Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2001)
Heft: 71

Artikel: Pulsion et création : l'œuvre musicale de Hugues Dufourt durant les années 1990
Autor: Castanet, Pierre Albert
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927798

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

PULSION ET CRÉATION

PIERRE ALBERT CASTANET

L'œuvre musicale de Hugues Dufourt durant les années 1990

MNÉMOSYNE ET SES FILLES

> *Je ne m'adresserai qu'à ceux qui ont une parenté immédiate avec la musique, ceux dont la musique est pour ainsi dire le giron maternel, et qui n'entretiennent presque avec les choses que des relations musicales inconscientes.*
>
> Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, 1872.

Les pièces de jeunesse de Hugues Dufourt révèlent un tempérament frondeur qui s'attaque d'emblée à l'axiomatisation d'une nouvelle logique de la dissonance. Le premier opus intitulé *Brisants* (1968) exige une verve pianistique hors du commun, fait montre de clameurs protestataires et de secousses éruptives sans précédent depuis l'avènement des pièces pour clavier de Boulez et Stockhausen.

Après une deuxième période (1972–1977) qui va privilégier les œuvres de grand format et approfondir notamment le rapport au « son-bruit », Dufourt va s'intéresser au potentiel de la modernité technologique (1977–1982) : « La grande forme est pour moi le seul problème artistique qui vaille en musique [...]. Il faut gravir la montagne, ce qui suppose une vision de l'art qui n'est pas en accord avec l'idée du siècle, à savoir que la forme est la perpétuelle reformulation instantanée de ses propres conditions[1]. »

Dès 1976, Dufourt compose une partition symbolique qui marquera toute une génération : *Saturne* (1978–1979), œuvre mixte pour instruments à vent, percussions et lutherie électronique. Quelques phases surprenantes regorgent de puissance sonore paroxystique (à l'image de la violence du mouvement Punk strictement contemporain). La période de gestation de *Surgir* (1980–1984) mettra ensuite à nu l'entité symphonique dans sa potentialité énergique et son exaltation timbrique. De ce regard crucial sur les couleurs activistes du monde orchestral naîtront les chefs-d'œuvre des années 1990 : *The Watery Star* (1993), *Lucifer d'après Pollock* (1999–2000) et l'immense cycle des quatre *Hivers* débuté en 1987 par l'écriture du *Philosophe selon Rembrandt*. Comme les quatre mouvements contrastés d'*Erewhon* et le monolithe brut de *Surgir*, *Le Philosophe selon Rembrandt* marque la fin d'une étape et le début d'une autre, moins pénétrée d'incertitude, toujours plus riche d'acquis rationnel et d'expérience intérieure[2].

La quatrième période de Dufourt débute en 1986. Son langage affirme les valeurs d'un tressage d'accords personnel (*Quatuor de saxophones*, 1992–1993) qui entretient la dualité de la « fusion » et de la « défusion » au sein d'un contrepoint tourmenté, parfois même tourbillonnaire[3] (*L'Espace aux ombres*, 1995 ; *Euclidian Abyss*, 1996). Orienté principalement vers le répertoire instrumental (*L'Heure des traces*, 1986 ; *L'Hommage à Charles Nègre*, 1986 ; *The Watery Star*, 1993), l'écriture sert aussi la vocalité (*La Mort de Procris*, 1986 ; *Noche Oscura*, 1991) ainsi que la formation mixte dévolue aux arts du spectacle (l'opéra *Dédale*, livret de Myriam Tanant, 1995). Passage obligé dans l'œuvre du compositeur, cet opus en trois actes d'une heure et demie a été pointé *a posteriori* comme « un recul nécessaire pour aller de l'avant[4] ». L'expérience de l'opéra avec petit effectif instrumental, voix et chœur d'enfants étant ressentie comme une épreuve forte par le compositeur, l'après *Dédale* inaugurera une cinquième période vécue très intensément, mise tout au service du déploiement de la phénoménologie orchestrale et de la ductilité de l'énergie des masses (1995–2001).

De manière presque métaphorique ou réellement acoustique, ces œuvres s'appliquent à mettre en lumière et en réseau toutes les formes de transparence subtile qui émanent d'une part d'un système d'accords complexe et d'une grammaire de hauteurs éprouvée, d'autre part des différentes irisations de leur fusion timbrique. À ce titre, le *Philosophe selon Rembrandt* s'est presque exclusivement occupé de rapports d'absorption de rayonnement et de toutes formes de translucidité, jouant sur la fine gradation entre les différents éléments sonores transparents, diaphanes, opaques.

