

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1994)

Heft: 40

Artikel: Hugues Dufourt à l'œuvre - vingt-cinq ans de création musicale en Europe = Hugues Dufourt am Werk - fünfundzwanzig Jahre kompositorisches Schaffen in Europa

Autor: Castanet, Pierre Albert

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-928119>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 31.03.2025

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

Hugues Dufourt à l'œuvre - vingt-cinq ans de création musicale en Europe

Hugues Dufourt am Werk -
fünfundzwanzig Jahre kompositorisches Schaffen in Europa

Hugues Dufourt à l'œuvre -

Hvingt-cinq ans de création musicale en Europe Pour la diversité de ses dons - compositeur, philosophe et professeur -, on compare souvent Hugues Dufourt à Theodor W. Adorno, encore que la composition occupe chez lui une place bien plus importante que chez son illustre modèle. Dans son aperçu de l'évolution de l'œuvre d'Hugues Dufourt, Pierre Albert Castanet montre combien l'artiste réagit de façon « moderne » : les bouleversements sociaux et politiques qu'analyse le philosophe et sociologue inspirent aussitôt au compositeur de nouvelles questions musicales à traiter dans ses œuvres.

Hugues Dufourt am Werk -

H25 Jahre kompositorisches Schaffen in Europa Wegen seiner Vielfachbegabung als Komponist, Philosoph und Hochschullehrer vergleicht man Hugues Dufourt häufig mit Adorno. Allerdings spielt bei Dufourt das kompositorische Schaffen eine viel gewichtigere Rolle als bei seinem grossen Vorbild. In seinem Überblick über die kompositorische Entwicklung zeigt Pierre Albert Castanet, wie « zeitgenössisch » sich Dufourt als Komponist verhält: Gesellschaftliche und politische Veränderungen, die er als Philosoph und Soziologe analysiert, schlagen sich beim Komponisten Dufourt sofort in neuen musikalischen Fragestellungen nieder.

par Pierre Albert Castanet

Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament

Emile Zola, *Mes haines*

Bien que Hugues Dufourt, philosophe, ait suivi des études musicales au Conservatoire de Genève avec Jacques Guyonnet pour la composition et Louis Hiltbrand pour le piano, et que la Suisse ait vu naître les quatre premiers opus du jeune Français, l'auteur de l'*Heure des Traces* ne semble pas en avoir laissé beaucoup en matière bibliographique dans la mémoire des contemporains helvétiques. De fait, la revue *Dissonance* n'a publié qu'une critique de Theo Hirsbrunner¹ relative à la réunion des écrits du compositeur-chercheur². Quant à nous, il nous est arrivé de mentionner en quelques lignes seulement le geste de Dufourt au sein de l'ensemble parisien l'Itinéraire dans le numéro 20 de cette même revue, sous le titre « Musiques spectrales : nature organique et matériaux sonores au XXe siècle³ ».

Dissonance : histoire sociale de la musique

Conçues en pleine crise de culture, les pièces de jeunesse de Dufourt appartiennent à la période lyonnaise (sa ville natale) de composition et à celle genevoise d'apprentissage et de création (1968-1971). Ces pages pour ensemble instrumental et/ou vocal s'inspirent poétiquement d'un ordre social malsain et se rebellent solitairement contre des événements historiques à dissonance politique (mai 68 en France, la guerre du Vietnam, l'idéologie hippie, le « do-it-yourself » et le phénomène pop...). *Brisants* pour piano et ensemble instru-

