

Processus de variation/métamorphose dans Métaboles d'Henri Dutilleux

Autor(en): **Stoll-Knecht, Anna**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **26 (2006)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835151>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Processus de variation/métamorphose dans *Métaboles* d'Henri Dutilleux¹

Anna Stoll-Knecht (New York)

Le principe de variation joue un rôle significatif dans l'œuvre d'Henri Dutilleux, puisqu'il lui permet de franchir une étape décisive dans son parcours créateur : celle du renouvellement de la forme. Dès ses premières œuvres, le compositeur privilégie le principe de variation, mais en composant presque exclusivement à l'intérieur des schémas traditionnels : le *Choral et variations* de la *Sonate* pour piano de 1948 et la *Passacaille* de la *Première Symphonie* de 1951 en témoignent. Avec *Métaboles*, il parvient enfin à « trouver une forme originale » et c'est précisément le principe de variation qui lui permet de faire ce pas :

« Il faut placer *Métaboles* dans le contexte de mes autres œuvres. C'était pour moi comme un tournant. Jusque là, ma *Première* et ma *Deuxième Symphonie* (toutes différentes qu'elles soient) se plaçaient dans le cadre de la symphonie, même si la forme n'était pas classique [...]. Mais ce qui m'intéressait beaucoup, c'était de trouver une forme originale, en relation avec l'idée de variation. »²

On peut dès lors se poser la question suivante : comment la variation permet-elle à Dutilleux de renouveler la forme, de dépasser les schémas traditionnels ? Les procédés de variation utilisés dans les œuvres précédentes sont extrêmement sophistiqués, et, par certains aspects, préfigurent *Métaboles*. Cependant, dans cette dernière œuvre, Dutilleux repousse les limites du procédé de variation jusqu'à la métamorphose. Un élément est varié jusqu'à ce qu'il devienne *autre*, désormais *non-reconnaissable*, et ce sont ses métamorphoses successives qui conditionnent la structure organique de l'œuvre. J'aimerais montrer ici que cette structure repose sur l'utilisation simultanée de différents processus de transformation thématique qui, en mettant chacun à contribution la mémoire de manière particulière, font vivre à l'auditeur l'expérience d'une temporalité variable.

1 Cet article est une version remaniée d'une partie de mon mémoire de Licence soutenu à l'Université de Genève en octobre 2006 sous la direction de Georges Starobinski (« De la variation aux *Métaboles* : analyse d'une évolution dans l'œuvre d'Henri Dutilleux »).

2 Entretien personnel avec Henri Dutilleux, le 8 juillet 2005 à Paris.

Temps, mémoire, variation

Le rôle de la mémoire et la perception du temps musical sont des questions centrales pour le compositeur :

« Ce qui me paraît sûr, avec le recul, c'est un certain nombre de constantes qui apparaissent dans mon style à partir de la *Première Symphonie* (plus encore que dans ma *Sonate pour piano* qui lui est antérieure de trois ou quatre ans). En particulier, c'est à partir de cette *Première Symphonie* que se manifeste l'importance du concept de «mémoire» avec tout ce qui s'y attache (notions de variations, de préfigurations, de prémonitions...). Nous touchons là à la question du temps musical, d'une particulière perception du temps, considérée à la manière proustienne (l'œuvre de Proust m'a en effet beaucoup influencé). On peut observer que cette préoccupation n'a cessé de s'intensifier dans mes œuvres ultérieures : *Deuxième Symphonie – Le Double*, *Métaboles*, *Tout un monde lointain...*, *Ainsi la Nuit*, *Timbres, espace, mouvement*. Chacune d'elles se réfère à une certaine idée de cycle et même de temps circulaire, plus particulièrement peut-être pour *Métaboles*, *Tout un monde lointain...*, *Ainsi la Nuit*. »³

Le principe de variation, intimement lié au temps et à la mémoire, n'est perceptible que si la mémoire peut comparer l'élément varié avec le souvenir de son état original.⁴

Dutilleux insiste sur l'importance des événements sonores qui sollicitent une mémoire plus lointaine :

« Si j'évoque la notion de mémoire, je pense à tel événement sonore, parfois très bref et non identifiable dans l'instant, qui se fixera dans l'inconscient de l'auditeur et jouera son rôle *a posteriori*. C'est là une fonction moins apparente que l'accord-pivot : toujours cette idée, d'ailleurs évidente, qu'une œuvre ne vit pas seulement d'éléments fugitifs, si provocants soient-ils, mais qu'elle s'inscrit dans une trajectoire, cette trajectoire que l'auditeur ne peut saisir totalement à la première audition. »⁵

3 Henri Dutilleux (entretien avec Dom Angelico Surchamp), *Revue Zodiaque*, Abbaye Sainte-Marie de la Pierre-qui-vire 1983, cahier 35, p. 37–38.

4 On peut généraliser cette réflexion et en faire la condition même de l'existence du discours musical, comme le fait Pierre Boulez dans son article « L'enjeu thématique » : « La musique étant un art inscrit dans la durée, elle fait appel à la mémoire, la mémoire immédiate ou la mémoire plus lointaine. Elle établit la comparaison entre les objets que l'oreille lui fournit. Il n'y a discours que si l'on parvient à lui donner cohérence et intelligibilité » (in : *Jalons (pour une décennie)*, Paris 1985, p. 173).

5 Henri Dutilleux, *Mystères et mémoire des sons, entretiens avec Claude Glayman*, Paris 1997, p. 101–102.

Cette distinction entre une appréhension immédiate et une prise de conscience plus tardive des liens thématiques cachés me semble fondamentale dans une œuvre qui joue avec des temporalités multiples. Les titres de certaines parties de *Métaboles*, révélateurs en ce sens-là, évoquent différents phénomènes temporels : *Incantatoire* et *Obsessionnel* suggèrent la répétition, *Linéaire* un temps continu et *Torpide* un temps suspendu. Cette « particulière perception du temps » à laquelle Dutilleux fait allusion est liée à la cohabitation de ces temps différents.⁶

Métaboles

Cette œuvre pour grand orchestre symphonique est le fruit d'une commande faite au compositeur par Georges Szell en 1959, pour le quarantième anniversaire de l'Orchestre de Cleveland. C'est là qu'elle fut créée six ans plus tard, le 14 janvier 1965.

« Ce qui m'avait frappé dans l'orchestre de Cleveland, c'était la transparence, la clarté de ses bois. Dans *Métaboles*, j'ai beaucoup privilégié cette catégorie d'instruments. »⁷ En réalité, les cinq parties de l'œuvre sont chacune dédiées à une famille d'instruments en particulier : les bois dans *Incantatoire*, les cordes dans *Linéaire*, les cuivres dans *Obsessionnel* et la percussion dans *Torpide*. La dernière partie, *Flamboyant*, met tout l'orchestre en avant.

Les *Métamorphoses* composées au XX^{ème} siècle expliquent en partie le choix du titre de l'œuvre : « je pensais à l'idée de métamorphose », explique Dutilleux, « seulement ce titre avait été employé souvent – notamment chez Strauss et Hindemith. »⁸ Rappelons que le genre des variations symphoniques, inauguré par Brahms avec ses *Variations sur un thème de Haydn* (1873), est largement exploité à la fin du XIX^{ème} et au XX^{ème} siècle.⁹ On peut citer les *Variations symphoniques* de Dvorák (1877) et de Franck (1885), le *Don Quixote* de Strauss (1897), les *Variations Enigma* d'Elgar (1899), ou encore la contribution de Reger (*Variations et fugue sur un thème joyeux de Hiller* de 1907 et *Variations et fugue sur un thème de Mozart* de 1914). Les

6 A ce sujet, voir l'étude très pointue de Maxime Joos (*La perception du temps musical chez Henri Dutilleux*, Paris 1999).

