

À propos des œuvres de jeunesse du compositeur Henri Dutilleux (années 1940-1950)

Pierre Albert Castanet

Compositeur, Musicologue
Normandie Université
Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris
castanet-leroy@orange.fr
ORCID ID 0009-0009-9066-8525

Recibido 22-04-2025/ **Aceptado** 27-05-2025

Résumé. L'étude de Pierre Albert Castanet établit que dépendance et indépendance étaient toutes deux impliquées et imbriquées dans la pensée et dans l'œuvre première du compositeur français Henri Dutilleux (1916-2013). En visitant le catalogue des œuvres de jeunesse (années 1940-1950), il a été aisé de pointer l'existence de nombreux gestes d'écriture empruntés aux anciens (choral, fugue, passacaille, sarabande, variations...) ... La conclusion révèle également qu'ennemi des groupes exaltés et des chapelles sectaires, cet auteur de symphonies et de sonates était de ceux qui – entre classicisme et modernité, entre modalité et atonalité, entre simplicité et complexité – ont noblement fait partie de la tradition des solitaires.

Mots clefs. Henri Dutilleux, Années 1940-1950, Fugue, Passacaille, Variations, Tradition, Héritage, Modernité.

About the early works of composer Henri Dutilleux (1940s-1950s)

Abstract. Pierre Albert Castanet's study establishes that dependence and independence were both involved and intertwined in the thought and early work of the French composer Henri Dutilleux (1916-2013). By visiting the catalogue of 1940s-1950s, it was easy to point out the existence of many writing gestures borrowed from the ancients (chorale, fugue, passacaglia, sarabande, variations, etc.). The conclusion also reveals that an enemy of exalted groups and sectarian chapels, this author of symphonies and sonatas was one of those who – between classicism and modernity, between modality and atonality, between simplicity and complexity – were nobly part of the tradition of the solitaires.

Keywords. Henri Dutilleux, 1940s-1950s, Fugue, Passacaglia, Variations, Tradition, Heritage, Modernity.



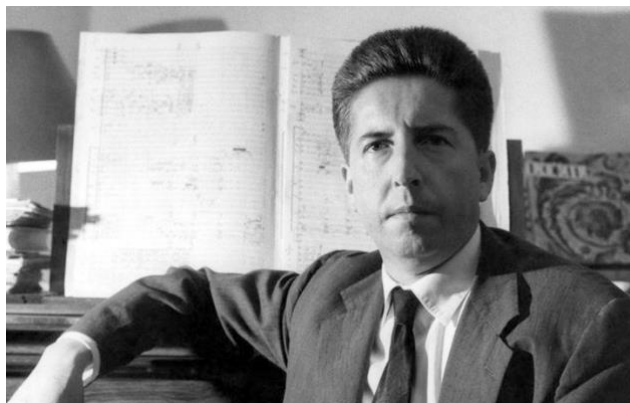
Los textos publicados en esta revista están bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte

Nº 11, 2025 e-ISSN: 2386-8260, ISSN: 1889-1713

Universitat de València (España)

Dans l'impatience de s'attaquer à une *Historia abscondita*, le philosophe Friedrich Nietzsche s'est écrié dans *Le Gai savoir* que le passé « demeure encore tout à fait inexploré !¹ ». Agréant la lourde hérédité d'un magistère savant, le compositeur français Henri Dutilleux (1916-2013) s'est ainsi distingué dans l'ordre d'une tradition non occultée.



Le compositeur Henri Dutilleux (D.R.)

Un bouquet d'œuvres de jeunesse aux parfums ancestraux

Lors de ses premiers opus, le jeune Henri Dutilleux n'a pas hésité à prendre en compte les austères leçons des anciens en se pliant – avec peu de rébellion d'ordre conjoncturel – aux contingences scolastiques (notamment sur le registre primordial de la forme²). Ainsi, au plan de la « dépendance³ », il faut remarquer cette grande habilité de l'apprenti nordiste à suivre les classes d'écriture du conservatoire de Douai, puis de Paris (le compositeur Jeremy Thurlow a même parlé à ce sujet d'un « apprentissage prolongé⁴ »...).

Dans ce cadre, comme le premier volet de la partition *Sarabande et cortège* pour basson et piano (duo débuté en 1941 – il a alors 25 ans) est écrit en mode dorien, le mouvement initial de la *Première Symphonie* débutée dix ans plus tard (1951 – création par l'Orchestre National dirigé par Roger Désormière) se love encore dans les plis itératifs d'une passacaille⁵ « secouée souvent d'accents tragiques et

¹ Friedrich Nietzsche, « Le gai savoir », *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1993, tome II, p. 75.

² Cf. la lettre que Dutilleux a envoyée à ses parents le 31 août 1941. Un extrait de cette correspondance a été reproduit par Pierre Gervasoni, *Henri Dutilleux*, Arles / Paris, Actes Sud / Éditions Philharmonie de Paris, 2016, p. 222.

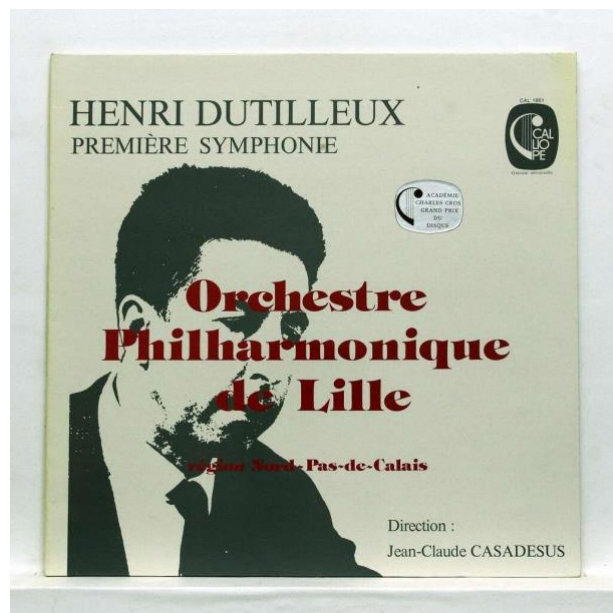
³ Cf. Pierre Albert Castanet, « De la mystagogie musicale d'Henri Dutilleux : entre dépendance et indépendance », *op. cit.*

⁴ Jeremy Thurlow, *Dutilleux... la musique des songes*, Pertuis, Millénaire III, 2006, chap. 1.

