**Edison Denisov et la France : une histoire d’amour**

**Quelques repères biographiques**

La vie et l’œuvre d’Edison Denisov sont étroitement liées à la France et s’inscrivent ainsi dans la une longue tradition des relations franco-russes. Denisov est certainement le plus français des compositeurs russes. La France fut l’un des premiers pays dans lesquels ont eu lieu les créations étrangères des œuvres de Denisov. Ce fut le Ministère de la Culture français qui, le premier, lui commanda une œuvre (*Trio à cordes*, 1969) suivie par trois autres. Plus tard, d’autres commandes se succèderont, passées par des ensembles et orchestres : *Symphonie de chambre N°1* par l’Ensemble 2E2M (1982), *Au plus haut des cieux* par l’Ensemble InterContemporain (1985), *Première Symphonie* pour grand orchestre par l’Orchestre de Paris (1987), etc.

De son côté, la France a reconnu les apports de Denisov à la culture française. Il a reçu l’ordre de l’Officier des Arts et des Lettres (1986) et le Grand Prix de la Ville de Paris (1993). La France est devenue la deuxième patrie de Denisov quand, en 1994, il a été rapatrié à Paris après un grave accident de voiture près de Moscou. Grâce aux efforts des médecins français Denisov, après quarante jours de coma, a connue sa deuxième naissance, en France. Né en Russie, il est décédé à Paris et repose au cimetière parisien de Saint Mandé.

Voici, dans l’ordre chronologique, les événements essentiels de la ligne française dans la vie de Denisov :

1965 : pour la première fois, une de ses œuvres – *Soleil des Incas* – est exécutée en France, lors du Festival Domaine Musical, sous la direction de Bruno Maderna ;

1967 : Denisov fait connaissance de Pierre Boulez lors de la première visite de celui-ci à Moscou à la tête de l’Orchestre de la BBC. Début de leur amitié ;

1969 : d’autres créations en France : *Automne* pour treize voix, au Festival de Royan et *Trio à cordes*, à Paris ;

1970 : Denisov fait connaissance d’Henri Dutilleux lors de voyage de celui-ci à Moscou. Début d’une longue amitié ;

1971 : Denisov compose sa première œuvre en langue française, *Chant d’automne* sur les textes de Charles Baudelaire ;

1976 : premier voyage à Paris ;

1986 : création à l’Opéra Comique de son opéra *L’Ecume des jours* d’après le roman de Boris Vian ;

1994 : rapatriement à Paris ;

1996 : décédé à Paris.

Les événements essentiels de cette chronologie sont liés à la ville de Paris. Denisov aimait infiniment la « ville des amoureux » et était sensible à son aura romantique. Après son premier voyage à Paris, il a ressenti une véritable nostalgie de cette ville qui, depuis, l’attirait inévitablement. Il connaissait très bien sa partie centrale qu’il explorait à pied, et affectionnait particulièrement les quartiers de l’Opéra Comique. Les quais de Paris avec leurs innombrables bouquinistes furent aussi les lieux de promenades préférées de Denisov. Amateur passionné de peinture, le compositeur ne manquait pas l’occasion, à chacun de ses voyages, de visiter les musées de la capitale.

**La culture française dans l’esthétique de Denisov**

Musique

L’école française a beaucoup influencé la musique de Denisov. Parmi les « classiques », il faut tout d’abord mentionner Frédéric Chopin et Claude Debussy.

Chopin

« Dans ma musique, - se confiait Denisov, - presque toute la souplesse rythmique vient de Chopin. Tous mes rythmes complexes viennent de Chopin auquel je m’intéressais beaucoup dans ma jeunesse, particulièrement les *rubato* notifiés. »[[1]](#footnote-1)