7 Henri Dutilleux, *Revue Zodiaque*, p. 11.

8 Cf. entretien (note 2).

9 Pour une étude détaillée de l'histoire de la variation instrumentale jusqu'au début du XX^{ème} siècle, voir Robert U. Nelson (*The Technique of Variation, a Study of the Instrumental Variation from Antonio de Cabezón to Max Reger*, Berkeley et Los Angeles 1948).

Variations pour orchestre op. 31 de Schönberg, composées en 1928, représentent une étape importante dans l'évolution du compositeur – comme c'est le cas pour Dutilleux –, puisque c'est la première œuvre orchestrale qui utilise la technique dodécaphonique. Hindemith a composé des *Métamorphoses symphoniques sur des thèmes de Carl Maria von Weber* en 1943, deux ans avant les *Métamorphoses* de Strauss pour orchestre à cordes (1945), hommage à la ville de Munich bombardée en octobre 1943. A la même époque, Britten compose une partition pédagogique qui présente les familles d'instruments de l'orchestre sous forme de variations, *The Young Person's Guide to the Orchestra*, ou *Variations et Fugue sur un thème de Purcell*. Dans la seconde moitié du siècle, le terme « variation » a été utilisé aussi bien par Pierre Henry dans ses *Variations pour une porte et un soupir* (1963), que par John Cage, pour qualifier la lecture aléatoire d'un texte (*Thèmes et Variations*, 1982). A côté de ces expériences, des compositeurs comme Elliott Carter (*Variations pour orchestre*, 1956) ou Luigi Dallapiccola (*Variazioni per orchestra*, 1954) ont continué à explorer le genre de la variation symphonique dans les années 50.

Ainsi, Dutilleux se situe avec *Métaboles* dans une tradition d'écriture importante au XX^{ème} siècle tout en expérimentant une forme nouvelle pour lui.

« Le titre général de l'œuvre pourrait être *Métamorphoses* », reconnaît Dutilleux, mais « il semble que *Métaboles* réponde beaucoup mieux au processus suivant : un élément thématique se transforme par une *succession de petites mutations*. »¹⁰ Le compositeur fait une distinction entre le métabole¹¹, qui se produit par une « succession de petites mutations », et la métamorphose, dont la définition ne précise pas s'il s'agit d'une transformation continue ou par étapes.

La question de l'étape est intéressante, et elle nous amène à celle de la différence entre variation et métamorphose. Un objet varié est *reconnu* lorsqu'il est comparé avec son apparition précédente, tandis qu'un objet métamorphosé a subi un « changement de forme, de nature ou de structure si considérable » qu'il « n'est plus reconnaissable. »¹² Mais s'il n'est plus reconnaissable, comment peut-on établir le lien entre les deux éléments ? Comment peut-on entendre – ou voir – qu'il s'agit du même objet transformé, et non pas de deux objets différents ? Tout est dans cette « succession de

10 Henri Dutilleux, *Revue Zodiaque*, p. 12. C'est moi qui souligne.

11 Le substantif féminin est une figure rhétorique, le substantif masculin renvoie à l'entomologie.

12 *Grand Robert de la langue française* 2001.

petites mutations » : on ne peut faire le lien entre deux éléments que si l'on assiste, d'une façon ou d'une autre, à l'une des étapes de la transformation.¹³ Ces « petites mutations » sont les étapes de variation d'un motif. Ainsi, on ne peut identifier une métamorphose que si le stade intermédiaire de la variation est repérable.

Voici le commentaire de Dutilleux à propos du terme « métabole » :

« *Métabole*, ce terme de rhétorique, adopté à propos de formes musicales, trahit la pensée de l'auteur. Présenter une ou plusieurs idées dans un ordre et sous des aspects différents jusqu'à leur faire subir, par étapes successives, un véritable changement de nature. Par analogie, ainsi en est-il du monde des insectes et de leurs prodigieuses [sic] métaboles [...]. »¹⁴

En grec ancien, *métabolé* signifie littéralement le « déplacement » ou le « changement », puis « l'action de changer » ou de « se transformer ». Dans la théorie musicale antique, le terme indique un changement de système (conjoint ou disjoint) ou de rythme, c'est-à-dire une « modulation ». En rhétorique, la « métabole » peut renvoyer à deux figures : celle qui consiste à « répéter, à l'intérieur d'une même phrase, des mots déjà employés, mais dans un ordre différent », ou celle qui répète « une même idée en termes différents. »¹⁵ En entomologie, le substantif au masculin désigne un « insecte, et par extension, un animal à métamorphoses, sortant de l'œuf sous une autre forme que l'insecte ou l'animal adulte ». La définition de l'adjectif « métabole » précise qu'il « se dit d'un insecte ou d'un animal qui subit des transformations importantes au cours de son développement post-embryonnaire. »¹⁶

13 A ce propos, Françoise Frontisi-Ducroux se livre à une réflexion intéressante sur le « moment de la métamorphose » dans son étude sur les récits – littéraires ou picturaux – de métamorphose dans l'Antiquité. Les représentations de métamorphoses « mettent en image un événement qui consiste en un passage d'un état antérieur à un état ultérieur » (*L'homme-cerf et la femme araignée*, Paris 2003, p. 78, c'est moi qui souligne). Dès lors, « comment l'image fixe peut-elle résoudre le problème de la figuration graphique d'un événement qui implique un changement d'état » (p. 80) ? Trois solutions sont possibles : juxtaposer les différentes étapes de la transformation, représenter la métamorphose accomplie en l'explicitant par le contexte ou montrer la métamorphose encore incomplète. Dans un passage de *Métaboles*, Dutilleux juxtapose deux étapes de transformation (cf. p. 123 de cet article).

14 Propos du compositeur cités par Myriam Soumagnac lors de la diffusion de *Métaboles* sur France-Musique le 10 mai 1977.

15 *Grand Robert*.

16 Id.

En rhétorique, la « métabole » est une répétition variée ; en entomologie, c'est une métamorphose.

Dans *Métaboles*, le principe de variation mène toujours à la métamorphose, qui entraîne elle-même d'autres métamorphoses jusqu'à ce que le motif de base reprenne son aspect initial à la fin du cycle. Comme le précise Dutilleux, la forme de l'œuvre est conditionnée par ces métamorphoses « éternelles » qui sont à l'image de celles de la nature :

« [...] L'auteur n'a cessé, en concevant cette œuvre, de songer au monde mystérieux et fascinant des éternelles métamorphoses. L'esprit et la forme de cette musique trouvent ainsi leur origine dans une intense contemplation de la nature. »¹⁷

Processus de transformation dans Métaboles

Dutilleux admet avoir eu une « idée très précise de la structure d'ensemble avant d'entamer le travail d'écriture »¹⁸ de l'œuvre :

« [...] Ces pièces, au nombre de cinq, s'imbriquent les unes dans les autres et présentent le schéma suivant : dans chacune d'elles, la figure initiale – mélodique, rythmique, harmonique ou simplement instrumentale – subit une succession de transformations. A un certain stade d'évolution – vers la fin de chaque pièce – la déformation est si accusée qu'elle engendre une nouvelle figure, et celle-ci apparaît en filigrane sous la trame symphonique. Cette figure sert d'amorce à la pièce suivante et ainsi de suite jusqu'à la dernière pièce où le motif initial de l'œuvre se profile sur la coda, dans un long mouvement ascensionnel [...]. »¹⁹

Une figure subit des transformations successives avant de revenir à sa forme initiale. Avec ce commentaire, Dutilleux nous livre le plan de l'œuvre : à la fin de chaque pièce, le motif initial s'est transformé de manière radicale et c'est cette nouvelle forme qui sert de base à la pièce suivante. Ainsi, il nous indique à quel moment s'opèrent les métamorphoses.