Parmi tant d'exemples se référant aux clairs obscurs picturaux (de *Down to a Sunless Sea*, 1970 ou *La Tempesta d'après Giorgione*, 1976–1977 aux *Chasseurs dans la neige* ou *La Gondole sur la lagune*, tous deux de 2001), mentionnons cette phrase du compositeur désirant cerner les rapports optico-cinétiques du *Philosophe selon Rembrandt* : « Les teintes, les couleurs, les accords se transforment les uns dans les autres et doivent créer une durée non affirmative, fondée sur une pure spéculation. » Récemment, le compositeur a avoué n'avoir aucun concept clairement défini pour thématiser le lien entre peinture et musique : « Je dirais, de manière un peu confuse, que j'ai choisi de traiter de la peinture pour parler de l'art comme d'une expérience spécifique. Ni analogie, ni métaphore, ni même correspondance entre les arts. Tous ces termes sont, à mon sens, trop académiques. L'art est toujours la pulsion qui prend forme et qui, par la même, se supprime. Ce n'est ni une sublimation, ni une pulsion cristallisée, mais le développement d'un rapport fondamental avec la transgression. C'est aussi une épreuve de vérité[5]. » Et au sujet d'*Euclidian Abyss* : cette pièce « participe à la fois de la peinture des plages lumineuses que développent Rothko, Gottlieb, Reinhardt et de l'art dynamique qui caractérise la manière de Pollock, Hofmann ou De Kooning[6] ». C'est en méditant sur la mémoire picturale de l'Histoire que l'auteur

1. Interview de Hugues Dufourt avec Bruno Serrou, *Mélomane* n° 92, janvier-février 2001.

2. Cf. Pierre Albert Castanet, « Hugues Dufourt à l'œuvre – vingt-cinq ans de création musicale en Europe », Zurich : *Dissonance n° 40*, mai 1994, p.13.

3. Cf. Pierre Albert Castanet, « Tourbillon et spirale : matrices universelles dans la musique contemporaine », Saint-Étienne : Université Jean-Monnet /CIEREC, 2000.

4. Sauf mention spéciale, les citations de Hugues Dufourt proviennent d'un long entretien que l'auteur de ces lignes eut à Paris le 17 juillet 2001.

5. *La boîte de Pandore, ou de la peinture*, entretien de Hugues Dufourt avec Laurent Feneyrou, Paris : Programme du Festival d'Automne, 2001.

6. Notice de l'œuvre rédigée par Dufourt en 1996.

s'est créé cet imaginaire spéculatif. De l'analyse des processus intelligibles dufourtiens, on peut avancer qu'au terme du dévergondage téméraire de la « musique contemporaine », Clio, Calliope, Euterpe, filles de Mnémosyne et de Zeus, retrouvent ici naturellement leur berceau maternel.

Entre « mémoire créatrice[7] » et fatale désillusion, la mélodie n'est plus qu'un leurre, du point de vue de la conduite des lignes de force lorsque s'étale la texture instrumentale en de longues colonnes, finalement homogènes. Ainsi, au sein de *The Watery Star* (1993), cette tendance à concevoir l'écheveau instrumental d'une manière plus contrapuntique que polyphonique. L'idée de contrepoint (*punctum contra punctum*) fait apparaître des parties secondaires qui, dans leur indépendance, ménagent davantage la partie dite principale, celle qui semble se dérouler en de sveltes méandres. Or, et c'est là tout l'art de l'artifice de Dufourt, la mélodie n'obéit plus au concept mozartien de « l'essence même de la musique », car non nécessaire à l'entendement global et à l'entité esthétique, elle s'empresse de montrer un caractère d'impasse acoustique.

Non discernable en tant que présupposé, l'aspect mélodique de *The Watery Star* se présente aux oreilles des analystes comme la résonance sourde d'une fausse route (de l'écoute). Mais, si d'aventure l'élément mélodique semble pertinemment signifiant, il peut s'offrir comme une éclaircie surprenante, une réelle échappée, au sens baroque du terme, et se transformer en fruit nouveau d'une synthèse additive. Produit d'une accumulation audacieuse, il devient la résultante du complexe harmonico-contrapuntique mis en branle avec force minutie. À l'instar de la « Mélodie de la vie intérieure » rapportée par Henri Bergson, le phénomène s'apparente, ni plus ni moins, à « une illusion sonore », ainsi que l'explique le compositeur.

Dans *Euclidian Abyss* (1996 – titre d'après une gouache de Barnett Newman), octuor pour vents, vibraphone et cordes, la partition exclut volontairement toutes lignes de contours. Le compositeur estompe les traces de figures, gomme les tracés mélodiques et récuse tout sens trop circonscrit. « Foyers et milieux, mobilité et transparence, tensions contraires irrésolues, colorisme, dissolution progressive des formes constituent à la fois la grammaire et le matériau de la pièce et lui impriment son style », note le musicien en exergue du matériel imprimé. Toute la science de Dufourt réside dans la synthèse patiente de la conjugaison ardue des ambitus spécifiques avec la caractérologie parfois sournoise des tessitures choisies. Par exemple, dans *Le Philosophe selon Rembrandt*, il a su développer certains tons de couleur en autonomisant les vertus d'un registre spécifique : le sous-médium occupé par l'alto, le hautbois, le cor anglais, la clarinette, la trompette, le marimba et la timbale… est à cet égard symptomatique. En mettant en exergue cette nouvelle capacité de différenciation timbrique dans la vieille hiérarchie orchestrale, Dufourt a innové dans le travail de remplissage des fonds et dans la résonance des milieux, émancipant par là même le rôle des reliefs (profondeurs comme crêtes) et la conduite des registres extrêmes.