En effet, la rythmique libre, sortant de « norme », est devenue habituelle, presque ordinaire chez Denisov. Si le compositeur lui-même évoque uniquement l’influence de la rythmique chopinienne sur sa musique, nous y remarquerons également le reflet d’une autre spécificité de la musique de Chopin. Il s’agit de son fond mélodique souvent basé sur les intervalles de seconde, majeure ou mineure. Ce type de thématisme se rapproche sensiblement des intonations de la voix humaine et est capable d’exprimer une forte tension émotionnelle. Indiquons en guise d’exemples les thèmes de l’*Etude* en Fa mineur op.25 N°2, de *Fantaisie-Impromptu* en Do dièse mineur ou encore de l’*Impromptu* N°1 en La bémol majeur. Les lignes mélodiques entourent, telles les arabesques, les tons principaux des accords. C’est bien le type de thématisme le plus souvent utilisé par Denisov, quoique beaucoup plus chromatisé. Ce thématisme est employé dans les thèmes lents et lyriques comme dans les thèmes très rapides et légers. Dans la musique de Chopin comme dans celle de Denisov, ce type de thématisme donne l’impression d’une plasticité singulière de la matière sonore.

Debussy

L’influence de Debussy sur Denisov est un sujet très riche qui pourrait à lui seul faire objet d’une large étude comparative. Le présent article tient à démontrer les axes principaux de cette influence et de la similitude esthétique entre deux compositeurs qui en découle.

Denisov était encore étudiant au Conservatoire de Moscou et très influencé par Chostakovitch, quand son professeur de composition Vissarion Chébaline lui a dit : « Chostakovitch n’est pas votre compositeur. Le temps passera et vous vous éloignerez de lui. Le conseil que je peux vous donner : étudiez plus Debussy, c’est un compositeur qui vous est beaucoup plus proche. » Plus tard Denisov avouera : « Mon attitude par rapport au son est la même que celle de Mozart et Debussy ».[[2]](#footnote-2)

L’article de Denisov « A propos de quelques particularités de la technique compositionnelle de Claude Debussy » peut nous servir de point de départ. Denisov y défini les spécificités de la construction formelle chez Debussy mais aussi décrit les traits essentiels de l’esthétique débussyste. Pourtant, tout ce que Denisov « détecte » chez Debussy peut être rapporté à sa propre esthétique et y trouve en quelque sorte son écho.

Il parle premièrement de la tradition, qui a été instaurée par le compositeur français, due à sa « perception différente, par rapport à ses prédécesseurs, de la matière musicale ». C’est Debussy qui a, le premier, introduit dans la musique la notion de multi-dimensionnalité, une texture transparente et vivante, une dramaturgie des couleurs. Ces notions ont beaucoup influencé la musique du XX siècle.

La nature était une source d’inspiration essentielle pour Debussy. Il écrivait : « Qui connaîtra le secret de la composition musicale ? Le bruit de la mer, la courbe d’un horizon, le vent dans les feuilles, le cri d’un oiseau déposent en nous de multiples impressions. Et, tout à coup, sans qu’on y consente le moins du monde, l’un de ces souvenirs se répand hors de nous et s’exprime en langage musical. Il porte en lui-même son harmonie. Quelque effort que l’on fasse, on n’en pourra trouver de plus juste, ni de plus sincère. »[[3]](#footnote-3)

Certaines notes de Denisov semblent lui répondre : « Le bruissement d’eau sous ma fenêtre ouverte, un fil de brouillard tiré au-dessus du lac, un jeu de couleurs changeant imperceptiblement dans le feuillage d’automne – tout ceci est bien vivant et m’apporte plus que tous ces couches inutiles d’un art pétrifié et académisé. »[[4]](#footnote-4) Dans le même ordre d’idées, Denisov aimait citer ce mot provocateur de Debussy : « Voir le jour se lever est plus utile que d’entendre la *Symphonie Pastorale*. »[[5]](#footnote-5)

En ce qui concerne les particularités de la technique de composition, Denisov remarque la tendance de Debussy vers « une forme non-prédéfinie et sa naissance selon le ressenti du moment ».[[6]](#footnote-6) Parlant de sa propre musique, Denisov soulignait également le rôle du matériau musical qui souvent « dicte » la forme : « Le matériau est capable de faire dévier une œuvre dans une direction absolument inattendue. Ceci est très amusant. Subitement, tu aperçois une voie dont tu n’imaginais même pas l’existence. »[[7]](#footnote-7)

Denisov admirait la plasticité, la spontanéité et la sensation de liberté de la musique de Debussy. Mais ce sont aussi les qualités vers lesquelles tendent toutes les œuvres de Denisov! Le naturel de l’expression artistique était son credo. « En écoutant la musique de Debussy, -dit-il, - nous la percevons comme un message musical libre et spontané qui semble presque improvisé ». C’était aussi l’une des idées-clés denisoviennes, le discours musical donnant l’impression d’une improvisation. Il répétait souvent à ses interprètes : « Jouez comme si vous improvisiez ».