⁵ Néanmoins, « l'atmosphère obsessionnelle n'est pas seulement provoquée par l'utilisation de la variation sur une basse obstinée mais aussi au niveau mélodique, par l'utilisation de notes-pivots » (Raphaël Brunner, « La poétique de l'instant dans l'œuvre d'Henri Dutilleux : émancipation de la forme et détermination sémantique des espaces hors-temps », *Henri Dutilleux – Entre le cristal et la nuée*, dir. N. Darbon, Paris, CDMC – Centre de Documentation de la Musique Contemporaine –, 2010, p. 55).

violents⁶». Si le procédé de la *passacaglia* a émaillé moult pages de musique baroque, son emploi en tant que mouvement introductif d'une symphonie reste exceptionnel. Trente-cinq répétitions de quatre mesures (initiées dès le début par les violoncelles et contrebasses) vont, comme il se doit, irriguer le discours éclairé diversement par les quatre-vingt-cinq instruments en présence. « Par l'adjonction de deux motifs secondaires et la progression graduelle du tempo, il conduit à une sorte de paroxysme, marqué d'un coup de gong, à partir duquel la tension se relâche jusqu'à la conclusion, dans une atmosphère feutrée, entretenue par les trilles des violons divisés⁷»...

Dans cette veine à caractère quasi didactique, canons, inversions, miroirs, augmentations, diminutions, fugatos et fugues vont se relayer au sein des pièces élaborées juste après le second conflit mondial⁸. Il serait intéressant d'écouter à cet égard *Au gré des ondes* (1945-46), la *Sonate pour hautbois et piano* (1946-47) ou encore les trois mouvements de *Choral, Cadence et Fugato* (1950) pour trombone ténor et piano. Pour mémoire, notons que le compositeur fera montre aussi des principes du choral et du canon dans des pièces plus tardives (tel le *Mystère de l'instant* – 1989 – par exemple...).



Pochette du disque 33 tours *Henri Dutilleux – Première symphonie*,
(© Calliope CAL n°1861, 1977 – Fonds Castanet)

Si l'on en vient à la phénoménologie légendaire de la fugue, faut-il relever ce trait sans doute d'obédience autocritique de Dutilleux ? Ce dernier pensait en effet que les musiciens d'après-guerre utilisaient ce procédé en tant que substitut à

⁶ Robert-Aloys Mooser, *Panorama de la musique contemporaine 1947-1953* (préface B. Gavoty), Genève – Monaco, Éditions René Kister et Union Européenne d'Éditions, 1953, p. 309.

⁷ Rémi Jacobs, livret du disque 33 tours *Henri Dutilleux – Première symphonie* (dir. J.-C. Casadesus), disque Calliope CAL n°1861, 1977, p. 2.

⁸ Sur le rapport de Dutilleux aux vicissitudes de la guerre, voir Nicolas Darbon, « Dutilleux aux frontières du chaos : Métamorphose et morphogenèse », *Henri Dutilleux – Entre le cristal et la nuée*, op. cit., p. 35-36.

l'inspiration, comme marque d'impuissance et signe de manque d'imagination. Ne se plaisait-il pas à rappeler à ce sujet certains commentaires pessimistes de musicologues plus ou moins avisés ? : « Quand un compositeur attaque une fugue au cours d'un développement, c'est qu'il se trouve à bout de souffle... », aimait-il à nous expliquer, avec sagesse et en toute simplicité. Je rappelle qu'il répondait en 1947 au musicologue Roland-Manuel en consentant que « la fugue est sans doute la base de toute composition mais, actuellement, elle a perdu pour nous cet attrait qui nous porte encore vers la suite ou vers la sonate, par exemple [...] Qu'on le veuille ou non, la forme est désormais révolue ; la traiter de nouveau, c'est entrer dans la voie du néo-classicisme, ce qui est, à mon sens le pire des maux⁹ », concluait le maître, avec vive spontanéité.

Dédiée à André Lafosse, professeur de trombone au conservatoire de Paris, la partition de *Choral, Cadence et Fugato* se comporte comme un court triptyque (de 5 minutes) conçu dans la droite ligne des pièces pédagogiques, des morceaux de bravoure et des épreuves de concours écrits pour les instituts supérieurs et les écoles de musique. En dehors du petit format imposé – avec accompagnement obligé de piano – la commande de *Choral, Cadence et Fugato* à destination des trombonistes chevronnés a obéi comme il se doit à certaines contraintes orientées à loisir vers les chausses trappes difficiles et techniques de l'instrument à coulisse (usage de grands intervalles disjoints, vive exploration des extrémités de la tessiture, pluralité des formes de phrasé...). Si le « Choral » en Mi majeur (usant néanmoins d'accords s'aventurant jusqu'au domaine de la polytonalité) est mû par un agencement des voix s'inspirant du canon (avec entrée secondaire à la quinte), la « Cadence » et le « Fugato » brillent tous deux par des traits exacerbés de virtuosité soliste. Dans le *finale*, le geste inventif convoque même jusqu'à des triolets viriles et conquérants, déployés en arpèges, typiques de l'imaginaire des fanfares (alors luxuriantes dans le Nord de la France).

Il faut ajouter que sur le plan référentiel, Henri Dutilleux n'a jamais dissimulé son intérêt pour l'art polyphonique de la Renaissance et, à l'instar par exemple d'un Arthur Honegger¹⁰, pour les modèles contrapuntiques légués par Jean-Sébastien Bach et ses contemporains. Ce n'est pas un hasard si, dédié à la compositrice Claude Arrieu, le 5^e mouvement d'*Au grès des ondes* écrit pour piano s'intitule précisément « Hommage à Bach »¹¹. Considérée par son auteur comme une œuvrette sans importance¹², cette courte page en ré mineur éclaire néanmoins une invention « calme et recueillie », la main gauche déroulant un ruban

⁹ Prix de contrepoint et de fugue en 1935 (dans la classe de Noël Gallon), Henri Dutilleux est ici cité par Roland-Manuel, « La fugue », *Plaisir de la musique*, Paris, Seuil, 1947, tome I, p. 208-209.

¹⁰ Pour ce membre historique du Groupe des Six, « l'effort des créateurs a toujours été dans le sens d'une libération des formules et des conventions. Mais que d'exemples du contraire autour de nous ! Ainsi les démagogues évoluent-elles vers un impérialisme plus autocritique que celui qu'elles ont détruit, tandis que les dictatures reviennent à la démagogie » (Arthur Honegger, *Je suis compositeur*, Paris, Édition du Conquistador, 1951, p. 45).

¹¹ « J'ai besoin du contact direct avec le piano, le son. Il m'arrive de me mettre le matin au piano, avant de travailler et de jouer un choral de Bach... » (propos recueillis en 2008 par Martine Cadieu, « Henri Dutilleux – Le temps d'un livre », *Henri Dutilleux – Entre le cristal et la nuée*, *op. cit.*, p. 147).

¹² Pierre Gervasoni, *Henri Dutilleux*, *op. cit.*, p. 1433.

ininterrompu de triolets de croches alors que la main droite, en valeurs plus longues, fait émerger, selon les légères inflexions du flux harmonique, des éléments mélodiques doués de simplicité. Alors qu'à cet endroit le pianiste Guy Sacre a évoqué un « pastiche délicat et point dénué d'émotions¹³ », Richard Witehouse – critique musical spécialiste de « musique contemporaine » – a parlé d'un « air » mélancolique dont les contours et les dessins constituent « une approche très française du maître baroque¹⁴ ».



