



Philippe Albèra (dir.)

Musiques en création
Revue Contrechamps / numéro spécial

Éditions Contrechamps

Henri Dutilleux

DOI : 10.4000/books.contrechamps.2272

Éditeur : Éditions Contrechamps

Lieu d'édition : Éditions Contrechamps

Année d'édition : 1989

Date de mise en ligne : 22 mars 2018

Collection : Essais sur les œuvres

ISBN électronique : 9782940599127



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

Henri Dutilleux In : *Musiques en création : Revue Contrechamps / numéro spécial* [en ligne]. Genève : Éditions Contrechamps, 1989 (généré le 20 avril 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/contrechamps/2272>>. ISBN : 9782940599127. DOI : 10.4000/books.contrechamps.2272.

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

Henri Dutilleux

Les influences

- 1 Les polyphonistes de la Renaissance, les deux Ecoles de Vienne (Beethoven pour le renouvellement des formes, l'Ecole de Schoenberg, mais assez tardivement), les musiciens d'Europe centrale (Bartók, etc.), le patrimoine français - les grands créateurs (Berlioz, Debussy) mais aussi Ravel (pour la mise en œuvre), Roussel, à la fin de mes études, mais passagèrement et comme "antidote" contre une tendance à la verticalité.
- 2 Les influences et découvertes littéraires aussi : Shakespeare, Baudelaire (tout autant pour ses essais critiques sur l'art ou des pages comme Fusées, que pour son univers poétique, Proust, Gide (pour le Journal), Julien Gracq (Les "Lettrines"), Yves Bonnefoy (tout récemment).
- 3 Dans les arts plastiques, surtout la peinture (Van Gogh, Gauguin, Nicolas de Staël, Kandinsky,...).
- 4 Les cinéastes : Bunuel, Fellini...

Le sérialisme

- 5 Le placer dans une perspective historique (comme une étape, plus que comme une rupture) à une époque où le besoin de rigueur succédant à une période d'"abandon", de laisser-aller, notamment en France (esprit "Groupe des Six"), à un certain esprit "french fashion", particulièrement dans l'entre-deux-guerres. Si j'ai refusé l'aspect dogmatique, j'ai apprécié le souci d'organisation du langage, même si l'entreprise conduisait à étendre, par la suite, le système sériel aux différents paramètres (après les hauteurs, les durées, les timbres, l'intensité) ce qui me semblait une vue de l'esprit.
- 6 N'ayant pas été un musicien sériel, je me suis retrouvé quelque peu isolé, et cette solitude relative (car mes partitions, dans les années cinquante et soixante, commençaient à circuler dans le monde) m'a conduit à me remettre en question. Je n'aurais sans doute pas été le même si je n'avais pas traversé cette période, une période assez inconfortable pour tout le monde, pour les sériels eux-mêmes mais avec un peu de retard.

- 7 Rupture avec le passé ? Délibérée ou non, la fracture ne s'est pas réellement produite. Il reste les œuvres. Stravinsky, dans sa période sérielle, a écrit *Agon* et c'est encore du Stravinsky.

Le concept de musique pure

- 8 Il n'y a pas de règle. On peut écouter le *Prélude à l'après-midi d'un faune* sans penser à Mallarmé. A l'extrême, il n'est pas beaucoup plus difficile, de nos jours, de se dégager du programme autobiographique de la *Fantastique*. Au-delà de son titre, le symbolisme du "Jardin du sommeil d'amour" chez le Messiaen de la *Turangalila*, ne nous écarte pas de la pure musique, sublime en cet épisode.
- 9 Comme il faut bien parler de soi-même, j'ai écrit "Tout un monde lointain" après m'être replongé dans l'univers de Baudelaire, de même que ma pièce orchestrale *Timbres, Espace, Mouvement* ou *La nuit étoilée* est le résultat d'un choc émotif : celui éprouvé devant la toile visionnaire de Van Gogh. Dans les deux cas, l'impulsion est donnée par des éléments extérieurs à la musique. Il s'agit d'un stimulant. Je souhaite parfois que l'auditeur oublie ces références, s'abstienne de lire les notices des programmes.
- 10 Mais là, il s'agit d'impulsions "au premier degré". Très souvent aussi, les sources de l'élan créateur peuvent être recherchées dans des expériences plus lointaines, en des domaines très divers : ainsi, voici quelque vingt années, la visite d'une exposition Tinguely, avec ses étranges machines, avait aiguisé en moi je ne sais quel besoin d'écrire. De même pour certains films (chez Losey, Bergman, Resnais) dont l'ingéniosité des structures, l'invention formelle, présentent des analogies avec la composition, d'où leur effet stimulant.

Fonction de la musique d'aujourd'hui

- 11 Question à poser aux sociologues, aux philosophes.