« Si on doit parler d’influences évidentes pour moi, c’est à prime abord l’influence de l’école française en générale et de Debussy en particulier », - résume Denisov. - Il est pour moi l’un des plus grands compositeurs et même, si je dois employer un mot que je n’aime pas du tout, l’un des plus avant-gardistes. Il voyait beaucoup plus loin et plus profondément que Stravinski ou Schoenberg. Ses « leçons » me menaient bien plus loin que les « leçons » de ces deux compositeurs là. »[[8]](#footnote-8)

En 1993 Denisov, à la commande de la maison de disques Erato et les éditions Durand, a reconstitué et orchestré l’opéra inachevé de Debussy *Rodrigue et Chimène*. Ce fut son hommage à ce maître qu’il admirait tant.[[9]](#footnote-9)

Langue française

C’est encore adolescent que Denisov commença à éprouver un intérêt pour la culture française. Il s’est mis à étudier en autodidacte le français et à lire de plus en plus les œuvres de littérature et poésie françaises dans le texte. Par la suite et toute au long de sa vie, il enrichissait ses connaissances qui impressionnaient souvent ses amis francophones. Lecteur insatiable, fin connaisseur d’auteurs très divers, il a composé de la musique vocale en différentes langues étrangères pour lui : français, allemand, anglais, latin.

Les œuvres sur les textes français représentent un éventail de thèmes chers au compositeur : la foi et la religion, la mort, l’amour, la peinture, la nature. On y découvre également les goûts poétiques de Denisov. Parmi ses auteurs de prédilection, Char, Michaux, Céline, Genet, Artaud, Bataille.

La foi et la religion :

*Trois fragments du Nouveau testament* pour 4 voix, flûte et cloches (1989) ;

*Quatre poèmes de Gérard de Nerval* pour ténor, flûte et piano (1989).

Dans *Trois fragments du Nouveau testament* Denisov utilise les textes de *Première épître aux Corinthiens*. Le cycle sur les poèmes de Gérard de Nerval a lui-aussi une connotation religieuse. Si les trois premières mélodies n’ont pas de lien avec la foi, la quatrième – principale dans l’œuvre – est un monologue de Christ au jardin des oliviers. Ce monologue s’est avéré plus tard pour Denisov comme une sorte d’esquisse dans lequel on peut reconnaitre les prémices de son oratorio *Histoire de la vie et de la mort de notre Seigneur Jésus Christ*.

Le thème religieux était sans conteste l’essentiel dans l’œuvre de Denisov. Il affirmait fréquemment : « Toute ma musique est spirituelle ». Plusieurs notes de son journal intime témoignent de sa haute croyance : "Quand un compositeur entend la vraie musique, il entend la voix de Dieu. Probablement, de la même manière que les grands saints entendaient Dieu dans les moments de l'extase religieuse. Mais il ne leur parlait pas avec des mots. »[[10]](#footnote-10)

La mort :

*Chant d’automne* sur les textes de Charles Baudelaire pour soprano et grand orchestre (1971) ;

*La vie en rouge* sur les textes de Boris Vian pour voix et ensemble de chambre (1973) ;

*Au plus haut des cieux* sur les textes de George Bataille pour voix et orchestre de chambre (1986).

Le thème de la mort est très souvent lié, chez Denisov, aux motifs de la solitude, de l’infini, du vide et de l’impuissance. Ainsi parle le premier texte de Bataille du cycle denisovien :

*Qui suis-je ?*

*Pas « moi », non, non,*

*Mais le désert, la nuit, l’immensité que je suis*

*Qu’est-ce désert, immensité, nuit bête*

*Vite néant sans retour et sans rien avoir su*

*Eponge ruisselante de songe solaire*

*Enfonce-moi que je ne sache plus que ces larmes.*

Le cycle *La vie en rouge* est aussi pessimiste. L’un de ses mouvements est dédié à la question éternelle « Pourquoi que je vis ? » et le final, « Dernière valse », dit adieu à la vie.