Pour l'analyste qui tente de cerner les étapes de transformations d'un élément, afin de saisir les mécanismes qui sous-tendent l'œuvre, une question se pose : à partir de quel moment peut-on établir qu'un motif est métamorphosé, c'est-à-dire qu'il n'est plus reconnaissable ? L'analyse permet-elle de distinguer une variation d'une métamorphose ?

17 Propos du compositeur cités par Myriam Soumagnac.

18 Henri Dutilleux, « Tête d'affiche : Henri Dutilleux » (entretien avec Edith Walter), in : *Harmonie-Panorama de la Musique*, décembre 1984, p. 22.

19 Propos du compositeur cités par Myriam Soumagnac.

On ne peut distinguer les deux processus que si l'on est en mesure de repérer un « changement de nature ». Mais qu'est-ce que nous permet d'établir que tel motif a changé de nature ? Inversement, qu'est-ce qui fait qu'on reconnaît un motif, de quoi est faite sa nature ? Un certain nombre de critères doivent-ils être toujours présents pour qu'on le reconnaisse ? Si c'est le cas, l'absence de ces critères aboutirait à la non-reconnaissance du motif.

Mais la question de la reconnaissance est délicate. Non seulement elle dépend de facteurs empiriques – la capacité de reconnaissance est variable d'un individu à l'autre, d'un moment à l'autre, elle dépend du degré de connaissance de la partition, etc. – mais elle est paradoxale, puisque l'existence d'une métamorphose dépend autant du facteur de *non-reconnaissance* que du facteur de *reconnaissance*. En effet, la métamorphose n'existe que si l'objet de base est suffisamment modifié pour qu'on ne le reconnaisse pas, mais, en même temps, elle n'existe pour l'analyste que si l'on parvient à trouver des traces de l'élément ancien dans le nouveau.

La limite entre variation et métamorphose dépend de l'appréhension plus ou moins consciente des liens thématiques. La reconnaissance d'une métamorphose est liée à cette mémoire lointaine à laquelle Dutilleux fait allusion, elle fait partie de ces événements qui se « fixent dans l'inconscient de l'auditeur » et qui « jouent leur rôle *a posteriori*. »²⁰

Je mettrai ici l'accent sur trois types de transformations qui me semblent être les plus révélatrices de ces différentes mises à contribution de la mémoire : les structures fractales, les processus anaboliques et cataboliques et, enfin, les métamorphoses proustiennes.

1. Structures fractales

Ce type de transformation fait référence à la notion d'« objet fractal » développée par le mathématicien français Benoît Mandelbrot dans les années 70.²¹ Dans un objet fractal, la macrostructure est identique à la microstructure. Ce lien entre la globalité et le détail est particulièrement intéressant lorsqu'il est question de variation, car on peut se demander si les transformations qui s'opèrent à un niveau affectent l'autre. Nous verrons

20 Cf. note 5.

21 Dans les « objets fractals », la construction à grande échelle se retrouve à petite échelle. Ces structures ont notamment inspiré un compositeur comme György Ligeti (notamment dans son *Concerto pour piano*, 1988). J'utilise le terme de « structure fractale » pour décrire ce genre de constructions chez Dutilleux, même si le compositeur ne se réfère pas lui-même directement au domaine de la géométrie fractale.

que *Torpide*, la quatrième pièce de *Métaboles*, illustre très bien le phénomène de ce que j'appellerai la métamorphose par *contamination*.

Dans *Métaboles*, les structures fractales sont observables à deux niveaux : à un niveau réel et à un niveau potentiel, lorsque la transformation d'un élément révèle la possibilité d'une telle construction.

1.1. Je vais d'abord isoler trois exemples de structures fractales réelles, dans lesquels la microstructure reflète la macrostructure.

Incantatoire, première pièce de *Métaboles*, est un microcosme de toute l'œuvre. Non seulement elle contient en germe toute la thématique²², mais elle est également construite de façon symétrique, à l'image de la forme globale.

Exemple 1a : Structure d'*Incantatoire*

A	B	A'	A''	B'	A
(1-9)	(10-21)	(22-31)	(32-36)	(37-48)	(49-55)
a1	b	a2	a3	b'	a1
élém. de base		variation	variation		élém. de base

Exemple 1b : Structure générale de *Métaboles*

<i>Incantatoire</i>	<i>Linéaire</i>	<i>Obsessionnel</i>	<i>Torpide</i>	<i>Flamboyant</i>
élém. de base		métamorphoses		élém. de base

Dans les deux cas, le thème encore non transformé encadre une partie centrale qui contient ses transformations (variation ou métamorphose). Cet aspect cyclique se retrouve dans le contour presque « obsessionnel » du thème de l'œuvre, qui tourne autour d'une note pivot (*mi*), ou d'un intervalle pivot, le triton *sib-mi*. C'est d'ailleurs sur cet aspect qu'insiste le compositeur à propos de la structure de l'œuvre : « finalement, c'est l'idée de temps circulaire qui transparaît sous la forme adoptée. »²³ On pourrait dire de ce thème qu'il est le « thème à variations » par excellence de Dutilleux, puisqu'on le retrouve sous une forme plus moins modifiée dans ses variations antérieures.

22 Cf. table thématique en annexe.

23 Henri Dutilleux, *Revue Zodiaque*, p. 13.

Exemple 2

The image shows four staves of musical notation in 3/4 time. The first staff, labeled 'Métaboles', starts with a dynamic marking of *f* and contains a melodic line with several accents (>). The second staff, labeled '1er symph.', starts with a dynamic marking of *ff* and contains a similar melodic line. The third staff, labeled '2e symph.', also starts with a dynamic marking of *ff* and contains a similar melodic line. The fourth staff, labeled 'Sonate', starts with a dynamic marking of *ff* and contains a similar melodic line. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests and accidentals.

Thème d'*Incantatoire* (a1), *Finale con variazioni* de la *Première Symphonie* (1951), final de la *Deuxième Symphonie* (1959), thème du *Choral* de la *Sonate* (1948)²⁴

Le thème de *Métaboles* est une reprise presque intégrale de celui de la *Première Symphonie*. Sa parenté avec celui du dernier mouvement de la *Sonate* pour piano est moins frappante, mais on peut souligner la présence du triton comme caractéristique essentielle de ces thèmes, ainsi que la similitude de la dynamique (*ff*) et de l'accentuation (>).

A grande échelle, la structure d'*Incantatoire* reflète donc celle de l'œuvre toute entière. Qu'en est-il à plus petite échelle ? Comme dans le *Choral et variations* de la *Sonate* pour piano, le thème contient déjà lui-même deux variations du premier motif entendu.

24 Dans ces exemples, tous les instruments sont notés en *do* et pas forcément à l'octave réelle.

Exemple 3

Sonate:

The musical score for the Sonata consists of three staves. The first staff (labeled '1') is in treble clef and 3/4 time, showing a melodic line with a boxed-in section. The second staff (labeled '2') is in treble clef and 3/4 time, showing a rhythmic accompaniment. The third staff (labeled '5') is in treble clef and 3/4 time, showing a more complex melodic line with some chromaticism.