Au sein de cette nodalité poétique, la diaphanéité timbrique des harmonies ainsi révélées se voit sporadiquement réveillée par quelques sursauts de tempérament démoniaque. Le savant dosage (qui parfois s'avère positivement problématique) d'un fort sentiment de temps lisse mêlé de langueur mélancolique (*Saturne*, *The Watery Star*, *Quatuor de saxophones*, *An Schwager Kronos*) et complété immédiatement par l'idée d'un déchaînement éruptif accablant, *a priori* incontrôlable (*Erewohn*, *Surgir, Euclidian Abyss*), ou même le chiasme artistique provenant de la fusion du dénuement minimaliste de surface avec les aspérités du relief maximaliste orné dans la masse… tous ces gestes qualitatifs gouvernent de concert l'adret et l'ubac de l'esthétique unitaire de Dufourt. Telle est la griffe esthétique d'un musicien dont le matériau élitiste se réfère toujours à un kaléidoscope irréductible à ses composants.

DU PLI DE LA MAIN AUX REPLIS DE LA PSYCHÉ

Un « éloge de la main » gouvernant le geste instrumental s'est instauré à plusieurs reprises, notamment dans les pièces de petit format : de *Plus Oultre* (1990) pour percussion seule, aux diverses paraphrases pour piano seul (*An Schwager Kronos*, 1994 ; *Meeresstille*, 1997 ; *Rastlose Liebe*, 1998) en passant par les œuvres pour guitare électrique seule (*La Cité des Saules*, 1997) et en duo (*L'Île sonnante*, 1991 pour guitare électrique et percussion). Dès 1990, le compositeur philosophe n'avait-il pas, en écrivant pour soliste (*Plus Oultre*), voulu faire ressortir le geste prométhéen du percussionniste, celui « qui tient à la danse et à la statuaire » ?

Au cœur de la réflexion sur « le travail de la main dans l'art », ce geste noble et cultivé, à la fois instinctif et novateur, fécond et prometteur, doté d'une mémoire infinie et doué d'un sens certain de la prémonition, ne rejette ni la fougue de la structure fuyante ni l'authenticité du dessein expressif. Les paraphrases pianistiques sont autant de pages inspirées d'un « journal spéculatif » portant sur le répertoire romantico-impressionniste, la tradition gestuelle et le prétexte citationnel référentiel... Autant de critères actifs pour une visitation

7. Titre d'un chapitre de : Hugues Dufourt, *Musique, Pouvoir, Ecriture*. *Op. cit.*, pp. 199-239.

singulière, pour un « réexamen des conditions expressives de l'écriture pour piano ». Le piano n'est donc plus l'instrument obligé des « schubertiades » d'antan (propre aux confidences comme aux élans lyriques extravertis), mais il est devenu à la fois l'outil paradoxal des matrices formelles poétisées, le meuble régie des pulsions instinctives et la large palette colorée, apte à accueillir des mixtures mécanico-acoustiques les plus improbables. S'opposant à l'utilisation du « piano-percussion[8] » des compositeurs-expérimentateurs du siècle dernier (Ives, Cowell, Ohana, Stockhausen, Zimmermann, Boulez, Louvier...), et même de son premier opus intitulé *Brisants* qui se positionne d'une manière *ex situ* par rapport à la norme sensible néoclassique, Dufourt s'enivre des valeurs expressives de l'interprétation pianistique « universelle ».

Le « tour de main » ausculté chez les confrères de toutes générations se transforme en véritable « tour de force », au niveau de la nouvelle disponibilité digitale et face au matériau fébrilement naissant. Au beau milieu de la sphère des claviéristes renommés jouant les classiques du genre (et non des compositeurs révolutionnaires écrivant pour le piano), il aime puiser en l'occurrence les divers éléments positifs de l'art singulier et indispensable de l'interprétariat : celui de l'ampleur du déplacement brachial ébranlant quelques réflexes neuromusculaires, de la spatialisation due aux attitudes gesticulatoires en rapport avec une musicalisation du geste[9], de l'intégration flagrante des masses et de l'expansion des volumes, de la consistance expressive des textures (la « chair du son » comme disait Giacinto Scelsi), du sondage tactile des reliefs paramétriques, et plus encore : de « la fusion des teintes en un camaïeu propre à exprimer les plus subtils replis de la psyché[10] ».

Dufourt voit par exemple dans l'interprétation d'un Sviatoslav Richter non plus un jeu magique de simples résolutions tensionnelles, mais bien les facettes d'une stature intense qui suscite l'élévation spirituelle, parfois même d'une façon quasi visionnaire. Loin de l'idée d'« esclavage » (terrestre) prononcée en son temps par Léopold Stokowski, l'interprète traduit avec bonheur, révise à la hausse, dénoue l'unicité, multiplie les possibles, suscite un large rayonnement (céleste), ose les excès, subodore le non écrit, chante le non dit, surpasse et surclasse – et ce, dans l'ordre d'une transcendance phénoménologique et médiumnique.