L’amour :

*Archipel des songes* sur les textes de Jean Maheu (1994) ;

*L’Ecume des jours*, opéra en trois actes d’après le roman de Boris Vian (1981).

Les textes de Jean Maheu semblent bien correspondre à la sensibilité de Denisov :

*Cette chair de silence c’est toi,*

*Les heures compagnes et la blondeur de l’air c’est toi*

*Le miroir sans l’inquiétude, la prairie aux tulipes sauvages*

*Qui nous attend au bout de la vallée*

*Et ce tout, et tout qui m’entoure c’est toi,*

*C’est toi, lumineuse, pour l’ombre*

*Perdue par la nuit dans la paroi de la vie,*

*Toi, ma source, demeure, je te prie,*

*Jusqu’à l’ombre extrême de ma vie.*

Dans l’opéra *L’Ecume des jours*, de nombreux thèmes-clés denisoviens ont trouvé leur évocation. C’est certainement aussi l’œuvre la plus autobiographique de Denisov :

« *L'Ecume des jours* est, bien sûr, mon œuvre la plus importante pour moi. J'avais tout simplement besoin de la composer. Elle a vécu en moi pendant des années, je ne pouvais pas ne pas l'écrire. Dieu m'a aidé de le faire. »[[11]](#footnote-11)

La peinture :

*Quatre filles*, opéra de chambre d’après une pièce de Pablo Picasso (1986).

Dans la pièce de Picasso, prend forme la pensée surréaliste et symboliste du peintre. L’élément visuel prime dans des innombrables descriptions imagées des divers décors scéniques et des filles elles-mêmes. Le contenu littéraire est dépourvu de tout « sujet » au sens traditionnel du terme : il ne contient pas d’intrigue, ni de trame psychologique, ni de conflit. L’action se passe dans un jardin, tantôt sous le soleil, tantôt sous la pluie, le jour, le soir ou la nuit. Les quatre filles s’y livrent à des jeux mystérieux, nues la plupart de temps, ou alors habillées, quoique de façon singulière : de fleurs, de feuilles ou de robes fantasques. Leurs images sont belles, pures et naturelles comme si elles représentaient la beauté universelle. Les animaux - un cheval, une chèvre, des chiens ailés, font partie de l’univers des quatre filles et entraînent leur attitude quasi-antique. Dans l’action de l’opéra, le jeu, la danse, le rituel, la pantomime sont omniprésents. Les indications dans le texte de Picasso « les filles dansent » ou « les filles chantent », ont permis à Denisov d’utiliser largement les deux genres, la danse et la chanson.

Denisov a gardé le texte français original de Picasso en faisant d’importantes coupures. Les six actes de la pièce correspondent aux six tableaux de l’opéra. Le compositeur a ajouté un chœur mixte, qui s’oppose aux quatre voix de femme et joue un rôle de commentateur comme dans la tragédie grecque. Pour les chœurs, c’est les poèmes de René Char et d’Henri Michaux qui ont été choisi par Denisov.

La nature :

*Légendes des eaux souterraines* sur les textes d’Yves Bergeret pour chœur à capella (1989).

Yves Bergeret était un ami de longue date de Denisov. L’œuvre de ce passionné de la nature est une peinture poétique de paysages faits de montagnes, vents et eaux. Inutile d’y chercher l’âme humaine avec ses tourments, doutes ou croyances. Sa poésie est une pure méditation remplie d’admiration vers la grande nature ou d’extase créatrice. Fervent amoureux de la nature, Denisov était certainement séduit par le côté détaché, recueilli et solitaire de textes de Bergeret.

**Les confrères français**

Le cercle français d’Edison Denisov était très large. Il connaissait bien des interprètes, des éditeurs ou critiques et bien sûr les compositeurs eux mêmes. Il a travaillé avec les musiciens comme les saxophonistes Jean-Marie Londeix et Claude Delangle, pianistes Claude Helffer et Jean-Pierre Armengaud, harpiste Marielle Nordman, flûtiste Pierre-Yves Artaud, percussionniste Thierry Miroglio, accordéoniste Max Bonnay, et bien d’autres ; avec l’ensemble InterContemporain, 2E2M, Percussions de Strasbourg, l’Orchestre de Paris, Orchestre Philarmonique de Radio France, etc.