Métaboles:

The musical score for Métaboles consists of three staves. The first staff (labeled '1') is in treble clef and 3/4 time, showing a melodic line with a bracketed section labeled 'a'. The second staff (labeled '4') is in treble clef and 3/4 time, showing a rhythmic accompaniment with a bracketed section labeled 'a1'. The third staff (labeled '6') is in treble clef and 3/4 time, showing a rhythmic accompaniment with various annotations including '3' and '3'.

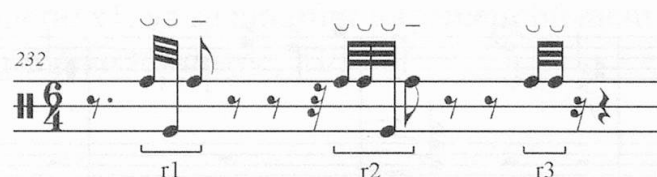
Thème du Choral de la Sonate pour piano et *Incantatoire*, thème a1

Ainsi, l'élément de base de l'œuvre, qui sert de point de départ à la chaîne des transformations de *Métaboles*, est lui-même formé d'un motif de base varié à deux reprises. On peut considérer que le thème d'*Incantatoire*, au même titre que la pièce elle-même, est un microcosme de toute l'œuvre.

La première variation du motif de base (la cellule a) est une amplification mélodique : le tétracorde *sib-mi* est rempli par les notes *do-ré-mib* (cellule a1). Nous verrons que toutes les transformations du thème a1 découlent de ces deux cellules – qui deviennent dès lors elles aussi microcosmes de l'œuvre. La seconde variation s'opère essentiellement au niveau rythmique, la répétition du motif de base en triolets de noires provoquant un certain assoupissement. Notons que les deux variations développent chaque fois un peu plus ce qui suit le triton en omettant ce qui le précède.

Au bout de la chaîne des transformations du thème a1, on le retrouve sous forme de figure rythmique (r1). Le lien entre a1 et r1 est loin d'être évident ; cependant, on peut constater que r1 est construit de la même manière que a1.

Exemple 4



Torpide, motif r1 (m. 232)

Ce rythme r1 est constitué de trois cellules r1, r2 et r3. De même que l'élément de base a1 (et que son ancêtre, le thème du choral de la *Sonate*), r1 est lui-même formé de variations d'un même élément, r1, rythme anapestique (v v -) qui est d'abord amplifié d'une triple croche en devenant r2, puis amputé de ses deux dernières notes en devenant r3. Ce processus de variation par amplification puis par réduction se retrouve, une fois encore, à plus grande échelle, puisque cette figure rythmique, qui apparaît en filigrane à la fin d'*Obsessionnel* (mesure 214), sera d'abord amplifiée sur quatre étapes puis réduite à sa cellule de base dans *Torpide*. Nous reviendrons sur ce qui fait la spécificité de ce type de processus au moment d'aborder les métamorphoses proustiennes.

La *Sonate* pour piano de 1948 contient déjà des structures fractales. Elles sont généralisées dans *Métaboles*, si bien que la partition prend la forme d'un organisme où chaque couche de la matière recèle une couche plus microscopique construite à l'image des autres.

Les structures fractales potentielles, révélées par un subtil processus de métamorphose, accentuent encore l'aspect organique de l'œuvre.

1.2. Au début de *Métaboles*, on assiste à un processus de transformation particulier qu'on retrouve également au début du choral de la *Sonate* pour piano. Arrêtons-nous un instant sur ces deux situations très similaires, et voyons comment le compositeur élabore ce processus à quinze ans d'intervalle.

Le thème du choral de la *Sonate*, comme on l'a vu, est proche du thème de *Métaboles* au niveau diastématique et dynamique. En outre, ces deux thèmes sont ponctués à plusieurs reprises par un agrégat qui forme un second plan sonore.

Exemple 5

Choral de la *Sonate*, thème a1 (m. 1–8)

Si l'on se concentre sur la progression du second plan, on s'aperçoit qu'il prend progressivement le contour du thème a1 lui-même.

Exemple 6

Choral de la *Sonate*, évolution du second plan sonore, m. 1–2, 4–5, 8–9

La composante harmonique du thème est assimilée à la composante mélodique. Ainsi, la ponctuation du discours devient une variation du discours lui-même. Un élément constituant d'un tout s'assimile au tout lui-même. Cette métamorphose révèle le lien fondamental qui existe entre la microstructure et la macrostructure : l'élément d'un tout *peut* devenir le tout lui-même, il est *potentiellement* identique au tout lui-même.

Dans *Métaboles*, ce processus est plus subtil. Tandis que le premier plan est occupé par l'apparition de motifs secondaires (dont b, le motif de clarinette qui prendra toute son importance dans *Torpide*), une transformation importante s'opère à l'arrière-plan : le « claquement »²⁵ des percussions et

25 J'emprunte l'expression à Daniel Humbert (*Henri Dutilleux, l'œuvre et le style musical*, Paris-Genève 1985, p. 92).

des cordes en *pizzicati* qui accompagne chaque apparition du *sib* dans a1, que je nommerai x1, va se modifier imperceptiblement jusqu'à devenir une variation du thème lui-même, a1'.

Exemple 7

The image shows three stages of a musical transformation in two staves, VI.1 and VI.2. Stage 1 (measures 2-3) features a motif labeled 'x1' in VI.1. Stage 2 (measures 13-14) features a motif labeled 'x2' in VI.1. Stage 3 (measures 19-20) features a motif labeled 'a1'' in VI.1. Arrows indicate the progression from stage 1 to 2, and from stage 2 to 3.

Métaboles, transformation de x1 en a1'

Tout d'abord, la transformation de l'agrégat qui ponctue le thème a1 en a1' dure plus longtemps que dans la *Sonate*, mettant ainsi d'avantage la mémoire de l'auditeur à contribution. En outre, cette transformation ne s'opère pas uniquement au niveau des hauteurs, mais également au niveau du timbre : dans x2, les quatre cors et une cymbale suspendue remplacent le xylophone et le célesta, ce qui donne une résonance moins sèche. Enfin, les étapes de transformations se fondent les unes dans les autres grâce à un élément liant, le tapis sonore créé par les tenues des cordes. A la mesure 13, le claquement x2 est entendu comme un soubresaut du tapis sonore, et c'est ce même tapis qui, en s'assimilant au claquement dans un fondu enchaîné, prend la forme de a1'.

Ainsi, deux éléments peuvent, par métamorphose, se révéler potentiellement identiques, c'est-à-dire qu'ils peuvent *s'assimiler*. L'assimilation, comme la dégradation, est un processus fondamental du métabolisme, et nous allons voir que certaines étapes des métamorphoses de *Métaboles* peuvent être comparées aux transformations chimiques qui constituent le métabolisme.

