste, un nouveau mode de jeu s'ajoute avec des *pizzicati* accentués aux violoncelles, altos et violons II qui viennent ponctuer les arabesques. Enfin, l'agrandissement de l'espace sonore est soutenu par les violoncelles et altos qui jouent des *glissendi* descendants, c'est-à-dire dans le sens inverse du concertiste et des instruments aigus. Ce mouvement en éventail donne une véritable ouverture vers quelque chose de nouveau, comme une sortie du caractère énigmatique qui perdurait jusque-là.

b) Un fin qui conduit au mystère

Un certain nombre de modes de jeu présentés dans l'extrait précédent se retrouvent à plusieurs reprises dans le mouvement. La fin, notamment, conduit l'auditeur vers une ambiance mystérieuse qui correspond bien à l'épigramme énoncé au début.

The image shows a page of a musical score for measures 27 to 30. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Timb. (Timpani):** Measures 27-30, marked *ppp*.
- Hpe (Harp):** Measures 27-30, marked *ppp* with the instruction *(allando)*.
- Vlc. Solo (Violoncelle Solo):** Measures 27-30, marked *pp*.
- Vl. I (Violon I):** Measures 27-30, marked *pp*.
- Cb. (Contrebasse):** Measures 27-30, marked *pp* with the instruction *3 Cb. soli (col Timp.)*.
- 3 Cb. (3 Violoncelles):** Measures 27-30, marked *pp* with the instruction *perdendosi*.

The score includes dynamic markings such as *ppp* and *pp*, and performance instructions like *Prestissimo e lontanissimo* and *perdendosi*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 9/16.

28 Lent (♩ = ♩. précédente)

Timb.
Cy, susp. (aigue)
Hpe
Vlc. Solo
4 Pup. de 1 à 4)
I
4 Pup. de 5 à 8)
VI
4 Pup. de 1 à 4)
II
3 Pup. de 5 à 7)
Alt. Div.
(bag. de Timb.)
Cy, susp. (aigue)
Hpe
Vlc. Solo
4 Pup. de 1 à 4)
I
4 Pup. de 5 à 8)
VI
4 Pup. de 1 à 4)
II
3 Pup. de 5 à 7)
col legno
Alt. Div.

col legno Div. sul La sul Ré
col legno Div.
Pizz Div.
Pizz Div.
col legno
col legno
long
metallique (pres de la table)
ordinario
Lent
sordidossi
long
posez la Srd. m
posez la Srd. m
posez la Srd. m
posez la Srd. m

28 Lent (♩ = ♩. précédente)
Le même mouvement
28 Lent (♩ = ♩. précédente)
28 Lent (♩ = ♩. précédente)
28 Lent (♩ = ♩. précédente)

Illustration 21: *Tout un monde lointain...*, "Énigme", chiffre 27 à la fin : modes de jeu pour une fin énigmatique.

À la suite d'un passage tout en *glissendi*, le violoncelle se retrouve presque seul, avec pour unique accompagnement des interventions discrètes aux contrebasses et timbales. Il entame alors une montée sur plus de quatre octaves en notes piquées, certaines avec accents. Le compositeur précise qu'il désire un jeu « *saltando* », c'est-à-dire sautillant, « *prestissimo e lontanissimo* ». La nuance est *pianissimo* et diminue peu à peu, allant jusqu'à l'imperceptible. Toutes ces indications donnent un timbre clair et fin qui semble conduire au silence vers un monde céleste. L'arrivée sur un *la* suraigu est ponctuée par les altos, violons et harpe en harmoniques, certains en *pizzicati*, d'autres avec sourdine, multipliant ainsi les différences de timbres. Tout comme l'extrait précédemment étudié, l'utilisation de notes répétées sur des triples croches produit l'effet d'un tremblement, un son cristallin et constellé qui répond bien à la sonorité diaphane du soliste. Cet accord de ponctuation laisse place au silence au chiffre 28, créant une rupture, une première fin. Le violoncelle solo reprend alors la parole dans un tempo plus lent, toujours dans le suraigu, sur des notes en trémolos fredonnées *pianissimo* avec la pointe de l'archet. La couleur est semblable à celle qui précédait, mais les valeurs rythmiques plus longues (noires au lieu de triolets de doubles croches) entraînent plus de calme. Le dernier accord est posé la mesure d'après, arpégé à la harpe et avec les notes répétées rapidement aux cordes. La cymbale suspendue aiguë se joint à eux avec un trémolo *pp*, discret mais engendrant un son plus métallique. Le dernier son, un *la* suraigu, est donné par le soliste, sur une longue tenue avec point d'orgue qui conduit au silence avec l'indication « *perpendosi* ». Le fait de ne pas proposer d'arrêt précis du son donne une ouverture vers la suite, non pas comme une absence de fin mais plutôt comme une proposition à laisser partir l'imaginaire vers un monde supérieur. La nuance de plus en plus ténue et tous les modes de jeu évoqués créent une ambiance mystérieuse, évanescence, dans laquelle le discours s'éteint progressivement.

Les deux extraits présentés contiennent un certain nombre d'éléments communs pour donner un caractère énigmatique, mais les fins sont différentes. En effet, le premier passage, avec les *glissendi*, le *crescendo* et l'amplification des effectifs ouvre le son vers l'extérieur tandis que celui-ci propose une sortie plus intérieure avec un retour au silence méditatif.

2) « *Regard* », une vision introspective

L'épigramme de ce mouvement présente quelques vers tirés du poème « Le Poison ».

« Le vin sait revêtir le plus sordide bouge
D'un luxe miraculeux,
Et fait surgir plus d'un portique fabuleux
Dans l'or de sa vapeur rouge,
Comme un soleil couchant dans un ciel nébuleux.

L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes,
Allonge l'illimité,
Approfondit le temps, creuse la volupté,
Et de plaisirs noirs et mornes
Remplit l'âme au delà de sa capacité.

Tout cela ne vaut pas **le poison qui découle
De tes yeux, de tes yeux verts,
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...**
Mes songes viennent en foule
Pour se désaltérer à ces gouffres amers.

Tout cela ne vaut pas le terrible prodige
De ta salive qui mord,
Qui plonge dans l'oubli mon âme sans remords,
Et charriant le vertige,
La roule défaillante aux rives de la mort! »⁵⁷

⁵⁷BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*, « Le Poison ». (page consultée le 2 août 2014) < <http://www.poetes.com/baud/bpoison.htm> >

Ce poème est une sorte d'éloge noir aux addictions que sont le vin, l'opium et la femme ou l'érotisme. Ce dernier point surpasse les deux autres selon Baudelaire, il est le poison dont parle le titre. Le poète voit dans ces drogues leur côté négatif, mais aussi, et surtout, les bienfaits qu'elles apportent. C'est pourquoi les mots oscillent entre un vocabulaire macabre et sensuel avec plusieurs oxymores comme « plaisirs noirs et mornes » ou « terrible prodige ».

Henri Dutilleux, par les vers qu'il a choisi comme épigramme, accentue le côté introspectif du regard qui voit son reflet. Le caractère à la fois dramatique et voluptueux du poème est mis en musique par une grande complainte solitaire du violoncelle solo. L'accompagnement est léger la plupart du temps et le chant principal montre beaucoup d'expressivité et de lyrisme. Le timbre du soliste correspond bien à la sensualité évoquée, d'autant plus qu'il est utilisé exclusivement dans le registre aigu à suraigu, ce qui dénature le son chaud des graves au profit d'une couleur plus fragile et ténue.

a) Les miroirs pour symboliser le reflet

Pour exprimer les vers de l'épigramme, Henri Dutilleux se sert de miroirs. Ces derniers peuvent être verticaux, comme un regard sur le passé, une introspection, ou bien horizontaux, comme un réfléchissement du thème. Nous trouvons un exemple de ce type au chiffre 33.

[33] Toujours extrêmement calme (mais sans leur)

Cl.

Timb.

Vlc. Solo

[33] Toujours extrêmement calme (mais sans leur)

Vl. I

Vl. II

Altos

Vlc.

Cb.

ppp

m

pp

poco

unis

pp

poco

The image displays a page of a musical score for a symphony, specifically focusing on measure 33. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments shown include Clarinet (Cl.), Timpani (Timp.), Violin Solo (Vlc. Solo), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Alto (Alto), Violoncello (Vcl.), Contrabasso (Cb.), Horn (Hrb.), and Clarinet (Cl.).

Key features of the score include:

- Violin I and II:** These parts are marked with *pp* and *div.* (divisi). The Violin I part has a *3/8* time signature, while the Violin II part has a *12/8* time signature. Both parts feature complex rhythmic patterns with many beamed notes.
- Alto and Violoncello:** These parts are marked with *pp* and *Pizz.* (pizzicato). The Alto part has a *3/8* time signature, and the Violoncello part has a *12/8* time signature. Both parts feature complex rhythmic patterns with many beamed notes.
- Clarinet and Horn:** These parts are marked with *pp* and *poco*. The Clarinet part has a *3/8* time signature, and the Horn part has a *12/8* time signature. Both parts feature complex rhythmic patterns with many beamed notes.
- Violin Solo:** This part is marked with *pp* and *un poco cresc.* (un poco crescendo). It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.
- Timpani:** This part is marked with *pp* and *div.* (divisi). It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.
- Contrabasso:** This part is marked with *pp* and *div.* (divisi). It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

The score is marked with *pp* (pianissimo) throughout, and the tempo is *poco* (a little). The measure number 34 is indicated at the top of the page.

Illustration 22: *Tout un monde lointain...*, "Regard", chiffre 33 : miroir entre violons I et violoncelles ; tremblements aux altos, violons II et clarinettes.

Sur un tempo « toujours extrêmement calme (mais sans lenteur) » et une nuance *ppp*, les violons I reprennent la phrase énoncée au début du mouvement par le soliste – ritournelle descendante qui revient d'ailleurs fréquemment durant le morceau, comme une obsession. Les violoncelles entonnent le même chant, mais en miroir horizontal. L'écart entre les deux provoque un vide de presque quatre octaves qui crée un espace sonore immense. Les courbes mélodiques des deux extrêmes s'éloignent et se rapprochent, se reflétant comme l'âme dans l'eau du poème de Baudelaire. L'effet est accentué et repérable plus facilement par l'étendue de l'ambitus. Le violoncelle solo évolue dans un registre médium au milieu de ce grand espace, comme seul dans le vaste lac. Sa cantilène fait entendre de grands sauts allant jusqu'à des intervalles de dixième, ce qui va de pair avec l'abîme proposé par les cordes.

L'accompagnement trouve également sa correspondance dans les vers de Baudelaire. Les altos, violons II et clarinettes exécutent de courtes interventions avec des notes répétées rapidement (quintolets de triples croches) ou des trémolos. Nous pouvons dresser une analogie entre ce frémissement et le tremblement de l'âme dans les vers de Baudelaire. De plus, le jeu de ces instrument dans le registre médium montre qu'ils sont, comme le soliste, dans l'immensité du lac du poème. Les contrebasses en *pizzicati* et les timbales *ppp* égrènent quelques notes qui peuvent évoquer des gouttes d'eau tombant, des légers bruissements à la surface de l'étang.

L'ensemble de ce passage tire donc plusieurs correspondances avec le poème de Baudelaire dans l'idée d'espace, de regards se reflétant, de frissonnements sonores. La nuance générale dans les tons *piano* aide l'auditeur à entrer dans une atmosphère calme et voluptueuse qui rejoint la volonté du poète de se plonger dans les yeux et la sensualité de la femme.

b) L'évocation du poison

Le mot « poison » désigne, la plupart du temps, une substance destructrice à ne pas consommer. En littérature, ce terme a un sens un peu différent :

« Littéraire. Ce qui est capable d'exercer une influence malfaisante, pernicieuse. »⁵⁸

Il nous semble intéressant de souligner, dans cette définition, le mot « influence », qui sous-entend un caractère vicieux, maléfique. Le poème de Baudelaire paraît évoquer davantage cette signification, puisque le poison est présenté comme un élément mauvais et en même temps attractif et séduisant. La musique d'Henri Dutilleux, dans « Regard », contient également cette contradiction à certains moments. C'est le cas à la fin de l'œuvre, juste avant la coda, au chiffre 40.

⁵⁸Dictionnaire Larousse. (page consultée le 25/08/2014) <
<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/poison/62057> >

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top is the Violin Solo part, followed by Violin I and Violin II. Below these are the Alto, Violoncelle (Cello), and Contrebasse (Double Bass) parts. At the bottom are the percussion parts: Cymbale cloutée and Caisse-Claire. The score is divided into two main sections, measures 8 and 12. The first section (measures 8-11) is marked with a 4/8 time signature and includes dynamic markings like *f* and *ppp*. The second section (measures 12-15) is marked with a 12/8 time signature and includes dynamic markings like *ppp* and *morendo*. Annotations include "Tème majeure" (Major Theme) in red, "9ème mineure" (9th minor) in orange, and "Total chromatique" (Total chromatic) in blue. A "41 Tempo 1º" marking is present at the bottom left, indicating a tempo of approximately 60 beats per minute. The score concludes with "Attacca" and a "4" marking for the Caisse-Claire part.

Illustration 23: *Tout un monde lointain...*, "Regard", chiffre 40 : évocation du poison par l'accord de douze sons joué *ppp*.

L'arrivée au chiffre 40 fait entendre un court passage d'ambiance féerique. En effet, le violoncelle atteint, par une montée progressive finissant par la gamme par tons, un *ré* suraigu tenu sur plus de huit temps. La hauteur et la nuance *decrescendo* produisent un son aérien et délicat. Le climat enchanteur est également donné par l'entrée du célesta sur cette note aiguë. Ce dernier propose des arabesques vives et élégantes sur le petit chromatisme *do #, ré, mi b*. Les quadruples croches, la nuance *pianissimo* et le timbre cristallin de cet instrument accompagnent le caractère magique suggéré par le soliste. Nous retrouvons, aux altos, un accord en notes piquées répétées rapidement semblable à ceux que nous avons décrits dans « Énigme », comme un appel à la mémoire des auditeurs. Le côté mystérieux qu'apportent ces sons est le même ici et dans le premier mouvement : un bruissement léger qui correspond bien à l'atmosphère générale.

Cette douce rêverie ne dure pas longtemps puisque, dès la mesure suivante, les cordes entraînent le son dans le grave par des chutes de septième majeure ou de neuvième mineure, conduisant à un *do #* profond à l'unisson. Le changement de tessiture par ces grands sauts et le *crescendo* jusqu'au *forte* produisent une couleur plus dramatique et poignante. Le côté féerique est néanmoins toujours présent par le *ré* suraigu tenu au violoncelle solo. Henri Dutilleux propose donc une superposition d'éléments contradictoires à la manière des oxymores poétiques.

Ce sentiment paradoxal se poursuit juste après, une mesure avant 41. Sur le *do #* tenu des contrebasses, les cordes divisées posent un accord *ppp morendo* regroupant les douze notes du total chromatique. La richesse de cette harmonie pourrait donner l'impression d'un *cluster*, mais les dissonances sont adoucies par la nuance et par l'étagement des sons sur plus de six octaves, ouvrant l'ambitus au maximum des possibilités des instruments. Le résultat produit un mélange de douceur et de tension, ce

que nous pouvons voir comme une analogie avec la vision du poison du poème de Baudelaire.

Le morceau aurait pu se terminer sur cet agrégat sonore s'éteignant doucement, mais Dutilleux propose une coda qui reprend la cadence soliste du début d'« Énigme ». Ce retour, tel un souvenir, trouve sa correspondance dans le titre du mouvement, comme un regard vers l'arrière, un reflet de ce qui s'est passé au commencement de l'œuvre. Le compositeur tisse donc des liens entre les textes de Baudelaire et sa pièce musicale, mais également à l'intérieur d'elle-même.

3) « *Houles* », la puissance orchestrale pour évoquer la force de la mer

Ce troisième mouvement contient un caractère plus affirmé que les deux précédents. Henri Dutilleux a choisi le fameux poème « La Chevelure » comme point de départ. C'est d'ailleurs du même texte qu'est tiré le titre de l'œuvre.

« Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !
Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum.

J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats ;
Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève !
Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts :

Un port retentissant où mon âme peut boire
À grands flots le parfum, le son et la couleur ;
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé ;
Et mon esprit subtil que le roulis caresse
Saura vous retrouver, ô féconde paresse,
Infinis bercements du loisir embaumé !

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond ;
Sur les bords duvetés de vos mèches tordues
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
De l'huile de coco, du musc et du goudron.

Longtemps ! toujours ! ma main dans ta crinière lourde
Sèmera le rubis, la perle et le saphir,
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde !
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
Où je hume à longs traits le vin du souvenir ? »⁵⁹

Tout comme dans le « Poème XXVII », Charles Baudelaire tisse des correspondances entre une femme et la nature. Ici, c'est la chevelure qui est personnifiée par les mers exotiques. Nous trouvons un vocabulaire lié à l'eau : « houle », « mer d'ébène », « voiles », « rameurs », « mâts », « port », « boire », « grands flots », « vaisseaux », « plongerai », « océan », « oasis », « gourde ». Un certain nombre de termes nous montrent que les paysages qu'évoquent les cheveux de la bien-aimée sont lointains : « la langoureuse Afrique et la brûlante Asie », « monde lointain », « forêt aromatique », « ardeur des climats », « senteurs confondues de l'huile de coco, du musc et du goudron ». Les mots relatifs aux odeurs sont nombreux, exposant une fois de plus la volonté du poète de lier les sens et les éléments.

⁵⁹BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*, « La chevelure ». (page consultée le 2 août 2014) < <http://www.poetes.com/baud/bchevelure.htm> >

Henri Dutilleux, comme dans « Énigme », choisit des vers évoquant davantage la nature que la femme, indiquant une fois de plus son attrait pour l'univers. Dans sa musique, la puissance des vagues est symbolisée par un caractère agité.

a) Le discours houleux du violoncelle solo

Le jeu du violoncelle soliste exprime à lui seul la puissance des vagues de la mer, et ce dès le début du mouvement.

Large et ample (♩ = 44-48)

The score is for the piece "Houles" by Debussy, starting at measure 44. The tempo is marked "Large et ample" with a quarter note equal to 44-48 beats. The Violoncelle Solo part is highly expressive, featuring a complex cadence with various articulations like "V" (accents) and "Pizz" (pizzicato). The Contrabasse part is in 5/4 time and includes a "morendo" instruction. Other instruments include Cl. 1 & 2, Cl. B., Timb., Hpe, Vic. Solo, Cb., and 3 Toms. The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, p), articulation (V, Pizz, arco, div.), and performance instructions like "morendo" and "préparez".

Illustration 24: *Tout un monde lointain...*, "Houles", début : expressivité de la cadence du soliste pour exprimer le déchaînement des éléments.

Ce mouvement commence, tout comme le premier, par une cadence du soliste. Mais, à la différence d' « Énigme », le caractère est plus virulent. La nuance est *forte*, les rythmes vifs, le jeu contient beaucoup de doubles, voire de triples cordes qui font entendre des intervalles de quintes, de sixtes ou de septièmes. Le violoncelle est seul à jouer, mais il nourrit l'espace comme s'il y avait plus d'instruments. Cette sensation est rendue par l'amplification du son, mais également par un auto-accompagnement. En effet, des petites notes brèves ainsi que des accords, dont certains en *pizzicati*, viennent renforcer des départs, ou alimenter des tenues. À partir du chiffre 45, elles sont mêmes inscrites sur une seconde portée, montrant bien qu'il s'agit d'un élément supplémentaire à la mélodie endiablée du soliste. Ces courtes interventions accentuent le climat tourmenté et fiévreux de ce début. Elles sont soutenues par l'entrée des contrebasses, percussions, harpe, clarinette basse et clarinettes à 45. Ces dernières participent à l'ambiance par des accords avec accents qui diminuent ensuite, des secondes répétées rapidement, des trilles. Ces motifs donnent du mouvement, comme une mer agitée. Sur la troisième mesure de 45, le violoncelle solo fait, lui aussi, entendre cette mobilité par une oscillation sur deux notes en sextolets de triples croches. Cette ondulation peut trouver sa correspondance dans les vagues houleuses de l'océan ou de la chevelure.

Ce début montre donc un violoncelle qui semble se suffire à lui-même et ne pas faire attention aux éléments orchestraux qui évoluent autour de lui.

b) Évocation de la mer par l'orchestre

Malgré la présence forte du violoncelle solo sur ce mouvement, l'orchestre a aussi sa place. Il exprime les vers de l'épigramme d'une manière différente du soliste. Le passage débutant au chiffre 52 montre une évocation de la nature sans l'instrument concertant.

52 Un poco più mosso (♩) · 152-160

Musical score for woodwinds and percussion. The instruments listed on the left are: Pic Fl., Fl. 1, Fl. 2, Hrb. 1, Hrb. 2, Cl. 1, Cl. 2, Timb., Triangle, Cymb. susp. aigue, Xylo., Cel., and Hpc. Solo. The score includes various dynamics such as *pp*, *mf*, and *ff*. A *Solo* section is marked for the Xylophone and Hpc. Solo. The percussion parts include timpani, triangle, suspended cymbal, xylophone, and celesta.