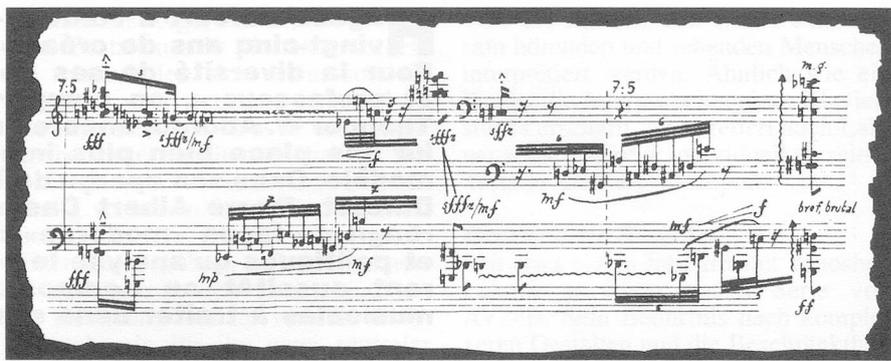
mental (opus 1, 1968) accuse, par exemple, le conflit de guerre civile ambiante par une écriture sérielle boulézo-guyonnesque qui s'affranchit des mots d'ordre esthétiques tout en axiomatisant une nouvelle logique de la dissonance. La virtuosité exacerbée du geste pianistique dénote déjà un « tempérament » incisif et volontaire, prêt à révolutionner les mœurs de la gent musicale européenne. Dans le cadre de l'inauguration de la salle Simon I. Patiño à la Cité Universitaire de Genève, la pianiste Suzanne Husson a su donner lors de la création (le 30 novembre 1968) toute la verve nécessaire aux secousses éruptives et protestataires du discours soliste (*exemple 1*).

Par ailleurs, en s'inspirant symboliquement de l'« Enfer » de Dante, *Mura della città di Dite* pour dix-sept instruments (opus 2, 1969) met en scène l'entropie généralisée d'une époque enlisée et vouée à l'échec. Complexifiée au niveau de la gestion temporelle, l'œuvre d'esprit varésien vacille sans cesse entre blocs fragmentés et plages hiératiques. Déjà à la Belle Epoque (celle des futuristes?), Maupassant remarquait qu'« une œuvre d'art n'est supérieure que si elle est, en même temps, un symbole et l'expression exacte d'une réalité »!⁴ A grand renfort de contradiction mais aussi de complémentarité de vue, Adorno et Dufourt dissertent ardemment sur ces nouveaux sujets ayant trait à une discipline originale : l'histoire sociale de la musique.

Résonance : les nouveaux objets du sonore

La seconde période (1972–1977) va privilégier et approfondir le rapport au son-bruit pressenti dans les œuvres antérieures. Dufourt compose alors un vaste cycle utopique et délirant de 90 minutes intitulé *Erewhon*, pour six percussionnistes (et un chef non prévu à l'origine du projet). Cent cinquante instruments réunis et joués par les Percussions de Strasbourg vont alors être au service de quatre mouvements compacts aux charges dynamiques jusque lors inédites. L'esthétique se radicalise principalement dans un acte abstrait de conquête agogique et énergétique. Heurts et fractures de matériaux, chaos intuitifs ou formalisés, temporalités conflictuelles et articulations tectoniques forment une palette expressive et poétique sans précédent dans le monde de la percussion. Les « faiseurs de sons » varésiens – et non de « bruits », comme s'amusa à le remarquer l'auteur d'*Ionisation* –, déjà présents en masse dès l'opus 1 (*Brisants*, 1968), jalonnent la production future de l'innovateur : voir notamment l'étonnante *Sombre journée* (1977) destinée initialement au cycle d'*Erewhon*, fond inspirateur de la maquette du célèbre *Saturne* (1978), puis *La nuit face au ciel* (1984, pour 6 perc.), *Plus outre* pour percussion solo (1990) et *Ille sonnante* pour guitare électrique et percussion (1990).

Ecartant l'idée de l'immédiateté charmeuse et exotique du matériau musical, la percussion d'*Erewhon* a favorisé d'emblée l'intégration savante de nouveaux objets sonores que l'Occident n'avait pas encore assimilés en tant que tels. Tambours sahariens, gongs game-lans, gongs thaïlandais ou philippins, cymbales turques ou chinoises ont servi par exemple de point de départ à l'élaboration de mixtures inharmoniques ainsi qu'au travail systématique sur l'animation de résonances complexes. Le compositeur s'est vite penché sur la technique de gommage des impacts pour entretenir l'enchevêtrement des corps mêmes du son. Il a ainsi créé cette « respiration » typique, concrétisée par le concept dynamico-expressif du flux – reflux ou de l'arsis – thesis, binaire dans sa présentation et atemporelle dans sa réalisation (exemple 2). De formes instables, les halos de résonance sont alors coefficient agogique impulsé à la partition du soliste ou à celle du sextuor, au soliloque linéaire ou à l'agencement en contrepoint serré. Alors que les taux de croissance naturelle font varier les paramètres sériés distinctement (en rapport direct avec les degrés de hauteur relative, d'addition ou d'annulation d'intensités, d'entretien de la durée, de contrôle de la vitesse, de dosage de la densité, de qualité du timbre, de mise en espaces rotatoire, d'expansion diagonale, d'écho des jeux en présence), les oscillations par sympathie dues à leurs croisements ou à leurs sélections engendrent des turbulences paradoxales à cerner judicieusement.