Les sept dernières mesures de l'« Hommage à Bach »,
extrait du 5^e mouvement d'*Au grès des ondes* d'Henri Dutilleux
(© Alphonse Leduc)

De plus, n'est-il pas désormais courant d'observer chez ce compositeur un goût inné pour une certaine sensualité harmonique, disposition entretenue dès les années d'apprentissage par la fréquentation des pages de Frédéric Chopin et Robert Schumann, et plus tard, d'Emmanuel Chabrier, César Franck, Gabriel Fauré, Claude Debussy et Maurice Ravel ? De fait, c'est au travers de ces derniers ménagements hexagonaux plus ou moins déguisés que d'aucuns n'ont pas hésité à arguer de l'aspect « néoclassique¹⁵ » du premier langage de Dutilleux. En réaction, les plus jeunes se sont alors sentis plus forts pour revendiquer une autre forme de modernité prospective incluant des ingrédients de « contemporanéité » plus avant-gardistes : Ainsi, « à trop révéler le passé, on court le risque de se détacher du présent¹⁶ », a pu prétendre André Hodeir (élève d'Olivier Messiaen) au tout début des années 1960... ce jugement étant quelque peu alarmiste, même si le compositeur Claude Ballif (également élève de Messiaen) remarquait volontiers, en 1967, que ce qu'il nommait une « fausse modernité » pouvait

¹³ Guy Sacre, *La Musique de piano – Dictionnaire des compositeurs et des œuvres*, coll. « Bouquins », Paris, Robert Laffont, 1998, vol. I, p. 1029.

¹⁴ Richard Witehouse, « Henri Dutilleux : Œuvres pour piano solo intégrales », livret du CD Naxos n°8.557823, 2007, p. 8.

¹⁵ Fiorenza Leucci, *Dizionario dei Compositori del '900*, Milano, Vallardi, 1999, p. 85.

¹⁶ André Hodeir, *La Musique depuis Debussy*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, p. 1.

rejoindre un certain « académisme », celui-ci rééditant « trop tard, mais toujours, le conformisme »¹⁷...

À la fin des années 1950, Dutilleux n'a pas omis de rappeler que « s'il n'y a pas d'accords nouveaux, il y aura toujours des combinaisons harmoniques nouvelles et pas nécessairement dans le sens d'une plus grande complexité, mais au contraire, d'un certain dépouillement, dont les maîtres contemporains – Fauré, Roussel, Bartók, Stravinsky – n'ont pas tardé à sentir la nécessité.¹⁸ » Au cœur de ce genre de fresque transhistorique, le critique humaniste Claude Rostand notait en 1970 qu'« émergeant d'une marée de bons jeunes gens dont les plus hautes ambitions consistaient à répéter ce que Ravel, Stravinsky, Prokofiev, Roussel ou Bartók avaient déjà très bien dit, il a su échapper à tout épigonisme. À l'écart de la foule des confectionneurs, au-dessus du flot immense, et d'ailleurs inévitable, de ce que Chabrier appelait 'la musique que c'est pas la peine', Dutilleux est, à côté d'un Pierre Boulez, et dans un univers tout différent, l'une des personnalités de ces générations possédant un intérêt vivant, réel, exceptionnel.¹⁹ »

En 1938, notre artiste obtint le Premier Grand Prix de Rome²⁰ avec la scène lyrique *L'Anneau du Roi* (éditée immédiatement par la maison Durand, à Paris). Le critique musical Paul Griffiths²¹ a d'ailleurs insisté ultérieurement sur cette forme d'influence ravélienne qui donnait au corpus de la maturité de Dutilleux son plein esprit de liberté, tant dans le processus thématique que dans la conduite de la fluidité des textures. À propos des compositions à fournir pour obtenir le Prix de Rome (il s'agissait en l'occurrence des partitions de *Gisèle* et de *L'Anneau du Roi*), l'auteur s'est expliqué : « Ces fameuses cantates voulaient être une sorte de petit raccourci d'un opéra, en l'espace de vingt minutes, quelque chose de très hybride, à trois personnages. Alors, nos maîtres nous poussaient à passer ce concours, une filière encore très académique²² », avait-il confié bien plus tard, en 2006.

On repèrera en outre qu'au début des années 1940, Dutilleux a composé quelques musiques de scène radiophonique (tels *Le Général Dourakine*, *Numance*, *La petite Lumière et l'Ourse*, *Le Roman de Renard*). En 1945, en parallèle de la conception de la *Chanson de la déportée* (pour voix et piano), il a mis au propre trois tableaux symphoniques écrits en 1943 d'après *Les Hauts de Hurlevent*, le

¹⁷ Claude Ballif, *Écrits* (dir. G. Ballif, P. A. Castanet, A. Galliari, M. Tosi), Paris, Hermann, 2015, tome 2, p. 25.

¹⁸ Propos d'Henri Dutilleux cités par Jacques Lonchampt, *Dictionnaire des Musiciens et des Œuvres*, Paris, Éditions du Journal musical français, 1959, tome II, p. 165.

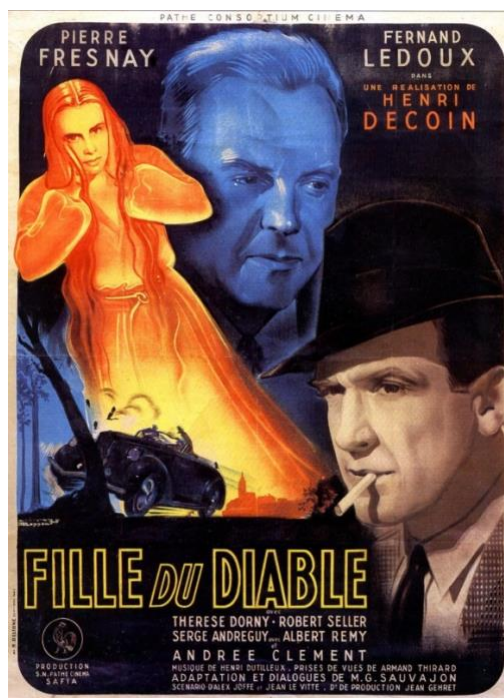
¹⁹ Claude Rostand, *Dictionnaire de la musique contemporaine*, Paris, Larousse, 1970, p. 83.

²⁰ « Henri Dutilleux est un des rares Prix de Rome qui ne composent pas une musique insipide, mais il est aussi un des rares musiciens qui trouvent la possibilité, dans le cadre de la tradition (tradition harmonique faurénne et ravélienne), d'exprimer une personnalité originale (Claude Samuel, *Panorama de l'art musical contemporain*, Paris, Gallimard, Le Point du jour / NRF, 1962, p. 331). Juste pour information, Dutilleux m'avait confié à deux reprises que l'obtention de ce prix ne lui avait été réellement d'aucun intérêt...