52 Un poco più mosso (♩) · 152-160

Musical score for strings. The instruments listed on the left are: VI. I div., VI. II, Aitos, Vc., and Cb. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *ff*, and *sfz*. A *Solo* section is marked for the Violin I. The string parts include Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso.

The image displays a page of a musical score for orchestra, specifically measures 52 and 53. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The woodwind section includes Piccolo Flute (Pte Fl.), Flute 1 and 2 (Fl.), Horns 1 and 2 (Htb.), Clarinets 1 and 2 (Cl.), Triangle, Suspended Cymbal (Cymb. susp.), Xylophone (Xylo), and Glockenspiel (Glock.). The string section includes Cello (Cel.), Double Bass (Hpe), Violins I (VI. I div. en 3), Violins II (VI. II), Violas (Vlc.), and Contrabasses (Cb.). The percussion section includes Triangle, Suspended Cymbal, Xylophone, and Glockenspiel. The score features various dynamic markings such as *ff*, *p*, *mf*, and *pp*, as well as articulation marks like accents and slurs. A rehearsal mark '53' is present at the top of the page, and another '53' is located above the string section. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Illustration 25: *Tout un monde lointain...*, "Houles", chiffre 52 : évocation de la mer par l'orchestre.

Cet extrait présente une superposition de différents éléments distincts les uns des autres. Les violons II et la harpe font entendre une pédale de *la b* et *sol* en croches avec des élans dynamiques entraînant un mouvement. Si elle ne dure pas, cette sorte d'*ostinato* installe un tempo qui peut trouver sa correspondance dans les rameurs dont parle Baudelaire, eux aussi ayant à tenir une cadence pour avancer. Ce caractère est secondé par une deuxième cellule rythmique jouée par le xylophone et composée de rythmes pointés rapides. Les notes sont les mêmes que celles de la pédale, mais interprétées dans l'aigu, ce qui les fait ressortir davantage. Le timbre percussif et sec de l'instrument accentue le côté saccadé. Ces courtes interventions s'étendent ensuite à d'autres mais gardent un esprit vif et acéré.

Le troisième élément que nous remarquons est d'ordre mélodique et il est confié aux bois et célesta. Ils clament des motifs très rapides (en triples croches) dans les aigus, avec une nuance *fortissimo*. Ces fusées sont de plus en plus longues et désordonnées, pouvant évoquer par là les flammes du poème. De plus, le timbre étincelant des instruments et du registre choisis illustre bien les termes relatifs à la lumière dans le texte.

Ces petites cellules, qui semblent déconnectées les unes des autres, sont reliées par des accords joués aux bois, puis aux cordes. La nuance *pianissimo* en fait un discret tapis sonore pouvant symboliser la « mer d'ébène » sur laquelle évoluent toutes sortes de motifs bien moins calmes et statiques. Nous verrons par la suite que les harmonies choisies sont présentes tout le long de l'œuvre, créant un lien, une cohérence.

Ces strates sonores sont présentes presque jusqu'à la fin de l'œuvre, au chiffre 59. Les éléments passent à différents instruments, y compris au violoncelle soliste qui rejoint l'ensemble à 54. Mais ils gardent toujours leurs spécificités, ce qui aide l'auditeur à les distinguer. Nous les avons associés à certains mots de Baudelaire qui nous semblent leur correspondre, mais d'autres personnes pourront y voir une signification différente.

3) « *Miroirs* », ou comment traduire le reflet en musique

Le double, au sens d'un reflet de soi-même, est une notion qui intéresse Henri Dutilleux et qu'il a exploitée dans plusieurs de ses œuvres, notamment la *Symphonie 2* qui en porte le sous-titre. Le procédé de miroir, de retour sur soi, est souvent employé pour le symboliser, comme nous avons déjà pu le montrer dans « Regard ». Il n'est donc pas étonnant que les vers choisis pour ce mouvement traitent de cette question. Ils sont tirés du poème « La mort des amants ».

« Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Écloses pour nous sous des cieux plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux ;

Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes. »⁶⁰

Le poème évoque, une fois de plus, la sensualité et la nature, mais avec la mort comme décor. Les vers choisis pour être placés en épigramme mettent en valeur l'importance du double. En effet, en moins d'un quatrain, Baudelaire utilise trois fois le mot « deux », ainsi que les termes « doubles », « miroirs » et « jumeaux ». C'est cette notion que Dutilleux propose de mettre en musique, sur un fond sonore calme et recueilli, à l'image du trépas qui attend les amants.

⁶⁰BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*, « La mort des amants ». (page consultée le 2 août 2014) < <http://www.poetes.com/ baud/bamants.htm> >

Nous avons étudié, dans le mémoire intitulé « Henri Dutilleux, compositeur d'une musique spirituelle », les nombreuses utilisations que le compositeur fait du palindrome dans ce mouvement. Nous y avons décelé des miroirs dans plusieurs sens – horizontal ou vertical – et plus ou moins visibles. Il ne s'agit donc pas, ici, de reprendre les notions abordées, mais d'observer deux courts exemples montrant le souci du détail dont fait preuve Dutilleux.

a) Une couleur homogène par l'accord de six sons

Le fondement général part d'un accord de six sons donné à la harpe. Les renversements engendrent six harmonies qui ont chacune leur couleur, tout en gardant une teinte commune. Cela permet au compositeur de proposer une atmosphère statique et calme, tout en jouant sur les possibilités de combinaison des accords. Voilà, dans l'ordre de passage, les six présentations qu'en fait la harpe jusqu'au chiffre 64 – les sons changent par la suite.

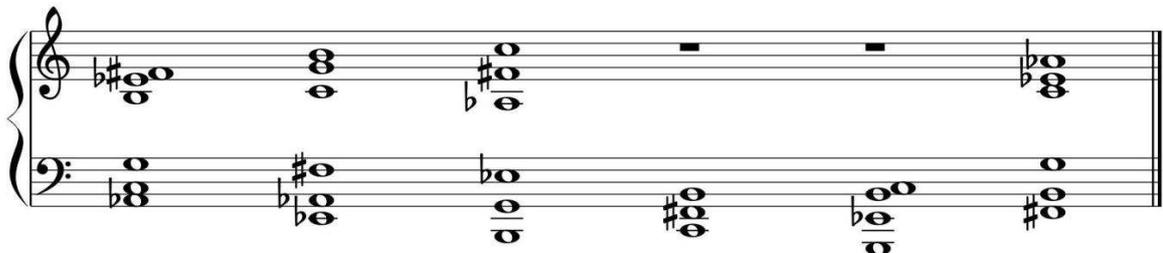


Illustration 26: *Tout un monde lointain...*, "Miroirs" : accord sous ses six renversements.

Dans l'utilisation qu'en fait Dutilleux, nous remarquons que les accords 4 et 5 ne comportent pas la totalité des six sons. Les trois premiers sont les plus utilisés et ils démarrent la pièce par un palindrome les exploitant.

Les autres éléments de l'œuvre partent de cette même base, notamment le marimba qui égrène des notes, telles des gouttes d'eau, faisant partie de ces six sons. Les altos trillent sur *si* et *do* sur la quasi totalité du morceau, accompagnant le caractère statique tout en émettant un léger mouvement du fait du trille. Toute la cantilène du violoncelle et les phrases qui lui répondent dans l'orchestre ne tournent pas uniquement autour de ces six sons, mais le début les utilise, ce qui permet d'installer l'ambiance immuable due à l'unique couleur.

b) Des miroirs jusque dans les moindres détails

Les miroirs sont présents dans tout le mouvement et ce même sur des motifs infimes. C'est le cas des trilles aux altos et violoncelles. Dès le début, Dutilleux leur fait exécuter des palindromes.

The image shows a musical score for the beginning of 'Miroirs' by Dutilleux. It features two staves: 'ALTOS Divisés' (top) and 'VIOLONCELLES Divisés' (bottom). The time signature is 3/2. The alto part is marked with '(la moitié) sourd. (sur la louche)' and 'PPP'. The cello part is also marked with '(la moitié) sourd. (sur la louche)' and 'PPP'. The tempo is marked 'poco'. The score illustrates a horizontal and vertical mirror relationship between the two parts.

Illustration 27: *Tout un monde lointain...*, "Miroirs", début : miroir horizontal et vertical aux altos.

En seulement trois mesures, le compositeur fait entendre les quatre mouvements possibles d'un miroir : droit aux altos et renversé en même temps aux violoncelles, puis rétrograde aux altos parallèlement au rétrograde renversé aux violoncelles. Nous pouvons à peine parler de motif pour évoquer des trilles, elles relèvent davantage du domaine de l'effet sonore. Dutilleux leur assigne malgré tout un palindrome. La durée et la nuance sont identiques, ou presque, dans les quatre présentations, ce qui en fait un miroir absolu prenant en compte tous les paramètres musicaux. Ce souci du détail, visible dans ce court

extrait, montre le caractère perfectionniste du compositeur, mais aussi sa volonté de suggérer au mieux le texte dont il prend l'inspiration. Autant Baudelaire emploie une multitude de mots liés au double, autant Dutilleux exploite le procédé de palindrome dans les moindres éléments de sa pièce.

5) « *Hymne* », une fin en apothéose pour symboliser la folie

Henri Dutilleux choisit comme dernier épigramme un extrait de « La voix ». La différence avec les autres poèmes se trouve dans le fait que le sujet principal n'est pas la femme, comme pourrait pourtant le suggérer le titre.

« Mon berceau s'adossait à la bibliothèque,
Babel sombre, où roman, science, fabliau,
Tout, la cendre latine et la poussière grecque,
Se mêlaient. J'étais haut comme un in-folio.
Deux voix me parlaient. L'une, insidieuse et ferme,
Disait : « La Terre est un gâteau plein de douceur;
Je puis (et ton plaisir serait alors sans terme !)
Te faire un appétit d'une égale grosseur. »
Et l'autre : « Viens ! Oh ! viens voyager dans les rêves,
Au-delà du possible, au-delà du connu ! »
Et celle-là chantait comme le vent des grèves,
Fantôme vagissant, on ne sait d'où venu,
Qui caresse l'oreille et cependant l'effraie.
Je te répondis : « Oui ! douce voix ! » C'est d'alors
Que date ce qu'on peut, hélas ! nommer ma plaie
Et ma fatalité. Derrière les décors
De l'existence immense, au plus noir de l'abîme,
Je vois distinctement des mondes singuliers,
Et, de ma clairvoyance extatique victime,
Je traîne des serpents qui mordent mes souliers.
Et c'est depuis ce temps que, pareil aux prophètes,
J'aime si tendrement le désert et la mer ;
Que je ris dans les deuils et pleure dans les fêtes,
Et trouve un goût suave au vin le plus amer ;
Que je prends très souvent les faits pour des mensonges,
Et que, les yeux au ciel, je tombe dans des trous. »

Mais la voix me console et dit : « **Garde tes songes :
Les sages n'en ont pas d'aussi beaux que les fous !** »⁶¹

La voix du titre n'est pas celle de la femme aimée, mais plutôt un appel similaire à celui des sirènes : doux et séduisant mais qui entraîne les hommes dans la folie s'ils le suivent. Baudelaire a succombé à cet attrait, ce qui lui permet de plonger dans un monde de rêves, lieu privilégié pour développer l'imaginaire et la création poétique, mais qui l'enferme en même temps dans un univers étrange, coupé de la réalité.

Le thème du songe est un des sujets de prédilection d'Henri Dutilleux, ce qui peut expliquer son choix. En exposant les derniers mots du texte, il montre sa préférence pour la folie que Baudelaire a suivie plutôt que la sagesse.

a) Un début qui manifeste le délire

Le sujet de la folie est abordé dès le début du mouvement par l'ensemble de l'orchestre qui clame des accords descendants avec une nuance *fortissimo*.

⁶¹BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*, « La voix ». (page consultée le 2 août 2014) < http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/charles_baudelaire/la_voix.html >

Allegro (♩ = 120)

70

PETITE FLUTE

FLUTES

HAUTBOIS

CLARINETTES

BASSONS

CONTREBASSON

CORS

TROMPETTES

TROMBONES

TUBA

TIMBALES

CYMBALES SUSP. MEDIUM

FAM-FAM GRAVE

GLOCK

XYLO

CELESTA

HARPE

8^{va} bat. ...

Allegro (♩ = 120)

70

VIOLONS I

VII

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES DIV.

Illustration 28: *Tout un monde lointain...*, "Hymne", début : chute de tritons pour évoquer le mal, trilles pour exprimer la folie.

Les instruments aigus répondent à un *do #* tenu *fortissimo* dans le grave par une descente d'accords en quatre paliers. Chacun d'eux fait entendre une chute de triton. Le choix de cet intervalle n'est pas dû au hasard : depuis le Moyen-Âge, il est utilisé en musique pour symboliser le diable. Si Baudelaire n'évoque pas précisément ce personnage, la description de l'état néfaste dans lequel il plonge en suivant la voix en est proche. En répétant quatre fois de suite cette quarte augmentée, Dutilleux tire donc un parallèle avec les vers du poème, introduisant dès le début du mouvement le caractère maléfique de la voix. Un accent *sff* présent sur chaque note confirme l'aspect décidé de cet éloge du mal. Les bois ajoutent un grain de folie supplémentaire en trillant chaque son, leur donnant une animation frénétique, un frémissement ou un ricanement qui incitent au délire.

Les accords complexes, à sept ou huit sons, donnent de la puissance et de la richesse à cette descente et créent des dissonances, notamment par les empilements de secondes, qui apportent une tension supplémentaire, dramatique.

Le titre « Hymne » trouve sa correspondance dans l'homorythmie des instruments. Malgré quelques différences rythmiques, les changements d'harmonies s'opèrent en même temps. La nuance et les *sff* accentuent le caractère solennel propre à ce mot. L'éloge à la folie du poème de Baudelaire est présent ici par cet aspect vertical et triomphant.

b) Un *ostinato*-pédale pour évoquer l'omniprésence de la voix

Dans le poème, la voix est sans cesse au côté de l'auteur pour l'inciter à le suivre. Henri Dutilleux fait entendre une omniprésence de ce type à partir de la deuxième mesure du chiffre 74.

The image shows a page of a musical score for the piece "Hymne" from "Tout un monde lointain...". The score is divided into two systems, measures 74-78. The instruments listed include Pte Fl., Fl., Htb., Cl., Trp., Timb., ymb. susp. aigüe, Cymb. susp. aigüe, Marimba, Hpe., Vcl. Solo, Vl. I & II, Alto, and Ch. The score features a complex orchestration with various dynamics and performance instructions. A prominent feature is the ostinato in the timpani and double basses, which is described in the caption as personifying the omnipresence of the voice. The score includes various dynamics like pp, p, f, and sf, and performance instructions such as "sourd.", "Pizz", and "arco".

Illustration 29: *Tout un monde lointain...*, "Hymne", chiffre 74 : *ostinato* et pédale aux timbales et contrebasses pour personnifier l'omniprésence de la voix.

De la deuxième mesure de 74 jusqu'à 78, Henri Dutilleux met en place un *ostinato* rythmique aux timbales par des croches continues sur la note *do #*. Les contrebasses, rejointes par les violoncelles, font entendre une pédale de la même note dans

le grave. Il est à remarquer que le son choisi est le même que celui qui marque le début de l'œuvre, comme nous l'avons vu précédemment, ce qui en fait la note pôle de ce dernier mouvement. Cette longue tenue est discrète, dans une nuance générale *pianissimo*, mais néanmoins toujours présente. Les timbales sont un peu plus actives grâce à des accents et variations de dynamiques, mais restent néanmoins au second plan. Nous pouvons voir ici une analogie avec la voix de Baudelaire : elle est cachée dans sa tête mais continuellement là pour l'influencer dans telle ou telle direction. Son omniprésence est entêtante et rend fou. En martelant doucement le *do #* aux percussions, Dutilleux donne cette idée d'obsession : nous ne l'entendons pas forcément au début, mais la longueur de la répétition lui accorde une importance croissante qui envahit notre esprit.

Parallèlement à cet *ostinato* enivrant, le violoncelle solo dialogue avec l'orchestre par de courts échanges de notes répétées ou de petits motifs mélodiques. Ces échanges peuvent se rapprocher du rapport à la voix qu'entretient l'auteur. En effet, le début du poème relate une conversation entre le personnage et ses voix, dont l'une est sage et l'autre non. Chacune présente son univers et il finit par choisir celle qui le conduit à la folie. Dans la musique, le soliste et l'orchestre semblent se répondre par des interventions alternées à l'un et l'autre. C'est d'ailleurs le propre d'un concerto qui vient du mot « concerter », c'est-à-dire dialoguer entre les deux parties. Ici, le phénomène est accentué par la concision des phrases et la vitesse des changements qui donne vraiment l'impression d'un duo.

Le fait d'avoir rapproché ces deux éléments, la pédale de *do #* et les échanges instrumentaux, nous conforte dans l'idée que ce passage évoque la voix du poème, mais ce ressenti reste bien entendu personnel, Dutilleux laissant la liberté à chacun d'imaginer son histoire.

c) La fin : une ouverture vers l'imaginaire

L'œuvre se termine au violoncelle solo, comme elle a commencé, marquant par là un regard en arrière et fermant la parenthèse musicale.

The image shows a page of a musical score for the piece "Hymne" by Debussy. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Flutes (Fl.), Horns (Hrh.), Clarinets (Cl.), Basses (Bass.), Bongos, Tom, Violoncelle Solo (Vcl. Solo), Violins I and II (Vl. I, Vl. II), Alto (Altos), Viola (Vic.), Cello (Cb.), Bongos, Tom, and Violoncelle Solo (Vcl. Solo). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The final section is marked "le même mouvement" and ends with a "ppp" dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Illustration 30: *Tout un monde lointain...*, "Hymne", fin : pas de fin précise, mais une ouverture vers l'imaginaire.

À partir du chiffre 90, les bois ébauchent des motifs tournant autour de deux ou trois notes sur des sextolets de doubles croches. Deux mesures avant 94, le violoncelle solo reprend cet élément pour terminer l'œuvre. L'ambitus très restreint, le ternaire et le jeu lié donnent un caractère bouillonnant et frénétique qui peut se rapprocher de la folie évoquée dans le poème. Les instruments de l'orchestre accompagnent le soliste dans ce fourmillement, puis lui laissent la place en s'éteignant un à un, les percussions en dernier avec un canon de deux mesures d'écart entre le tom et les bongos. Le violoncelle termine seul, sur une durée « *ad libitum* », et une nuance diminuant jusqu'au silence.

La spécificité de cette fin réside dans le fait que, paradoxalement, elle ne se termine pas. En effet, la partition n'indique pas de barre de mesure, le soliste est libre d'arrêter le son quand il le souhaite. Il n'y a donc pas de terminaison précise, l'œuvre s'évanouit doucement, comme elle a commencé.

« Dans Tout un monde lointain..., il [Henri Dutilleux] propose d'imaginer que le processus se poursuit ailleurs, au-delà des bornes du monde connu ou d'un concert particulier. »⁶²

Jeremy Thurlow voit cette fin comme une ouverture vers un monde imaginaire où chaque auditeur est invité à créer sa propre terminaison telle qu'il l'entend. Cette idée correspond à la notion de rêve qui laisse libre court aux divagations de l'esprit. Conclure par ce thème symboliste est une manière, pour Dutilleux, d'adresser un dernier regard à l'œuvre de Baudelaire qui l'a guidé tout le long de ce concerto.

⁶²THURLOW, Jeremy. *Dutilleux...La musique des songes*, p. 162.

6) Des correspondances à l'intérieur de l'œuvre

Des liens sont tissés entre la musique et la poésie, mais également à l'intérieur même de l'œuvre. Tous les mouvements sont attachés les uns aux autres par des tuilages, avec des éléments qui se terminent dans le morceau suivant ou qui commencent dans celui d'avant. Beaucoup de motifs thématiques sont installés dans « Énigme » et se retrouvent tout le long de l'œuvre. L'apothéose vient avec « Hymne » qui reprend tous les éléments principaux pour finir la pièce.

Une proposition qui parcourt l'ensemble de *Tout un monde lointain...* se trouve dans un thème d'accord exposé aux cordes dans l'introduction de « Énigme ».



The image shows a musical score for five string instruments: Violins 1, Violins 2, Viola, Violoncellos, and Contrabass. The score consists of five staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is written in block chords. The first four measures show a progression of chords that expand in range and complexity. The fifth measure shows a more complex chord with many notes. The Contrabass part is mostly silent, with a few notes in the final measure.

Illustration 31: *Tout un monde lointain...* : thème d'accords sous sa forme d'exposition dans l'introduction de "Énigme".