2. «Anaboles» et «Cataboles»

Henri Dutilleux insiste, lorsqu'il évoque le choix du titre de son œuvre, sur la notion de métabolisme :

« Le titre *Métaboles* correspond davantage à l'idée qu'on se fait d'un métabolisme [...]. Dans l'idée de métabolisme il y a le fait que, comme dans la métamorphose, le sujet choisi se modifie à tel point qu'on aboutit à un véritable changement de nature. »²⁶

Le « métabolisme », en effet, transforme la matière par des phénomènes d'assimilation (anabolisme) ou de dégradation (catabolisme), c'est l'« ensemble des transformations chimiques et physico-chimiques qui s'accomplissent dans tous les tissus de l'organisme vivant (dépenses énergétiques, échange, nutrition...). »²⁷

Les phénomènes de dégradation et d'assimilation peuvent être observés dans la partition à partir de la première métamorphose de a1 (motif d). En effet, le thème a1 est varié à trois reprises (a2, a2' et a3) avant d'être transformé de manière significative au début de *Linéaire*. Le motif d, basé sur une alternance de tierces et de secondes mineures descendantes²⁸, est construit sur le rétrograde de la cellule a', elle-même variation de la cellule a.

Exemple 8

The musical notation shows four staves in treble clef. The first staff, labeled 'a1', contains measures 2 to 5, with a bracket above it labeled 'a'. The second staff, labeled 'a2', contains measures 23 to 26, with a bracket above it labeled 'a'' and a triplet of eighth notes in measure 25. The third staff, labeled 'a3'', contains measures 58 to 61, with a dashed box below it. The fourth staff, labeled 'd', contains measures 66 to 70, with a dashed box below it. Arrows and brackets indicate the transformations between these motifs.

Genèse du motif d²⁹

26 Cf. entretien (note 2).

27 *Grand Robert*.

28 Cet agencement de tierces et secondes mineures rappelle notamment la *Musique pour cordes, percussion et célesta* de Béla Bartók (1936), ainsi que deux œuvres importantes de l'histoire de la variation : les *Variations pour orchestre* op. 30 d'Anton Webern (1940) et le quatuor à cordes *Métamorphoses nocturnes* de György Ligeti (1953–54).

29 a3' est la reprise presque intégrale de a3 au début de *Linéaire*.

Contrairement aux étapes de variation a2, a2' et a3, on peut dire que le motif d est le premier « changement de nature » de a1 : le lien entre a1 et d n'est perceptible qu'à la suite d'une analyse de la partition, ce n'est qu'*a posteriori* qu'on peut découvrir en a1 l'origine de d.

De même, la figure rythmique r1 qui apparaît dans *Torpide* ne peut être rattachée au motif de base d'*Incantatoire* que si l'on suit les étapes intermédiaires de sa transformation. Leur similitude de construction n'est repérable qu'*a posteriori*.

Dans *Linéaire*, la transformation radicale de a en d se fait d'abord par isolation de la cellule a'. Le motif d est donc issu de la réduction du motif de base à l'un de ses éléments constitutants, la cellule a'. Ceci est le processus inverse d'une structure fractale potentielle, qui métamorphose l'élément en une variation du tout lui-même.

A la manière d'un organisme en pleine expansion, l'élément isolé (a') se développe en s'enchaînant à lui-même – comme une chaîne de molécules – pour devenir le motif d.

Au fur et à mesure de la division des cordes dans *Linéaire* – jusqu'à 27 pupitres –, comme si les ramifications d'un arbre se mettaient à pousser, la chaîne est réduite à une seule molécule, la seconde mineure descendante, esquissant ainsi la prochaine étape de transformation du motif de base.

Exemple 9

The musical score for Example 9 illustrates the genesis of motif 's'. It is presented in three staves: 'd' (treble clef), '70' (treble clef), and 's' (bass clef). The 'd' staff begins at measure 66, the '70' staff at measure 70, and the 's' staff at measure 90. Vertical boxes connect notes across the staves, showing how the motif 'd' is reduced and transformed into the motif 's' through a series of steps. The 'd' staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The '70' staff contains: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The 's' staff contains: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The boxes show that the notes in the 's' staff are a lower octave version of the notes in the 'd' staff, with some rhythmic and melodic adjustments.

Genèse du motif s

Tout ce qui reste de a1 dans *Linéaire* est cette molécule de base, la seconde mineure descendante. Cette seconde descendante a une double origine : mineure dans la cellule a1, elle fonctionne comme appoggiature du ré. Majeure dans la cellule b, c'est l'élément expressif du thème b. Ces deux secondes se confondent au fil des transformations du thème a1.

Exemple 10

Evolution de la seconde descendante

Dans a2', la seconde mineure descendante passe du statut d'appoggiature ornementale à celui d'élément expressif. Dans a3, elle est tantôt seconde augmentée, tantôt seconde mineure, ce qui montre que la même molécule peut prendre différentes formes. Ainsi, a2' et a3 révèlent le lien entre deux cellules qui semblaient différentes au départ.

C'est à partir de cette fragmentation progressive du motif de base, que l'on peut comparer à un processus catabolique, que Dutilleux élabore le motif d'*Obsessionnel*. La phase catabolique sera ainsi suivie d'une phase anabolique, phase d'élaboration d'une matière nouvelle, puisque le motif s naît de la combinaison entre deux éléments de base, la seconde mineure descendante et le triton.

Exemple 11

Obsessionnel, motif s

Reprenons la chaîne des transformations de a1 : de a2 à a3, le motif de base est varié par amplification. A partir de *Linéaire*, a3' est réduit à la cellule a', elle-même réduite à une seconde mineure descendante. Cette fragmentation du motif de base va donner naissance au motif s d'*Obsessionnel*, élaboré par la synthèse entre deux éléments de base. Ces transformations par amplification, réduction puis réélaboration évoquent le processus créateur : on commence par exploiter la matière, le potentiel du matériel, puis on n'en garde que l'essentiel, qui peut à son tour servir pour créer du nouveau. Dans *Torpide*, nous le verrons, ces processus s'emballent, brisant l'aspect linéaire du temps.

Une page d'*Obsessionnel* donne au lecteur de la partition – et non pas à l'auditeur – l'impression de pouvoir brièvement assister à une étape de ce processus créateur. Tandis que la série inversée est assénée par la masse orchestrale, elle est élaborée par les cordes graves :

Exemple 12

186



(186)

187

188

189

190

191

Obsessionnel, m. 186 à 191

Ainsi, le produit terminé, résultat de l'élaboration, est au premier plan pendant que, dans les couches inférieures, se trame le processus de création de la matière. Cette superposition, visible uniquement après examen de la partition, crée une sorte de paradoxe temporel qui préfigure les événements de *Torpide*.

Après le climax de la pièce (mesure 213), la série entre peu à peu en imitations rapprochées, en partant des cordes aiguës jusqu'aux cordes graves :

Exemple 13

Obsessionnel, m. 214 à 216

L'entrée des voix en strette provoque un cluster formé des 12 sons de la gamme chromatique : la série se retrouve donc à la fois verticalement et horizontalement. Les clarinettes, en prenant le relais des triolets de cordes, divisent le temps en valeurs encore plus petites (doubles croches). Le procédé de division, déjà expérimenté dans *Linéaire* (division progressive des pupitres de cordes), la superposition progressive des couches, la rapidité du débit, tout concourt à créer une impression de fourmillement de la matière, de statisme sonore et de brouillage auditif. Cette façon de traiter la matière orchestrale évoque la technique de la micropolyphonie utilisée par György Ligeti dans des œuvres contemporaines de *Métaboles*, comme *Atmosphères* (1961) ou *Requiem* (1965). Cette notion nous rapproche encore des structures fractales : dans une micropolyphonie, l'impression globale, à grande échelle, est uniquement créée par ce qui se trame à toute petite échelle.