Exemple 1 : « Brisants » – la brutalité de l'Histoire (manuscrit inédit du compositeur)

Exemple 2 : Amples respirations temporelles d'« Erewhon II » © Jobert, Paris

Exemple 3 : Chaos antinature des cordes frottées et début de cadence du soliste d' « Antiphysis »

© Jobert, Paris

Levinas, Gérard Grisey, Roger Tessier, et les instrumentistes Pierre Yves Artaud (flûte), André Cazalet (cor), Claude Pavie (guitare électrique) –, la seule réalisation de Hugues Dufourt conçue véritablement sur mesure pour le potentiel mixte du groupe est *Saturne* (1978–79). Pour une étude stylistique plus large, il faut noter que, dès son entrée au sein de l'Itinéraire, Dufourt compose *La Tempesta d'après Giorgione* (1976–77) et *Antiphysis*, commande du concours international de flûte de La Rochelle en 1978.

La Tempesta d'après Giorgione utilise principalement des vents graves (certains amplifiés) et un instrumentarium électrique : l'orgue de la pop music déjà utilisé dans *Mura della città di Dite*

Confluence : les outils de la révolution

La troisième période de Dufourt (1976–1982) implique les rapports socio-politiques à l'institution et à la modernité technologique. Elle embrasse les années de compagnonnage avec

l'ensemble l'Itinéraire, né pendant l'agonie du Domaine Musical de Pierre Boulez, dirigé alors par Gilbert Amy⁵. Dans le contexte particulier du collectif de réflexion et de recherche – regroupant alors les compositeurs élèves de Messiaen : Tristan Murail, Michael

Exemple 4 : « Saturne » – issu de l'univers punk, le son des années 70 (modulation en anneau, equalizer, distorsion, Wa-Wa, vibrato)

© Jobert, Paris

(1969) et, dans *Dusk-Light* (opus 4, 1971), les ondes Martenot et la guitare. Un tempo lent étire la mise en durée de l'idée de l'instantané pictural du Quattrocento. Annihilé, le concept de temps strié hérité de Bartók ou de Stravinsky, visité par Boulez ou Amy, laisse une douce et inquiétante apesanteur envahir l'entendement de l'auditeur, plus proche des esthétiques lisses du Scelsi des années 50 et rituelles du Stockhausen aux environs de 1968. L'auteur a voulu à dessein trouver des correspondances entre la nouveauté du geste coloriste inédit de Giorgione et l'inouï d'une quête de sonorités à l'impact à la fois psychologique et spatio-temporel. Mentionnons que la mixité timbres/durées dans une temporalité quasi-neutre sera l'archétype moteur des pièces de la quatrième période (dès 1986).

Anti-concerto défendant corps et âme sa contemporanéité urbaine, *Antiphysis* joue l'antithèse du mythe flûtistique pastoral comme d'un hommage posthume à Varèse (cf. *exemple 3*). Dans la lignée hypervirtuose de l'opus 1 (*Brisants*, 1968), cette pièce de concours écrite pour l'effectif de l'Ensemble Intercontemporain reflète toute une série d'illusions auditives (« antiphysis » veut dire d'une certaine manière contre nature), dont la recherche perceptive est à la mode dans les milieux acoustico-scientifiques de la musique de l'époque (cf. les travaux de Jean Claude Risset, de François Bernard Mâche et de John Chowning).