Les cinq harmonies évoluent de l'ambitus très restreint d'une tierce majeure jusqu'à une étendue sur quatre octaves et une quinte augmentée. La complexité de ces accords les rapprochent davantage de l'agrégat sonore. Individuellement, cette richesse peut

empêcher l'auditeur d'entendre de quoi il s'agit, mais joués ensemble, ces accords sonnent comme un thème avec des couleurs spécifiques sur chaque harmonie.

Cet élément thématique est présent dans chacun des mouvements, à plusieurs reprises parfois. Nous avons sélectionné un passage de chaque partie dans lesquels il s'entend nettement. Le tableau ci-dessus synthétise les paramètres musicaux qui caractérisent chaque exposition.

Emplacement	Instrumentation	Nuances	Rythmique	Caractère	Autres indices
« Énigme », neuvième mesure de 8	<i>Tutti</i> sauf les percussions, présence importante des cuivres	<i>pp</i> <i>crescendo</i> jusqu'à <i>sf</i>	Correspondance entre les durées et le numéro d'accord : cinq temps pour l'accord 5 par exemple	Dramatique	Modes de jeu : <i>glissendi</i> et trémolos ; descente de l'accord 5 jusqu'au premier
« Regard », chiffre 42	Ajout progressif jusqu'à un <i>tutti</i> sans les cordes (sauf les contrebasses)	<i>pp</i> <i>crescendo</i> jusqu'à <i>ff</i> , puis <i>decrescendo</i> jusqu'à <i>ppp</i>	Valeurs longues (au moins blanche pointée)	Calme, puis ouverture de l'espace sonore	Arrivée sur <i>ré</i> à l'unisson : dépouillement par rapport aux harmonies complexes précédant
« Houles », chiffre 52	Cordes majoritairement, quelques ajouts aux vents	Teintes <i>pp</i> , avec parfois des élans dynamiques	Valeurs très longues : tenues sur plusieurs mesures	Discret, presque inaudible sous la folie des motifs aigus aux bois	Les accords ne sont joués pas dans l'ordre, il manque l'accord 5
« Miroirs », chiffre 69	Cordes et percussions	<i>pp</i> <i>crescendo</i> jusqu'à <i>ff</i>	rondes	Paisible, puis ouverture de l'espace sonore	Similaire à « Regard » : arrivée sur <i>ré</i> à l'unisson
« Hymne », chiffre 88	Cordes	<i>pp</i> à <i>ppp</i>	Valeurs plutôt longues (au moins blanche)	Mystérieux et inquiétant	L'accord 5 rassemble les gammes de <i>do</i> M et <i>si</i> M plutôt que les accords de ces deux tons

Il existe des présentations de ce thème d'accords plus décousues, cachées dans un motif mélodique par exemple. Mais nous avons sélectionné dans ce tableau les passages où il est exposé sous sa forme verticale, comme un choral, ce qui permet de mieux entendre les couleurs propres à chaque harmonie.

Nous pouvons noter comme points de ressemblance l'utilisation de valeurs rythmiques généralement longues, une orchestration plutôt fournie. En revanche, les atmosphères dégagées sont assez différentes, allant de la présence discrète aux éclats dramatiques. Les plus semblables sont celles des deux mouvements lents. Alors que le discours évolue dans des tons *piano*, les fins de ces pièces font entendre le thème d'accords dans un grand *crescendo* aboutissant *fortissimo* sur la note *ré*. Le choix de ce rapprochement n'est probablement pas dû au hasard. En effet, les titres et textes de ces deux morceaux évoquent le miroir, le reflet. En les mettant en lien, Henri Dutilleux tisse une correspondance avec l'idée du regard, comme si ces pièces se répondaient, se faisaient l'écho l'une de l'autre.

Chaque mouvement de *Tout un monde lointain...* est donc rattaché à une atmosphère particulière suggérée par les vers de Baudelaire. Mais la correspondance se fait aussi dans la pièce, les thèmes choisis ayant en commun l'idée du rêve, de la nature, de l'évasion de l'esprit. Henri Dutilleux propose ainsi une cohérence à son concerto, une œuvre globale dans laquelle l'auditeur entre pour n'en sortir qu'à la fin, sans transitions intérieures.

Partie 3

-

Quand littérature et peinture sont mêlées :

Correspondances

Chapitre 5 : Genèse de l'œuvre

Henri Dutilleux est intéressé par la voix depuis son enfance. Jeune, il était fasciné par les mélodies de Schumann et par l'opéra *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Et pourtant, il n'a pas, ou peu écrit pour cet instrument :

« Par la suite, je me suis aperçu que je connaissais finalement fort peu d'œuvres vocales de qualité. Et j'ai au fond très peu écrit pour la voix, sauf quelques mélodies, que j'ai pour la plupart reniées, quand j'avais 20 ou 22 ans et une ou deux que je conserve, des pièces de jeunesse. »⁶³

Si Dutilleux n'a pas beaucoup composé pour la voix, il a néanmoins une opinion précise sur la manière de traiter le texte en musique :

« Si j'avais entrepris un opéra, je me serais attaché à l'idée de faire comprendre le texte, c'est-à-dire à ne pas traiter le texte comme le faisait l'avant-garde de l'époque, en le dénaturant, en le fragmentant ; c'est une possibilité mais, pour moi, ce n'était pas évident, il me semble qu'il faut comprendre les mots pour saisir l'action. »⁶⁴

Il est intéressant de remarquer la place centrale que tient le texte pour le compositeur. La musique doit servir à sa compréhension en proposant des émotions plus fortes que les mots.

Correspondances est partie d'une envie de Dutilleux de combler ce manque de voix dans son corpus en proposant une œuvre lyrique pour soprane et orchestre autour d'un certain nombre de textes :

« Mon idée était de partir de certaines lettres, des poètes, des artistes, de personnages, pas forcément des écrivains. D'où le titre *Correspondances*, qui m'a été suggéré au cours d'une

⁶³DUTILLEUX, Henri. In LEROY-RINGUET, Jérémie ; PESQUE, Emmanuelle. « La voix d'Henri Dutilleux », ODB-Opera (page consultée le 11 décembre 2012) < <http://archive.today/56L11> >

⁶⁴*Ibid.*

conversation avec Michel Van Zele, le réalisateur du film *À portée de voix*. C'est un titre qui va au-delà des lettres écrites. Titre au pluriel et l'on comprend pourquoi. »⁶⁵

« Le titre général de l'œuvre, "Correspondances", au-delà des différents sens qu'on peut prêter à ce mot, se réfère au fameux poème de Baudelaire, "Correspondances" et aux "synesthésies" qu'il a lui-même évoquées. »⁶⁶

Dutilleux précise que le titre choisi évoque différentes choses : le fait que la majorité des textes soient des lettres, mais également les liens qui existent entre les textes, et entre la musique et ces derniers. L'œuvre forme donc un tout, un ensemble dans lequel tout est imbriqué. Pour le compositeur, cette unité réside dans un même thème choisi :

« Je cherchais un lien entre différents textes, comme maintenant, j'en ai cherché, je l'ai trouvé. Là, c'était ce par quoi on pouvait rapprocher non seulement des poètes mais aussi des personnalités qui se sont exprimées autrement, soit par des lettres, soit par des poèmes. D'abord, un poète indien que je connais, qui vit toujours à Paris, Mukherjee. Et puis Rilke et un romancier, un écrivain en tout cas, Soljenitsyne, des fragments de lettres de Van Gogh à son frère Théo. Tout ça formait un tout, dans certains cas ils se trouvaient dans des positions un peu semblables, quoiqu'on ne puisse pas dire que le sort de Soljenitsyne était le même que celui de Van Gogh, mais c'était tout de même des gens repoussés soit par le régime, soit par la société, comme Van Gogh. L'idée commune, pour *Correspondances*, au pluriel, c'est une certaine foi et puis le cosmos, de façon plus générale. On retrouve des accents très semblables chez Van Gogh et chez Soljenitsyne. Mukherjee, c'est encore autre chose, il s'interroge, il ne renonce pas à interpeller ses dieux, ses divinités, ce Shiva, en lui disant : "que fais-tu, toi, en haut, toi qui danses dans l'oubli du monde ?" Il s'étonne que le dieu n'agisse pas un peu plus pour sauver le monde. »⁶⁷

« J'ai voulu que chaque poème traite "par analogie" l'idée de Cosmos et en même temps de Religion parce que le Cosmos et la Religion sont très liés pour moi. L' "infini", l'évocation de l'infini me paraît s'imposer pour établir ce lien. »⁶⁸

⁶⁵DUTILLEUX, Henri. In CADIEUX, Martine. *Constellations*, p. 15.

⁶⁶DUTILLEUX, Henri. Préface de la partition *Correspondances*.

⁶⁷DUTILLEUX, Henri. In LEROY-RINGUET, Jérémie ; PESQUE, Emmanuelle. « La voix d'Henri Dutilleux », ODB-Opera (page consultée le 11 décembre 2012) < <http://archive.today/56L11> >

⁶⁸DUTILLEUX, Henri ; COSTANTINO, Cédric. « Entretien avec Henri Dutilleux », 11 mai 2006. (page consultée le 17 septembre 2012) < http://www.classiquenews.com/applaudir/lire_article.aspx?article=146&identifiant=Y0K57HICUA6C16AQSJX9BVDQT >

Après avoir tissé un lien de cette manière entre les textes, Henri Dutilleux a cherché à créer une unité également dans la musique.

« C'est en effet difficile de passer d'une lettre à l'autre, elles sont tellement différentes. Entre le cri vers Shiva de Mukherjee, *Danse cosmique*, et la lettre de Soljenytsine, j'ai placé un interlude assez court ; on entend l'accordéon. Pourquoi l'accordéon ? C'est étrange, j'avais besoin de cet instrument. Par hasard, j'ai rencontré Pierre Gervasoni, l'un des critiques du journal *Le Monde*. Il joue de l'accordéon. Il a écrit un petit livre publié en Finlande sur la technique de l'accordéon. Nous nous sommes rencontrés là-bas et il me l'a offert. Il doit très bien en jouer, car les exemples qu'il donne sont très intéressants. Dans *Correspondances* c'est donc l'accordéon qui vient en "fondu enchaîné", comme au cinéma lorsque l'on voit deux scènes dont les images sont superposées, l'une s'effaçant peu à peu au bénéfice de l'autre. L'accordéon joue alors ce rôle d'intermédiaire. [...] Dans ma partition, c'est l'accordéon qui annonce la lettre de Soljenytsine évoquant l'atmosphère des camps, de même que l'intervention de quatre violoncelles soli anticipe la pensée de Soljenytsine pour Rostropovitch. Il n'y a pas de "pléonasme" mais seulement allusion. »⁶⁹

Il est intéressant de remarquer l'importance des rencontres qu'Henri Dutilleux a pu faire avec d'autres personnes, et surtout de voir comment elles ont pu influencer son travail. Nous avons évoqué précédemment la participation de Michel Van Zele au choix du titre de l'œuvre ; les textes ont été, en partie, sélectionnés d'après des connaissances du compositeur (Mukherjee, Soljenytsine) ; et la présence de l'accordéon provient d'une amitié avec Pierre Gervasoni. Il nous semble que ces diverses rencontres trouvent leur parallèle dans l'œuvre, dans cette idée de correspondance et d'unité. Henri Dutilleux se nourrit de ce qu'il vit avec les autres et dans sa vie pour écrire ses œuvres.

⁶⁹DUTILLEUX, Henri. In CADIEUX, Martine. *Constellations*, p. 26.

Chapitre 6 : Les textes

Henri Dutilleux a puisé son œuvre dans cinq textes venant de quatre auteurs différents. Nous nous proposons de les présenter.

Prithwindra Mukherjee (1936-), chercheur indien, ethnomusicologue, est poète et traducteur. Le compositeur a choisi un de ses poèmes, une invocation au Dieu Shiva, pour « Danse cosmique ».

« Je voulais me limiter à des lettres, mais au même moment, j'ai retrouvé un recueil de poèmes d'un auteur indien vivant à Paris : Prithwindra Mukherjee. Il m'avait donné ce livre, il y a longtemps. J'ai commencé l'œuvre par son texte. Ce n'est pas une vraie lettre. Disons qu'il s'agit d'une "adresse" à Shiva, un peu comme une interpellation. Mukherjee est bouddhiste, il s'adresse à Shiva. »⁷⁰

L'hindouisme partage la divinité en trois dieux qui forment la *Trimurti* : Brahma représente la création de l'univers, Vishnou sa préservation et Shiva sa destruction. À eux trois, ils forment un équilibre, un cycle recommençant perpétuellement. La figure de Shiva est néanmoins bien plus complexe, les différentes traditions hindouistes lui ajoutent beaucoup d'autres fonctions que nous ne détaillerons pas ici. Il est tout de même à noter que ce dieu se situe à un point charnière : la destruction vient en effet pour engendrer un renouveau, une création d'un monde meilleur. Ces deux idées contradictoires sont bien présentes dans le poème. L'effondrement est souligné par ces mots : « tremblent », « déluge », « foudres », « éclairs », « gouffres souterrains », « squelettes ». La renaissance se décrit en ces termes : « bourgeons de tournesol ouvrent leurs pétales », « création nouvelle », « avenir ». Chacune des quatre strophes commence par l'anaphore « Des flammes, des flammes ». Le feu est symbole de destruction, mais également de purification, ce qui explique probablement sa redondance, son refrain.

⁷⁰*Ibid.* p. 16.

Alexandre Soljenitsyne (1918-2008) est un écrivain et dissident russe. Il a été condamné pour « activité contre-révolutionnaire » pour avoir critiqué la politique et les stratégies militaires de Staline dans une de ses lettres privées. Il s'est trouvé prisonnier des goulags, puis condamné à l'exil perpétuel au Kazakhstan (il est finalement réhabilité en 1956). Toute sa vie en URSS a été un combat pour obtenir la liberté d'expression artistique et le droit de publier ses livres engagés. Dans ces années dures, il a été caché, protégé chez Mstislav Rostropovitch et sa femme, la cantatrice Galina. La police ayant découvert cela, les deux musiciens ont perdu leur travail et ont dû s'exiler en France. « À Slava et Galina... », reprend des extraits d'une lettre écrite par Soljenitsyne bien plus tard à ses amis.

« Soljenitsyne se souvient alors de sa condamnation. Il évoque les camps où on le déporta et où il resta jusqu'en 1974. La mise en musique de cette lettre implique un certain lyrisme, un sentiment très intime à l'égard de ses amis à qui il devait tant. Rostropovitch et Galina Vichneskaïa ont couru de grands risques : ils ont perdu leur nationalité et Galina son rôle de cantatrice au Bolchoï. [...] C'est une lettre très touchante, qui se trouve à la fin du livre que Galina écrit sur sa vie. C'est la première à laquelle j'ai pensé. »⁷¹

Deux sentiments cohabitent dans cette lettre. Tout d'abord se perçoit la souffrance et la douleur qu'a subit l'auteur : « années terribles et accablantes », « j'aurais fait naufrage », « pas de toit pour m'abriter », « étouffé », « solitude », « harcèlement », « explosé », « cruellement », « terrible destin ». La deuxième sensation qui se dégage est celle de l'amitié et de la reconnaissance envers Slava et Galina : « votre protection et votre soutien », « toute ma gratitude », « merci, mes chers amis ». La promiscuité de ces deux émotions contradictoires est riche, car les deux sont intrinsèquement liés : c'est l'amitié et le soutien de Rostropovitch et de sa femme qui ont permis à Soljenitsyne de surmonter les épreuves qu'il a endurées.

⁷¹*Ibid.* p. 15-16.

Vincent Van Gogh (1853-1890), fameux peintre hollandais, a eu une correspondance abondante avec son frère Théo, tout au long de sa vie. Henri Dutilleux a sélectionné quelques fragments de ces lettres pour le dernier mouvement « De Vincent à Théo... ».

« J'ai pensé ensuite à la correspondance de Vincent Van Gogh avec son frère Théo. Elle nous est familière. Je me suis permis de prendre des passages de telle ou telle lettre, des fragments, sans trahir, j'espère, Vincent Van Gogh. Il m'a toujours attiré, infiniment. Mais pas seulement depuis que sa toile, *La Nuit étoilée*, m'a inspiré une partition : *Timbres, Espace, Mouvement*. Cette peinture est visionnaire. Van Gogh écrivait alors : 'j'ai un terrible besoin de religion. Alors, je vais la nuit, dehors, pour peindre les étoiles.' » ⁷²

Nous avons déjà évoqué la fascination de Dutilleux pour la peinture de Van Gogh. Dans cette œuvre, il ne s'agit plus seulement de lui en tant que peintre, mais davantage de son côté littéraire. En effet, ses nombreuses lettres à son frère sont un patrimoine capital pour comprendre le caractère et la vie de ce personnage particulier. Outre les indications techniques sur les peintures, expositions et finances, Vincent Van Gogh évoque également son état physique et moral, faisant part de ses joies, mais aussi de ses révoltes, de sa folie, de son désespoir.

Les extraits choisis par le compositeur mettent en avant trois aspects. Nous remarquons une large palette de termes de couleurs : « bleu admirable », « soufre pâle », « bleus célestes », « jaunes dans les Veermer de Delft », « rose tendre », « rouge sang et lie de vin », « verts-jaunes et les verts-bleus durs ». La précision des mots montre l'intérêt et la recherche de Van Gogh pour la couleur, ce qui est un des aspects qu'apprécie Dutilleux dans la peinture des impressionnistes – bien que Van Gogh ne fasse pas véritablement partie de ce mouvement pictural.

⁷²*Ibid.* p. 16.

Une autre notion importante est celle du cosmos et de l'infini, thème central de l'œuvre entière : « sentir les étoiles et l'infini », « enchantée », « ciel », « soleil », « célestes ».

Enfin, Dutilleux souligne la souffrance du peintre : « Diable Mistral », « devenir fou, commettre des crimes », « atmosphère de fournaise infernale », « la puissance des ténèbres d'un assomoir ». De par sa maladie mentale, Vincent Van Gogh avait des moments d'intense travail et d'inspiration artistique alternés avec des excès de folie qui le mettaient à mal parfois durant plusieurs mois.

Pour finir, Henri Dutilleux emprunte deux courts poèmes à Rainer Maria Rilke (1875-1926) pour les pièces « Gong 1 » et « Gong 2 ».

« J'avais besoin d'une musique – j'allais dire “abstraite”, qui ne soit plus du tout lyrique. Après ces lettres, intimes, tendres, après les confidences de Soljenitsyne, il me fallait un interlude. Il y en a plusieurs. *Gong* répondait à ce désir d'exprimer un monde sonore proche de l'ineffable, de l'indicible par le pouvoir de multiples résonances ! »⁷³

Rainer Maria Rilke est un écrivain, poète surtout, de langue allemande. Deux thèmes prédominent dans les courts poèmes choisis par Dutilleux. Le premier tire son vocabulaire du son, de l'écoute : « Timbre », « l'ouïe », « son », « bourdonnement », « silence », « bruits ». Le second exprime cet espace indicible recherché par le compositeur : « surpasse », « l'espace », « la marée de l'infini ». La cohabitation de ces deux thématiques est intéressante, car le son et l'infini sont finalement assez proches. En effet, la musique a cette qualité de pouvoir exprimer des sentiments au-delà des mots grâce à son caractère abstrait. Les possibilités qui s'offrent à elle sont illimitées dans le domaine de l'invention.

⁷³*Ibid.* p. 17.

Parmi les textes choisis par Henri Dutilleux, il nous semble que deux thèmes ressortent, en plus du questionnement sur l'infini et la spiritualité. Nous trouvons, d'une part, un cri de désespoir, de souffrance, et d'autre part la notion d'espérance, de sérénité. Pour Prithwindra Mukherjee, l'interpellation à Shiva évoque la destruction qui conduit à une nouvelle création. Pour Alexandre Soljenitsyne, le rappel des horreurs qu'il a endurées va de pair avec la gratitude qu'il éprouve pour Rostropovitch et sa femme qui lui ont apporté aide et bienveillance. Enfin, Van Gogh fait tantôt part de sa joie de peindre, et tantôt du mal qui l'habite.

De plus, tous ont une réflexion sur la condition humaine et son devenir, et la religion accompagne ces questionnements philosophiques :

« Soljenitsyne écrit : « Sans la foi, sans votre protection et votre soutien, jamais je n'aurais pu supporter ces années-là. » Le lien entre ces textes, la communauté spirituelle, c'est la foi et le Cosmos. On trouve des accents semblables chez Van Gogh et dans l'invocation de mon ami, poète indien. »⁷⁴

Les liens qui rapprochent les textes choisis sont donc multiples et variés. Cela permet à Henri Dutilleux de faire entendre des éléments musicaux différents pour souligner les diverses thématiques abordées.

⁷⁴*Ibid.* p. 17.

Chapitre 7 : Analyse de l'œuvre

Les choix des textes et l'utilisation qu'en fait Dutilleux nous semble faire de *Correspondances* une œuvre complète. Nous montrerons que le compositeur tisse des liens musicaux avec les mots, avec la peinture, mais également avec la musique elle-même.