Ce passage micropolyphonique marque, en quelque sorte, la fin du processus de fragmentation de la matière commencé dans *Linéaire*. Dans la seconde pièce, la fragmentation commence par l'isolation d'un segment du thème (la combinaison d'intervalles demi-ton – tierce mineure). A l'image de la multiplication des cellules, le nombre de voix augmente peu à peu, multipliant ainsi les ramifications du thème. Pendant ces opérations,

un autre fragment du thème est isolé, plus petit encore (la seconde descendante) et sert de base à l'élaboration d'un nouvel élément, la série s. Tout ce qui reste de cet élément à la fin d'*Obsessionnel* est une micropholyphonie : la série n'est plus audible et fait désormais partie des couches microscopiques de la matière. Contrairement aux transformations par réduction diastématique qui précèdent, le motif s est réduit auditivement, par une *illusion d'audition*, c'est-à-dire que le motif n'est pas réduit lui-même en tant que tel, mais c'est sa superposition et son accélération qui en donnent l'impression.

D'*Incantatoire* à *Obsessionnel*, la partition nous fait plonger au plus profond des secrets de la matière et de son élaboration. Le mouvement se déplace du macrocosme au microcosme : *Incantatoire* nous donnait une vision globale de l'œuvre, nous annonçant le retour du thème à la fin des opérations. Puis, à partir de la première métamorphose de l'élément de base, les opérations sont de plus en plus microscopiques.

Ce voyage au cœur de la matière nous amène au « temps suspendu » de *Torpide*. Le mouvement s'arrête un instant, le temps de laisser les souvenirs remonter à la surface. C'est là, je pense, la pièce la plus proustienne de *Métaboles*.

3. Métamorphoses proustiennes

Dans ses entretiens avec Claude Glayman, Dutilleux évoque l'influence de la philosophie orientale à propos de *Torpide* :

« Les musiques extra-européennes m'ont davantage touché par leur apport philosophique, par l'orientation de la pensée, la notion d'une certaine perception du temps, d'un temps musical différent du nôtre, [...] et cela beaucoup plus que par la découverte d'instruments nouveaux. [...] Par exemple, dans la quatrième pièce de *Métaboles*, celle que j'appelle *Torpide*, il s'agit d'un temps que je dirais figé. »³⁰

Temps figé, « temps suspendu » – comme le titre de l'un des mouvements de son quatuor *Ainsi la Nuit* –, « torpide » (la torpeur est le ralentissement des fonctions vitales) : ces notions font partie de ce que Maxime Joos appelle l'« esthétique du statisme », développée par le compositeur dans plusieurs de ses œuvres, en particulier dans son quatuor à cordes. « Plus que la simple immobilité, la temporalité qui émerge du quatuor est le reflet d'un temps de la conscience en sommeil, de l'obscurité. »³¹ Ce temps suspendu de

30 Henri Dutilleux, *Mystères et mémoire des sons*, p. 181.

31 Maxime Joos, *La perception du temps musical*, p. 116.

Torpide est peut-être un temps d'arrêt dans le processus des métamorphoses perpétuelles subies par l'élément de base. C'est le moment où les souvenirs resurgissent, où les liens entre les éléments – et par conséquent leurs métamorphoses – se font de manière presque inconsciente, par association d'idées. Dans l'atmosphère onirique de cette pièce, le temps ne se déroule plus de façon linéaire, et c'est peut-être à ce phénomène que Dutilleux fait allusion lorsqu'il évoque l'influence de Proust sur son œuvre.³²

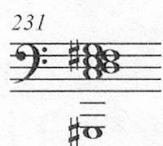
Deux plans sonores cohabitent dans *Torpide* : une « toile de fond », pour reprendre les termes du compositeur, « une percussion très discrète (de métaux et de peaux) sous laquelle des nappes de cuivres [sont] traitées d'une manière statique »³³, et un motif de clarinette, réminiscence de la première pièce, qui apparaît à plusieurs reprises. Un commentaire de Daniel Humbert décrit très bien l'atmosphère de cette pièce :

« Tout semble sombrer dans la torpeur, que quelques traits obsédants de clarinette essaient vainement de secouer. C'est un sommeil étrange, peuplé de songes ; tout y est calme, mais d'un calme inquiétant. Il nous fait pénétrer dans l'âme angoissée de l'homme en perpétuelle recherche d'elle-même et dont la constante métamorphose la ramène toujours à son point de départ. »³⁴

Dans cette pièce, les éléments subissent des transformations en parallèle, à différentes vitesses. Chaque processus de transformation est influencé par les modifications qui s'opèrent à d'autres niveaux, comme s'il y avait « contamination de métamorphoses ». Nous allons donc suivre ces étapes en parallèle et voir quelles sont les interactions entre les différents processus de transformation.

Deux éléments distincts constituent la « toile de fond » : un agrégat de six sons et un motif de percussion. L'agrégat apparaît d'abord aux contrebasses, en sons harmoniques, sur un *sol#* joué par le trombone³⁵.

Exemple 14



Torpide, agrégat (m. 231)

32 Cf. note 3.

33 Henri Dutilleux, *Revue Zodiacque*, p. 12.

34 Daniel Humbert, *Henri Dutilleux*, p. 102.

35 Daniel Humbert remarque que les notes de cet agrégat peuvent être considérées comme « résultant des harmoniques supérieurs de *do* ([*do-do-sol-do-mi-sol-sib*]-*do-ré-mi-fa#-sol-sol#*) (*Henri Dutilleux*, p. 103).

L'effet statique de la pièce est obtenu en partie par l'immobilité harmonique de la « toile de fond » qui reste sur cet agrégat, glissant d'un renversement à l'autre. Comme le dit Maxime Joos, le passage d'un renversement à l'autre provoque une impression de monde fermé sur lui-même :

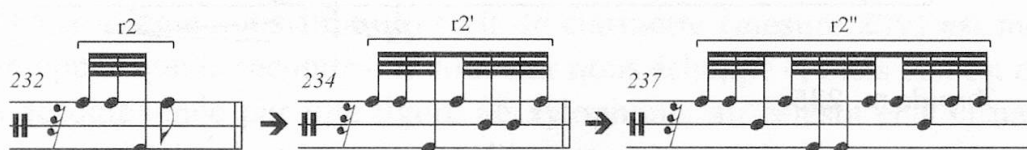
« La construction même de cette séquence autour d'un accord unique de six sons qui s'enchaîne à lui-même, dans tous ses renversements possibles, donne l'effet d'un temps qui se bloque, qui est dans l'impossibilité d'évoluer. [...] Les interventions régulières de la percussion font l'effet de répétitions hypnotiques. »³⁶

Un « temps qui se bloque », mais aussi un temps circulaire : on est au cœur de cette perception « particulière » du temps décrite par Dutilleux.

L'autre composant de la toile de fond est le motif de percussion (r1) dont on a déjà parlé, qui prend forme à la fin d'*Obsessionnel* et qui continuera à apparaître jusqu'à la fin de l'œuvre. A l'image de la structure globale de *Torpide*, r1 est formé d'une cellule de base variée à deux reprises, par amplification puis par réduction.

Le processus d'amplification de r1 se fait par la cellule médiane du motif :

Exemple 15



Torpide m. 232, 234 et 237

r2 devient r2' puis r2'' (et dans cette version du rythme, r3, la cellule r3 disparaît). En d'autres termes, r2 se développe jusqu'à devenir r2''. Ces trois cellules (r2, r2' et r2'') sont donc trois versions, trois étapes de transformation d'un élément unique, ce qui implique une évolution temporelle : à un certain moment, r2 devient r2', qui devient lui-même, plus tard, r2''. Or, à la quatrième variation du motif rythmique (r4), r2' et r2'' sont juxtaposés (mesure 241). Le fait que deux étapes de transformation soient placées côte à côte, comme si on avait sous les yeux le résumé de l'évolution qui vient de se produire dans un certain laps de temps, provoque une certaine accélération temporelle.