Saturne pour instruments graves inusités (dont flûte contrebasse, heckelphone, cors de basset, trompette basse), percussions et lutherie électronique (orgues, ondes Martenot, guitares, synthétiseurs) fait le point sur les matériaux sonores qui ont changé les profils d'écoute et de conception du son des années 70 (*exemple 4*). L'œuvre éternelle placée sous le signe de la mélancolie réalise également la synthèse des intentions d'écriture des précédentes : par exemple de la macrosomie révolutionnaire des *Erewhon* (1972-1976) au foisonnement des timbres mixés par les vertus de la fée Electricité de *Mura della città di Dite* (1969). A l'évidence, l'organisation temporelle de *Saturnus* (dieu du temps en latin) s'inspire de celle de *Sombre journée* (1977), alors que la dimension esthétique du plan formel est proche des recherches de fluences opérées dans *La Tempesta d'après Giorgione* (1977). A l'instar d'une certaine tendance esthétique du son saturé et sali, travaillée à l'Itinéraire (notamment par Levinas, Tessier, puis Zinsstag via Lachenmann), quelques phases surprenantes de *Saturne* regorgent de puissances sonores paroxystiques venues du monde punk. Dans une décennie libertaire qui revendique l'affranchissement des hippies, la punkitude et sa violence, les improvisations des néo-modernistes et les audaces patentées des tenanciers de kermesses pour l'art, avouons que la démarche musicale de Dufourt reste intégrée, sans équivalents chez ses contemporains.

Exemple 5 : « Surgir » – estocade incisive de la petite harmonie dans l'ordre du surgissement soudain © Jobert, Paris

Rémanence : de l'instrumental

Une transition est à relever dans l'ordonnance chronologique de la production du compositeur avec la gestation et la présentation de *Surgir* (1980-1984) pour grand orchestre. Composée dans

l'optique contemporaine d'une réinterprétation de la fonction sociale et d'une revisite de l'artifice massif de l'institution orchestrale, l'œuvre tente de renouer avec l'entité symphonique des maîtres temporels du siècle dernier. Ces regards sur le monde instrumental fige-

The image shows a musical score for three vocal parts (S1, S2, S3) from the work 'La mort de Procris'. The score is written in a single system with three staves. The lyrics are 'this sour in-for-mer,'. Above the first staff, there are markings '4x pp, p, mf, f' and 'T^o: 144'. The first measure is in 3/4 time, and the second measure is in 5/4 time. The score includes dynamic markings such as 'pp', 'p', 'mf', 'f', and 'f' with hairpins indicating crescendos and decrescendos. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Exemple 6 : « La mort de Procris », chant IV – croissance et décroissance dynamique jusqu'à l'exhaure silencieuse © Salabert, Paris

ront l'image rémanente du bien-fondé des combinatoires instrumentales après disparition de simples considérations naïves de style néo-classique ou conservateur. Car si *Saturne* a exprimé les aspirations et les contradictions d'une jeunesse hagarde, *Surgir*, dans un esprit moins utopique mais tout aussi moderne dans le fait, voit se renouveler la mémoire vive d'une tradition séculaire à jamais standardisée. Bousculant les normes sclérosées d'une structure légendaire engoncée dans un néo-académisme primaire, la pièce monolithique de vastes proportions (30 minutes) prouve que les potentialités énergiques et timbriques de l'orchestre contemporain sont encore largement sous-exploitées (exemple 5).

Ainsi, pour le Dufourt des années 80, « on ne fait pas l'histoire en cherchant la diversion, mais en transformant les données sociales »⁶. A la fois prise de position politique et bilan esthétique au service de l'appréciation intrinsèquement acoustique, *Surgir* ouvre véritablement la voie qui mène au renouveau de l'écriture de masse purement instrumentale. *Le Philosophe selon Rembrandt* (1987–1992, créé à Bruxelles), *The Watery Star* (1993, créé à Paris), voire *Lucifer d'après Pollock* (en cours d'élaboration depuis 1993) en sont les fruits matures et probants. *Surgir*, com-

me *Erewhon*, marque donc la fin d'une étape et le début d'une autre, moins pénétrée d'incertitude, toujours plus riche d'acquis rationnel et d'expérience unique.