1) La musique pour aller au-delà des mots : « Danse cosmique » et « À Slava et Galina... »

Nous verrons, dans cette partie, de quelle manière Henri Dutilleux parvient à éclairer, par la musique, ce que raconte le texte, en renforçant ou en allant plus loin que ce que peuvent les mots.

1) « Danse cosmique »

a) Une danse obsédante

Comme nous l'avons décrit plus haut, ce poème est une interpellation au dieu Shiva. Un certain nombre d'éléments sont mis en œuvre par Henri Dutilleux pour entraîner l'auditeur dans une ambiance cosmique.

La pièce commence en installant un caractère dansant et mystique.

Illustration 32: *Correspondances*, "Danse cosmique", début : motifs tournants et dansants sur une gamme pentatonique aux contrebasses et timbales.

Les contrebasses en *pizzicati* et les timbales jouent, à l'unisson, un motif répétitif basé sur cinq notes : *mi, la, do #, fa, sol #*. En choisissant un nombre de sons si réduit, Dutilleux produit un côté répétitif qui va de pair avec l'idée de rituel. Les cinq notes sont énoncées plusieurs fois de suite avec de légers changements. Par exemple, la deuxième exposition permute la deuxième note avec la troisième (*fa* et *do #*). Le troisième épisode est identique au premier avec l'ajout d'un *la* entre les sons deux et trois. Quant à la quatrième fois, elle reprend la deuxième en intercalant, elle aussi, un *la* supplémentaire. Ainsi, ces quatre présentations sont toutes différentes mais suffisamment proches pour donner l'impression d'un court motif répétitif tournant sur lui-même.

Le caractère dansant est amené par les rythmes. Il s'agit uniquement de croches entrecoupées de demi-soupirs et pourtant un véritable mouvement est installé. Les silences donnent un côté haché et dynamique, avec beaucoup de départs en levée. Leur place changeant au fil de ce début, les accents sont déplacés et entraînent des figures rythmiques différentes. De cet agencement de croches et de demi-soupirs ressort un aspect bancal, boiteux, comme une danse claudicante et surprenante. À partir de la mesure 4, l'unisson est peu à peu abandonné et les contrebasses et timbales, rejointes par les violoncelles, continuent à égrener les cinq notes de manière plus désordonnée, tout en gardant l'esprit de départ avec l'alternance de croches piquées et de silences.

Henri Dutilleux place l'auditeur dans une ambiance avant même que des mots n'aient été prononcés. Le titre « Danse cosmique » commence à prendre sens par le caractère dansant et rituel des motifs.

b) L'anaphore « Des flammes, des flammes »

Nous avons vu, dans la partie précédente, qu'une anaphore revenait à chaque début de strophe. Les paroles « Des flammes » sont chantées dix fois durant la pièce, ce qui est beaucoup en seulement deux minutes et trente secondes de musique. Nous les avons toutes recensées dans le tableau ci-dessous en nous basant sur les intervalles utilisés, le caractère (nuances, indications du compositeur) et l'accompagnement orchestral.

Strophes Mesures	Intervalles	Caractère/Divers	Accompagnement
Strophe 1 Mesure 4	7° M montante, 6te m descendante	<i>mf</i> avec soufflet <i>cresc.-decresc.</i> , « véhément », départ en levée sur la quatrième double	Motifs tournants aux timbales et contrebasses, accord <i>ppp</i> aux clarinettes et clarinette basse
Strophe 1 Mesure 5	7° diminuée montante, quarte diminuée descendante	<i>Idem</i> , démarre une 2de augmentée au- dessus par rapport à la première fois	Motifs tournants timbales et contrebasses
Strophe 2 Mesure 22	6te min. montante, 3ce m descendante	<i>mf</i> , caractère similaire à la strophe 1	Motifs tournants aux contrebasses, violoncelles en <i>pizz.</i> et harpe ; altos en trémolos <i>pp</i> , note tenue <i>pp</i> aux cors avec sourdine
Strophe 2 Mesures 22-23	4te diminuée montante	S'enchaîne avec le précédent en une seule montée dans l'aigu	<i>Idem</i> avec motif tournant qui démarre aux timbales
Strophe 2 Mesure 25	7° m montante, 3ce M descendante	<i>mf</i> , <i>crescendo</i> sur la fin, tension qui monte (surtout dans l'orchestration)	Cordes (sauf contrebasses) en trémolos, cors et hautbois en notes piquées rapides, <i>pp</i>
Strophe 3 Mesure 41	4te juste montante, puis descendante	<i>mf</i> , « un peu détendu »	Accord <i>pp</i> aux contrebasses, harpe, timbales, clarinette basse, clarinette et flûte ; note répétée rapidement au marimba
Strophe 3 Mesure 41	6te M montante, puis descendante	Soufflet <i>cresc-</i> <i>decresc.</i>	Accord <i>pp</i> aux cordes et cors (puis trompette), violons 1 en trémolo <i>sul</i> <i>ponticello</i>
Strophe 3 Mesure 42	4te montante	Tous les départs de cette strophe sur la même note (<i>do #</i>), accompagnement léger	Accord <i>pp</i> aux contrebasses (en <i>pizz.</i>), harpe, timbales, clarinette basse et clarinette ; notes répétées rapidement à la trompette

Strophe 4 Mesure 50	<i>Idem</i> strophe 1 mesure 4	<i>forte</i>	Motifs tournants aux contrebasses, violoncelles et timbales ; accords aux altos, violons, cuivres et bassons, nuances <i>p</i> à <i>mf</i>
Strophe 4 Mesure 51	<i>Idem</i> strophe 1 mesure 5	<i>forte</i>	Motifs tournants aux contrebasses, violoncelles, harpe et timbales ; accords aux violons, trompette, trémolos aux bois

Nous pouvons retirer de ces informations plusieurs éléments de comparaison. D'une manière générale, les intervalles utilisés sont grands et apportent une tension : beaucoup de septièmes (mineures, majeures ou diminuées) et de quarts diminuées. Cela entraîne un côté expressif et tumultueux. Les nuances renforcent ce caractère grâce à des soufflets *crescendo-decrescendo* qui reviennent à plusieurs reprises. L'orchestration fait entendre de nombreuses fois les motifs tournants du début, comme une ritournelle obsédante qui accompagne bien la répétition de l'anaphore. L'accompagnement évolue principalement dans une nuance *piano*, voire *pianissimo*, et dans un registre plutôt grave. Il est donc plutôt discret, laissant place au lyrisme de la voix, tout en restant toujours présent pour la soutenir. Le choix du grave se marie bien avec le caractère dramatique de la pièce.

Tout n'est pas ressemblance dans ces répétitions, des éléments différents. La troisième strophe, notamment, se distingue des autres. Tout d'abord, elle emploie des intervalles moins étendus et plus consonants : quarte juste, sixte majeure. De plus, les mots « Des flammes » s'enchaînent trois fois – au lieu de deux sur les autres – et partent à chaque fois sur la même note : *do #*. La chanteuse reste donc dans un registre plutôt grave et moins dissonant que les strophes précédentes. Dutilleul indique un caractère « un peu détendu » alors que celui voulu au début de l'œuvre est « véhément ». Enfin, l'accompagnement est encore plus discret que dans les autres strophes. Il s'agit d'accords *pianissimo* avec un tremblement sur une note qui passe du marimba aux violons, puis à la

trompette. Nous remarquons l'absence du motif dansant aux contrebasses et timbales, alors qu'il est présent dans toutes les autres strophes. L'atmosphère résultant de ce passage est plus tranquille et un peu inquiétante. Ce dernier côté est dû notamment aux notes répétées rapidement, comme des frissons. Cette accalmie trouve son parallèle dans le texte de Mukherjee. En effet, contrairement aux deux strophes précédentes qui parlent de déluge, de tremblements et d'éclairs, celle-ci est la plus positive, annonçant la création nouvelle. Le début de ce couplet indique que les flammes sont « dans des gouffres souterrains », ce qui explique peut-être le choix du compositeur d'utiliser un registre grave ainsi qu'un ambitus restreint. Quant au côté calme et plus détendu, il annonce peut-être la renaissance à venir. Il est donc intéressant de remarquer, une fois de plus, qu'un certain nombre d'éléments contribuent à donner à l'auditeur des impressions sonores alors que les mots suivant l'anaphore n'ont pas encore été prononcés.

Des différences s'inscrivent entre les trois autres strophes, mais elles sont davantage dues à l'accompagnement. Pour ce qui est des paragraphes un et quatre, la mélodie chantée est identique, avec cependant une nuance qui passe du *mezzo forte* au *forte*. Les motifs tournants sont plus présents dans la dernière strophe, et ils sont renforcés par des accords aux cordes et aux vents (cuivres, puis bois en trémolo). Cela apporte davantage de poids, de tension, et permet de terminer la pièce à son apogée. Le fait que les mélodies soient inchangées a un effet sur la mémoire des auditeurs, et pourrait être également perçu comme une analogie avec le recommencement éternel énoncé par le poème.

Le début de la deuxième strophe fait entendre plusieurs modes de jeu : *pizzicati*, trémolos, sourdine. Associés à la nuance *pianissimo*, ils entraînent une atmosphère assez mystérieuse, une légère tension qui monte peu à peu jusqu'aux paroles « qui envahissent la terre ». Ce couplet est le seul qui emploie une troisième fois les termes « Des flammes ». Nous pouvons sentir la progression entre le début et cette répétition par l'emploi

d'intervalles plus grands, un orchestre davantage présent et agité par des trémolos et notes piquées répétées. Cette montée de la tension accompagne bien le texte qui exprime le déluge de nos vies intérieures.

Tous ces éléments montrent qu'Henri Dutilleux parvient à utiliser cette répétition en la variant musicalement, selon les paroles des strophes, pour apporter une dimension nouvelle aux mots.

c) Appui de certains mots par la musique

Nous nous proposons ici de décrire certains mots que le compositeur met en valeur grâce à différents éléments musicaux.

Les compositeurs ont souvent symbolisé des termes en leur donnant un mouvement ascendant ou descendant. Henri Dutilleux utilise ce procédé à sa manière. Nous trouvons un exemple dès le début sur les mots : « qui envahissent le ciel ».

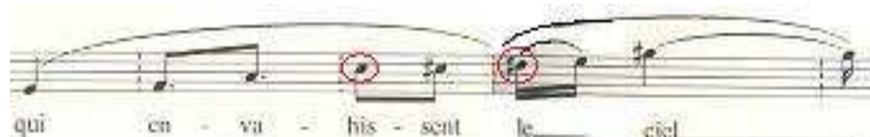


Illustration 33: *Correspondances*, « Danse cosmique », mesures 6-7 : montée dans l'aigu sur la gamme pentatonique pour symboliser le ciel.

La voix monte progressivement sur plus d'une octave. Les notes utilisées sont celles de la gamme pentatonique de la danse rituelle des violoncelles et contrebasses, avec l'ajout de deux notes étrangères, *do* et *ré #*, qui peuvent être analysées comme des appoggiatures. Le mot « ciel » est mis en valeur par l'arrivée sur une longue note aiguë. La montée fait entendre des rythmes qui accélèrent peu à peu : noire, croches pointées, croches, double-

croches. Cette précipitation accentue l'arrêt final sur le mot ciel, renforçant encore sa présence.

Un phénomène ascendant similaire est présent au chiffre 6, à la fin de la deuxième strophe : « Des foudres se font entendre au rythme des éclairs ».

32 **6** **8** **3** un poco rit.

Fl. *mf* *cresc.* *f*

Hob. *mf* *cresc.* *f*

Cl. *mf* *cresc.* *f*

Cl. b. *mf* *cresc.* *f*

Bss. *mf* *cresc.* *f*

Cors. *mp* 1. Solo

Vibra. (avec moteur) *f* *mf*

Col. *mf* *cresc.* *f*

Harpe *ff*

Voix *ff* *cresc.* *ff*

fou - dres se - font en - ten - (dre) au ryth - me des é - clairs

VI. I *mf* *gliss.* *ff* *f* *mf*

VI. II *mf* *gliss.* *ff* *f* *mf*

Altos *mf* *gliss.* *ff* *f* *mf*

Vcl. *mf* *gliss.* *ff* *f* *mf*

un poco rit.

Illustration 34: *Correspondances*, « Danse cosmique », chiffre 6 : déferlement frénétique pour symboliser les foudres et les éclairs.

La tension monte peu à peu et atteint son paroxysme à cet endroit précis. Les vents et le célesta, à l'unisson font entendre un déferlement frénétique de doubles croches qui vont *crescendo*. La voix est directement rattachée à eux puisqu'elle chante strictement la même chose, ce qui relève de la prouesse technique au vu de la rapidité des notes, des intervalles disjoints et du large ambitus – sur presque un octave et demi, du *mi #* au *la #* de l'octave supérieure. Les notes utilisées forment le total chromatique à l'exception du *mi*. La ligne mélodique est complètement sinueuse. Tous ces éléments peuvent être une manière de symboliser musicalement les « foudres » se déchaînant dans un mouvement désordonné. De plus, ce mot est souligné par une valeur plus longue (croche pointée), comme un élan pris avant la vague de double croches qui envahit l'espace sonore. L'unisson à tous ces instruments donne de l'importance à la conduite mélodique et renforce le caractère énergique et décidé. Il est soutenu par un accord plus discret aux cordes. Ce dernier est composé de sept notes formant la gamme de *fa* sur *si*, reconnaissable par sa quarte augmentée (*si-mi #*). Cette harmonie complexe, bien que courante dans la musique d'Henri Dutilleux, ajoute à la richesse et au côté tumultueux de la mélodie. Le déferlement de notes conduit à un *la #* pour les bois, célesta et la voix, soutenus par l'accord de sept sons aux cordes, harpe et vibraphone. Cette apogée arrive sur le mot « éclairs », ce qui le met particulièrement en valeur. Comme dans l'exemple précédent, la montée jusqu'à une note aiguë trouve sa correspondance dans les phénomènes qui se passent dans le ciel. Nous pouvons d'ailleurs noter que le mot « foudres » se place déjà dans l'aigu, faisant ainsi écho à « éclairs ». Ce dernier, après être clamé *fortissimo*, chute d'une sixte majeure – ou d'une quinte selon les instruments – à la voix et aux cordes avec un *glissendo*. La descente se poursuit par un autre *glissendo*, sur une octave, et rétablit le calme sur une note tenue et une nuance diminuant. Cette redescente brutale pourrait symboliser les éclairs et les foudres tombant brutalement sur la terre. De plus, la tranquillité réintégrée fait penser à l'apaisement après la tempête, et permet de conduire à l'atmosphère de la troisième strophe

qui est plus énigmatique et intimiste que les deux précédentes. Nous avons donc, dans ce passage court, tous les ingrédients d'une tempête musicale qui va de pair avec celle des mots.

À l'inverse des termes relatifs au ciel joués dans l'aigu, ce qui est rattaché à la terre est souvent symbolisé par le grave. Nous en avons la preuve dans la première strophe, juste avant le chiffre 2. Le poème parle de « l'oubli du monde ? ».

Illustration 35: *Correspondances*, « Danse cosmique », chiffre 2 : arrivée dans le grave et motifs rythmiques aux percussions qui répondent à la voix.

La mélodie chantée sombre dans les graves par une chute de quarte diminuée, puis de quinte, avant de remonter d'une quarte diminuée. Malgré l'ascendance de la dernière note, le registre reste plutôt grave, surtout pour une voix de soprane. La hausse finale peut

s'expliquer par le fait que la phrase est une question et que, dans la langue française, nous finissons ce type de sentence en élevant légèrement la voix. Ce serait une manière, pour le compositeur, de coller au langage parlé, tout en utilisant des notes chantées. Le mot « monde » est affermi par des accents. À cette interrogation posée répondent les percussions. Leur timbre martelé donne un caractère ancré dans le sol, terre-à-terre, qui trouve sa correspondance dans les paroles énoncées. Le motif des toms se termine dans le grave, tandis que les bongos remontent sur le médium pour la dernière note, comme la mélodie. La musique continue donc à évoquer le texte, même quand celui-ci n'est plus présent. Encore une fois, Dutilleux joue sur la mémoire en désynchronisant les paroles et l'orchestre, faisant entendre des prémonitions ou des réminiscences des mots.

La fin de la première strophe montre un rapport entre le texte et la musique également intéressant.

The image displays a complex musical score for the piece 'Danse cosmique' from the opera 'Correspondances'. The score is written for a large orchestra and a vocal soloist. The woodwind section includes Piccolo Flute (Pic. Fl.), Flute (Fl.), Horns (Hb.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. b.), Bassoon (Bss.), and Trombone (Tbn.). The string section consists of Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vcl.), and Violoncello (Vcl. b.). The percussion section includes Snare Drum (Perc.), Cymbals (Cymb.), and a suspended cymbal (Cymb. susp. aiguë). The vocal part is for a soloist (Soli). The score features various dynamic markings such as *p*, *mp*, *cresc.*, *mf*, *f*, and *ppp*. The vocal line includes the lyrics: 'Trem - blent les pla - nê - tes et la ter - re sous tes pieds'. The orchestration is dense, with many notes and rests across the staves, indicating a complex and rhythmic texture.

Illustration 36: *Correspondances*, « Danse cosmique », chiffre 3 : tremblement des planètes aux bois et martèlement de la terre aux cordes, trombones et percussions.

Nous retrouvons le procédé de descente dans le grave pour souligner « la terre sous tes pieds ». La mélodie chantée effectue un saut de quarte, suivi d'une septième mineure, provoquant une chute d'une dixième en un temps très court. Cette brusque déclinaison est accompagnée par une descente martelée aux violoncelles, altos – en *pizzicati* avec accents puis avec l'archet *forte* –, caisse claire et trombones en notes piquées. Par les modes de jeu, la nuance, les timbres choisis, l'orchestre suscite un caractère violent et dramatique qui correspond bien aux paroles qui précèdent : « Tremblent les planètes et la terre sous tes

pieds ». Si les cordes, trombones et caisse claire soulignent le côté terrien de la fin de phrase, le vacillement des astres est, quant à lui, appuyé par toute la famille des bois qui envoie un tourbillon de notes en triolets de doubles croches. Henri Dutilleux utilise le procédé de *klangfarbenmelodie* : une seule ligne mélodique est partagée entre les différents instruments, créant des combinaisons de timbres qui varient rapidement. Ces envolées de notes rappellent certains passages de *Timbres*, *Espace*, *Mouvement*, quand il s'agit de suggérer musicalement le tournoiement des étoiles dans le ciel de la toile de Vincent Van Gogh. Nous pouvons voir là une correspondance entre les deux œuvres, ce qui est cohérent puisque que toutes deux ont pour sujet central l'univers cosmique. Les bois, sauf le basson, reprennent ce procédé tourbillonnant entre la première et la deuxième strophe, prolongeant ainsi la portée des paroles après qu'elles aient été énoncées.

Deux mondes opposés sont donc représentés par l'orchestre dans cet extrait. Pour suggérer ce qui se passe dans le ciel, Dutilleux emploie la famille des bois, dans un registre médium à aigu, avec des notes liées. À l'inverse, la terre est soulignée par les cordes, percussions et trombones, dans le grave, sur des sons piqués et accentués.

Outre la symbolique des descentes ou des montées, Henri Dutilleux tire d'autres correspondances entre le texte et la musique. Nous en avons choisi une qui se trouve à la troisième mesure du chiffre 2, dans la première strophe : « Tes pas et tes gestes font dénouer tes tresses ».

12 9

Fl.

Hob.

Cl.

Bes.

Trp. (sourd Robinson) *pp* *mf* *pp* *mf*

Vibr. Solo (col Trp.) sans moteur *pp* *pp* *poco* *p*

Harp. *pp* *poco* *pp* *p*

Voix *mf*
 Tes pas et tes ges - tes font dé - nou - er les tres - ses

9 8

Vl. I. *pizz.* *p* *mf* *p* *mf*

Vl. II. *pizz.* *p* *mf* *p* *mf*

Vla. *pizz.* *p* *mf* *p* *mf*

Vcl. *pizz.* *p* *mf* *p* *mf*

Cb. *pizz.* *p* *mf* *p* *mf*

13

Illustration 37: *Correspondances*, « Danse cosmique », mesures 12 à 14 : symbolique de la tresse.

La mélodie chantée utilise des intervalles disjoints allant de la seconde augmentée à la sixte mineure. Le mot « tresses » est souligné par une vocalise s'étendant sur une mesure complète, ce qui est assez rare chez le compositeur. Ces deux éléments peuvent symboliser la natte qui se délie, tout comme sa longueur. Cette idée est renforcée par l'accompagnement, notamment celui des cordes. En effet, ces dernières sont séparées en deux groupes, violons 1 et 2 d'un côté, altos et violoncelles de l'autre, qui intercalent leurs notes. Les bois font la même chose, de façon moins remarquable toutefois, avec les bassons et clarinettes contre les hautbois et flûtes. Ce procédé ressemble à celui de la *klangfarbenmelodie*, à ceci près que la mélodie n'est pas éclatée à plusieurs instruments, mais simplement partagée entre deux groupes qui se répondent l'un l'autre. Nous pourrions trouver là une analogie avec la confection de la tresse dans laquelle des brins s'entrecroisent pour former un ensemble. La symbolique se trouve donc à la fois dans la mélodie, par la longue vocalise, et par l'orchestre qui suggère sa propre manière d'entrelacer la musique.