De r1 à r4, le motif est amplifié par étapes. Il va ensuite être transformé de manière décisive (mesure 245). Cette transformation étant déclenchée

36 Maxime Joos, *la perception du temps musical*, p. 113.

par l'évolution de l'autre plan sonore, le motif de clarinette, il est temps de changer de niveau et de s'intéresser à ce «souvenir» qui, en surgissant, accentue le discours musical de cette pièce de manière très particulière.

A la mesure 235, juste après la seconde étape de transformation du rythme (r2), apparaît fugitivement un trait de clarinette dont quelques notes sont doublées par le célesta et la harpe. Cette figure disparaît aussi vite qu'elle est apparue, laissant un vague sentiment de «déjà-entendu» chez l'auditeur :

Exemple 16

The musical score for Example 16 shows three staves: Cl. I. (top), Cl. B. (middle), and Timb. (bottom). The music is in 4/4 time. Measure 235 is marked at the beginning. The Cl. I. staff starts with a rest, followed by a triplet of eighth notes marked *p*, and then a series of notes marked *ppp*. The Cl. B. staff has a rest, followed by a melodic line marked *mp* that ends with a note marked *ppp*. The Timb. staff has a rest, followed by a note marked *ppp*. There are also some markings like '3' and '7' under the notes, and a wavy line in the Timb. staff.

Torpide m. 235

Elle resurgit presque aussitôt avec une fin plus développée (mesure 236) qui nous permet d'entendre mieux ce timbre de clarinette et de progresser dans la tentative de reconnaissance. Ces figures fugitives font l'effet d'un tressaillement à la surface d'une eau calme, endormie, et cette situation n'est pas sans rappeler le célèbre passage de « la madeleine » de Proust :

« [...] Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. [...] D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ? Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. [...] »

Et je recommence à me demander quel pouvait être cet état inconnu [...]. Je veux essayer de le faire réapparaître. Je rétrograde par la pensée au moment où je pris la première cuillerée de thé. Je retrouve le même état, sans une clarté

nouvelle. Je demande à mon esprit un effort de plus, de ramener encore une fois la sensation qui s'enfuit. [...] Mais sentant mon esprit qui se fatigue sans réussir, je le force au contraire à prendre cette distraction que je lui refusais, à penser à autre chose, à se refaire avant une tentative suprême. [...].

Arrivera-t-il jusqu'à la surface de ma claire conscience, ce souvenir, l'instant ancien que l'attraction d'un instant identique est venue de si loin solliciter, émouvoir, soulever tout au fond de moi ? Je ne sais. Maintenant je ne sens plus rien, il est arrêté, redescendu peut-être ; qui sait s'il remontera jamais de sa nuit ? Dix fois il me faut recommencer, me pencher vers lui. [...]

Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. »³⁷

Cette situation d'attente vécue par le narrateur de la *Recherche*, qui tente de suspendre le temps pour retrouver un souvenir, est palpable dans les moments qui précèdent et qui suivent les apparitions du trait de clarinette, qui se reconstitue chaque fois un peu plus. Chacune de ses apparitions déclenche également une transformation de la « toile de fond », à l'image des remous provoqués par une pierre jetée dans l'eau. Après la seconde irruption du fragment de souvenir, par exemple, l'agrégat devient plus mobile, glissant d'un renversement à l'autre, et change de timbre en passant des contrebasses aux cuivres (mesures 236 à 239). Ce passage d'un renversement à l'autre esquisse une mélodie qui ne sera achevée que dans la pièce suivante, *Flamboyant* (cf. infra, exemple 20, p. 129).

La troisième apparition du trait de clarinette (mesure 239) est moins développée que la seconde – le souvenir nous échappe –, mais elle est cette fois accompagnée par une figure au xylophone, au célesta et à la harpe, qui évoque clairement le contexte d'*Incantatoire*. Ici, le souvenir fait resurgir avec lui, par association d'idées, le contexte dans lequel on l'a entendu la première fois :

Exemple 17

The musical score for Example 17 consists of three staves. The top staff is for Xylophone (Xylo.), the middle for Celesta (Cel.), and the bottom for Harpe (Hpe.). The time signature is 6/4. The Xylophone part begins with a melodic line marked *mf*. The Celesta and Harpe parts provide a rhythmic accompaniment marked *f*. The score is for measure 239 of the piece *Torpide*.

Torpide m. 239

37 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. I, Pléiade, Paris 1987, p. 44–46.

Le claquement percussif, le triton : c'est bien une réminiscence du thème de la première pièce, et en particulier de x1.

Les deux prochaines apparitions du motif de clarinette (mesures 244 et 250–251) sont encore beaucoup plus claires que les deux premières et permettent de reconnaître une variation du motif b d'*Incantatoire*³⁸ :

Exemple 18

Incantatoire, motif b et *Torpide* m. 244

La chute du motif, ici, est déformée, comme un souvenir peut être déformé par la mémoire. Lorsque l'on compare ces deux motifs au niveau diastématique, leur ressemblance n'est pas vraiment frappante. La mémoire les associe plutôt

38 Cette idée, qui s'est assez vite imposée à moi, n'est pas partagée par tous les musicologues. Ni Pierrette Mari ni Daniel Humbert ne reconnaissent ce trait de clarinette comme étant une réminiscence du thème b d'*Incantatoire*. Pour eux, il s'agit surtout d'une ébauche du motif f1 qu'on entendra dans *Flamboyant* (cf. Pierrette Mari, *Henri Dutilleux*, Paris 1988, p. 146 ; et Daniel Humbert, *Henri Dutilleux*, p. 107). Pour Pierrette Mari, « de courts fragments mélodiques ne parviennent pas à s'imposer au point de faire disparaître l'impression d'athématisme que l'on peut dégager de ce mouvement » (p. 146). Par contre, pour Raphaël Brunner, « dans l'ensemble de la pièce, les clarinettes et les timbales, appuyées par le célesta, la harpe et le xylophone proposent des épisodes présentant des arabesques rappelant le motif s [le thème b] de la première pièce » (Raphaël Brunner, « Les *Métaboles* pour orchestre », in : *Revue musicale de Suisse Romande* 47, n°3, 1994, p. 19).

par le geste musical, le timbre si caractéristique de la clarinette solo et le bruissement de la seconde clarinette.

Les nombreuses apparitions de b dans *Torpide* inspirent à Maxime Joos un commentaire très intéressant :

« La figuration de la mémoire se manifeste également par le procédé de pré-figuration, c'est-à-dire qu'un élément, en apparence secondaire, prépare un développement différé où il retrouvera son plein épanouissement après être passé par une période d'oubli. »³⁹

Si le motif b peut être perçu comme une réminiscence dans *Torpide*, c'est bien parce que le compositeur a commencé par nous le faire oublier dans les pièces précédentes en se concentrant sur les transformations de a1.