²¹ Paul Griffiths, *Encyclopaedia of 20th Century Music*, London, Thames and Hudson, 1986, p. 66.

²² « La voix d'Henri Dutilleux », propos recueillis en 2006 par Jérémie Leroy-Ringuet et Emmanuel Pesqué – Cf. www.odp-opera.com

célèbre roman de l'Anglaise Emily Brontë (il s'agissait d'une musique de scène cette fois destinée au Théâtre Hébertot à Paris). En 1946, il a encore terminé la partition de *La Princesse d'Élide* pour la comédie galante éponyme de Molière (alors jouée au Théâtre Français). Ce geste est réitéré pour une partition dédiée, en 1948, à la représentation de *Monsieur de Pourceaugnac*, comédie-ballet du même auteur dramaturge. De même, en 1952, il a conçu la musique de scène d'*Hernani* de Victor Hugo... Dans un esprit semblable, après la seconde Guerre mondiale, n'a-t-il pas accepté d'imaginer – en cinéphile éclairé – de la musique de film aux atmosphères diversement colorées (autant sur le plan dramatique que bucolique) : *Fille du diable* d'Henri Decoin (1946), *Six heures à perdre* d'Alex Joffé et Jean Lévitte (1947), *Le Café du Cadran* de Jean Gehret (1947), *Le Crime des justes* de Jean Gehret (1950), *L'Amour d'une femme* de Jean Grémillon (1953) ?



Affiche du film *Fille du Diable* d'Henri Decoin
Musique d'Henri Dutilleux
(© Pathé SAFIA)

Alors que dans *Le Monde* du 22 avril 1970, Henri Dutilleux a déclaré devoir beaucoup à l'étude des partitions de Ludwig van Beethoven, « plus que jamais source de joie dans un monde qui en manque passablement »... dans les pages de la *Tribune de Lausanne* du 26 août 1958, le musicien avait voulu déjà mentionner : « Personnellement, je puis dire qu'à un moment particulier de ma formation, très exactement celui où, sortant jeune encore du Conservatoire, je pris conscience des dangers d'un certain impressionnisme musical, l'exemple de Florent Schmitt – qui a eu le grand mérite de repousser, dès 1900, les tentations debussystes (disons plutôt de faux debussysme) – fut décisif pour des raisons presque semblables, comme le fut, plus intensément encore, celui des maîtres

étrangers comme Stravinsky, lequel n'a pas été sans subir lui-même, ne l'oublions pas, l'influence très passagère mais très réelle de Schmitt.»

Séduits par les degrés variés de l'inventivité de Dutilleux, les commentateurs ont eux-aussi tenté de dessiner les contours rhizomiques de l'arbre généalogique du maestro. Ainsi, pour Gisèle Brelet, « c'est pour se délivrer de ce 'trop plein' harmonique qu'il se soumit à la discipline du contrepoint en prenant conseil de Bach et, chez les modernes, de Roussel d'abord, de Stravinsky et Hindemith ensuite.²³ » En effet, notre auteur a volontiers reconnu que le créateur du *Festin de l'araignée* l'avait sans conteste séduit jusque dans son adolescence tardive : « J'ai peut-être un peu subi son influence. Quelques reflets de sa musique passent dans certaines de mes premières œuvres symphoniques. Mais il m'a intéressé surtout comme antidote à d'autres musiciens et aussi parce qu'il était assez mal reconnu dans les milieux officiels²⁴ », a complété le compositeur. Sur un plan médiatique somme toute restreint, à la veille de la seconde Guerre mondiale, des courants qui semblaient prophétiques ont concerné les compositions des membres du Groupe des Six et du Groupe Jeune France, mais aussi, à divers titres, les œuvres étonnantes d'Anton Webern ou d'Edgard Varèse... À cette enseigne, « pour Honegger et Milhaud, qui avaient paru ouvrir de nouvelles voies, ils étaient plutôt la conclusion d'une grande période de 'classicisme français', née soixante-dix ans auparavant, même si elle se prolonge jusqu'à nos jours avec des bonheurs divers, mais heureux avec un créateur incontestable, Henri Dutilleux²⁵ », déduisait avec satisfaction Émile Vuillermoz.

Enfin, force est de constater que « la grande filiation au Conservatoire, après 1945 », allait être « Berlioz-Debussy-Messiaen » alors que dans les années 1930, « c'était encore Bizet-Fauré-Ravel, dans les bons cas. L'héritage naturel de Dutilleux ne sera donc pas l'École de Vienne, même si Ravel s'en préoccupait²⁶ », a soutenu Célestin Deliège. Quant à Olivier Messiaen, il convenait volontiers qu'Henri Dutilleux était un « merveilleux musicien. Classique par certains côtés, moderne par d'autres. Curieusement, plus classique que moi sur certains points et plus moderne sur d'autres, alors que nous appartenons à peu près à la même génération²⁷ »...

Chronique et critique mémorielle du passé

Il est intéressant de repérer que, bon gré mal gré, l'esprit théorique des maîtres polyphonistes de la Renaissance (de Guillaume Dufay à Josquin des Prés ou Claude Lejeune) a influencé l'apprenti compositeur au même titre que les divers

²³ Gisèle Brelet, « Les indépendants », *Histoire de la musique* (dir. Roland-Manuel), Paris, Gallimard, 1963, p. 1248. Lire aussi Henri Dutilleux, *Mystère et mémoire des sons*, entretiens avec Claude Glayman, Arles, Actes Sud, 1997, p. 27-41.

²⁴ Henri Dutilleux, Martine Cadieu, *Constellations – Entretiens*, Paris, Michel de Maule, 2007, p. 92-93.

²⁵ Émile Vuillermoz, *Histoire de la musique*, Paris, Fayard, 1973, p. 531 (édition complétée par Jacques Lonchamp).

²⁶ Célestin Deliège, « Henri Dutilleux ou la quête progressive d'une autre modernité », *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM – Contribution historique à une musicologie critique*, Sprimont, Mardaga, 2003, p. 306.

²⁷ Olivier Messiaen, « Les contradictions du siècle », *Musique et couleur*, Paris, Belfond, 1986, p. 220.

mouvements du romantisme²⁸ littéraire et de l'impressionnisme pictural, même si Dutilleux aimait déclarer sans fard qu'« un artiste est forcément imprégné par son temps et par les événements y affairant²⁹ »...