Pour finir, il nous semble intéressant de citer la toute fin de l'œuvre. Le texte de Mukherjee se termine sur ces paroles : « qui es-tu, ô Barde céleste qui chantes l'avenir ? ».

55

83

Ple Fl. *pp* *cresc.* *molto* *fff*

Fl. *pp* *cresc.* *molto* *fff*

Htb. *pp* *cresc.* *molto* *fff*

C.a. *pp* *cresc.* *molto* *fff*

Cl. *pp* *cresc.* *molto* *fff*

Cl. b. *pp* *cresc.* *molto* *fff*

Hns. *pp* *cresc.* *molto* *fff*

Cors. *pp* *cresc.* *molto* *fff*

Trp. *pp* *cresc.* *molto* *fff*

Trb. *pp* *cresc.* *molto* *fff*

Tuba
(improviser rythmiquement sur les 3 ou 6 sons de l'accord des timbales) etc.

Timb. *ff* *p* *cresc.* *ff*

Perc. *p* *mf* *mf* *fff*

Vibra. *p* *mf* *mf*

Cel. *p*

Voix
qui chan - tes Pa - ve - nir ?

VI. I *div. arco* *pp* *cresc.* *molto* *fff*

VI. II *div. arco* *pp* *cresc.* *molto* *fff*

Altos *arco* *pp* *cresc.* *molto* *fff*

Vcl. *arco* *pp* *cresc.* *molto* *fff*

Cb. *arco div.* *pp* *cresc.* *molto* *fff*

Illustration 38: *Correspondances*, « Danse cosmique », fin : improvisation des timbales pour symboliser l'avenir.

La question est posée musicalement par la mélodie chantée qui monte sur le dernier mot. Le compositeur enchaîne pour cela des tritons ainsi qu'une quarte diminuée, intervalles qu'il apprécie et utilise fréquemment dans ses œuvres. Ils apportent une tension qui appuie l'interrogation. C'est ensuite l'orchestre complet qui clôt le mouvement par un accord de six mesures dans un grand *crescendo* conduisant du *pp* au *fff*. Les notes de l'harmonie regroupent le total chromatique et s'étendent sur six octaves entre la contrebasse et le piccolo. Le résultat ne sonne pas comme un *cluster*, car les notes sont étalées, mais plutôt comme un accord plein et complexe. Sur ce climat, les timbales sont invitées à improviser sur les sons de la danse rituelle du début. Nous pouvons nous demander quel est le sens de ce choix du compositeur : est-ce pour donner encore plus de grandiloquence, de brillant à cette fin tonitruante ? Ou bien nous pouvons y voir une correspondance avec le mot « avenir » qui termine le texte. Les timbales, par leur improvisation, amènent l'idée que le destin est incertain, que nous ne savons pas de quoi il sera constitué. Il en est de même pour les percussions qui nous font découvrir chaque fois une manière de terminer différente. Cela symbolise bien la pensée du poème, interpellation à Shiva, qui est une manière de dire à ce Dieu qu'il contrôle nos destinées humaines, sans que nous sachions ce que nous réserve le futur. Cette fin amène donc comme une ouverture vers la suite de l'œuvre par cette question énigmatique. Après un court interlude, Henri Dutilleux enchaîne sur la lettre de Soljenytsine qui contient une atmosphère musicale bien différente.

2) « À Slava et Galina... »

Les procédés d'écriture visant à souligner certains mots sont les mêmes pour ce mouvement que pour « Danse cosmique ». Il nous semble néanmoins intéressant d'étudier comment Henri Dutilleux parvient à suggérer une ambiance musicale pour coller aux états d'esprit opposés que vit l'auteur : la souffrance et la gratitude.

« Suit une pièce écrite à partir d'extraits d'une lettre de Soljenytsine à Galina et Mstislav Rostropovitch, en témoignage de gratitude à l'occasion de son dixième anniversaire de libération de camp. Le traitement, là, est au mot à mot, car la compréhension du texte est essentielle ; c'est à la fois tendre et violent. »⁷⁵

a) La souffrance, le désespoir

Comme nous l'avons expliqué précédemment, Alexandre Soljenytsine a vécu des périodes de douleur et de tourments face au gouvernement soviétique. Plusieurs passages de sa lettre relatent ces moments difficiles. C'est le cas trois mesures avant le chiffre 7. L'auteur parle alors du fait qu'il aurait explosé sans le soutien de ses amis.

⁷⁵DUTILLEUX, Henri. In DARBON, Nicolas (dir.). *Entre le cristal et la nuée*, p. 68.

32

33

7

Voix
 j'au-rais pro-ba-ble-ment ex-plo-sé in-ca-pa-ble de te-nir jus-qu'en mil-le-neuf-cent-soi-xan-te-qua-
 (pizz.) (pizz.) *quasi parlando*

VI. I
 pizz. (pizz.) *ff*

VI. II
 pizz. (pizz.) *ff*

Alto
 pizz. (pizz.) *ff*

Vcl.
 pizz. (pizz.) *ff*

Cl.
ff

Perc.
 Cymb. susp. aigüe
 Cymb. susp. médium
 3 Toms

Cors
 (sans sourd.) *ff*
 (sans sourd.) *ff*

Tri.
ff

Tbn.
ff

Cl. b.
ff

Bsn.
ff

Harpe
ff

Voix
 tor - ze

VI. I
ff

VI. II
ff

Alto
ff

Vcl.
ff

Illustration 39: *Correspondances*, "À Slava et Galina", mesure 32 : illustration sonore de la souffrance.

La voix porte le texte et en accentue le sens par la musique. Le mot « explosé » est particulièrement mis en valeur par la nuance *forte*, une brusque montée de plus d'une octave jusqu'au *la* tenu, ce dernier arrivant *a capella* sur le début de la mesure 33. Le silence soudain de l'orchestre fait ressortir la note aiguë, mais pourrait également suggérer la solitude de l'auteur en ces instants tragiques. La ligne mélodique chantée redescend ensuite et termine « *quasi parlando* », de nouveau *a capella*. L'abandon du chant au profit de la voix parlée, rare dans l'écriture du compositeur, fait ressortir la colère, la détresse des mots de Soljenytsine.

L'orchestre accompagne le caractère dramatique de ce passage. Les cordes clament des notes courtes, *fortissimo*, en *pizzicati* avec accents, dans un mouvement descendant comme celui de la voix. Ces claquements secs et violents sonnent comme des explosions, ce qui les associe au texte. Les bois, quant à eux, font entendre l'éclatement par une descente partant du suraigu en notes piquées et rapides (quintolets et sextolets de doubles croches).

Le lyrisme de la ligne mélodique combiné aux notes sèches et claquées de l'orchestre apporte une grande tension à ce passage, permettant à l'auditeur de sentir toute la souffrance et la colère vécues par Soljenytsine.

b) La gratitude

D'autres passages de ce mouvement montrent la douceur et le calme que représente la gratitude de l'auteur envers Rostropovitch et sa femme. C'est le cas au chiffre 8.

The image shows a page of a musical score for the piece "Correspondances" by Emmanuel Chabrier, specifically the section "À Slava et Galina...". The page is numbered 40 at the top left. The time signature is 3/4. The score includes parts for Bsn, Tmb., Voz, VI. I, VI. II, Alto, VI., and Cx. The vocal line has the lyrics: "se rap - pe - ler tout ce - la a - vec gra - ti - tu - de. c'est bien peu di - re Vous l'a - vez pay -". The music is marked with dynamics such as *pp*, *ppp*, *p*, and *pp dolce*. There are also markings for "(sourd.)" and "div.".

Illustration 40: *Correspondances*, "À Slava et Galina...", chiffre 8 : expression de la gratitude.

Beaucoup d'éléments sont contraires à ceux décrits dans l'extrait précédent. La nuance est *piano* à *ppp*, renforcée par l'indication « *dolce* » et la sourdine aux cordes. Les valeurs rythmiques ne dépassent pas le triolet. L'ambitus de la voix tient sur une septième (*ré* à *do*) et évolue dans un registre plutôt grave. La ligne mélodique est bien moins tortueuse, proche de la modalité, avec une majorité de secondes et de quarts. Elle est soutenue par les violons I qui la suivent avec des rythmes un peu différents. L'accompagnement est léger avec des accords *pianissimo* qui évoluent lentement aux cordes ainsi que de discrets roulements de timbales qui viennent ponctuer. L'ensemble de

tous ces éléments entraîne l'auditeur dans une atmosphère calme et sereine qui illustre toute la reconnaissance que l'auteur exprime à ses amis.

c) Des changements vifs d'atmosphère

La lettre balance sans cesse entre ces deux états d'esprit de Soljenytsine, donnant ainsi à Dutilleux l'occasion de montrer des changements de climat qui vont aussi vite que les mots. Nous en trouvons un exemple au chiffre 5.

18 $\frac{3}{4}$ ♩ = ♩ (♩) = 100 environ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

Cl. pp

Cora. pp

Vibra. pp

Voix pp p

Et vous, vous a - vez pro - té - gé ma so - li - tu - de a - vec un tact tel

VI. I (sourdine) pp 2 Soli pp les autres div.

VI. II (sourdine) pp div.

Alto sax. (sourdine) pp div. unis. pp

Vcl. (sourdine) pp

23 Fl. p mf p flatt.

Cl. p mf p

Bass p mf p

Vibra. p mf pp étouffer

Voix pp mf mf mf

que vous ne m'a - vez mé - me pas par - lé des con - train - tes et du har - cé - le - ment aux - quels vous é - tiez sou - mis.

VI. I pp mf mf mf

VI. II pp mf mf mf

Alto sax. pp mf mf mf (sans sourdine)

Vcl. pp mf mf mf (sans sourdine)

un poco cresc. *un poco cresc.* *un poco cresc.* *un poco cresc.*

Illustration 41: *Correspondances*, "À Slava et Galina...", chiffre 5 : changement d'atmosphère pour coller au texte.

L'extrait démarre dans un climat tranquille similaire à celui décrit précédemment : nuance *pianissimo*, registre plutôt grave, valeurs rythmiques calmes, mélodie diatonique, accompagnement discret. La voix est soutenue par les violoncelles : sur une ligne montant progressivement, ils reprennent des bribes du chant sur des rythmes différents. Ce n'est pas un canon, mais plutôt une réminiscence du récit de la chanteuse. Parallèlement à cela, deux violons soli interprètent une seconde mélodie, descendante, dans le suraigu. Le choix du registre fait ressortir cet élément, le plaçant à part des autres. Il pourrait symboliser la solitude évoquée par Soljenytsine. À l'inverse, le soutien de la voix par les violoncelles suggère l'aide de Rostropovitch et sa femme à l'auteur.

Juste après ce passage doux, la lettre aborde les tourments qu'ont subit Slava et Galina. Le ton change alors : les valeurs rythmiques se resserrent avec un débit syllabique plus important à la voix, la nuance augmente jusqu'au *mf*, des instruments s'ajoutent. La ligne mélodique chantée est plus tortueuse avec des intervalles plus grands : quintes, chute de septième diminuée, puis de sixte mineure, et de quinte diminuée. L'ambitus vocal s'élargit jusqu'au *sol* sur le mot « harcèlement ». Les bois ainsi que le vibraphone ponctuent ces dures paroles par des trémolos sur un soufflet *crescendo-decrescendo*, apportant par là une agitation, un tressaillement. Par tous ces éléments, le climat passe de paisible à une ambiance plus tourmentée et inquiétante. Le changement ne se fait pas brusquement, mais de façon subtile et progressive, même si c'est sur un temps relativement court. L'évolution musicale se fait parallèlement à celle des paroles, et ce tout au long de ce mouvement.

Ces extraits présentés permettent de voir qu'Henri Dutilleux a la volonté de tirer des correspondances entre le texte et la musique au plus possible en accordant à chaque mot un intérêt musical. Nous avons pu observer également que la pensée du poème est parfois

limitée par les mots, alors que l'orchestre peut suggérer des idées qui vont au-delà de la parole.

2) *La musique pour peindre les couleurs : « De Vincent à Théo »*

Vincent Van Gogh est peintre, mais il est également fasciné par la littérature, la teneur de ses lettres montre ses talents d'écrivain. Elles sont le reflet de ses états d'esprit, de ses questionnements sur la peinture. Henri Dutilleux utilise ces éléments pour nourrir le dernier mouvement de son œuvre.

a) Les couleurs

Dans la présentation des textes de *Correspondances*, nous avons listé un certain nombre de couleurs citées par Van Gogh. Nous allons étudier comment Dutilleux se sert musicalement de ce langage pictural afin de voir s'il emploie certaines concordances de sons, ou de timbres. Nous proposons un tableau pour synthétiser tous les passages où une couleur est citée. Nous avons jugé utile d'y indiquer les sons de la voix et l'orchestration qui lui sont associées. Certains mots sont chantés sur plusieurs notes, aussi nous avons souligné celle qui nous semble prédominer.

Couleurs et mots associés	Mesures	Notes	Orchestration
Bleu	Mesure 31	<i>do #</i>	Accords violoncelles, altos et bois
Soufre	Mesure 33	<i>mi b</i>	Accords cordes, solo trompette
pâle	Mesure 34	<i>do #</i>	Accords cordes, solo cor
Bleus	Mesure 35	<i>ré, <u>sol #</u></i>	Accord violoncelles, altos et bois
Célestes	Mesure 35	<i>do #, <u>la</u>, fa</i>	Accord cordes et harpe

Jaunes x2	Mesure 35-36	<i>si b, fa</i>	Accord cordes, solo clarinette basse
Vermeer de Delft	Mesure 36	<i>la, ré, do, sol #</i>	Accord cordes ; solo harpe, célesta, clarinette basse et clarinette, accord en <i>pizz.</i> aux cordes pour conclure
Rose	Mesure 54	<i>mi</i>	Unisson sur <i>do</i> , puis <i>si</i> aux contrebasses, violoncelles, trombones et tuba, accord à la harpe, cors et bassons
Tendre	Mesure 55	<i>sol #</i>	
Rouge	Mesure 55	<i>fa #</i>	<i>A capella</i>
Sang	Mesure 55	<i>mi</i>	Accord aux cordes, tuba, trombones et clarinettes en trémolo
Lie de vin	Mesure 55	<i>do, mi</i>	<i>Idem</i> + harpe
Verts	Mesure 56	<i>sol, mi</i>	Solo bassons et flûte : reprennent un trajet mélodique similaire à la voix, mais décalé d'une croche, avec des rythmes légèrement différents
Jaunes	Mesure 56	<i>si b, la</i>	<i>Idem</i>
Verts	Mesure 57	<i>ré #</i>	<i>Idem</i> + cordes, harpe, tuba et trombone
Bleus durs	Mesure 57	<i>la, mi</i>	<i>Idem</i> mais cors à la place de tuba et trombone

À la lecture de cet inventaire, il semble que les similarités sont peu nombreuses. En effet, si l'on regarde les couleurs qui sont répétées plusieurs fois, ou les teintes qui sont proches (tons chauds ou froid), il est difficile de tirer des parallèles pour tous. Quelques exceptions surviennent toutefois. Par exemple, le mot « jaunes » s'appuie toujours sur la même note : *si b*. De la même manière, les deux premières fois que nous entendons le terme « bleu », il est accompagné par les violoncelles, altos et bois. Nous pouvons également repérer une constante dans la dynamique et le caractère de tous ces coloris (non indiqué dans le tableau) : la soprane reste dans un registre *mp* à *mf* tandis que l'orchestre accompagne dans une nuance *piano*.

Ces couleurs se trouvent dans deux passages distincts sur la partition, l'un une mesure après le chiffre 5 et l'autre au chiffre 9.⁷⁶

Le climat du premier extrait est assez doux et tranquille, l'orchestre soutient la voix par des accords légers. En revanche, le deuxième fragment propose une atmosphère plus tendue : le débit de la voix est rapide avec beaucoup de doubles croches, les harmonies sont sèches avec des notes répétées plutôt que des tenues. Ces éléments conduisent peu à peu l'auditeur vers la fin dramatique.

Hormis ces quelques points de ressemblance cités, il est difficile de déceler une logique, un lien que ferait Henri Dutilleux entre ces couleurs et la musique. L'ensemble des notes chantées regroupe le total chromatique à l'exception du *si*. Est-ce pour montrer la diversité des coloris par une pluralité de sons ? En tout cas, il ne semble pas y avoir de corrélation entre ces deux univers, à part pour le jaune. L'orchestration est relativement variée et change rapidement. Nous pouvons nous demander si c'est aussi une volonté du compositeur pour donner des teintes différentes.

Les analogies entre peinture et musique sont donc ici presque inexistantes, ou bien suffisamment cachées pour ne pas être décelées facilement par les auditeurs, d'autant qu'ils n'ont pas la partition. Pourtant, le compositeur a choisi deux extraits de textes qui emploient un vocabulaire pictural et coloré riche. Nous ne pouvons ici que faire des suppositions sur l'éventuelle pensée du compositeur. Peut-être a-t-il simplement voulu montrer son attrait pour les couleurs par les mots, sans pour autant dresser des indicateurs musicaux qui leur correspondraient.

⁷⁶Voir la partition en annexe 6 « De Vincent à Théo ».

b) La sérénité, la spiritualité

Nous avons vu précédemment que Van Gogh éprouve une grande attirance pour la religion et une aspiration vers la plénitude, la quiétude. Le mouvement commence par exprimer ce caractère.

The image shows a page of a musical score for the piece 'Correspondances' by Debussy, specifically the section 'De Vincent à Théo'. The score is arranged in a multi-staff format. At the top, there are staves for 'Altos' and 'Violoncelles', both marked '(sourdine)' and 'pp'. The vocal line (Voix) is in the middle, with lyrics in French: 'Tant que du - re - ra l'au - tom - ne, je n'au - rai pas as - sez de mains de toile et de cou - leurs pour pein - dre'. Below the vocal line are staves for 'Altos', 'Vlc.', 'Perc.' (with 'Cymb. susp. médium'), 'Tbra.', and another 'Vlc.' staff. The score features various time signatures (3/4, 4/4, 5/4) and dynamic markings like 'pp' and 'p'. The music is characterized by a calm, modal melody in the strings and a soft, lyrical vocal line.

Illustration 42: *Correspondances*, « De Vincent à Théo », début : mélodie modale et calme aux violoncelles et altos.

Les violoncelles, rejoints par les altos, fredonnent une mélodie modale douce à l'unisson. L'utilisation de la sourdine, la nuance *pianissimo*, le jeu *legato*, les rythmes simples (croches et noires), le tempo lent, etc, favorisent cette ambiance calme et reposante. Le mode utilisé a pour particularité d'avoir une note mouvante, le *si*, qui peut

être bécarre ou bémol. Selon qu'il est l'un ou l'autre, la couleur n'est pas du tout la même. Le *si* bécarre est fréquemment employé à la fin des phrases : mesures 5, 7 et 11 en ce qui concerne ce début. À ces occasions, son application ressemble au maniement d'une tierce picarde, c'est-à-dire apportant un éclaircissement soudain, une luminosité harmonique qui trouve sa correspondance dans le flamboiement des peintures des impressionnistes.

Le chant arrive dans ce climat serein et entonne une mélodie, dans le même mode, qui se déroule lentement, partant du grave (*mi*) jusqu'au *fa* de l'octave supérieur. Cette note dure, plus longue que les autres (noire pointée), et met en valeur le mot « peindre ». Ce dernier est d'ailleurs répété un peu plus loin, à la mesure avant le chiffre 2, et le même processus est utilisé. En le plaçant ainsi en avant, Dutilleux montre son attrait pour l'art pictural.

Jusqu'au chiffre 4, cette atmosphère douce est maintenue : la nuance n'excède pas le *piano* et va même jusqu'au *pppp*, c'est-à-dire jusqu'à l'indicible. L'orchestre ne joue jamais en *tutti* mais privilégie les familles des cordes et des bois. Nous pouvons d'ailleurs noter que ces deux ne se mélangent pas, le compositeur choisit de faire entendre des timbres distincts, comme des touches de couleurs séparées. Tout cela engendre un caractère intimiste, secret. Vincent Van Gogh révèle à ce moment son attirance pour la religion et l'infini. Nous trouvons donc une corrélation entre les confidences de l'auteur et l'accompagnement intérieur et paisible de l'orchestre.

Au chiffre 4, Henri Dutilleux s'auto-cite en reprenant le début de *Timbres, Espace, Mouvement*. Cette œuvre ayant été influencée par la toile de Van Gogh *La Nuit Étoilée*, elle a sa place au milieu des paroles du même peintre.