En dehors de toute contrainte strictement analytique et ultra formaliste (qui n'est pas le fort de Dufourt), c'est ce sentiment de « plénitude différenciée » mais ancrée *in situ*, au cœur d'une tradition gestuelle, qui se retrouve dans les trois pièces pour piano des années 1994–1998, au titre goethéen et schubertien. « C'est au dépassement de cette antinomie que je voudrais contribuer au piano. Sans méconnaître l'apport essentiel du constructivisme et la portée grandiose des édifices volontaristes du XX^e siècle, il me paraît opportun d'élaborer aujourd'hui un langage pianistique capable d'intériorité et de synthèse, et apte à tirer parti de cet art du toucher qui s'est nettement affiné au cours de ce siècle. Il me semble qu'à cet égard, les interprètes ont constamment donné aux compositeurs l'exemple de l'art accompli[11]. »

Dans les pages du cycle pianistique — tantôt tournées vers le *Klavierstück* op. 111 n° 1 de Robert Schumann, le dernier mouvement de la *Sonate funèbre* de Frédéric Chopin ou *La Gondole lugubre* de Franz Liszt (pour *Rastlose Liebe* et subséquemment pour *La Gondole sur la lagune*), tantôt enveloppées dans les moules rythmico-harmoniques préformés (*Des pas sur la neige* de Claude Debussy pour *Meeresstille*), Hugues Dufourt affranchit l'idiome instrumental en télescopant des contours francs ou incertains, en cristallisant des allures, en contenant des données de rythme harmonique, en fluidifiant des dynamiques, bref, en n'aiguisant que des outils expressifs au service d'un jeu de miroirs coulissant. Il ne se prive pas de nourrir l'ensemble ainsi façonné d'une typologie de variations exacerbées, à usage multiple. Comme dans la musique de Mahler, ce principe fondamental de vie interne touche autant le microdétail que la macrostructure. Bien entendu, il n'y a dans tout cela aucune idée grossière ou polémique de retour au passé ni de pastiche débridé. « Je pense que la tradition est un legs de problèmes de composition bien posés, que je me suis proposé de formaliser[12]. »

LES QUATRE SAISONS DE HUGUES DUFOURT

Le projet de création des *Hivers* dans le cadre du Festival d'Automne de Paris (en novembre 2001, repris à Francfort en décembre) désire commenter musicalement « une fresque » de quatre œuvres majeures émanant du corpus de la peinture occidentale : *Le Déluge d'après Poussin* (2000–2001), *Le Philosophe selon Rembrandt* (1987–1992), *Les Chasseurs dans la neige* de Bruegel l'Ancien (2001) et *La Gondole sur la lagune* de Guardi (2001). Mais si le compositeur a tenu à mettre en perspective historique les différents anneaux de sa propre sphère musicale originale, et s'il a voulu défendre point par point les différentes œuvres phares de sa production vis-à-vis de contextes communautaires ambiants (de *Brisants*, 1968, à *Surgir*, 1980–1984, *via Saturne*, 1978–1979 par exemple[13]), il s'est progressivement détaché, depuis le début de ces années 1980, des fonctions sociales de l'art tout en se dégageant des diverses représentations socio-politiques et institutionnelles y afférents.

Au reste, dans le texte accompagnant *La Cité des Saules* (1997), Dufourt a symptomatiquement indiqué que le long solo guitaristique se présentait tel un « poème du détachement ». Cette pratique a montré un état de « crise » aux sens étymologique (du grec *krisis*) et figuré du terme : celui de rupture d'équilibre, de prise de décision et de geste de séparation. « Cette pièce est destinée à illustrer le départ, l'indépendance retrouvée, l'évocation de la solitude et l'éloignement de la vie sociale. » Évoquant *Des pas sur la neige* de Claude Debussy en tant qu'antitraité du désespoir, Vladimir Jankélévitch a étudié ce cheminement sans but qui va « de rien à rien..., de rien à plus rien ! ». Ainsi, « d'amers regrets enveloppent comme un linceul le paysage du délaissement, de l'esseulement et de la désolation[14] ». L'œuvre symbolique de la distanciation dufourtienne (notamment vis-à-vis de la lourdeur de la sphère urbaine et du poids de la quotidienneté banale) est sans nul doute *La Maison du sourd*. Dans cette œuvre concertante, « je me suis délibérément retiré du monde socio-politique de l'art et j'ai cessé de m'indigner des crimes commis au nom de la liberté, de l'humanité ou de prétextes détestables. Pour autant je n'ai jamais cessé de croire en une autre forme de raison dont il faut maintenir inflexiblement les principes face à la violence aveugle et à la criminalité farouchement déterminée[15] ».

De même, les *Hivers* sont plus poétiques que contestataires, même si avec ce cycle orchestral, l'auteur déclarait s'adresser emblématiquement en 1991 pour la revue italienne *Musicattuale* à une société de sensibilité européenne. C'est précisément pour signifier que l'Europe a existé et existera sans aucun doute, notamment sous la forme d'une culture, que le musicien désire l'assumer de nouveau dans sa totalité. Il n'hésite donc pas à déclarer que « dans cette phase d'échec des années 1980, le problème de sensibilité, qu'il soit politique ou social, prime sur les problèmes expérimentaux. S'il y avait une urgence à faire de la recherche et de l'expérimentation dans les années 1970, il y a à présent la

8. Cf. Pierre Albert Castanet, « le piano dépossédé », *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale*, Paris : Michel de Maule, 1999, pp. 232-268.