Transparence : textures de timbres et temps dilaté

Coexistant dans l'aura palinodique du courant post-moderne musical, la quatrième période de création débute en 1986. Elle cerne une esthétique originale homogénéisée autour d'un langage harmonique dans lequel syntaxe et grammaire sont passées au crible et radicalisées. Harmonie et contrepoint se formalisent (comme à l'ancienne mode, mais surtout sans le souci du « retour à ») dans un solipsisme systématique et rigoureux. Assagis, les concepts flirtent avec une certaine idée de lyrisme déjà inaugurée dans *Down to a sunless sea* (opus 3, 1970). Ils n'ignorent cependant ni les vertus métaphoriques de l'acoustico-informatique récente, ni le maniement de leurs forces décalquées par polarisation ou centrifugation. Cette culture acquise lentement et consciencieusement influe alors axiomatiquement sur des recherches généralisées de moirures acoustiques et sur l'écriture en demi-teintes de textures de timbres (comme on a pu dire des mélodies de timbres viennoises).

Trois œuvres écrites en 1986 donnent ainsi le ton. Composée pour le Groupe Vocal de France, *La mort de Procris* (1986) s'inspire d'un tableau de Piero di Cosimo. Dans la peinture du XV^e siècle comme dans la pièce vocale pour solistes mixtes, l'amateur reconnaît un climat étrange favorisant des formes en croissance (simple : voir exemple 6, ou foncièrement plus complexe) ainsi que leurs déformations volontaires, notamment au niveau du relief contrapuntique ou du contraste saisissant avec son négatif homorythmique. Tout en s'adosant aux procédés qui gouvernaient la dynamique de *Surgir* (1980–1984), Dufourt opte cette fois pour la lecture de la tradition chorale élisabéthaine, dépassant les avant-gardes datées pour l'universalité d'un art poétique musical à circonscrire ou à reconquérir. L'artisanat furieux, bel et bien enterré, reflète à demi masquée la fatigue d'une société désenchantée, désormais en stagnation culturelle. *Plus outre* et *L'Île sonnante*, toutes deux de 1990, en seront les symboles inavoués.

Devant l'apogée de nouvelles consonances venues en partie des recherches spectrales et face aux récentes découvertes dans le domaine des attributs de la perception, l'art du timbre est devenu pour le compositeur le seul axe diffringent, progressif et prospectif de la pensée créatrice.

La mise en contrepoint des six voix de *Noche Oscura* sur des « canciones » de Saint Jean de la Croix (1991) comme l'agencement singulier en chœurs du *Quatuor de saxophones* (1992) en sont un exemple irréfutable. *L'Heure des traces*, pour orchestre de chambre (1986) – créé par P. Boulez à Milan – et *L'Hommage à Charles Nègre* pour sextuor (1986, musique de film pour le musée d'Orsay à Paris) s'appliquent à mettre en lumière la transparence subtile d'un système d'accords complexe qui s'étale en longues colonnes homogènes, mais déroutantes à la première écoute. Sceau indélébile de Dufourt, la diaphanéité timbrique des harmonies ajustées avec parcimonie offre alors un camaïeu irréductible. La synthèse de ce travail de patience sur la conjugaison des ambitus et des tessitures inusités (flûte ou clarinette contrebasse dans

Exemple 7 : « Quatuor de saxophones » – exemple de soprano faisant office de basse

© Una Corda, Paris

The image shows a musical score for four saxophone parts: Soprano, Alto, Tenor, and Baritone. The score is written in a single system with four staves. The measure numbers 112, 113, 114, and 115 are indicated above the staves. The lyrics are 'this sour in-for-mer,'. The score includes dynamic markings such as 'ppp', 'mp', and 'f' with hairpins indicating crescendos and decrescendos. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Vibra. Vibrato rapide (4 bag. douces) *mfpp* *pp* *mp* *pp* *mf* *pp* *pp* *fpp* sans Pédale

Vln. * sul IV *pp* *mp* *pp* *pp* *mp* *pp* *pp* *fpp* *fpp* *fpp* *fpp*
* respecter les indications : ce passage n'a de sens qu'avec les sonorités obtenues par les tensions des cordes.