Illustration 43: *Correspondances*, « De Vincent à Théo », chiffre 4 : auto-citation du début de *Timbres, Espace, Mouvement*.

Le mysticisme et l'ineffable semblent être les maîtres mots de ce passage. La voix, sans paroles, égrène les notes de la série de douze sons dans un mouvement globalement descendant. Elle est doublée par les bois mais ceux-ci tiennent les sons une fois qu'ils les ont énoncés, ce qui engendre un accord regroupant le total chromatique, harmonie complexe, ressemblant au *cluster*, mais qui ne paraît pas tendue du fait de la nuance

pianissimo. Les cors et les trompettes avec sourdine, ainsi que les cordes s'ajoutent à la fin de la citation. Sur *Timbres, Espace, Mouvement*, la voix n'est pas présente, aussi le compositeur a dû lui faire une place dans *Correspondances*. Pour cela, il choisit de l'utiliser non pas comme support de texte, mais uniquement comme un instrument. La chanteuse exprime donc une longue vocalise sur la syllabe « Ah », et le timbre de sa voix se marie à celui des bois. Sans utiliser de mots, le rapport entre la musique et la peinture se fait ici sentir par la remémoration d'une œuvre où les deux sont intrinsèquement liés.

c) La souffrance, le Diable

Si toute la première partie de l'œuvre laisse place à la quiétude et à la douceur, les choses s'enveniment à partir du chiffre 7. Dans ses lettres, Vincent Van Gogh déplore la présence du Diable. Ce dernier est personnifié par différents éléments musicaux qui sont soulignés sur la partition ci-dessous par des couleurs différentes.

Illustration 44: *Correspondances*, « De Vincent à Théo », chiffre 7, symboliques musicales du diable.

Avant même d'évoquer son nom, une prémonition est donnée aux bassons, au chiffre 7, par un motif court avec des notes rapides et piquées. Cette ébauche de thème sonne comme une moquerie, une annonce que l'être maléfique arrive. Nous retrouvons une version similaire aux cors à la mesure 40, sous le mot « Dieu », comme pour illustrer la présence du mal auprès du divin. Juste après, la voix reprend un chemin mélodique semblable, juste avant d'énoncer le mot « Diable ». Les bois reconduisent le dessin aux bassons par une ligne tortueuse puis chromatique. Cette fois-ci, le thème est joué après que le terme maléfique ait été prononcé. Quatre variantes sont donc proposées en un temps court et, malgré les petites disparités, le caractère et l'essence de ce motif restent identiques et repérables à l'oreille. Ceci est encore un exemple de la capacité de la musique à dérouler

un mot ou une idée dans le temps, alors que la peinture est limitée à un espace et à un moment donnés.

Parallèlement au motif des bassons, une mélodie s'installe dans le grave aux contrebasses et violoncelles en *pizzicati*. Il s'agit de la série de douze sons de *Timbres, Espace, Mouvement*, donnée en croches intercalées avec des soupirs. À partir de ce moment, elle est exposée jusqu'à la fin de l'œuvre, et alterne une énonciation en mouvement droit, et une en miroir horizontal – quatre tournes complètes en tout. Cette sorte d'*ostinato* pourrait symboliser la présence continue du Diable à partir de l'instant où Van Gogh en parle. Sa place dans le grave la rend discrète et mystérieuse, mais elle est néanmoins bien présente, grâce notamment à son caractère rythmique et répétitif. Le fait de réutiliser cette série d'une précédente œuvre marque une correspondance supplémentaire entre ces deux pièces.

Enfin, un dernier élément apporte un changement de caractère au chiffre 7 : il s'agit de trémolos *sul ponticello*, joués *pianissimo* aux violons I et II. La combinaison de ces deux modes de jeu entraîne un côté inquiétant, frissonnant, qui aide l'auditeur à comprendre la nouvelle situation, décrite par les paroles, qu'est la venue du mal.

Ce n'est que six mesures plus tard que le mot « Diable » est enfin prononcé. Il est donné deux fois de suite : la première fait entendre un saut ascendant de neuvième mineure, puis une descente de septième mineure. L'inverse est produit pour la deuxième présentation. Ces grands intervalles, accentués par un soufflet *crescendo-decrescendo*, entraînent une tension dans l'expression qui va de pair avec la peur qu'évoque un tel personnage. Pour Van Gogh, ce démon trouve sa personnification dans le « Mistral ». Pour accentuer ce mot, la soprano ne le chante pas mais le clame en parlant, provoquant un effet plus agressif que le chant. Tout est donc mis en œuvre pour personnifier musicalement le

Diable et pour suggérer une atmosphère plus inquiétante que la sérénité évoquée précédemment.

Jusqu'à la fin de l'œuvre, cette tension va grandissante : nuances *crescendo*, débit syllabique plus rapide, *ostinato* aux basses de plus en plus insistant et oppressant, modes de jeu (trémolos, notes piquées répétées rapidement, *pizzicati*, jeu sur le chevalet, etc), ambitus qui s'élargit vers les aigus, orchestration qui se densifie. Le paroxysme de cette agitation arrive au chiffre 11 et perdure jusqu'aux dernières notes de la pièce. Les paroles de Van Gogh sont alors sombres et dramatiques⁷⁷ :

« J'ai cherché à exprimer comme la puissance des ténèbres d'un assommoir. »⁷⁸

Les paramètres mentionnés plus haut sont ici à leur apogée pour souligner la noirceur des propos du peintre. Le chant se situe dans le registre aigu, dans une nuance *forte*. L'ensemble du passage est important, mais trois mots sont particulièrement mis en avant. Tout d'abord « puissance » est accentué par une arrivée sur un *la b* tenu durant trois croches. La longueur et la note aiguë appuient le terme en lui donnant une force sonore. Juste après suit le mot « ténèbres » qui monte plus haut encore avec un *la* bécarré et un *si b*. De plus, il est allongé par une vocalise qui tourne autour du *sol*, avec un soufflet expressif qui conduit au *si b*. Le troisième et dernier terme de l'œuvre entière, « assommoir », accomplit la montée en puissance du chant. Les intervalles sont ici très disjoints (quinte diminuée, sixte majeure, septième majeure). La dernière syllabe culmine jusqu'au *do #* suraigu tenu pendant plus de cinq croches. Outre la prouesse vocale que cette fin demande et le grandiose qu'elle produit, ce dernier son ressemble à un véritable cri de douleur pouvant évoquer le maître de Vincent Van Gogh.

⁷⁷Voir la partition en annexe 6 « De Vincent à Théo ».

⁷⁸VAN GOGH, Vincent. *Correspondances* : « De Vincent à Théo ».

Tout l'orchestre accompagne cette voix virulente par plusieurs éléments qui se juxtaposent. Tout d'abord l'*ostinato* sur douze sons accompagne la chanteuse jusqu'à sa dernière note et est amplifié par tous les instruments graves. En effet, les contrebasses et violoncelles sont rejoints par la harpe, les timbales, le tuba, les trombones et les bassons. Le reste des cordes tapisse l'atmosphère par des accords complexes et dissonants (*fa, si b, do #, mi* ou encore *sol #, do #, mi, fa, sol*). Cette partie n'est pas celle qui se remarque le plus, mais elle contribue au climat ambiant. Les bois et le célesta font tinter des notes piquées répétées rapidement (en triples croches) dans les aigus, ou bien proposent des fusées ascendantes. Leurs passages sont succincts et entraînent une dynamique. Leurs interventions de plus en plus resserrées accélèrent la pression en même temps que celle de la voix. Une mesure avant le chiffre 12, ils sont rejoints par les cors, les trompettes et la caisse claire. Ces timbres apportent une couleur plus claironnante qui soutient le climax du chant.

Enfin, sur le *do #* suraigu tenu de la chanteuse, l'orchestre entame une montée sur des motifs tournants. Après un *sff*, ce dernier trait démarre *piano* et effectue un grand *crescendo* qui mène jusqu'au *fortissimo*. Les rythmes commencent par des triolets de doubles croches et terminent par des triples croches qui accélèrent le mouvement. Certains instruments s'ajoutent seulement sur la fin, grossissant les effectifs et conduisant à un *tutti* final. Tous ces éléments conduisent à un unique *do #* clamé *fortissimo* avec un accent. Tout est conçu pour proposer une fin imposante qui fait triompher la détresse de Van Gogh plutôt que son aspiration vers la spiritualité et la quiétude.

Nous pouvons trouver une correspondance entre cette fin et certains passages de l'œuvre *Timbres, Espace, Mouvement*. Les motifs tournants rappellent ceux que le compositeur emploie pour illustrer musicalement le tourbillon des étoiles sur la peinture de Van Gogh. L'arrivée sur un *do #* à l'unisson est semblable aux fins des deux parties qui

aboutissent sur la fascination pour une seule note. L'*ostinato* du diable est basé sur la série de douze sons génératrice de l'œuvre. La conclusion de *Correspondances* n'est pas une auto-citation, mais elle reprend certains procédés d'écriture qui permettent de dresser des parallèles entre ces deux pièces, ce qui a du sens puisqu'elles ont pour sujet le même artiste, Vincent Van Gogh.

Nous pouvons retenir de l'analyse de ce mouvement la manière dont Henri Dutilleux parvient à souligner musicalement les émotions contradictoires du peintre. Quant à ce qui est d'établir une corrélation avec la peinture, elle est plus difficile à déceler, mais néanmoins présente par la variété de couleurs orchestrales proposées qui peut concorder avec la richesse du vocabulaire pictural. Les rapports à cet art sont peut-être plus ténus, car ils passent par l'intermédiaire d'un texte, alors que *Timbres, Espace, Mouvement* trouve directement sa correspondance dans la toile de Van Gogh. Il semble que le compositeur ait davantage cherché à évoquer l'état d'esprit mouvant du peintre qu'à illustrer musicalement ses tableaux.

3) *La musique pour illustrer la musique : « Gong » (1) et (2)*

Avec les deux pièces intitulées « Gong », le compositeur propose une autre forme de correspondance, à l'intérieur de la musique elle-même, en travaillant l'idée d'espace sonore.

« Auparavant j'ai ajouté, comme des interludes, deux évocations, deux « Gongs » de Rilke ; l'un « timbre » et l'autre « bourdonnement ». J'ai fait ainsi le lien entre correspondance sonore mais aussi correspondance d'espace : comme les tam-tams, les gongs ont un espace infini ; mais les gongs souvent sont accordés sur une note précise tandis que les tam-tams qui leur ressemblent ont une infinie variété d'harmoniques ; dans le tam-tam on ne compte pas un seul son mais un ensemble de sons multiples. Alors le poète a pensé à cela, et a développé l'idée

d'infini. Avec ces deux instruments métalliques presque semblables, on retrouve l'idée de cosmos au-dessus de l'espace humain. »⁷⁹

Une citation donnée précédemment faisait part de la volonté du compositeur de proposer ces interludes neutres pour reposer l'auditeur des émotions procurées par les autres écrits. C'est pourquoi il a choisi ces poèmes parlant de sons, chargés d'une couleur mystérieuse proche de l'indicible. Maria Rainer Rilke décrit le gong sans en utiliser le mot, hormis dans le titre. Le compositeur reproduit le même procédé en musique.

« Il n'y a plus de lyrisme, ce sont des pulsations. J'ai réduit l'orchestre à quinze musiciens. C'est une résonance. Rilke évoque le gong mais je crois qu'il s'agit plus pour lui de larges tam-tams que de gongs. Les gongs sont accordés ; ils ont des notes précises alors que le tam-tam diffuse un ensemble d'harmoniques prolongées. [...] Le tam-tam peut être énorme et très impressionnant par toutes ses résonances. J'ai essayé de le faire vivre sans utiliser l'instrument lui-même dans l'orchestre. »⁸⁰

a) « Gong (1) » : le timbre

L'imitation du tam-tam et l'idée de résonance sont davantage repérables dans « Gong (1) » grâce à plusieurs éléments. Tout d'abord, les instruments choisis sonnent plutôt dans le registre grave et ont un timbre rond et chaud : clarinettes, clarinette basse, cors, trombones, tuba, timbales, cymbale suspendue médium, marimba, harpe, contrebasses. Les harmoniques dégagées par ces instruments sont donc plus présentes. Henri Dutilleux travaille sur la couleur du son par la résonance. Huit accords plaqués par l'orchestre et tenus sur un temps assez long parsèment ce premier mouvement.

⁷⁹DUTILLEUX, Henri ; COSTANTINO, Cédric. « Entretien avec Henri Dutilleux », 11 mai 2006. (page consultée le 17 septembre 2012) < http://www.classiquenews.com/applaudir/lire_article.aspx?article=146&identifiant=Y0K57HICUA6C16AQSJX9BVDQT >

⁸⁰DUTILLEUX, Henri. In CADIEUX, Martine. *Constellations*, p. 17-18.

Musical score for "Gong (1)", beginning. The score is divided into two systems, each starting with a tempo marking of quarter note = 40. The first system includes parts for 2 Clarinettes, Clarinette basse, 3 Cors, 3 Trombones, Tuba, Timbales, Cymb. susp. médium, Marimba, Harpe, and Voix. The second system includes parts for 8 Contrebasses. The score features dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, *sf*, *ppp*, and crescendos like "perdendosi" and "dim. molto". Performance instructions include "pizz." (pizzicato), "gliss.", and "bag. douces".

Illustration 45: *Correspondances*, "Gong (1)", début : résonance des instruments pour évoquer le gong.

Au début, les harmonies sont clamées d'un accent *forte*, accompagné d'un *glissendo* aux contrebasses et trombones qui donne davantage d'ampleur à la note. Puis le son diminue jusqu'au *ppp perdendosi*. Au fur et à mesure de la pièce, les *sforzendo* s'atténuent progressivement, jusqu'à disparaître. Les interventions sont de plus en plus discrètes, le dernier accord est fredonné *ppp perdendosi*, sans les cuivres, ni les cymbales. Ces harmonies conduisent donc d'une présence forte au silence. Nous pouvons repérer là une double résonance : à l'intérieur même de chaque harmonie et au niveau du mouvement tout entier. La notion d'espace, évoquée par le compositeur, prend sens dans cette mise en abîme d'un procédé d'écriture.

L'imitation du gong se fait également sentir par les modes de jeux utilisés. Outre les *glissendi* décrits précédemment, le marimba, les percussions, les clarinettes et la clarinette basse jouent en trémolo. Cette vibration fait vivre les notes en leur apportant un caractère flou qui correspond bien au timbre diffus du tam-tam. Les harmoniques prolongées dont parle Henri Dutilleux sont mises en valeur par deux moyens : d'une part les contrebasses produisent des sons harmoniques ; d'autre part les intervalles séparant les notes laissent entendre une majorité de quintes, renforçant ainsi les premières harmoniques contenues dans chaque son.

Si Dutilleux a travaillé sur le timbre par les instruments, les modes de jeu, les nuances, il a également cherché une unité de couleur dans l'échelle harmonique. En effet, tout ce premier mouvement repose sur la gamme par ton, reconnaissable aisément par sa sonorité particulière. Tous ces éléments rassemblés créent un véritable espace sonore, qui évolue lentement dans le temps (vers l'indicible) et dans l'espace (résonance, modes de jeu).

b) « Gong (2) » : le bourdonnement

Ce deuxième poème de Maria Rainer Rilke évoque le tam-tam davantage par l'idée de bourdonnement que par les timbres. Cela se remarque dès le début.

The musical score is for the piece "Gong (2)" from the collection "Correspondances" by Claude Debussy. It is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 40. The score is arranged for a large orchestra and includes a vocal line. The instruments listed on the left are: Petite flûte, 3 Cors, Trombones, Tuba, Timbales, Vibraphone, Accordion, Harpe, Voix, Violons I, Violons II, Alto, Violoncelles, and Contrebasses. The music is characterized by sustained, resonant chords and textures, with dynamic markings ranging from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). The voice part begins with the lyrics "Bour - don - ne - ments & -".

Illustration 46: *Correspondances*, "Gong (2)", début : bourdonnement de la résonance de l'accord.

Tout comme le début de « Gong (1) », l'orchestre clame un accord *fortissimo* avec accent qui diminue par la suite pour laisser résonner le son. La différence, ici, réside dans le fait que les notes qui s'effacent ne sont pas tenues. Les violons II jouent des sons répétés très rapidement, *bisbigliando* et accélérant (quintolet, puis septolet de triples croches). Il en résulte un effet de rebondissement qui s'efface progressivement. La vitesse d'exécution permet d'entendre le bourdonnement évoqué par le poème.

Contrairement au premier « Gong », l'orchestre ne se contente pas de jouer ici de longues harmonies, il est plus vif et actif. Sur ce tout début, le piccolo brise la résonance de l'accord par un petit motif aigu et *mf*. Presque tout au long de la pièce, de courtes interventions de ce type viennent agiter la quiétude du chant, comme une autre forme de bourdonnement.

Les modes de jeu contribuent également à créer l'impression de bruissement : trémolos, *glissendi*, *pizzicati*, *bisbigliando*, trémolos *sul ponticello*. Leur présence, ainsi que les discours fugitifs des instruments font perdre la sensation de résonance du tam-tam, mais tendent davantage à suggérer le fourmillement des sons.

La voix elle-même se laisse prendre à ce jeu de frémissement, dans ses premières paroles.

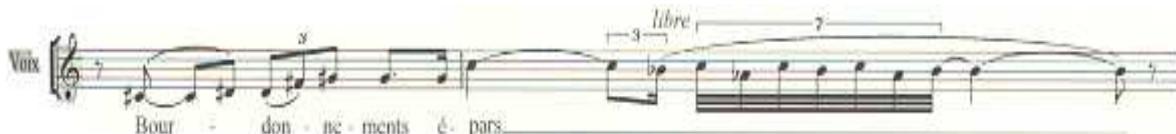


Illustration 47: *Correspondances*, "Gong" (2), début : vocalise à la voix pour symboliser le bourdonnement.

Henri Dutilleux propose une vocalise pour souligner le mot « épars ». Celle-ci tourne sur trois notes conjointes (*do b, ré b, mi*) et doit être « libre » selon les indications du compositeur. Le rythme en septolet de triples croches favorise la liberté que peut

prendre l'interprète. Cette vocalise, surprenante dans le discours de Dutilleux, ressemble à un *bisbigliando* pour la voix qui répond à celui des violons II au début de l'œuvre.

Tous ces bourdonnements décrits évoluent *crescendo* jusqu'au chiffre 4. À ce moment précis, le compositeur stoppe brusquement le son sur un demi-temps de silence, avant de faire entendre, enfin, le tam-tam médium.

The image displays a page of a musical score for 'Correspondances, "Gong (2)"', specifically focusing on measure 4. The score is arranged in two systems. The left system covers measures 10 to 12, and the right system covers measures 12 to 14. The instruments listed on the left include Clarinet (Cl), Bassoon (Bss), Cor Anglais (Cora), Trumpet (Tpt), Trombone (Tbn), Tuba (Tbu), Horn (Hrn), Cello (Cel), Harp (Harp), Voice (Voix), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla), and Cello (Cb). The percussion part (Perc) includes a 'Tam-tam méd.' and a 'Sillo' (sillone) with a dynamic marking of 'mf'. The vocal part has the lyrics 're - vient.' written below the staff. The score is marked with various dynamics such as 'cresc.', 'mf', 'ff', and 'pp'. The tempo is marked '♩ = ♩'.

Illustration 48: *Correspondances*, "Gong (2)", chiffre 4 : résonance du tam-tam qui fait basculer du bourdonnement virulent au calme.

Le discours est de plus en plus virulent, avec des rythmes rapides, des accents, un *crescendo* jusqu'au *fortissimo*, une montée dans l'aigu aux contrebasses, violoncelles et trombones. Le silence soudain fait ressortir le tam-tam qui apporte une véritable coupure à ce déchaînement de notes. Cet élément marque un changement de caractère entre ce début rythmé par le fourmillement orchestral et une fin beaucoup plus douce, apaisée, avec de longues tenues et une nuance qui évolue dans les *piano*. Si l'attaque de la percussion est mise en avant, sa résonance est remplacée par celle de l'orchestre. En effet, les cordes, timbales et clarinettes exécutent un accord *pianissimo* une croche après le tam-tam, rappelant les harmonies longues de « Gong (1) » et non plus le bourdonnement de cette pièce. Le compositeur mélange donc le véritable timbre de l'instrument et son imitation par l'orchestre. Ce n'est qu'à la toute fin du mouvement que le tam-tam est joué seul, *ppp*, et résonne jusqu'au silence.

Ces deux pièces proposent donc une illustration du gong chacune différente, tout en gardant des points communs. Henri Dutilleux recherche une profondeur du son, sa diffusion dans l'espace jusqu'au silence. La musique est donnée ici comme une introspection d'elle-même. Le fait d'avoir placé ces deux regards séparément dans l'œuvre évoque le travail sur la mémoire auquel le compositeur est attaché. Il n'y a pas, à proprement parler, de réminiscences, mais plutôt le souvenir d'une sensation, un lien entre ces deux poèmes quand bien même ils sont espacés.