9. Cf. Michelle Biget, *Le Geste pianistique – essai sur l'écriture du piano entre 1800 et 1930*, Publications de l'Université de Rouen n° 117, 1986.

10. Hugues Dufourt, « À propos du piano », Portrait d'artiste, Rouen : Programme du festival *Octobre en Normandie*, 15 oct. 1997, p. 11.

11. Hugues Dufourt, « À propos du piano », *ibid*.

12. Interview de Hugues Dufourt avec Jacques Bonnaure, *Mélomane*, n° 87, mars-avril 1999.

13. Voir l'histoire de ces œuvres *in* : Pierre Albert Castanet, *Hugues Dufourt, 25 ans de musique contemporaine*, *op. cit.*, pp. 31-35, 84-99, 99-112.

14. Vladimir Jankélévitch, *La Vie et la mort dans la musique de Debussy*, *op. cit.*, p. 134.

15. Extrait du texte de présentation de *La Maison du Sourd* (inédit en français, publié en italien), La Biennale di Venezia : *Catalogo della Biennale Musica*, 1999, pp. 121-122.

Hugues Dufourt

© Louis Monier

même nécessité à retrouver dans la musique les signes de l'unité européenne. Il devient indispensable de créer un langage qui renonce à ses présomptions expérimentales, car, hélas, l'expérimentation, qui fut l'emblème d'une conception cosmopolite et avancée de la musique, tend aujourd'hui à se retourner en son contraire et à devenir la marque distinctive des élites nationales et de leur arrogance. Le dépassement de la recherche et de l'expérimentation signifierait la conquête d'une expression plus médiatisée et ample. Il n'y a de grandes musiques ou de grands langages que véritablement européens[16] ».

Pour le programme du Festival d'Automne 2001 à Paris, l'auteur n'a-t-il pas avoué que les *Hivers* se présentaient comme quatre expériences bien distinctes et spécifiques du XX^e^ siècle ? « La première est le déluge, et derrière le déluge, il faut comprendre le génocide. » La deuxième, plus philosophique dans son aura, aspire au « multiculturalisme » et aux « formes de l'universalité toujours à inventer ». En troisième lieu, Bruegel représente « le destin humain coupé de toute forme de Providence », alors qu'avec Guardi, « c'est l'hiver des petites gens qui ont été débarqués de l'histoire, l'hiver des laissés-pour-compte de la vie[17] » qui est envisagé. En dehors du rapport à la politique, à la sociologie..., à l'histoire et à la géographie..., mentionnons également celui de la tradition. Le cycle orchestral complet fait appel à une série de tableaux de maîtres occidentaux des siècles passés respectivement signés par Nicolas Poussin, Rembrandt, Bruegel l'Ancien et Francesco Guardi : le choix de cette « tradition » pour Dufourt montrait le chemin d'un repli indispensable pour interroger l'Histoire sous toutes ses coutures.

Dans la lignée des monuments légués par Wagner, Mahler, Bruckner, Sibelius, Dufourt reste un maître du Temps (de la continuité et de la surprise formelle), de l'Espace (de la profondeur des champs) et du Timbre (du dosage expressif des illuminants)[18]. Si la forme est à la fois mutation raisonnée et respiration libertaire, « mouvement des différences mutuellement spécifiées[19] », l'incessante médiation entre le convenu et l'inattendu, le diffus et l'insaisissable, le formalisme et l'artifice, « la totalisation effective des figures dans un enchaînement à la fois imprévisible et nécessaire », en revanche, le timbre, qui se caractérise par son mode globalisant de prégnance, résiste à toute transformation foncière : « La liberté ne s'y insinue que par gradations insensibles » professe le compositeur. *The Watery Star*, l'opéra *Dédale*, *La Cité des Saules*… ou *Le Philosophe selon Rembrandt* sont conçus comme des entités imprévisibles cheminant « entre la nécessité cachée et la promulgation fulgurante[20] ». Si le projet compositionnel présente des éléments choisis comme des unités qui se différencient de proche en proche, sans véritablement se dissocier, la musique se comporte alors « comme une trame qui se déchire et se rétablit, sans interrompre son mouvement de progression[21] ». Il faut dire que ce mode de conception spatio-temporelle ne relève aucunement de la forme chronique et des principes régulés de la pseudo-fantaisie romantique, mais il procède plutôt par éclairs fugaces et fulgurations instantanées, fomentant derechef des remous hybrides, incontrôlables mais nécessaires. De même, concernant la politique temporelle, le compositeur a volontiers tissé ce qu'il nomme une « durée lyrique » (comme on peut aussi parler de trame de «durée harmonique» et d'une « abstraction lyrique »), non point au sens du lyrisme traditionnel, mais dans la signification du *meditatio* latin.