Vla. * sul IV *pp* *mp* *pp* *pp* *mp* *pp* *pp* *fpp* *fpp* *fpp* *fpp*
* respecter les indications : ce passage n'a de sens qu'avec les sonorités obtenues par les tensions des cordes.

Vcl. * sul IV *pp* *mp* *pp* *pp* *mp* *pp* *pp* *fpp* *fpp* *fpp* *fpp*
* respecter les indications : ce passage n'a de sens qu'avec les sonorités obtenues par les tensions des cordes.

Exemple 8 : « The Watery Star » – tension du trio à cordes émaillant un jeu harmonique basé sur des notes pédales polaires
© Una Corda, Paris

l'extrême aigu, piccolo dans le grave, voir exemple 7) sera proposée longuement et avec probité dans *Le Philosophe selon Rembrandt* pour orchestre de chambre (1987–1992).

Dans la dernière manière (par exemple dans *The Watery Star* pour octuor, 1993), l'homogénéité timbrique des longues tenues lisses ou granuleuses en

tutti est tantôt renforcée par des doublures à l'unisson (exemple 9, mes. 186–191 aux alto/violoncelle, mes. 188 aux vibra/violon, mes. 192 aux flûte/violoncelle, et aux clarinette/alto) ou par un appareil artificiel de tension intrinsèque au service du « sens » de la couleur (exemple 8), tantôt aérée par l'envol d'ornements à l'aspect mélodique frag-

menté : du solo, duo, trio au quatuor, sextuor, septuor (exemple 9).

Connaissance : l'envergure d'un maître

Cet exercice ingrat de survol de plus d'un quart de siècle de création voudrait néanmoins faire connaître un maître du Temps et de la continuité formel-

Exemple 9 : « The Watery Star »

© Una Corda, Paris

186 187 188 189 190 191 192 Tempo : ♩ = 80

Fl. *p* *mp* *p* *mf* *pp* *pp* *pp* sans varier

C. ang. *p* *mf* *p* *pp* *pp* sans varier

Clar. *p* *mf* *p* *pp* *pp* sans varier

Cor *ppp* *mp* *p* *pp* *pp* sans varier

Vibra. Vibrato Rapide *pp* *p* *pp* *pp* *p* *pp* *mp* *pp* sans Pédale *pp* sans varier

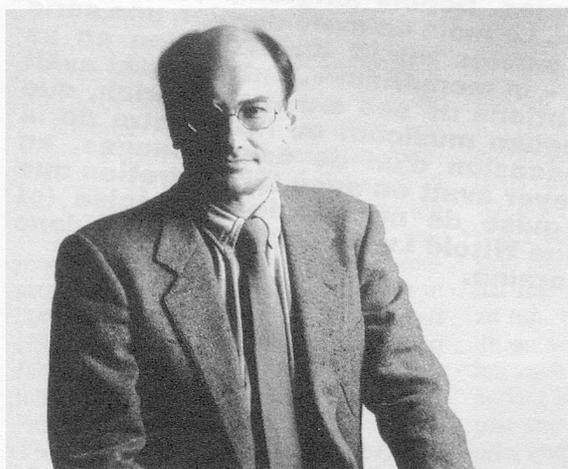
Vln. Jeu ord. *ppp* *mf* *dolce* *pp* *pp* sul Tasto *pp* sans varier

Vla. *ppp* *mf* *dolce* *ppp* *pp* sul Tasto *pp* sans varier

Vcl. *ppp* *mf* *dolce* *ppp* *pp* sul Tasto *pp* sans varier

le, de l'Espace et de la profondeur de champs, du Timbre et du dosage savant des illuminants. Si Dufourt est théoricien – il a notamment rédigé le manifeste de la spectralité (cf. *Musique, pouvoir, écriture*, op. cit. p. 289-294), bien que son œuvre ne soit jamais à proprement parler « spectral » –, il est également homme de terrain. Il a présidé l'ensemble de musique contemporaine de Lyon, baptisé « Forum », de 1985 à 1989 et a fondé le Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore dès 1977. Avec la collaboration de Tristan Murail et d'Alain Bancquart, l'équipe du CRISS a voulu défendre une écriture musicale adaptée à l'artificialisme électronique balbutiant. Tentant alors une investigation méthodique des ressources innovantes de l'instrumental, le trio a été confronté à une série de réflexions pertinentes devenues