Tous les paramètres sont donc mis en corrélation dans cette œuvre : les arts entre eux et à l'intérieur d'eux, les thèmes choisis, les correspondances avec d'autres pièces musicales. Les liens sont tissés à différents niveaux, ce qui donne à la pièce une grande cohérence.

Conclusion

Il est maintenant temps de tirer des conclusions des réflexions abordées tout au long de ce mémoire. Nous avons vu de nombreux exemples montrant l'attachement d'Henri Dutilleux à la peinture et à la littérature. Ces derniers ont une telle importance dans sa musique que nous pourrions nous demander pourquoi il n'a pas écrit d'opéra, œuvre d'art total par excellence. Peut-être est-ce faute de temps, Dutilleux étant connu pour travailler assez lentement. Mais il nous semble plutôt qu'il a volontairement écarté ce genre de son corpus. En effet, l'opéra marque un lien direct entre la musique, la littérature, le théâtre et les arts plastiques – pour les décors. Cette manière si claire et affirmée de procéder est assez éloignée de la façon dont travaille le compositeur. Nous avons pu voir, à travers les trois œuvres étudiées, que tout se passe subtilement : les correspondances sont suggérées, laissant l'auditeur libre de les entendre ou non. C'est pourquoi nous avons précisé, dans l'introduction, que les analyses de ce mémoire sont personnelles et pourront être vues d'une toute autre manière par quelqu'un d'autre. Un des points clés de la musique de Dutilleux se trouve donc dans le ressenti, les sensations, l'indicible. Sur ce point, il se situe en marge de certains compositeurs du XXe siècle qui ont opté pour une rationalisation de la musique, notamment avec le mouvement sériel qui emploie des procédés d'écriture stricts qui limitent l'indépendance de l'interprétation et de l'écoute.

De la même manière qu'il laisse beaucoup de liberté à l'auditeur pour trouver sa propre vision de la musique, Henri Dutilleux fait preuve d'une grande autonomie dans ses choix d'écriture. Il refuse d'ailleurs d'être rattaché à un quelconque courant esthétique et préfère prendre les idées qui l'intéressent et les remanier à son envie pour en faire des éléments personnalisés. Les liens qu'il tisse entre sa musique et la poésie ou la littérature

sont des indices de son ouverture d'esprit plutôt que de son appartenance à un mouvement unique. Ses œuvres tirent leur inspiration de ses rencontres, discussions avec d'autres. Les titres mêmes lui ont parfois été suggérés, témoignant de l'importance qu'il accorde à ce qui lui est dit. S'il se rapproche de certaines esthétiques, il reste maître de leur utilisation, les combinant à son langage et créant un univers musical qui lui est propre.

Cette façon personnelle et indépendante de travailler trouve sa correspondance dans le mémoire sur la dimension spirituelle dans la musique d'Henri Dutilleux que nous avons écrit précédemment. En effet, nous avons observé que la foi de ce dernier ne se rattache à aucun dogme particulier, raison pour laquelle il n'a pas composé d'œuvre sacrée. Mais son intérêt pour le mysticisme se retrouve à de nombreuses reprises dans les atmosphères qu'il suggère, les titres évocateurs. Là encore, le compositeur laisse beaucoup de sous-entendus pour ne pas diriger l'écoute des auditeurs. Il choisit le mystère, le symbolisme, pour laisser à chacun la possibilité de construire son propre rêve. La musique est probablement l'art le plus à même de proposer cette liberté. Le compositeur suggère des éléments, celui qui écoute en entend peut-être certains et en imagine d'autres, et enfin, celui qui analyse la partition essaye de comprendre l'esprit de la composition, tout en impliquant sa propre vision de l'œuvre. Ces lectures à plusieurs niveaux s'enrichissent l'une l'autre plus qu'elles ne se gênent.

Cette indépendance d'Henri Dutilleux est donc peut-être la pièce maîtresse des présents travaux. Elle lui permet de mêler les éléments comme il l'entend, de se servir de procédés existants à sa manière, comme il l'a d'ailleurs fait pour le concept de série de notes. Il a, toute sa vie durant, fait preuve d'un détachement par rapport aux courants musicaux qui s'imposaient alors en Europe, notamment le mouvement sériel. Son obstination à ne pas écrire cette musique mais à se servir de séries comme il le souhaitait, sans une rigueur absolue, lui a été reprochée dans les années 1950, puis reconnue comme

une force d'indépendance. Ses œuvres sont le reflet de cette liberté et des alliages de tout ce qui passe dans sa vie personnelle et musicale. Nous pourrions les analyser comme un caléidoscope, en privilégiant tel ou tel point de vu. Nous l'avons fait pour la spiritualité et le lien avec les arts, mais il y aurait encore une multitude d'autres facettes à examiner. Chacune apporte des éléments nouveaux qui peuvent se compléter et enrichir la compréhension de l'œuvre.

Nous clôturerons ce travail par un hommage écrit par Hélène Jarry au lendemain du décès d'Henri Dutilleux. Ses mots nous semblent résumer de façon poétique et juste le rapport qu'entretient le compositeur avec la littérature et la peinture.

« L'important serait de dire comment sonnait sa musique. Les mots de la description se révélant généralement inadéquats, pourquoi ne pas emprunter au compositeur lui-même le vocabulaire dont il s'est inspiré : celui des peintres, celui des poètes. Juxtaposons la Nuit étoilée, Tout un monde lointain, le Temps l'horloge. Les titres échappent pour une fois à l'anecdote, plus ou moins fabriquée, et tentent de restituer des couleurs, des agencements, une pulsation, l'identité de pièces uniques. »⁸¹

⁸¹ JARRY, Hélène. « Ainsi était Henri Dutilleux, inspiré des poètes », 23 mai 2013, (page consultée le 3 août 2014) < <http://www.humanite.fr/tribunes/ainsi-etait-henri-dutilleux-inspire-des-poetes-542110> >

Sources

1) Partitions :

DUTILLEUX, Henri. *Correspondances : pour soprano et orchestre (2002-04)*. Mainz : Schott, 2009. 65 p.

DUTILLEUX, Henri. *Timbres, Espace, Mouvement ou « La nuit étoilée »*. Paris : Heugel. 100 p.

DUTILLEUX, Henri. *Tout un monde lointain : concerto pour violoncelle et orchestre*. Paris : Heugel, 1974. 136 p.

Bibliographie

1) Livres :

DARBON, Nicolas (dir.). *Henri Dutilleux : entre le cristal et la nuée*. Centre de Documentation de la Musique Contemporaine : Paris, 2010. 161 p. ISBN : 978-2-916738-03-1.

DUTILLEUX, Henri. *Constellations : entretiens / Henri Dutilleux, Martine Cadieux ; avant-propos de Jean Roy*. Paris : M. de Maule, 2007. 168 p. ISBN 978-2-87623-181-8

DUTILLEUX, Henri. *Mystère et mémoire des sons, entretiens avec Claude Glayman / Henri Dutilleux ; Claude Glayman*. Paris : Belfond, 1993. 251 p. ISBN 2714429718, 9782714429711.

DUTILLEUX, Henri. « Zodiaque », *Entretien avec Dom Angelico Surchamp*. Abbaye Sainte Marie de la Pierre-qui-Vire : Cahiers, n°135, 1983. 50 p.

HUMBERT, Daniel. *Henri Dutilleux, l'œuvre et le style musical*. Paris Genève : Champion-Slatkine, 1985. 256 p. ISBN 2-05-100700-4.

JOOS, Maxime. *La perception du temps musical chez Henri Dutilleux*. Paris : l'Harmattan, 1999. 256 p. ISBN 2-7384-7751-8.

KANDINSKY, Wassily. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier / Trad. de l'allemand par Nicole Debrand, trad. du russe par Bernadette du Crest*. Saint-Armand : Folio essais, 2013. 214 p. ISBN 978-2-07-032432-3.

MARI, Pierrette. *Henri Dutilleux*. Zurich : Zurfluh, 1988. 196 p. ISBN 2-87750-053-5 96 Ff.

THURLOW, Jeremy. *Dutilleux...La musique des songes*. Notre-Dame de Bliquetuit, France : Millénaire III Éditions, 2006. 272 p. ISBN 2-911906-13-6.

VAN GOGH, Vincent. *Lettres à Théo : Choix de lettres, dossier et notes réalisés par Dorian Astor, Lecture d'image par Agnès Verlet / Trad. par Louis Roëlandt*. Barcelone : Folio plus classique, 2010. 251 p. ISBN 978-2-07-030687-9.

2) Documents internet :

BAUDELAIRE, Charles [en ligne]. *Les Fleurs du mal*. (page consultée le 2 août 2014). < <http://www.poetes.com> >

Bibliothèque de l'IRCAM [en ligne]. (page consultée le 15 juin 2012) < <http://brahms.ircam.fr/henri-dutilleux> >

Centre de Documentation de la Musique Contemporaine [en ligne]. Journée autour de Henri Dutilleux, 7 décembre 2006. (page consultée le 8 janvier 2012). < http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/conferences/enregistrements/journee_autour_henri_dutilleux >

Dictionnaire [en ligne]. (page consultée le 14 mars 2014). < <http://www.le-dictionnaire.com/> >

Dictionnaire Larousse [en ligne]. (page consultée le 14 mars 2014). < <http://www.larousse.fr/> >

CNRTL [en ligne]. (page consultée le 14 mars 2014). < <http://www.cnrtl.fr> >

COSTANTINO, Cédric. *Entretien avec Henri Dutilleux*, 11 mai 2006. (page consultée le 17 septembre 2012). < http://www.classiquenews.com/applaudir/lire_article.aspx?article=146&identifiant=Y0K57HICUA6C16AQSJX9BVDQT >

DUTILLEUX, Henri. *Le Nouvel Observateur*, rubrique « Le Musée égoïste », octobre 1984. (page consultée le 21 janvier 2014) < http://mediatheque.cite-musique.fr/simclient/consultation/binaries/stream.asp?INSTANCE=MULTIMEDIA&EIDMPA=CMTN000042100_01&SEARCH= >

DUTILLEUX, Henri. Entretien avec MICHOT, Pierre. « Dutilleux sur les pointes », *Gazette de Lausanne*, 15 mars 1997, p. 33. (Page consultée le 3 août 2014) < <http://www.letempsarchives.ch/Default/Skins/LeTempsFr/Client.asp?Skin=LeTempsFr&enter=true&AppName=2&AW=1408978405216> >

JARRY, Hélène. « Ainsi était Henri Dutilleux, inspiré des poètes », 23 mai 2013, (page consultée le 3 août 2014) < <http://www.humanite.fr/tribunes/ainsi-etait-henri-dutilleux-inspire-des-poetes-542110> >

JOOS, Maxime. Entretien avec Henri Dutilleux. (page consultée le 13 juin 2012). < http://www.musicafalsa.com/article.php3?id_article=61 >

LEROY-RINGUET, Jérémie ; PESQUE, Emmanuelle. *La voix d'Henri Dutilleux*, 25 novembre 2006. (page consultée le 11 novembre 2012). < <http://archive.today/56L11> >

Musicologie [en ligne]. (page consultée le 12 janvier 2012) < <http://www.musicologie.org/Biographies/d/dutilleux.html> >

RIEDER, Jean-Luc. *L'univers musical d'Henri Dutilleux*, Journal de Genève, 15 décembre 1984. p. 18. (page consultée le 23 octobre 2012). < <http://www.letempsarchives.ch/Default/Skins/LeTempsFr/Client.asp?Skin=LeTempsFr&enter=true&AW=1371404809811&AppName=2> >

TARDIEU, Jean. *L'Accent grave et l'Accent aigu*, « Le temps l'horloge ». (page consultée le 10 août 2014) < <http://www.paperblog.fr/2689014/le-temps-l-horloge-jean-tardieu/> >

VILAREM, Laurent. *La démesure d'Henri Dutilleux*, 22 juin 2010. (page consultée le 11 novembre 2012). < <http://www.altamusica.com/entretiens/document.php?action=MoreDocument&DocRef=4395&DossierRef=3984> >

WALTER, Franz. « Dutilleux triomphe par Rostropovitch », Journal de Genève, 8-9 août 1970, p. 10. (page consultée le 3 août 2014) < <http://www.letempsarchives.ch/Default/Skins/LeTempsFr/Client.aspSkin=LeTempsFr&enter=true&AW=1408979220450&AppName=2> >

Wikipédia [en ligne]. (page consultée le 3 août 2014). < <http://fr.wikipedia.org> >

3) Film :

VAN ZELE, Michel. *Henri Dutilleux, à portée de voix*. [DVD]. CinéTévé, Arte France, 2003.

4) Disques audio :

DUTILLEUX, Henri ; CAPLET, André. *Henri Dutilleux : Entretien avec Jean-Michel Nectoux et Marc Coppey*, Harmonia mundi, 2008 [CD].

DUTILLEUX, Henri ; TORTELIER, Yan Pascal. *Complete orchestral works / Henri Dutilleux, comp. ; BBC Philharmonic, Yan Pascal Tortelier, dir.*, Chandos Records, cop. 2000 [CD]

Table des annexes

Annexe 1	
Peintures de l'école de Barbizon et de Jean Bazaine.....	187
Annexe 2	
Les Timbres.....	191
Annexe 3	
L'Espace.....	196
Annexe 4	
La grande nébuleuse.....	200
Annexe 5	
La fin de la première partie de <i>Timbres, Espace, Mouvement</i>	205
Annexe 6	
<i>Correspondances</i> – Textes.....	207
Annexe 7	
« De Vincent à Théo ».....	210

Annexe 1
Peintures de l'école de Barizon et de Jean Bazaine

Voici un échantillon regroupant quelques œuvres de l'école de Barbizon.



Illustration 49: Constant Dutilleux (1807-1865) – *Pins et bouleaux, forêt de Fontainebleau*, 1855, 40 x 54 cm, Musée du Louvre à Paris



Illustration 50: Constant Dutilleux (1807-1865), *Effet de neige*, 1865, Musée de la Chartreuse à Douai

Quelques toiles de Jean Bazaine, ami peintre d'Henri Dutilleux :



Illustration 51: Jean Bazaine, *Les comédiens*, 1947, galerie Louis Carré et cie, Paris, 570 x 800 cm.



Illustration 52: Jean Bazaine, *La terre et le ciel*, 1950, 560 x 374 cm.

Annexe 2

Les Timbres

Timbres, Espace, Mouvement ; I, chiffre 17 à 20 : mélodie sur sept notes qui s'élargit jusqu'au total chromatique. Cette augmentation va de pair avec une évolution croissante du nombre d'instrument, de l'ambitus, des nuances. Pour une meilleure vision de la *klangfarbenmelodie*, les notes sont entourées en couleur, ce qui permet de voir que chaque son est donné par une combinaison de timbres différente. Les ajouts des notes manquantes au total chromatique sont entourés en bleu clair avec un trait plus épais.

17 Lontano e misterioso
 (♩ = ♩ précédente, soit environ 132/138 à la ♩)
 1. et 2. Soli (col Arpa)

The score is divided into several systems of staves:

- Top System:** Flutes (Fl. 1 and 2), Cymbals (Cymb. susp. médium, T. Tam grave), and Harp (Harpe). It features a *Solo (col Fl)* section with various dynamics and a *Flatt.* instruction.
- Middle System:** Violins (Vlc.) and Cellos (Cb.) with *morendo* markings.
- Bottom System:** Pte Fl. 2 (Grande Flûte), Flutes (Fl. 1 and 2), 3 Horns (Htb. 1, 2, 3) with *pp (lontano)* markings, Horn in A (Htb. d'A.), Clarinets (Cl. 1 and 2), Cymbals (Cymb. susp. médium), Maracas (Marim.), Celesta (Célesta), and Harp (Harpe). It includes *bag. de timb.*, *pp*, *ppp*, and *ordin.* markings.

18

(G. Fl.)

Pic. Fl. 2 *pp*

Fl. 1 *pp* *ord.* *pp*

Fl. 2 *pp* *(quasi gliss.)* *ord.* *pp*

Hrb. 1 *pp*

Hrb. 2 *pp*

Hrb. 3 *pp*

Hrb. d'A. *ppp*

Cl. 1 *ppp*

Cl. 2 *ppp*

Trp. 1 *(sourd. Robinson)* *pp* *(senza express.)*

(bag. de bois) *ppp*

ymb. susp. médium

Marim.

18

Célesta

Harpe *pp*

Annexe 3

L'Espace

Le début du deuxième mouvement de *Timbres, Espace, Mouvement* montre un certain nombre d'éléments évoquant la terre.

2

1
Htb. 2
3
Htb. d'A.

1
Cl.
2
Cl. B.

1
Bons 2
3

à 2
Trp. 2

2

1. 2
Vlc. 3. 4
5. 6.

6 Pupitres

Cb. div.

p *pp* *mp* *sf* *f* *tr* *libre* *mf* *mf* *mf* *mf* *f* *f* *mf* *mp*

div. *pizz.* *arco* *unis* *col legno* *pizz.* *(pizz.)* *arco*

2 8 3 8

2 8 3 8

Musical score for a symphony orchestra, pages 199 and 200. The score includes parts for Flutes (Fl.), Horns (Hrb. 1, 2, d'A.), Clarinets (Cl. 1, 2, B.), Bassoons (Bons), Trumpets (Trp. 1, 2), Trombones (Trp. 1, 2), Violins (Vlc. 1, 2, 3, 4, 5, 6), and Cellos (Cb.). The score features complex rhythmic patterns, dynamic markings (p, pp, mp, mf), and a key signature of one sharp (F#). The page number 199 is centered at the bottom.

Annexe 4

La grande nébuleuse

L'agitation des étoiles dans le ciel de la toile de Van Gogh est traité de différentes manières par Henri Dutilleux, mais avec comme point commun des motifs tournoyant rapidement. Nous en avons sélectionné deux exemples. L'extrait suivant, présent au chiffre 15 de la première partie, montre le premier sommet expressif avec l'arrivée sur un *sol # fortissimo*. Les bois font ensuite entendre le mouvement de la nébuleuse dans l'aigu, sur un unisson énergique et dramatique.

15

Ptes Fl. 1 2

Fl. 1 2

Htb. 2 3

Pte Cl. 1 2

Cl. 1 2

Bons 1 2 3

C. Bon.

Cors 1 2 3 4

Trp. 1 2 3

Trb. 1 2 3

Tuba

Timb.

Symb. susp. médium
T. Tam médium

Vic.

Cb.

G. Fl.

f *mf* *ff*

Flatt.

gliss.

non troppo

8 5 16 4 8 8

1. Fl. 1
 2. Fl. 2
 3. Fl. 3
 1. Hb.
 2. Hb.
 3. Hb.
 Hb. d'A.
 Pte Cl.
 1. Cl.
 2. Cl.
 Cl. B.
 1. Bons.
 2. Bons.
 3. Bons.
 C. Bon.
 1. Cors.
 2. Cors.
 3. Cors.
 1. Trp.
 2. Trp.
 3. Trp.
 1. Trb.
 2. Trb.
 3. Trb.
 Tuba
 Timb.
 Cymb. susp. aiguë
 Cymb. susp. médium
 T. Tam médium
 Croc.
 Harpe
 Vlc.
 Cb.

Voilà la partition du départ de la grande nébuleuse finale dans laquelle la clarinette basse entraîne tout l'orchestre dans son mouvement. Le dessin des courbes mélodiques est semblable au halo qui entoure les étoiles dans le tableau de Van Gogh.

Fl.
Ob.
Hrn.
Hrn. A
Per. Cl.
Cl.
Cb.
Bass
Timp.
Cymb. sup. m. b. h.
Cb. sup. m. b. h.

(sup. de Timp.)
Timp. Soli
(mf) (rit.)
mf
rit.
mf

Annexe 5
La fin de la première partie de *Timbres, Espace, Mouvement*

Voilà l'arrivée dramatique, suite à une descente vertigineuse, sur un *ré* à l'unisson à la fin de la première partie de *Timbres, Espace, Mouvement*.

The image shows a page of a musical score, numbered 35 in the top left corner. The score is for a full orchestra and includes parts for Percussion (Perc. Fl.), Flute (Fl.), Oboe (Hob. 2), Horn (Hob. 2 A), Trumpet (Tr. C.), Trombone (Trom.), and Bass Drum (Bom. 2). The music is written in 2/8 time, with a key signature of one flat (B-flat). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *mf*, *ff*, and *f*. A prominent feature is the unison of the *ré* (D4) at the end of the first part, which is marked with a large '2' and '8' in the bass line. The score is divided into measures, with a vertical dashed line indicating a section change or a specific measure.

Annexe 6 *Correspondances – Textes*

I Gong (1)

(Rainer Maria Rilke)

Timbre
qui n'est plus par l'ouïe mesurable.
Comme si le son qui nous surpasse de toutes parts
Était l'espace qui mûrit.