À l'horizon de ses prospections et de ses découvertes, Dutilleux a ainsi puisé complémentirement son inspiration dans l'analyse de la musique d'autres personnalités, historiquement plus proches de lui : comme celle de Gabriel Fauré (auditionner par exemple le « Prélude en Berceuse » extrait d'*Au gré des ondes*, le langage étant alors proche du *Clair de lune*), de Maurice Ravel (voir le diptyque *Sarabande et cortège* qui s'inspire sans conteste du *Concerto pour la main gauche*), d'Igor Stravinsky (surtout au niveau harmonique, examiner notamment quelques passages de la *Deuxième symphonie* – 1957-59 – et de *Métaboles* – 1964³⁰), d'Albert Roussel (l'orchestration du ballet *Le Loup* rappelle celle de *Bacchus et Ariane*), de Serge Prokofiev (on appréciera à cet effet certains contours mélodiques de la *Première Symphonie*), de Claude Debussy (on peut scruter quelques traces de *Brouillards* au sein de la texture de la *Sonate pour piano*³¹ mais il faut aussi considérer le rapport au lyrisme debussyste dans *L'Anneau du Roi*³²)...

« Le ballet *Le Loup* écrit en 1953 introduit l'esthétique des métamorphoses³³ » : Courant sur trois tableaux, la musique a été conçue pour le chorégraphe Roland Petit (ce dernier ayant lui-même concocté le support argumentaire d'après Jean Anouilh et Georges Neveux)³⁴. Incluant cette partition dans le répertoire reconnu des musiques chorégraphiques du mitan du XX^e siècle, le musicologue Antoine Goléa estimait, en 1956, que « ceux qui réussissent le mieux, ce sont les musiciens

²⁸ Rappelons que dans le *Figaro* daté du 1^{er} janvier 1979, Jacques Doucelin a signé un article intitulé : « Le romantisme bien tempéré de Dutilleux »...

²⁹ Expression de Dutilleux entendue le 21 février 1998 au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris lors de la présentation d'un double disque consacré aux compositeurs de la Société Internationale pour la Musique Contemporaine (section française).

³⁰ Fondé sur un motif de douze sons, le relief d'une « passacaille des cuivres aux accents plaintifs » peut facilement se repérer au sein d'« Obsessionnel » (le 3^e mouvement de *Métaboles*) de Dutilleux (cf. par exemple Karol Beffa, « Henri Dutilleux : tout un monde... proche ou lointain », *Les Mots de la musique*, dir. Franck Médioni, Paris, Fayard, 2024, p. 72). En complément, consulter Shigeru Fujita, « Comment Henri Dutilleux a incorporé le sérialisme à son langage harmonique – analyse de *Métaboles* et de *Tout un monde lointain* » (onglet Dutilleux, site Brahms IRCAM).

³¹ Pour sa part, le critique Clarendon avait relevé dans la *Sonate pour piano* de Dutilleux un « équilibre harmonieux » digne de celui que Ravel nous a légué (cf. le *Figaro* du 2 mai 1948).

³² Cette cantate composée pour l'obtention du Prix de Rome évoquait les amours du roi Salomon et de la reine de Saba. Dédicée à Henri Busser, cette scène lyrique classique dans son argumentaire – il s'agissait d'un poème d'Élise Vollène – fut créée en 1938 par trois solistes et un orchestre placés sous la direction de Philippe Gaubert.

³³ Jean-Pierre Armengaud, « Henri Dutilleux : une musique qui marche sur le temps », *Henri Dutilleux – Entre le cristal et la nuée*, op. cit., p. 14. *Le Loup* n'était pas le premier essai dans le domaine du ballet. Dans ce sillage, Dutilleux avait déjà écrit *Reflets d'une belle époque* en 1948 et *Pour les enfants sages* en 1951-52...

³⁴ Placée sous la direction de Richard Blareau, l'œuvre (pour laquelle « le fantastique et la passion sont indissolubles ») a été créée à Paris le 17 mars 1953, au Théâtre de l'Empire, dans des décors et costumes de Carzou (cf. Marc Vignal, dir., *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 1996, p. 616). Pour des renseignements complémentaires, consulter le feuillet n°13 inclus dans le coffret *Ainsi Dutilleux* (dir. C. Desmarests, J.-Y. Lhôte), Lille, Miroirs Éditions, 1991.

qui même dans les œuvres de ‘musique pure’ ne rompent pas entièrement avec la tradition et qui ont le souci majeur de ne pas briser le contact avec la sensibilité actuelle de la majeure partie du public mélomane.³⁵ Bien que conçue pour un ensemble de vingt-cinq instrumentistes, l’œuvre dégage un ample climat digne des registres symphoniques à la française³⁶. « Musique violente, souvent passionnée, dans laquelle on pourra discerner une influence bartokienne ; mais plus encore, reconnaître un très mystérieux pouvoir d’enchantement³⁷ », reconnaissait le musicologue François-René Tranchefort.



Dessin préparatoire de Carzou
pour l’élaboration costumière du personnage de La Bohémienne
(Programme de la création du ballet *Le Loup*
– Paris, Théâtre de l’Empire, 17 mars 1953)

En fait, l’art de Dutilleux – personnage curieux de tout – a fait son miel de divers types d’écriture : en dehors de la série de douze sons qu’il traite en indépendant non orthodoxe (voir les *Trois Sonnets de Jean Cassou* – 1954...), il va même, à l’instar d’un Messiaen, user volontiers du relief galbé des mélismes du chant grégorien. Prière de lire à nouveau la partition de la *Sonate pour piano* (1946-48 – partition considérée par son auteur comme étant son opus 1) où un relief psalmodique sacré référentiel semble être confiné, ici et là, avec vive intelligence et grand raffinement. Dans ce cadre culturel atavique, à l’instar du génial corpus d’un Mozart ou d’un Beethoven, l’ordonnancement du « thème et variations » a également fait partie de l’arsenal didactique et dialectique du jeune Dutilleux. Analysez par exemple le mouvement terminal de la *Sonate pour piano* au langage

³⁵ Antoine Goléa, « Les rapports entre la Musique et la Danse », *Le Ballet contre l’Opéra*, revue *Le Point* n°51, mars 1956, p. 33.

³⁶ On pourra écouter Alain Louvier parler de la musique de ce ballet dans sa communication intitulée « Henri Dutilleux, héritier de l’école symphonique française : Du *Loup* à *L’Arbre des songes* », *Journée Henri Dutilleux*, 12 décembre 2006 (cf. site du CDMC, consulté le 14 mars 2025).

³⁷ François-René Tranchefort, *Guide de la musique symphonique*, Paris, Fayard, 1986, p. 224.

du reste plus modal que tonal³⁸ (brouillé parfois par les sortilèges de l'atonal), et dont le long cheminement est animé par un thème de choral suivi de ses divers caprices évolutionnistes : « La sonate se réfère encore à des schémas traditionnels : division en trois mouvements dont le dernier, en forme de variations, adopte lui-même une structure voisine de celle d'une sonate. En quelque sorte, une sonate dans une sonate !³⁹ », a livré le compositeur. Au cœur de ce dernier mouvement, on pourra repérer les différentes phases nommées « Vivace », « Un poco piu vivo », « Calmo » et « Prestissimo ».