La quatrième apparition de b (mesure 244) déclenche une nouvelle transformation des deux composantes de la « toile de fond ». Tout d'abord, l'agrégat passe brièvement aux contrebasses et, cette fois, aussi aux clarinettes, jusqu'ici réservées à l'énoncé de b. Ainsi, les deux plans sonores se mélangent. En repassant aux cuivres (mesure 246), l'agrégat esquisse un motif dont le saut descendant de septième majeure évoque une figure expressive de *Linéaire* (mesures 60–61). Comme je l'ai indiqué plus haut (cf. p. 123–124), après quatre étapes de variations par amplification, le rythme est fortement modifié :

Exemple 19

Obsessionnel m. 195 et *Torpide* m. 245

39 Maxime Joos, *La perception du temps musical*, p. 151.

Il est difficile de rattacher cette figure à r1. Néanmoins, elle présente une forte ressemblance avec sa figure rythmique d'origine, dans *Obsessionnel*. Ainsi, cette figure peut être entendue comme la réminiscence d'un état antérieur ; elle reprend, le temps d'un instant, l'aspect qu'elle avait avant son développement dans *Torpide*. La figure rythmique apparaîtra deux fois sous cette forme et uniquement lorsque l'agrégat est joué par les clarinettes.

La quatrième apparition de b est donc suivie par des transformations importantes : le timbre de la toile de fond s'associe avec celui de l'autre plan sonore (motif b aux clarinettes), il évoque ensuite un moment de *Linéaire*, et, finalement, la figure rythmique « régresse » à un état antérieur. Si l'on considère le fait que cette apparition du motif b permet davantage sa reconnaissance que les autres, qui sont moins développées, on peut dire que c'est l'identification de b qui déclenche ces transformations du contexte général. J'ai évoqué plus haut l'image des remous provoqués par une pierre jetée dans l'eau, mais on peut également songer à ce moment de la *Recherche du temps perdu* où le narrateur voit surgir son enfance de sa tasse de thé :

« Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papiers jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de Monsieur Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardin, de ma tasse de thé. »⁴⁰

De même, dans *Torpide*, la reconnaissance d'un souvenir en appelle d'autres.

Ce moment est aussi celui des prémonitions puisqu'on entend r1 (la cellule anapestique qui débutait r1) au xylophone, telle qu'elle apparaîtra dans *Flamboyant*, ainsi qu'une ébauche du motif f1, provoquée par le glissement de l'agrégat d'un renversement à l'autre :

40 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. I, p. 47.

Exemple 20

Torpide m. 247 et *Flamboyant*, thème f1 (m. 306)

La cellule anapestique entendue au xylophone sur *mi* (« note pivot » de toute l'œuvre) à la mesure 246 est développée sur trois étapes pour reprendre la forme de r1 :

Exemple 21

Torpide m. 246, 248 et 249

Raphaël Brunner souligne très justement que c'est « à partir de là que se reconstruit le thème principal [a1] par amalgame du rythme [r1] (m. 246) et d'une hauteur déterminée (à nouveau la note *mi*). »⁴¹

Après la dernière apparition du thème b à la clarinette (mesures 250–251), le rythme repasse aux trois Toms sous la forme plus développée de r2.

Le processus est donc celui d'une réélaboration progressive de la figure rythmique qui, à partir du rappel d'un état antérieur, redevient r1 (en trois étapes), puis r2. La figure subit ensuite le processus inverse de réduction, également sur trois étapes :

41 Raphaël Brunner, « Les *Métaboles* pour orchestre », p. 28.

Exemple 22

The image shows three musical staves representing measures 252, 253, and 255. Measure 252 features a rhythmic pattern with labels r1, r2', and r3 above it, and a bracket labeled r2 below it. Measure 253 has labels r1, r2, and r3 above it, and a bracket labeled r1 below it. Measure 255 has labels r1 and r2 above it. Arrows indicate a sequence from 252 to 253 to 255.

Torpide m. 252–255

Résumons les étapes de transformation des différentes strates de cette pièce. L'agrégat de la « toile de fond », pour commencer, devient de plus en plus mobile, au point d'esquisser le motif f1 de *Flamboyant*. En passant d'un timbre à l'autre, l'agrégat crée une sorte de fragmentation de la couleur qui peut rappeler la technique utilisée par Schönberg dans la *Klangfarbenmelodie* – surtout à la fin de la pièce, lorsqu'il change de timbre de plus en plus rapidement.

La figure rythmique est d'abord variée par amplification sur quatre étapes, avant de revenir à un état antérieur. Ce retour provoque, semble-t-il, une nouvelle phase d'élaboration de la figure suivie d'une phase de réduction. Les processus de transformation de la matière s'emballent, accélèrent ou effectuent de brusques retours en arrière, au rythme des apparitions du souvenir perdu.

Torpide échappe à un déroulement chronologique du temps. Comme les souvenirs d'enfance qui sortent « en vrac » de la tasse du narrateur de la *Recherche*, la réminiscence d'un motif en appelle d'autres, plus anciens, tout en laissant présager des développements ultérieurs.

Les structures fractales de *Métaboles* impliquent que les processus de transformation s'opèrent simultanément à différents niveaux et à différentes vitesses. L'élaboration d'un motif peut être entendue en même temps que sa forme définitive, deux étapes successives de transformation peuvent être juxtaposées, et la destruction d'une cellule peut être immédiatement suivie de sa réélaboration. Ces processus, pour être identifiés, font appel à différentes mémoires : immédiate, plus lointaine ou peut-être même « inconsciente ». En outre, le déroulement du temps n'est pas toujours linéaire, il est parfois circulaire ou figé. Ainsi, la *perception* du temps musical de *Métaboles* est variable, de même que la position de l'analyste. L'identification d'une métamorphose implique l'analyse des liens thématiques cachés, de ce qui lie organiquement les éléments d'un tout. Mais une partition musicale est constituée par des structures cachées autant que par ce qui peut être saisi dans l'instant, de façon plus ou moins immédiate. Cet état de fait oblige l'analyste à un aller et retour constant entre ce qu'il *entend* – les processus de transformations qui font appel à une mémoire à court terme – et ce qu'il

voit dans la partition, c'est-à-dire les liens thématiques qui ne ressortent qu'à l'analyse et font appel à une mémoire plus lointaine. Cette oscillation est renforcée par la mobilité de la matière analysée. A un certain moment, une métamorphose repérée peut cesser d'être perçue comme un changement de nature : une fois que le lien entre deux éléments différents est fait, on les entend comme étant similaires.

Ces questions montrent à la fois la richesse et les limites de l'analyse, qui doit prendre en compte un certain nombre de facteurs empiriques – comme le rôle de la mémoire de l'auditeur et sa perception du temps musical – pour être valable.

Table

The musical score is arranged in several systems. The instruments and parts are:

- a1**: Flute 1, starting at measure 1.
- a2**: Flute 2, starting at measure 23.
- a2'**: Flute 2', starting at measure 27.
- fl**: Flute, starting at measure 306.
- a3**: Flute 3, starting at measure 32.
- d**: Double Bass, starting at measure 66, with the instruction "rétrograde".
- s**: Soprano, starting at measure 70.
- si**: Soprano II, starting at measure 100.
- b**: Bass, starting at measure 10.
- x1**: Clarinet in B-flat, starting at measure 2.
- r1**: Clarinet in B-flat, starting at measure 195.

Figured bass notation (a, a', b, al) is used throughout the score to indicate specific intervals and melodic lines. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures (e.g., 2/2, 3/4, 4/4, 6/4), and dynamic markings.

Cellules:

A series of four musical cells are provided at the bottom of the page, labeled **a**, **a'**, **al**, and **b**. Each cell shows a short melodic fragment on a treble clef staff.