Technique et pensée musicale

- 12 Je me refuse à revenir sur l'éternel problème d'un prétendu viol des "principes naturels de la résonance", un cliché dont on a souvent usé dans les années cinquante pour condamner le dodécaphonisme.
- 13 D'ailleurs, pour moi, il n'y a pas une musique contemporaine, mais diverses formes d'expression de la pensée musicale de notre temps, avec toutes les facettes que présente tel ou tel créateur. Certaines démarches impliquent des recherches d'ordre collectif (par exemple tout ce qui se rattache à l'électro-acoustique ou à l'usage de l'ordinateur) et il me paraît naturel que des musiciens de vingt ans n'y restent pas étrangers. D'autres formes d'expression exigeront toujours du compositeur une réflexion solitaire (le travail artisanal, à la table de travail). Les deux démarches peuvent être complémentaires et pour ma part, je ne souhaite pas une "mutation radicale de la pensée et de la pratique musicales". Je la redouterais, mais surtout je n'y crois pas.

Musique contemporaine et institutions

- 14 Dans le monde entier - avec quelques variations - on constate le même décalage entre la création contemporaine et les institutions traditionnelles ou centres de diffusion (à l'exception des organismes de radio). La part de musique de notre temps n'est pas plus considérable dans les programmes de la Philharmonie de Berlin, de celle de New York, des grands orchestres de Londres, etc., qu'elle ne l'est dans les programmes de l'Orchestre de Paris. Par contre, il est notable que les théâtres lyriques, en Allemagne surtout, mais aussi aux USA, en Grande-Bretagne et dans certains pays Scandinaves s'ouvrent bien davantage qu'en France aux nouvelles créations. Les structures d'accueil sont d'ailleurs traditionnellement différentes.
- 15 Les Conservatoires ? En France, par exemple, dans les deux "Conservatoires supérieurs" (Paris et Lyon), on n'observe heureusement pas ce même décalage au niveau de l'enseignement. De nos jours, les étudiants sont "en prise directe" avec la vie musicale la plus active, la plus provocante (liens avec les organismes de radio, avec l'Ensemble Intercontemporain, antennes à l'IRCAM). Dans les années précédant la guerre, lorsque je terminais mes études rue de Madrid, les relations avec le monde extérieur étaient, par contre, à peu près nulles (j'ai mis longtemps à me remettre de cette carence !). Pourtant, Stravinsky séjournait souvent à Paris (il s'est présenté à l'Institut en 1936 et il n'a eu que cinq voix au premier tour, plus aucune voix à partir du troisième !...), Bartok était lui-même passé plusieurs fois à Paris, d'autres encore, même Schoenberg avant de s'exiler aux Etats-Unis en 1933, mais nous n'en savions rien...

Musique d'aujourd'hui et traditions

- 16 Je n'ai guère envie de m'étendre sur l'idée de tradition et je redoute ce mot, comme tout ce qui s'y rattache par analogie : habitudes, culte du passé, académies, Institut, filiation, héritage, préjugés...
- 17 Les traditions doivent souvent être violées et celles qui peuvent le mieux nous nourrir, nous enrichir, émanent souvent de l'extérieur, de l'étranger. J'évoque souvent la pensée de Gide selon laquelle un art national, pour s'épanouir, a besoin du "levain de l'étranger". Peut-être trouvons-nous mieux ce "levain" auprès des civilisations lointaines, mais si je songe aux musiques extra-européennes, par exemple, ce qui m'a stimulé, c'est beaucoup plus le sentiment d'une *perception particulière du temps* que la découverte d'instruments inconnus chez nous, malgré toute la puissance magique dont ils sont porteurs.
- 18 Dans un autre domaine, le jazz à l'état pur (que Boris Vian m'a fait mieux connaître dans les années cinquante) ne m'a pas vraiment nourri mais je ne peux réentendre la voix de Sarah Vaughan sans être transporté. Certaines formations réduites du jazz actuel (par exemple, cuivres et percussion) ont un relief des plus séduisants.

L'œuvre

- 19 Comment naît une œuvre ? Le mystère est total et le processus toujours différent, selon le matériau sonore utilisé.

- 20 Avoir ou non, en commençant un travail, la vision d'ensemble de l'œuvre à venir ? Belle perspective, mais heureusement les incidents de parcours peuvent sinon altérer l'idée initiale, du moins modifier sensiblement la forme et finalement l'enrichir.
- 21 Savoir renoncer à telle idée valable en soi, mais inopportune dans le contexte choisi. Noyau central : potentialité d'une formule particulière - rythmique, harmonique (accord pivot), linéaire (un certain mélisme), timbres - qui irradie l'ensemble.
- 22 Saisir l'instant.
- 23 Etre disponible, en "appétit de travail", condition des plus difficiles à réaliser, du fait des agressions quotidiennes : courrier, sollicitations constantes, les voyages eux-mêmes qui - s'ils vous permettent parfois de "rebondir" - brisent souvent la continuité ("Le travail, force progressive et accumulative portant intérêts comme le capital, dans les facultés comme dans les résultats" écrit Baudelaire dans *Fusées*).
- 24 ... "L'Art est un combat - il faut y mettre sa peau" (Van Gogh).