journal, la bile noire et maléfique de *Saturne, Noche oscura* (Nuit obscure), le cycle des quatre « Hivers » dont seul *Le Philosophe selon Rembrandt* (Hiver II) est achevé, *Lucifer d'après Pollock...* Les deux dernières œuvres présentées au Festival Ars Musica de Bruxelles (mars 1994), aux reliefs génériques européens, ne démentiront pas cet état psychologique désolé de la création contemporaine : l'une, *The Watery Star* (L'astre aqueux, la lune des eaux, 1993, titre d'après « The Winter's Tale » de Shakespeare, pour octuor) s'acclimate d'une poétique minimaliste suspendant et souhait une mise en espace dénudée et dématérialisée ; l'autre, *An Schwager Kronos* (Chronos, le postillon sinistre, 1994, titre d'après un lied de Goethe/Schubert, première pièce d'un cycle pour piano seul), affecte l'idée sépia d'un lied symbolique sans parole –



Hugues Dufourt

© Photo Guy Vivien

aujourd'hui historiques, notamment au niveau de la prise en compte de nouvelles catégories de la pensée musicale : principes d'organisation formelle appropriés à l'emploi de la technologie, bases de données d'un monde musical axé sur la synthèse artificielle et l'hybridation du sonore, éléments d'émancipation et de fragmentation de micro-détails timbriques, idée de prospection de la macro-forme continue... étaient au programme des recherches collectives à la fin des années soixante-dix⁷.

Depuis 1986 (l'après-*Surgir*), tout en conservant le geste virtuel d'une ritualité sonore qui possède son propre temps interne et qui refuse le stress, les confusions et les aberrations de la vie moderne, le compositeur fait montre d'une nouvelle sensibilité en associant les énergies colorées, conjointes et insoupçonnées d'une harmonie-timbre et d'un contrepoint-texture⁸.

La transcendance de la laideur, la plénitude de la plainte mélancolique sont ubiquitairement placées dans le filigrane créatif de ces vingt-cinq années. En témoigne la nature sémantique et cosmopolite du catalogue raisonné : *Dusk-light* (Lumière crépusculaire), *Down to a sunless sea* (Jusqu'à une mer sans soleil, d'après Coleridge), *Sombre*

comme chez Mendelssohn – dans l'ordre fantastique d'une temporalité tourmentée, contrit de Sturm und Drang. Cette référence à la période pré-romantique veut évoquer l'élan, la force et la liberté. Cristallisant un désir d'émancipation, des signes déterminants de dynamisme et de violence formalisent des pensées inédites et engendrent des émotions nouvelles, comme au siècle de Schiller. En outre, dans ce nouvel âge de la révolte, à l'image des Klinger et autres Goethe qui œuvraient en faveur du culte de l'originalité et du génie, Dufourt abhorre la modération et les sages compromis : il ose ce qu'il est, pense, persiste et signe. La poésie et la délicatesse côtoient ainsi la rudesse et l'autorité de ton et de goût.

Résistance : combat de fin de siècle

Pour l'heure (mars 1994), face aux vents post-modernes qui soufflent sur nos têtes blasées, Dufourt ne pouvait que rejoindre l'O.R.M.E. conduite par Alain Bancquart (cofondateur du CRISS), compositeur et professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Par le truchement singulier de concerts gratuits, l'Organisation de Résistance Musique/Esthétique veut défendre « le goût de la rigueur, celui du déploiement de l'imaginaire, du rayonnement des combinaisons, la haine des concessions et des démagogues culturelles, et le sentiment qu'il est urgent de résister contre les post-modernismes plus ou moins avoués⁹ ». Ainsi, répondant aux principes de Goethe extraits du « Journal d'Odile », l'art ne doit s'occuper que « de la difficulté et de la qualité¹⁰ ». Pour conclure, il nous faut reconnaître que la personnalité d'Hugues Dufourt semble donner tout son acquiescement à une société fin-de-siècle qu'elle a his-