Pour certaines pièces au déroulement sinueux mais continu (tels *Le Philosophe selon Rembrandt*, 1987–1992 ou *La Maison du sourd*, 1996–1999 pour flûte et orchestre, d'après Goya), des procédés accusant les allures du reflux intègrent bon nombre d'éléments de répétition plus ou moins exacts, et de points de symétrie plus ou moins gauchis. À ce titre, la première partie de *La Maison du Sourd* exhorte une sorte de postulat qui se comporte « comme la prémisse indispensable à ce qui advient ensuite : le mouvement et la directionnalité de la seconde ne sont que l'amplification du repos indécis et de la fixité de la première ». Contrairement à *Des pas sur la*

16. « Hugues Dufourt, l'Italie, l'Europe », entretien avec Pierre Albert Castanet. *Les Cahiers du CIREM*, 24-25 (1992), p. 164.

17. Hugues Dufourt, *La Boîte de Pandore, ou de la peinture*, *ibid*.

18. Voir les chapitres consacrés au timbre dans l'écriture du compositeur *in* : Pierre Albert Castanet, *Hugues Dufourt, 25 ans de musique contemporaine*, *op. cit.*, pp. 170-249.

19. Hugues Dufourt, « Le beau n'est que le commencement du terrible », *ibid*.

20. Hugues Dufourt, notice de concert pour *La Cité des Saules*.

21. Hugues Dufourt, « Le beau n'est que le commencement du terrible », cf. note 1.

neige de Claude Debussy — pièce dans laquelle « il n'y a rien à conclure et rien à attendre » selon Jankélévitch, le compositeur a imaginé pour *L'Espace aux ombres* (1995, titre emprunté au poète Henri Michaux) une forme qui résulte d'un procédé, certes wagnérien dans son essence, consistant à entretenir la tension en feignant de ne jamais conclure : comme dans *La Tempesta selon Giorgione,* l'auditeur doit s'attendre à tout, même si rien n'explose dans le format arrêté (mais en fait non fini) de la partition. Néanmoins, vécus par seize musiciens, les divers facteurs de tension irrésolus de *L'Espace aux ombres* se fondent les uns dans les autres pour constituer un ensemble déstabilisé d'un seul tenant. Comme l'explique Dufourt, « cette technique de suspension généralisée, de résolution toujours différée, s'applique non seulement aux enchaînements, mais aux motifs eux-mêmes. Maintenus à l'état inchoatif, les dispositifs élémentaires s'offrent sous la forme de gestes à peine ébauchés ».

DE LA PULSION, DE LA MÉDITATION, DE LA TRADITION

Seul dans ce sillage, inspectant la modernité de la tradition des grands anciens (au sens où le verbe *tradere* signifie « transmettre », là où le sentiment de rupture est pris positivement en relais), Hugues Dufourt fait preuve d'une fine sensibilité privilégiant les valeurs tensioactives d'une harmonie-timbre non passive et d'un contrepoint-texture[22] en perpétuelle expansion. D'obédience wagnérienne, l'appareil agogique gouverne tout l'ensemble du nuancier paramétrique, dans l'ordre d'une « promotion esthétique » : du système simple de batteries de cordes frottées aux énormes torsions de la masse, des inévitables arpèges pianistiques — dont le geste initial est parfois projeté à l'orchestre même — aux immenses fractures volumétriques. Métaphoriquement, le moindre *tremolo* fait vivre la matière sonore (le *Quatuor de saxophones* par exemple) au même titre que les infimes battements optiques construisent la transparence providentielle des chefs-d'œuvre picturaux les plus émouvants. De même, au niveau macroscopique, les brisures de chaînes du continuum mélodico-rythmique éclatent abruptement en des points finalement stratégiques, semblant obéir aux pulsions antagonistes de la destruction et de la sublimation. Dufourt a déclaré à propos de *L'Espace aux ombres* : « Les dimensions de l'écriture sont maintenues en confrontation perpétuelle, dans une sorte de tremblement initial ou d'indécision première. L'oscillation est primitive et empêche dans son principe de dominer la forme, de l'achever. »

Dans la note de programme de *Meerestille* (1997), le compositeur note que le cycle de pièces pour piano « mêle les temps et explore simultanément le passé, le présent et l'avenir. L'héritage culturel ne doit plus être un tabou et il n'y a pas lieu de laisser au post-modernisme le soin d'en accaparer les dépouilles. Remémoration et sens du possible vont de pair. Il faut autant d'invention pour retrouver le passé qu'il n'en faut pour frayer l'avenir ». De ce fait, flirtant avec les principes fondateurs de l'esthétique musicale moderne, Dufourt s'est intéressé, dans la présentation de *L'Espace aux ombres* (1995), aux problèmes conflictuels, et typiques de la fin du XX^e^ siècle, des rapports à la post-modernité. Certes, « la recherche et la création musicales ont reflété durant près d'un demi-siècle un optimisme, une ambition de comprendre et de maîtriser l'univers dans sa totalité. Cet élan n'a pas résisté aux vicissitudes de l'histoire et les formes de symbolisation utopique se sont effacées devant les exigences d'un esprit particulariste et subjectif ».