La correspondance de Denisov témoigne de ses liens avec nombreux compositeurs français. Parmi eux, Nadia Boulanger, Claude Ballif, Gilbert Amy, Francis Miroglio, Paul Méfano, François Bernard Mâche, Jean-Claude Eloy. Mais les liens amicaux les plus forts liaient Denisov à Henri Dutilleux, Yannis Xenakis et Pierre Boulez.

**Olivier Messiaen**

Plusieurs œuvres de Messiaen ont été interprétées à Moscou durant les années 1970. Ainsi, Denisov a assisté à la création russe de *Turangalila-Symphonie* en mars 1971 sous la direction d’Eugène Svetlanov. Cependant, Denisov connaissait la musique de Messiaen surtout à travers ses partitions que lui envoyait notamment Henri Dutilleux. Le début des années 1970 était placé pour Denisov sous le signe de Messiaen : il rédigeait son article sur l’utilisation des percussions dans l’orchestre du maître français. Leur connaissance personnelle date du premier voyage de Denisov à Paris, en 1976. Il aimait beaucoup évoquer cette rencontre :

« Messiaen m’a téléphoné pour m’inviter à sa classe au Conservatoire. Touché par cette attention, j’y suis allé accompagné par Dutilleux. J’ai beaucoup aimé l’atmosphère de sa classe. Il était très simple, sans cravate et très amical avec ses étudiants. Au téléphone, je lui avais demandé le titre de l’œuvre qu’il allait analyser, pour me préparer à l’écouter. Il m’a répondu « Wagner » mais je ne me souviens plus du morceau exact. J’ai été profondément ému de voir que son cours portait non pas sur Wagner mais sur mon *Concerto pour violoncelle et orchestre*. On m’a dit après qu’il s’était procuré le disque et qu’il avait demandé aux étudiants d’apporter des disques de moi… L’analyse de mon *Concerto* fut extraordinaire et m’a profondément ému. »[[12]](#footnote-12) D’après le carnet de notes intime de Denisov, Messiaen avait annoncé à ses élèves avant l’écoute du *Concerto* : « Soyez attentifs. Ce n’est pas souvent que vous avez l’occasion d’écouter ce genre de musique. »[[13]](#footnote-13)

Olivier Messiaen a assisté à la création de l’opéra de Denisov *L’Ecume des jours* en mars 1986 mais aussi de sa *Première Symphonie* pour grand orchestre, commandée par Daniel Barenboïm pour le 20ème anniversaire de l’Orchestre de Paris, en mars 1988. A l’issu de cette dernière création, Messiaen a dit à Denisov que sa *Symphonie* lui faisait penser à la *Sixième Symphonie* de Tchaïkovski. En effet, son grand épilogue lent rappelle le final de l’œuvre célèbre de Tchaïkovski : autant par son atmosphère que par sa fonction dans la dramaturgie de la *Symphonie*.

La dernière rencontre de deux compositeurs a eu lieu en février 1992 au Centre Pompidou lors de la création, par l’Ensemble InterContemporain, de *Sur la nappe d’un étang glacé* de Denisov. Le maître français a félicité Denisov et lui a parlé de l’œuvre avec enthousiasme.

Dans l’esthétique comme dans la technique compositionnelle de deux musiciens, plusieurs points communs se manifestent.

Leur philosophie, humaine et créatrice, est basée sur une forte croyance. Le côté religieux de Messiaen, homme et compositeur, est bien connu. Celui de Denisov est beaucoup plus voilé car il restait toujours très réservé dans ses propos dans ce domaine. Rares sont les expressions de sa croyance. Et, tout de même : « Je remercie Dieu de m’avoir donné le bonheur de toucher le mystère. »[[14]](#footnote-14)

Deuxième point commun est la Nature, une source d’inspiration inépuisable pour les deux compositeurs.

Concernant la technique compositionnelle, c’est dans le traitement du matériel sonore que Messiaen et Denisov se montrent assez proches. Les deux, en suivant en cela Debussy[[15]](#footnote-15), étaient à la recherche constante de la nouvelle spatialité musicale et de la perspective sonore.