toriquement défendue et à un monde musical typifié qu'elle a consciemment forgé (pour une bonne part) de toutes pièces. A cinquante ans, directeur-fondateur d'une formation doctorale en musique et musicologie du XX^e siècle, ainsi que d'un Centre d'Information et de Documentation « Recherche Musicale » basé au Centre Georges-Pompidou à Paris, il est un des pionniers les plus marquants et les plus entreprenants de sa génération. Sa démarche analytique de philosophe et d'esthéticien (directeur de recherches au Centre National de la Recherche Scientifique à Paris) renforce son acuité dans la quête méticuleuse des phénomènes acoustiques et compositionnels. Sa foi en l'Histoire (systématique, théorique et technique de la philosophie, de la société, de la science, de l'art), son engagement socio-politique et institutionnel de premier ordre, son intransigeance exemplaire font de lui un homme de conseil et de culture, indissociablement polymorphe et singulièrement riche.

Pierre Albert Castanet

Pierre Albert Castanet, compositeur et musicologue, est l'auteur d'une thèse de doctorat en Sciences Humaines/Musicologie, « Hugues Dufourt, son œuvre et ses prélabiles », soutenue en 1992 à l'Université de Tours/Ecole Normale Supérieure de Paris.

- 1 « Pour trouver du nouveau », n° 29, 1991, p. 26-27
- 2 *Musique, pouvoir, écriture*, Bourgois, Paris 1991
- 3 1989, p. 4-9. Voir plus spécialement le chapitre intitulé « Du processus à la forme ».
- 4 *La vie errante*, L'Echo de Paris, Paris 1890
- 5 cf. Pierre Albert Castanet, « Hugues Dufourt, les années de compagnonnage avec l'Itinéraire », *La Revue Musicale* n° 421-424, Richard Masse/l'Itinéraire, Paris 1991, p. 15-39
- 6 cf. Pierre Albert Castanet, « L'Orchestre et l'Histoire », livret du disque compact consacré à *Saturne/Surgir*, Accord, Paris 1993 – voir discographie
- 7 cf. Pierre Albert Castanet, « Hugues Dufourt, les années de compagnonnage... », op. cit., p. 24-28
- 8 cf. Pierre Albert Castanet, « Considerazioni sull'armonia dell'opera di Hugues Dufourt », *Musicaattuale* n° 4-5, Bologna 1992, p. 58-62
- 9 cf. Numéro Alain Bancquart, *Les Cahiers du CIREM* n° 28-29, Rouen 1993, p. 124
- 10 Goethe, *Les affinités électives*, Gallimard, Paris 1980, p. 219

Bibliographie complémentaire

- Pierre Albert Castanet, Impacts et échos des événements de 1968 dans la musique populaire et la musique savante, *Les Cahiers du CIREM* n° 14-15, Rouen 1989, p. 188-225
- Pierre Albert Castanet, « La loi du temps sur le présent », Festival Ars Musica, Bruxelles 1990
- Pierre Albert Castanet, « Boulez – Dufourt, un'analisi comparata di due importanti brani del repertorio contemporaneo per flauto (Sonatine – Antiphysis) », *Syrinx* n° 7, Accademia Italiana del flauto, Roma 1991
- « Musique et Europe, deux rencontres avec Hugues Dufourt » par Pierre Albert Castanet et Pierre Goldé, *Les Cahiers du CIREM* n° 24-25, Rouen 1992, p. 160-173

Repères discographiques :

- *Antiphysis*, Ensemble Inter-Contemporain, dir : P. Boulez, (Paris, CD Erato)
- *Hommage à Charles Nègre*, Ensemble Musique Nouvelle, (CD Ricercar)
- *Sombre journée*, Percussions de Strasbourg (CD Philips)
- *Saturne/Surgir*, Ensemble Itinéraire/Orchestre de Paris, (Paris, CD Accord, coll. Una Corda)