Selon le compositeur, la bataille plus ou moins larvée qui a opposé les modernes et les post-modernes peut trouver une issue positive, un sens caché aux débats contradictoires. Alors qu'en septembre 1978, le discours était volontairement politique, véhément et autoritaire[23]), Hugues Dufourt milite à présent sagement pour une « synthèse des styles » qui pourrait donner naissance à une nouvelle forme d'art. L' « un des problèmes actuels de la création musicale me paraît être celui du réemploi de la tradition. Le rapport aux attaches n'appelle pas pour autant une redite assez vaine. En revanche, il est devenu nécessaire de réévaluer le métier, de reprendre le fil de l'histoire, sans éclectisme ni obsession technique. Comment renouer avec la tradition sans se prêter à la rénovation des formes traditionnelles ? Debussy avait proposé une solution, supprimant la rhétorique et les hiérarchies fonctionnelles pour affranchir à la fois les formes, les sonorités et les mouvements[24] ».

Dans *L'Espace aux ombres*, Dufourt a déplacé ce travail de formalisation sensible jusqu'aux dimensions spécifiques de l'écriture, induisant outre le rôle systémique d'articulations inédites, l'intégration séduisante d'éléments disparates et de figures hétérogènes ; de sorte qu'une saine hybridation se met en place même si les formants sont partiellement inassimilables entre eux : comme disait Lacan, « seuls les signifiants copulent ». Le mouvement des données signifiantes, leur « im-pulsion » créative, leur consubstantialité équivoque, leur contradiction apriorique, leur destruction imprévisible, leur expansion soudaine, leur « ex-pulsion » créatrice sont fixés par des conjonctions de coordination personnelles qui s'inscrivent dans l'espace-temps de la partition ; configurations irreprésentables autrement que dans un rapport strict à la médiation artistique du seul plaisir de la musique.

En dépit des rapports de la composition dufourtienne avec l'informe, le bruit, le parasite, l'anormalité et la souillure, il est à remarquer l'expérience sans cesse réitérée de la démesure temporelle, de la fureur infernale du traitement instrumental, de la frénésie de l'intensification du matériau (principe cher à Bartók et à Strawinsky) et du sentiment d'angoisse paradoxale qui point à chaque nouvelle création. Au sujet de la partie de flûte de *La maison du sourd*, Dufourt a explicitement lié la virtuosité de l'instrument à vent à « la folie hagarde ». Ici, à l'instar du soliste d'*Antiphysis* (1978), « la flûte introduit la stridence et montre la difficulté d'une appropriation rationnelle des expressions ». De plus, de la bouche même du compositeur, le matériau qui ceint *La Maison du Sourd* (1996–1999) consiste en « une exploration par l'art des rapports de la laideur et du désir ». Nous avions déjà noté cette quête de transcendance de la laideur dans le projet conceptuel d'œuvres antérieures[25] comme *Sombre Journée* (1976–1977) ou même *Saturne* (1978–1979). Par ce truchement, Dufourt s'insère naturellement dans ce que Dahlhaus nomme le domaine de « l'extra-esthétique », le laid devant être, selon le philosophe allemand, soutenu comme catégorie indispensable dans l'art[26].

De même, *Meerrestille* (1997) serait « pour Freud l'expression de la pulsion de la mort, si l'on entend par là l'irrésistible tentation de retour à l'inerte qui guette tout humain par-delà le principe de plaisir »[27]. À l'instar des essais de psychanalyse sur la *Psychologie des foules et analyse du moi*, voire du *Malaise dans la culture* de Freud, Dufourt a disserté sur les notions croisées de mémoire collective et d'art savant, et sur les rapports de la « vulgate » à la création musicale. Ainsi, « aux professions d'inculture, il faut opposer que la culture est un ordre de médiations, non le culte du fait brut ; qu'elle est un travail d'objectivation qui réfrène le désir et

22. Pierre Albert Castanet, « Considerazioni sull'armonia dell'opera di Hugues Dufourt », *Musicattuale* 4/5 (1992), pp. 58-62.

23. Ce dont témoigne le manifeste du CRISS provenant du Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore fondé à Paris en 1977, reproduit dans son intégralité *in* : Pierre Albert Castanet, *Hugues Dufourt, 25 ans de musique contemporaine*, *op. cit.*, pp. 321-325.

24. Hugues Dufourt, notice du CD Accord 205442, Paris : Accord / Una Corda, 1996, p. 8.

25. Cf. Pierre Albert Castanet, *Hugues Dufourt, 25 ans de musique contemporaine*, *op. cit.*, pp. 64, 89, 338.

26. Cf. Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur*, *op. cit.*, p. 346 et pp. 349-377.

27. Hugues Dufourt, « Meerestille », Portrait d'artiste, festival *Octobre en Normandie*, *op. cit.*, p. 12.

ne se prête nullement à la jouissance immédiate ; que le laborieux d'imposition des formes en quoi elle consiste est une œuvre commune de la mémoire et du langage qui ne l'apparente en rien à une fantasmagorie ni à un songe bien lié ; qu'avec la socialisation du besoin s'ouvre la possibilité d'un raffinement, d'une éducation, d'un accès à l'universel ; que l'art est une affaire de formes et qu'une forme est à la fois négativité créatrice, totalisation et expression ; qu'une œuvre est un système de signification, non la satisfaction hallucinatoire du désir [...]. La culture n'est pas un développement spontané ni harmonieux mais un effort soutenu d'arrachement aux conditions initiales de la vie[28] ».