*1999 Les Éditions Verdier
pour la traduction française par Jean-Yves Masson*

II Danse cosmique

(Prithwindra Mukherjee)

Des flammes, des flammes qui envahissent le ciel,
Qui es-tu, ô Danseur, dans l'oubli du monde ?
Tes pas et tes gestes font dénouer tes tresses
Tremblent les planètes et la terre sous tes pieds.

Des flammes, des flammes qui envahissent la terre,
Des flammes de déluge pénétrant tous les cœurs,
Effleurant les ondes de l'océan des nuits
Des foudres se font entendre au rythme des éclairs.

Des flammes, des flammes dans les gouffres souterrains,
Des bourgeons de tournesol ouvrent leurs pétales,
Des squelettes du passé dans la caresse du feu
Engendrent les âmes d'une création nouvelle.

Des flammes, des flammes dans le cœur de l'homme,
Qui es-tu, ô barde céleste, qui chantes l'avenir ?
Prithwindra Mukherjee, Éditions « Le Décaèdre » (2003)

III A Slava et Galina...

(Alexandre Soljénitsyne)

À l'approche du dixième anniversaire de mon exil, des scènes des années terribles et accablantes reprennent vie devant mes yeux. Alia et moi avons repensé à ces moments : sans votre protection et votre soutien, jamais je n'aurais pu supporter ces années-là. J'aurais fait naufrage, car ma vigueur était déjà près de s'éteindre. Je n'avais pas de toit pour m'abriter : à Riazan, on m'aurait étouffé. Et vous, vous avez protégé ma solitude avec un tact tel que vous ne m'avez même pas parlé des contraintes et du harcèlement auxquels vous étiez soumis. Vous avez créé une atmosphère que je n'aurais pas imaginée possible. Sans elle, j'aurais probablement explosé, incapable de tenir jusqu'en 1974.

Se rappeler tout cela avec gratitude, c'est bien peu dire. Vous l'avez payé bien cruellement, surtout Galia qui a perdu à jamais son théâtre. Toute ma gratitude ne suffira jamais à compenser de telles pertes. Tout au plus peut-on retirer une certaine force de la conviction qu'en ce siècle, nous autres Russes sommes tous voués au même terrible destin de d'espérer que le Seigneur ne nous punira pas jusqu'au bout.

Merci mes chers amis. Bien à vous pour toujours.

*1985 Librairie Arthème Fayard
pour la traduction française*

IV Gong (2)

(Maria Rainer Rilke, poème original en français)

Bourdonnement épars, silence perversi,
Tout ce qui fut autour, en mille bruits se change,
Nous quitte et revient : rapprochement étrange
De la marée de l'infini.

V De Vincent à Théo...

(Vincent Van Gogh)

...Tant que durera l'automne, je n'aurai pas assez de mains, de toile et de couleurs pour peindre ce que je vois de beau

...J'ai un besoin terrible de religion. Alors, je vais la nuit, dehors, pour peindre les étoiles. Sentir les étoiles et l'infini, en fait, clairement, alors, la vie est tout de même presque enchantée.

...Tout et partout, la coupole du ciel est d'un bleu admirable, le soleil a un rayonnement de soufre pâle et c'est doux et charmant comme la combinaison des bleus célestes et des jaunes dans les Vermeer de Delft. Malheureusement, à côté du soleil du Bon Dieu il y a, trois quarts du temps, le Diable Mistral.

...Dans mon tableau « café de nuit », j'ai cherché à exprimer que le café est un endroit où l'on peut se ruiner, devenir fou, commettre des crimes. Enfin, j'ai cherché par des contrastes de rose tendre et de rouge sang et lie de vin, avec les verts-jaunes et les verts-bleus durs, tout cela dans une atmosphère de fournaise infernale, de soufre pâle, à exprimer comme la puissance des ténèbres d'un assommoir.

1960 Éditions Bernard Grasset

pour la traduction française par Maurice Beerblock und Loui Roëlandt

Annexe 7
« De Vincent à Théo »

Voici les passages musicaux citant des couleurs dans le cinquième mouvement, « De Vincent à Théo » de l'œuvre *Correspondances*. Le premier extrait se démarre au chiffre 5.

31

Hob. *pp*

C.a. *pp*

Cl. *pp*

Bes. *pp*

Cors. (sourd.) *p* *mf*

Trp. *p* *mf*

Harpe non arpegg *p*

Voix
ciel est d'un **bleu** ad-mi-ra-ble le so- leil a un rav-on- ne- ment de **so- leil**

5 6

VI. I *p* *mf* *p*

VI. II *p* *mf* *p*

Alfos *p* *mf* *p*

Vlc. *p* *mf* *p*

Cb. div. pizz. *mp*

6

Hrb. *p* *poco* *pp*

Ca. *pp dolce*

Cl. *pp dolce*

Bos. 1. *p* *poco*

Cors. 1. (sourd.) *poco* (sourd.) *pp*

Trp. *pp*

Harpe. *pp*

Voix. *p* *poco* *pp*

p *poco* *pp*

Voix. *p* *poco* *pp*

VI. I. *pp*

VI. II. *mp*

Altos. *pp*

Vlc. *pp*

Cb. *pp*

Voix. *p* *poco* *pp*

des *p* *poco* *pp*

pa - le et c'est doux et char - mant com - me la com - bi - nai - son des bleus éc - les - les et des jau - nes

36

Cl. *pp*

Cl. b. Solo (col Arpa) *pp*

Ccl. Solo (col Arpa e Clar.) *pp*

Harpe. Solo (col Cl. b.) *mf*

Voix. *p* *poco* *pp*

des jau - nes dans les Ver - meer de Delit *pizz.*

VI. I. *p* *pizz.*

VI. II. *p* *pizz.*

Altos. *p* *pizz.*

Vlc. *p* *pizz.*

Cb. *ppp*

unis, *ppp*

Le deuxième passage citant des couleurs se situe au chiffre 9.

The image displays two pages of a musical score for the opera 'Correspondances'. The score is arranged in two systems, each containing multiple staves for different instruments and the voice.

Page 1 (Left): Measures 53-60. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The woodwind section (Flute, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrebasse) are marked with dynamics like *pp sub.* and *p*. The voice part (Voix) enters at measure 53 with the lyrics: "En - fin j'ai cher - ché, par des con - tras - tes, de ro - se tendre et de rou - ge sang et lui de vin".

Page 2 (Right): Measures 61-68. The woodwind section has a "Solo (col Fagotti)" section starting at measure 61, marked *p legato*. The voice part continues with the lyrics: "a - vec les ver-tis mu-nes et les ver-tis plus durs". The string section includes markings for *pizz.* and *arco*.

Les partitions suivantes sont les dernières pages de *Correspondances* et montrent toute la tension accumulée au fil de l'œuvre pour une fin en apothéose.

Pte Fl. *mf*

Fl. *mf*

Htb.

C.a.

Cl. *p*

Cl. b. *p*

Bsn.

Cors. *p*

Trp.

Trb. *p*

Tuba *p*

Timb.

Cel. *ria*

Harpo.

Voix
J'ai cher - ché à ex - pri - mer com - me la puis - san - ce des té -

Vl. I *p*

Vl. II *p*

Cbos. *p*

Vcl. *pizz.*

Cb. *pizz.*

DOLCO

214

67 6/8 2/4 12 9/8 3/8 168 (♩ = 150)

Ptc Fl. *mf*

Fl. *mf*

Hrb.

C.a.

Cl. *p*

Cl. b.

Bns 1, 2

Cors.

Trp.

Trh.

Tuba *ff*

Timb.

Perc.

Cel.

Harpe

Voix
né - - - - - bres - - - - - d'un - - - - - as - - - - - som - - - - - moir.

VI. I *pizz.* *mf* *arco*

VI. II *pizz.* *mf* *arco*

Altos *pizz.* *mf* *arco* *ffp*

Vlc. *arco* *ffp*

Cb. *arco* *ffp*

41 784

Table des illustrations

Illustration 1 : Paul Gauguin (1848-1903), *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*, 1897-1898, huile sur toile, 139,1 x 374,6 cm, Musée des beaux-arts à Boston.

Illustration 2 : VAN GOGH, Vincent. *La nuit étoilée*, 1889, huile sur toile, 73 X 92 cm, Musée d'art moderne à New-York.

Illustration 3 : *Timbres, Espace, Mouvement* ; I, chiffre 5 : variations de timbres.

Illustration 4 : *Timbres, Espace, Mouvement* ; I, chiffre 17 : série de huit notes, de sol # à ré.

Illustration 5 : *Timbres, Espace, Mouvement* ; I, chiffre 17 : mélodie de timbres autour d'une série de huit notes.

Illustration 6 : *Timbres, Espace, Mouvement* ; II, chiffre 7 : scintillements aux bois et percussions.

Illustration 7 : *Timbres, Espace, Mouvement* ; II, deux mesures avant 9 : motif linéaire dans les graves.

Illustration 8 : *Timbres, Espace, Mouvement* ; II, chiffre 10 : superposition des thèmes scintillant et linéaire, ajout de motifs tournants.

Illustration 9 : Placement de l'orchestre pour l'exécution de *Timbres, Espace, Mouvement*.

Illustration 10 : *Timbres, Espace, Mouvement* ; I, une mesure après le chiffre 4 : contraste entre grave et aigu.

Illustration 11 : *Timbres, Espace, Mouvement* : série de douze sons présente durant tout le premier mouvement.

Illustration 12 : *Timbres, Espace, Mouvement* ; I, début : utilisation de la série de douze sons pour une descente énigmatique.

Illustration 13 : *Timbres, Espace, Mouvement* ; II, début : correspondance avec la terre.

Illustration 14 : *Timbres, Espace, Mouvement* ; II, chiffre 17-18 : silence pour donner de l'espace et de l'expressivité aux phrases.

Illustration 15 : *Timbres, Espace, Mouvement* ; II, chiffre 30 : brusque silence chargé de tension avant la coda.

Illustration 16 : *Timbres, Espace, Mouvement* ; I, chiffre 7 : début de la montée en trilles.

Illustration 17 : *Timbres, Espace, Mouvement* ; I, chiffre 9 : apogée de la montée en trilles.

Illustration 18 : *Timbres, Espace, Mouvement* ; II, chiffre 23 : miroirs d'accords pour créer un mouvement.

Illustration 19 : *Timbres, Espace, Mouvement* ; I, chiffre 12 : brusque accès de violence dans un passage calme.

Illustration 20 : *Tout un monde lointain...*, « Énigme » : Modes de jeu pour évoquer le mystère.

Illustration 21 : *Tout un monde lointain...*, "Énigme", chiffre 27 à la fin : modes de jeu pour une fin énigmatique.

Illustration 22 : *Tout un monde lointain...*, "Regard", chiffre 33 : miroir entre violons I et violoncelles ; tremblements aux altos, violons II et clarinettes.

Illustration 23 : *Tout un monde lointain...*, "Regard", chiffre 40 : évocation du poison par l'accord de douze sons joué *ppp*.

Illustration 24 : *Tout un monde lointain...*, "Houles", début : expressivité de la cadence du soliste pour exprimer le déchaînement des éléments.

Illustration 25 : *Tout un monde lointain...*, "Houles", chiffre 52 : évocation de la mer par l'orchestre.

Illustration 26 : *Tout un monde lointain...*, "Miroirs" : accord sous ses six renversements.

Illustration 27 : *Tout un monde lointain...*, "Miroirs", début : miroir horizontal et vertical aux altos.

Illustration 28 : *Tout un monde lointain...*, "Hymne", début : chute de tritons pour évoquer le mal, trilles pour exprimer la folie.

Illustration 29 : *Tout un monde lointain...*, "Hymne", chiffre 74 : *ostinato* et pédale aux timbales et contrebasses pour personnifier l'omniprésence de la voix.

Illustration 30 : *Tout un monde lointain...*, "Hymne", fin : pas de fin précise, mais une ouverture vers l'imaginaire.

Illustration 31 : *Tout un monde lointain...* : thème d'accords sous sa forme d'exposition dans l'introduction de "Énigme".

Illustration 32 : *Correspondances*, "Danse cosmique", début : motifs tournants et dansants sur une gamme pentatonique aux contrebasses et timbales.

Illustration 33 : *Correspondances*, « Danse cosmique », mesures 6-7 : montée dans l'aigu sur la gamme pentatonique pour symboliser le ciel.

Illustration 34 : *Correspondances*, « Danse cosmique », chiffre 6 : déferlement frénétique pour symboliser les foudres et les éclairs.

Illustration 35 : *Correspondances*, « Danse cosmique », chiffre 2 : arrivée dans le grave et motifs rythmiques aux percussions qui répondent à la voix.

Illustration 36 : *Correspondances*, « Danse cosmique », chiffre 3 : tremblement des planètes aux bois et martèlement de la terre aux cordes, trombones et percussions.

Illustration 37 : *Correspondances*, « Danse cosmique », mesures 12 à 14 : symbolique de la tresse.

Illustration 38 : *Correspondances*, « Danse cosmique », fin : improvisation des timbales pour symboliser l'avenir.

Illustration 39 : *Correspondances*, "À Slava et Galina", mesure 32 : illustration sonore de la souffrance.

Illustration 40 : *Correspondances*, "À Slava et Galina...", chiffre 8 : expression de la gratitude.

Illustration 41 : *Correspondances*, "À Slava et Galina...", chiffre 5 : changement d'atmosphère pour coller au texte.

Illustration 42 : *Correspondances*, « De Vincent à Théo », début : mélodie modale et calme aux violoncelles et altos.

Illustration 43 : *Correspondances*, « De Vincent à Théo », chiffre 4 : auto-citation du début de *Timbres, Espace, Mouvement*.

Illustration 44 : *Correspondances*, « De Vincent à Théo », chiffre 7, symboliques musicales du diable.

Illustration 45 : *Correspondances*, "Gong (1)", début : résonance des instruments pour évoquer le gong.

Illustration 46 : *Correspondances*, "Gong (2)", début : bourdonnement de la résonance de l'accord.

Illustration 47 : *Correspondances*, "Gong" (2), début : vocalise à la voix pour symboliser le bourdonnement.

Illustration 48 : *Correspondances*, "Gong (2)", chiffre 4 : résonance du tam-tam qui fait basculer du bourdonnement virulent au calme.

Sigles et abréviations utilisés

Abréviations de nuances :

pp : *pianissimo*

p : *piano*

mp : *mezzo piano*

mf : *mezzo forte*

f : *forte*

ff : *fortissimo*

sf : *sforzando*

Abréviations de modes de jeu :

pizz. : *pizzicato*

gliss. : *glissendo*

pont. : *ponticello*

Abréviations de tonalité :

M : majeur

m : mineur

Table des matières

Avertissement.....	2
Remerciements.....	3
Préambule.....	4
Sommaire.....	5
Introduction.....	6
PARTIE 1	
-	
ANALOGIES ENTRE PEINTURE ET MUSIQUE : <i>TIMBRES, ESPACE, MOUVEMENT</i>.....	18
CHAPITRE 1 : HENRI DUTILLEUX ET LA PEINTURE.....	19
1) Correspondances entre musique et peinture.....	19
2) Genèse de l'œuvre.....	24
CHAPITRE 2 : ANALYSE DE L'ŒUVRE.....	29
1) Les timbres comme des touches de couleur.....	29
a) Combinaisons de timbres.....	30
b) La couleur orchestrale pour suggérer une ambiance.....	35
c) Association d'un timbre à un thème.....	39
2) L'espace sonore pour symboliser l'immensité.....	45
a) Opposition entre grave et aigu pour exprimer le vide.....	46
b) Comparaison des deux débuts : opposition entre ciel et terre.....	49
c) Le silence, acteur de la dimension sonore.....	57
3) Le mouvement pour exprimer la vie qui habite <i>La nuit étoilée</i>	61
a) Le mouvement donné par les modes de jeu.....	61
b) Le mouvement donné par l'harmonie.....	65
c) Le mouvement dans la structure : des changements brusques de caractère.....	69
4) Symbolisme de quelques éléments spécifiques.....	71
a) Évocation de la grande nébuleuse.....	71
b) Les notes pôles pour symboliser la fascination.....	74
PARTIE 2	
-	
CORRESPONDANCES ENTRE MUSIQUE ET LITTÉRATURE : <i>TOUT UN MONDE LOINTAIN...</i>	77
CHAPITRE 3 – HENRI DUTILLEUX, MUSICIEN SYMBOLISTE ?.....	78
1) Un attrait pour Baudelaire et pour le symbolisme.....	78
2) Genèse de l'œuvre.....	81
CHAPITRE 4 – ANALYSE DE L'ŒUVRE.....	85
1) « Énigme », ou comment suggérer le mystère.....	85
a) Les modes de jeu pour exprimer le caractère énigmatique.....	86
b) Une fin qui conduit au mystère.....	91

2) « Regard », une vision introspective.....	94
a) Les miroirs pour symboliser le reflet.....	95
b) L'évocation du poison.....	99
3) « Houles », la puissance orchestrale pour évoquer la puissance de la mer.....	103
a) Le discours houleux du violoncelle soliste.....	105
b) Évocation de la mer par l'orchestre.....	107
4) « Miroirs », ou comment traduire le reflet en musique.....	111
a) Une couleur homogène par l'accord de six sons.....	112
b) Des miroirs jusque dans les moindres détails.....	113
5) « Hymne », une fin en apothéose pour symboliser la folie.....	114
a) Un début qui manifeste le délire.....	115
b) Un <i>ostinato</i> -pédale pour évoquer l'omniprésence de la voix.....	117
c) La fin : une ouverture vers l'imaginaire.....	120
6) Des correspondances à l'intérieur de l'œuvre.....	122

PARTIE 3

QUAND PEINTURE ET LITTÉRATURE SONT MÊLÉES : CORRESPONDANCES.....125

CHAPITRE 5 – GENÈSE DE L'ŒUVRE.....	126
CHAPITRE 6 – LES TEXTES.....	129
CHAPITRE 7 – ANALYSE DE L'ŒUVRE.....	134
1) La musique pour aller au-delà des mots : « Danse Cosmique » et « À Slava et Galina... ».....	134
« Danse Cosmique ».....	134
a) Une danse obsédante.....	134
b) L'anaphore « Des flammes, des flammes ».....	136
c) Appui de certains mots par la musique.....	140
« À Slava et Galina... ».....	151
a) La souffrance, le désespoir.....	152
b) La gratitude.....	154
c) Des changements vifs d'atmosphère.....	156
2) La musique pour peindre les couleurs : « De Vincent à Théo ».....	159
a) Les couleurs.....	159
b) La sérénité, la spiritualité.....	162
c) La souffrance, le Diable.....	165
3) La musique pour illustrer la musique : « Gong » (1) et (2).....	170
a) « Gong » (1) : le timbre.....	171
b) « Gong » (2) : le bourdonnement.....	174
Conclusion.....	178
Sources.....	181
Bibliographie.....	182
Table des annexes.....	185
Table des illustrations.....	217

Sigles et abréviations utilisés.....	220
Table des matières.....	221

RÉSUMÉ

Henri Dutilleux, compositeur du XXe siècle, a montré un intérêt particulier pour les autres arts, notamment la peinture et la littérature, dans lesquels il a parfois trouvé l'inspiration créatrice. Le mot « correspondances » semble être celui qui définit le mieux les liens qui unissent ces domaines à certaines de ses œuvres. Sans écrire de musique à programme, le compositeur tisse des analogies subtiles qui relèvent davantage de la suggestion et du ressenti personnel que de la description musicale. Tous les paramètres sont utilisés pour évoquer les éléments propres aux autres arts et susciter une atmosphère commune : timbres, harmonies, tournures mélodiques ou rythmiques, nuances.

Ce mémoire vise à étudier quels sont les moyens employés pour traduire musicalement les impressions que ressent Henri Dutilleux vis-à-vis d'autres travaux artistiques. Trois œuvres ont été sélectionnées pour illustrer ce propos : *Timbres, Espace, Mouvement* ou « *La nuit étoilée* » pour ce qui est du rapport à la peinture ; *Tout un monde lointain...* pour les affinités à la poésie et au symbolisme ; et *Correspondances* qui synthétise ce double lien.

SUMMARY

Henri Dutilleux, twentieth-century composer, showed particular interest for others arts, especially painting and literature, where he sometimes found creative inspiration. The word « connections » seems to be the best to define the links between these disciplines and some of his works. Without writing program music, the composer weaves subtle analogies which are more suggestions and personal feeling than descriptive music. All parameters are used to evoke others arts specific elements and to create a same atmosphere : timbres, chords, melody or rhythm, nuances.

This essay try to study what means are employed to traduct musically Henri Dutilleux impressions for other artistic works. Three works were selected to explain this subject : *Timbres, Espace, Mouvement* ou « *La nuit étoilée* » for the link with painting ; *Tout un monde lointain...* for the analogies to poetry and symbolism ; and *Correspondances* which synthesizes this double link.

MOTS CLÉS : correspondances, impressionnisme, symbolisme, timbres, couleurs.

KEYWORDS : connections, impressionism, symbolism, timbres, colors.