Sonate pour piano d'Henri Dutilleux :
Manuscrit montrant le début de la 3^e variation (« Calmo »)
extraite du mouvement final bâti sur un thème de choral
(© Éditions Durand)

De factum, évoquant au début des années 1950 la génération des musiciens qui le suivaient, Francis Poulenc aimait placer Henri Dutilleux parmi « ceux qui, avec beaucoup de talent, de personnalité et d'originalité continuent dans la lancée d'une certaine tradition⁴⁰ ». C'est ce que remarquait également le compositeur et chef d'orchestre Daniel Tosi qui se permettait d'ajouter à ce tableau un brin sépia, un éclairage rituelo-énigmatique : « Comme chez Varèse ou Jolivet, le fait musical s'apparente, pour Dutilleux, à une forme de cérémonie, à quelque chose de très proche du passé, avec sa part de mystère et de magie.⁴¹ » Brouilleur de pistes et thaumaturge dans l'âme, le concepteur inspiré du *Mystère de l'instant* avouera pourtant en 1997 que « les traditions doivent souvent être violées et celles qui peuvent le mieux nous nourrir, nous enrichir, émanent souvent de

³⁸ Marie Delcambre a montré que les indices présents dans la *Sonate pour piano* (ceux requérant notamment quelques intervalles pertinents et modes privilégiés...) sont préparatoires à l'écriture d'*Ainsi la nuit*, son unique quatuor à cordes daté de 1976 (Marie Delcambre, *Ainsi la nuit de Henri Dutilleux*, Paris, Michel de Maule, 2001, p. 54).

³⁹ Henri Dutilleux, livret du coffret discographique Erato n° 0630-14068-2. Il est possible d'écouter une analyse de cette *Sonate* (exposé daté du 19 juillet 1980) par son auteur en compulsant le site Brahms IRCAM (consulté le 14 mars 2025).

⁴⁰ Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, Julliard, 1954, p. 197.

⁴¹ Daniel Tosi, « Perspectives nouvelles de 1945 à 1985 », *Histoire de la musique* (dir. M.-C. Beltrando-Patier), Paris, Larousse, 1998, p. 1035. À propos du *mysterium* qui a régi l'intégralité du grand Œuvre de Dutilleux, il convient de relever l'inscription qui trône en exergue du premier mouvement de sa *Deuxième symphonie* : « Animato, ma misterioso ».

l'extérieur, de l'étranger⁴²». En l'occurrence, Henri Dutilleux reconnaissait (en novembre 1985) avoir toujours eu infiniment besoin de ce qu'André Gide – dans son *Journal* (1931) – appelait si pertinemment le « levain de l'étranger »⁴³ : Ainsi, « contrairement à bien d'autres compositeurs de ce siècle, j'ai peu appris de l'Extrême-Orient, sauf peut-être pour corriger et étendre ce qui, dans notre perception du temps, est trop rationnel et mesuré. Ce levain, je l'ai plutôt recherché du côté de l'Europe centrale, dans une certaine manière d'être musicale : chez Bartók, puis chez Schoenberg et son école et, bien avant, chez les Russes de la grande période, surtout Moussorgski. J'ai longtemps été étranger à Brahms, mais pas du tout à Wagner, même si je comprends la réaction de Debussy, qui le connaissait bien mieux que ses thuriféraires patentés... », a ainsi développé notre musicien⁴⁴.

Pour revenir au premier opus retenu (trois mouvements pour piano terminés en 1948⁴⁵ et écrits à l'intention de son épouse⁴⁶ – la pianiste Geneviève Joy), l'auteur s'est expliqué : « C'était dans les années 1945-1950. J'étais à contre-courant, simplement par nature, non par provocation, encore fidèle à la grande forme et sans me préoccuper du mouvement sériel en pleine expansion. C'est une œuvre de passage, de transition dont je regrette, avec le recul, l'aspect assez pléthorique mais dont certaines pages me sont toujours proches, notamment pour leur intérêt harmonique⁴⁷». Toujours est-il qu'allant du micro-détail (d'ordre rythmique, intervallique) à la macrostructure (usage du canon, principe transformationnel de la modulation), l'idée de variations⁴⁸ va également traverser l'œuvre plus adulte du compositeur : En l'occurrence, dès le dernier mouvement de la *Première Symphonie*, il est aisé de percevoir des notions de « variantes » (comme disait le sociologue Theodor W. Adorno) à tous les degrés de l'édifice compositionnel, le grand œuvre étant constitué d'un cycle librement consenti sur le plan trans-mutationnel du matériau basique.

⁴² Propos cités par Philippe Albéra (dir.), *Musiques en création*, Genève, Contrechamps, 1997, p. 146.

⁴³ Cf. Henri Dutilleux, *Mystère et mémoire des sons*, op. cit., p. 175.

⁴⁴ Henri Dutilleux, « Le levain de l'étranger », *20^e siècle, images de la musique française* (dir. J.-P. Derrien), Paris, Sacem & Papiers, 1986, p. 163. La même idée est à relever dans *Musiques en création*, op. cit., p. 146.

⁴⁵ « Dutilleux fut découvert en 1948 grâce à sa *Sonate pour piano*, lui qui proposait, alors que les élèves de Messiaen s'engageaient dans la voie de la musique sérielle, une conception de la musique plus conforme aux désirs de certains mélomanes [...]. Dutilleux est actuellement le seul compositeur français révélé après-guerre dont le talent soit incontestable et qui préfère la tradition à la révolution » (Claude Samuel, *Panorama de l'art musical contemporain*, op. cit., p. 330-331).

⁴⁶ « L'interprète est un levier puissant pour l'envie de composer », répondait le maître à une question de Cédric Costantino (« Entretien avec Henri Dutilleux », 11 mai 2006, cf. le site *Classiquenews.com*, consulté le 20 février 2025).

⁴⁷ Henri Dutilleux, Martine Cadieu, *Constellations – Entretiens*, op. cit., p. 50. Concernant cette période historique couvrant la seconde Guerre mondiale et après... voir François Porcile, *Les Conflits de la musique française – 1940-1965*, Paris, Fayard, 2001.

⁴⁸ Le maître n'a jamais manqué de révéler son « attachement évident à l'esprit de variation » (propos de Dutilleux cités par Karol Beffa, « Henri Dutilleux : tout un monde... proche ou lointain », op. cit., p. 73). En complément, lire Raphaël Brunner, « Variations, prémonitions, instantanés : approche d'un projet compositionnel », *Revue musicale de la Suisse romande* n°3, septembre 1994, p. 13. Compulser également de Daniel Humbert, *Henri Dutilleux : l'œuvre et le style musical*, Paris / Genève, Champion / Slatkine, 1985, p. 201.