Le *Quatuor de saxophones,* qui se développe « dans un climat de sourde hantise et de fausse reconnaissance », est imprégné du climat d'« inquiétante étrangeté », ce mythique *Unheimliches* parasitaire que Freud évoque parfois pour désigner la résurgence d'un passé ancien. Selon le chercheur, il est « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier (et qui peut provenir du ‹ dépassé ›[29]) ». Dans cette pièce relativement austère, aux sonorités précaires et parfois disruptives, le compositeur avait voulu faire état de cette forme de « satisfaction hallucinatoire du désir » chère au psychanalyste. Dans ce complexe *da camera,* l'exercice d'esquisse et de répétition comme l'artifice freudien de la motivation de présence ambiguë et de la représentation de la figure du double renforcent l'hybridité générale de cette hydre à quatre têtes. La pensée de Freud plane à nouveau dans le texte de présentation de *La Maison du Sourd.* Cette fois, elle s'accorde avec celle de Goya qui « voit partout à l'œuvre, inextricablement lié à l'érotisme et pourtant irréductible à lui, une sorte de masochisme primaire, une puissance de destruction dont la sexualité se retire et qui s'impose comme une limite absolue à la satisfaction des désirs. L'exigence compulsive de répétition, qui ne suscite ni ne procure aucune espèce de plaisir, ajoute son impact désagrégateur à la force inéluctable des pulsions sexuelles[30] ».

Nous l'avons saisi, le maître mot de cette dernière décennie du XX[e] siècle semble être « pulsion » (le freudien *Trieb*), que l'on peut rencontrer d'une manière circonstanciée dans l'aura même de *Meerestille* par exemple, mais qui concerne au fond tout le grand Œuvre de Dufourt. Pour le philosophe allemand, *pulsio* peut désigner toute forme interne, tout dynamisme naturel d'origine fondamentalement physiologique. Au fil des réflexions théoriques, un des systèmes du psychanalyste a même négocié la mise en dualité des vertus d'Éros et de Thanatos, tout en assignant des limites au premier interpellé. En effet, Freud refuse la toute-puissance d'Éros en lui opposant une force de provenance démoniaque (l'automatisme de répétition) qui finit toujours par l'emporter. Outre le rapport de la musique au plaisir, ordonnant des poussées plus ou moins conscientes des tendances esthétiques ou artistiques (rappelant la tripartition des tendances motrices, affectives et intellectuelles), les dispositifs pulsionnels de Dufourt semblent encourager ardemment ce trait de caractère inhérent à la validité du geste langagier du sonore : des salves d'élans pulsatifs (concept cher au philosophe Jankélévitch, au poète Michaux ou au compositeur Strawinsky), des irruptions de groupes fusées, des parenthèses larvées, hors norme, des incartades spatiales et des soubresauts temporels (engendrant parfois des mixtes monstrueux dans l'ordre de l'inouï), des surgissements tragiques aussi impérieux que des volontés de pouvoir (de la force du sens comme du son, de la faction comme de la fiction à « l'inquiétante étrangeté de la toute-puissance des pensées, de la prompte réalisation des désirs [31] »). Dans ce contexte sensible et onirique, entre mémoire vive et représentation, entre stimulus malsain et transgression, *Lucifer d'après Pollock* (1999–2000) a été présenté, à sa création à la Maison de Radio France à Paris (le 3 février 2001), comme la réalisation d'une « scénographie des pulsions » cristallisant à sa manière un entrelacement de « facultés hallucinatoires ».

> *Il y a beaucoup de rage, de fureurs, de violences abruptes dans la musique de Hugues comme dans celle de son siècle. Ces déferlements et déflagrations sont à entendre à la face du monde comme autant de démonstrations de puissance et aussi comme les signes imparables d'une énergie qui couve et explose, décuplée par l'époque. Beaucoup de nervosité et d'articulations fines, beaucoup de virtuosité, d'inventivité aisée, fluide[32].*
>
> Odile Marcel, *Né sous le signe de Saturne*, 2000.

28. Hugues Dufourt, « Le Festival de Musique Contemporaine entre Culture et Création », Festival de création musicale, *Présences 2000*, février 2000, p.18.

29. Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté*, Paris : Folio/Gallimard, 1985, p. 215 et 261.

30. Hugues Dufourt, *La Maison du Sourd,* Catalogo della Biennale Musica, *op. cit.*, p. 121.

31. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, *op. cit.*, p. 256.

32. Odile Marcel, « Hugues Dufourt, né sous le signe de Saturne », *Insit' n°11*, Paris : Lemoine, mars 2000, p. 5.