D'une manière quasi fractale, l'amateur peut aussi, au sein du « Scherzo » de la *Première Symphonie*, embrasser cette part de quasi liberté transmise au niveau générationnel (afin de déployer de vives couleurs rayonnant parfois à l'unisson, le cadre plante un décor captivant pouvant faire songer à un mouvement perpétuel). Le compositeur m'avait du reste confié qu'énergique à souhait, ce mouvement était volontairement placé sous le domino démonstratif de la « virtuosité » orchestrale⁴⁹. De même, un travail de développement sous forme variationnelle préside à l'écriture de l'« Intermezzo ». En effet, ce troisième volet symphonique se fonde sur une technique qu'il utilisera très souvent dans ses compositions futures. En l'occurrence, contrairement à la logique bien séante des anciens, le musicien ne présente pas le thème en premier lieu, mais il tient à le révéler grâce au perfide truchement d'une lente mutation. Oscillant progressivement du global au local, ce qui peut être pris comme émanant d'une errance thématique montre *in fine* un délicat camaïeu, varié à tous les niveaux de l'entreprise orchestrale.

De surcroît, il semble utile de mentionner que dans le « Finale con variazioni » (à la « tonalité oppressée » et à l'unité semblant « plus précaire »⁵⁰), la synthèse de ces différents modes d'agencement dans le temps et l'espace symphoniques est menée d'une manière assez singulière. Alors que ce dernier panneau prend forme grâce à un allègre traitement majestueux des percussions en lice, il va aboutir à une calme conclusion reflétant une atmosphère aux couleurs sombrement graves. Dutilleux a expliqué : « Par une symétrie voulue, la musique émerge de l'ombre dans les premières mesures pour s'y replonger dans les toutes dernières. Ainsi s'établit une transition entre le monde réel et imaginaire. C'est un peu comme la naissance et le déroulement d'un rêve⁵¹ ». Néanmoins, dans de telles circonstances rappelant, de près ou de loin, l'agencement des formes en arche, ce geste semble plus proche du songe pondéré que de la sereine rêverie. À ce propos, n'a-t-on pas dit du compositeur : « Il ne marche pas, il flotte. Il ne réfléchit pas, il rêve [...] Un poète. Pas un poète musicien : un musicien poète. Un poète qui crée par amour, non par jeu⁵² » ?

En dehors de la « forme lied » (de type schématique A-B-A) qui soutient le deuxième mouvement de la *Sonate pour piano*⁵³ ainsi que l'« Intermezzo » de la

⁴⁹ Expression de Dutilleux entendue en février 1998 au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (*op. cit.*). Divers degrés de virtuosité se retrouveront dans l'écriture des *Métaboles*, au point que Francis Bayer voyait dans cet opus un apparemment à un concerto pour orchestre plutôt qu'à une symphonie (cf. Francis Bayer, livret du disque 33 tours Erato STU 71516, 1983, p. 1). On notera en outre que pour Dutilleux, le terme « métaboles » était synonyme de « variations » (tant aux niveaux mélodique, rythmique qu'harmonique ou simplement instrumental).

⁵⁰ Expressions de Robert-Aloys Mooser parues dans son *Panorama de la musique contemporaine 1947-1953*, *op. cit.*, p. 309-310.

⁵¹ Propos de Dutilleux cités par Rémi Jacobs, livret du disque 33 tours *Henri Dutilleux – Première symphonie*, *ibidem*.

⁵² Bernard Gavoty, Daniel Lesur, *Pour ou contre la musique moderne ?*, Paris, Flammarion, 1957, p. 127.

⁵³ Cette œuvre figure par ailleurs un cadeau de mariage remarquable (et remarquée) par sa dédicataire Geneviève Joy (alors cheffe de chant à l'Orchestre national à Paris).

Première symphonie, hormis également la « forme rondo » adoptée par le premier mouvement des *Métaboles*... un autre type de regard oblique vers le passé est avéré grâce au recours de la « forme sonate ». Ce dernier geste idiomatique structurant qui rassure grâce à son caractère palingénésique se rencontre à bon droit dans les opus des années 1940-50 (voir l'« Allegro con moto » de la *Sonate pour piano* dans lequel l'auteur se joue habilement de l'ambiguïté du mono-bi-thématisme). À l'image de cet agencement structurel d'ordre idiomatique, il est aussi possible d'analyser de notre musicien l'« Allegretto » de la *Sonatine pour flûte et piano* (1943 – morceau de concours⁵⁴) ou le « Scherzo » de la *Sonate pour hautbois et piano* (1947 – morceau de concours)... En fin de compte, sans entrer dans des détails d'ordre plus techniquement approfondis, ne pouvons-nous pas affirmer avec la musicologue Caroline Potter que vis-à-vis de ce corpus fertile de pré-maturité, Dutilleux semble bien avoir retenu les leçons académiques⁵⁵ des *Cours de composition musicale* (1912) de Vincent d'Indy⁵⁶ ?

En guise de postlude

La présente étude a désiré montrer que dépendance et indépendance⁵⁷ étaient toutes deux impliquées et imbriquées dans la pensée et dans l'œuvre première d'Henri Dutilleux, que ce soit au niveau de l'orchestration (dans les années 1940 – avant- et après-guerre – il a orchestré des opus d'Albert Roussel, Jehan Alain, Claude Debussy⁵⁸...) ou que ce soit dans l'ordre de la citation (on peut scruter ici et là des traces émanant des œuvres de Clément Janequin, Jehan Alain⁵⁹, Benjamin Britten, Béla Bartók, Modest Moussorgski ...). Dans ce registre, on peut même évoquer le plan de l'autocitation, consultez à cet égard la partition tardive

⁵⁴ Pièce « d'une écriture aisée, d'une élégance de contours patricienne, d'une subtilité harmonique et d'une grâce ravéliennes » (Robert Bernard, *Histoire de la musique*, Paris, Fernand Nathan, 1963, Tome III, p. 969). Cette sonate a été orchestrée en 2019 par Kenneth Hesketh.

⁵⁵ Cf. Caroline Potter, *Henri Dutilleux : His Life and Works*, Aldershot, Ashgate, 1997, p. 6.

⁵⁶ Cf. notamment le second volume paru à Paris aux Éditions Durand, en 1912. En complément de ces éléments relatifs au célèbre traité de d'Indy, voir Pierre Gervasoni, *Henri Dutilleux, op. cit.*, p. 222.

⁵⁷ « 'Indépendant' est une étiquette qui, pour un artiste, sonne haut et clair, mais qui, finalement, n'a pas grand sens : nos compositeurs indépendants appartiennent en réalité, à une même famille spirituelle dont ils 'dépendent' plus ou moins étroitement, et ils sont animés par de semblables préoccupations » (Claude Samuel, *Panorama de l'art musical contemporain, op. cit.*, p. 323).

⁵⁸ Il est possible d'opérer un rapprochement de la production musicale de Debussy avec le domaine de la « mystériologie » jadis arrêté par Jankélévitch (cf. Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère, Cahiers de philosophie* n°28, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1949, p. 11). Au reste, dans cet essai, le philosophe n'a-t-il pas révélé que « le mystère est la chose de la musique » ? Quant à Dutilleux, il a confessé que « le fait d'inventer de la musique (ce qui est un besoin mais sans doute aussi une utopie), s'apparente – au-delà du nécessaire travail artisanal, si possible quotidien – à une forme de cérémonie, à quelque chose de presque sacré, comportant une grande part de mystère et d'utopie » (propos reproduits par Dom Angelico Surchamp, « Entretiens avec Henri Dutilleux », *Zodiaque, Cahiers* n°135, Abbaye Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire, 1983, p. 38).

⁵⁹ Cf. le diptyque intitulé *Les Citations* pour hautbois, clavecin, contrebasse et percussions de 1991.

de *Sur le même accord*⁶⁰ – nocturne pour violon et orchestre de 2002 – ou encore celle de *Correspondances*⁶¹ de 2003...

Très à l'écoute de ses contemporains⁶², le maître a également donné dans la musicographie en signant des textes portant sur la philosophie et la production de Beethoven, Berlioz, Debussy, Ravel, Schmitt, Stravinsky, Milhaud, Dukas, Webern... Au sujet du dodécaphoniste le plus radical⁶³ de l'école schönbergienne, Dutilleux avait tenu, en 1973, à communiquer une sorte de bilan relatif au catalogue webernien : « Par son œuvre – d'une pureté diamantaire –, il a su éveiller une conscience toute nouvelle de l'oreille. Aussi est-il bien vrai qu'après lui l'on ne peut plus tout à fait penser, jouer, ni écouter la musique de la même manière, pas même celle de ses devanciers⁶⁴ »...

Enfin, ennemi des groupes exaltés et des chapelles sectaires, l'auteur de *Bergerie* (1945)⁶⁵ et de *Blackbird* (1950)⁶⁶ était de ceux qui – entre classicisme et modernité, entre modalité et atonalité, entre simplicité et complexité⁶⁷ – ont noblement fait partie de cette « tradition de solitaires⁶⁸ ». Défendant toute une

⁶⁰ Cette partition se réfère ostensiblement à « Sur un même accord » de 1977, mouvement intégré aux *Trois Préludes* pour piano de Dutilleux. Centré sur les phénomènes de résonances et de timbres, la pièce est bâtie sur un « accord-pivot » de quatre sons autour duquel se nouent peu à peu les fils du tissu polyphonique. Le compositeur a d'ailleurs avoué : « je n'ai jamais pu vraiment accepter, dans la musique sérielle, l'abolition de toute hiérarchie. Dans mes œuvres, on trouve de nombreuses références à cette notion de hiérarchie, par l'emploi de notes pivots, de pédales, de thèmes d'accords » (propos d'Henri Dutilleux cités par Daniel Tosi, *Histoire de la musique, op. cit.*, p. 1095).

⁶¹ Dans cet opus pour voix et orchestre, quelques mesures sont empruntées à *Timbres, Espace, Mouvement ou La Nuit étoilée* (1977-78) pour orchestre.

⁶² Cf. Myriam Tetaz, « Henri Dutilleux, un compositeur à l'écoute de son siècle », *Revue musicale de Suisse romande* n°3, *op. cit.*, p. 25. On peut également observer que le musicographe Vuillermoz (qui tenait Dutilleux comme « le grand lyrique héritier de la tradition française ») a noté que la « curiosité » de ce compositeur avait été « excitée » par son passage au « studio d'essai » du père de la musique concrète : Pierre Schaeffer (Émile Vuillermoz, *Histoire de la musique, op. cit.*, p. 568 et p. 546).

⁶³ Encore que l'opus 1 de Webern de 1908 soit intitulé *Passacaglia* (« Passacaille ») et que son opus 16 ait regroupé *Fünf Canons nach lateinischen Texten* (« Cinq canons sur des textes latins »).

⁶⁴ Henri Dutilleux, texte rédigé pour l'exposition « Anton Webern » du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris (Paris, Festival d'Automne, octobre 1973).

⁶⁵ Édité par la maison Lemoine (Paris), cette courte page écrite pour les pianistes en herbe a été publiée au sein d'un recueil collectif intitulé *Jardin d'enfants*.

⁶⁶ Accentuant à loisir les reliefs fantaisistes d'une stylisation appoggiaturée l'écriture rappelle ici et là quelques contours répétitifs de chants d'oiseaux. Selon Gervasoni, cette œuvre pianistique « marque le retour du compositeur à la miniature pédagogique d'une manière plus 'consentie' qu'avec les pièces du recueil *Au gré des ondes* ». Pour le moins, à l'écoute de cette courte pièce à connotation « faussement ornithologique », les amateurs pourront trouver sans conteste des réminiscences provenant du mouvement final de la *Sonate pour piano*, achevée deux ans auparavant (cf. Pierre Gervasoni, *Henri Dutilleux – L'Esprit de variation : Écrits et catalogue*, Paris, Éditions Philharmonie de Paris, 2019, p. 55).

⁶⁷ Henri Dutilleux aimait rappeler les conseils prodigués par les anciens : « Dukas, que j'admire beaucoup, disait à ses élèves : 'Travaillez dans la complexité', alors qu'Henri Busser, qui fut mon professeur, nous recommandait : 'N'oubliez pas de chanter, pensez à Gounod', ce qui est tout autre chose... » (cf. « Le levain de l'étranger », *20^e siècle, images de la musique française, ibidem*).

⁶⁸ Cf. Richard Millet, *Pour la musique contemporaine*, Paris, Fayard, 2004, p. 105.

palette de « traits de style⁶⁹» particuliers, aux couleurs toujours non édulcorées, il a su creuser un sillon artistique pertinent. Dans ces circonstances, le jugement des musicologues a souvent mis en exergue le fait que le maître savait rejeter les « faux semblants », qu'il ne cherchait nullement à « étonner » gratuitement, et qu'en ce sens, il désirait poursuivre « la quête d'une vérité intérieure⁷⁰ ». En compagnie des Dukas, Ravel, Kœchlin, Jolivet ou Ohana... c'est ainsi que Dutilleux a pu caractériser (à un rythme personnel plutôt lent) un pan non négligeable de la musique « moderne » française du XX^e siècle – au sens où le philosophe Jean-François Lyotard disait que « l'esthétique moderne est une esthétique du sublime, mais nostalgique⁷¹ »...

⁶⁹ Notons que pour le philosophe Goodman, un « trait de style » doit être « exemplifié par l'œuvre », en ce sens il doit contribuer « à la situer dans un ensemble parmi certains ensembles significatifs d'œuvres. Les traits caractéristiques de tels ensembles d'œuvres – non les traits d'un artiste ou de sa personnalité, ou d'un lieu ou d'une période ou de leur caractère – constituent le style » (Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1984, p. 131)

⁷⁰ Cf. Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la musique*, *ibidem*.

⁷¹ Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 2005, p. 29.