L’importance de la « visualité » est primordiale pour Messiaen comme pour Denisov, aussi bien dans le processus de genèse des oeuvres que dans l’impression donnée par leur musique. Messiaen possédait de plus un don de synesthésie qui l’amenait parfois à inscrire dans ses partitions les indications de couleurs liées aux sonorités. Denisov à son tour confessait : « Parfois je *vois* les images musicales qui se présentent à moi spatialement, et justement le plus souvent je les *vois* et non *entends*, surtout lors de leur apparition initiale. »[[16]](#footnote-16)

Leur orchestration présente elle-aussi quelques utilisations similaires, comme l’usage des percussions par exemple : « Les percussions chez Messiaen, généralement, gardent leur fonction tout au long d’une œuvre ou d’un mouvement. Habituellement, chaque instrument possède et garde jusqu’à la fin, son type de rythme et son type d’écriture qui lui sont propres. »[[17]](#footnote-17)

C’est aussi le procédé que Denisov utilise régulièrement dans sa musique, surtout dans les œuvres tardives, et qui s’applique non seulement aux percussions. Il attribue à certains instruments ou à groupes d’instruments, une connotation spécifique qu’ils gardent pendant toute l’œuvre. Plus encore, cette symbolique instrumentale traverse quasiment toute la musique de Denisov à partir des années 1980 (la fin de travail sur *L’Ecume des jours*).

Plus précisément encore, le son des cloches a une signification distinctive chez Messiaen et Denisov. Dans le film d’Olivier Mille « La liturgie de cristal. Olivier Messiaen » (2002), le compositeur, en parlant des percussions, souligne que les gongs, les tam-tams et les cloches, sont « la représentation du rêve et du mystère que nous recherchons tous dans la musique. » Chez Denisov, le son des cloches est un écho lointain de son origine orthodoxe. Mais en plus de la sonorité pure des cloches, il aime en créer d’autres en procédant par toute sorte de mixtures de timbres[[18]](#footnote-18). Dans les deux cas, leur connotation reste d’ordre spirituel.

**Henri Dutilleux**

Henri Dutilleux et Edison Denisov ont fait connaissance lors du premier voyage de Dutilleux à Moscou en 1970. A l’époque, ce compositeur d’une cinquantaine d’années est déjà reconnu dans son pays, et auteur entre autres de deux *Symphonies*, de *Métaboles* et *Tout un monde lointain*. A ce moment-là, Denisov, la quarantaine, est auteur, entre autres, du scandaleux « Soleil des Incas » dont la création à St-Petersbourg, en 1965, lui vaut l’interdiction de voyager à l’étranger et d’être interprété en Russie. Il enseigne l’analyse au Conservatoire Supérieur de Moscou et compose : de la musique pour survivre (pour le cinéma, le théâtre et même le cirque) ainsi que sa « vraie » musique.

La musique de Dutilleux commence à être jouée en Russie dès le milieu des années 1960. En 1964, Grigorï Schneierson (qui a entretenu une longue correspondance avec le compositeur) a déjà publié son livre *La musique française au XX siècle* où deux pages sont consacrées à Dutilleux. En 1964, la Deuxième Symphonie est donnée sous la direction de Serge Baudo dirigeant l’Orchestre symphonique de la Philharmonie de Moscou. En 1964 également, Monique de la Bruchollerie a joué la *Sonate* pour piano. En 1966, sa Première Symphonie est donnée à Moscou par Jean Périsson.

Henri Dutilleux a fait trois voyages en Russie : en 1970, 1974 et 1984.

Le premier, en novembre 1970, était lié au grand festival « Journées de la musique française en URSS » pour lequel de nombreux musiciens français se sont déplacés. Parmi eux, George Auric, André Jolivet, Daniel Lessure, Jean-Claude Casadesus, Jean-Pierre Jacquillat, Pierre Sancan, etc. Cette manifestation « répondait » au festival de la musique soviétique qui a eu lieu à Paris au printemps 1969. Dans un concert symphonique d’ouverture de festival, dirigé par Charles Bruck, figuraient la *Dixième Symphonie* de Milhaud, *Réveil des oiseaux* de Messiaen (avec Catherine Collard en soliste), la *Troisième Symphonie* de Landowski et, en final, *Métaboles* de Dutilleux.

Journal *Le Monde* titrait : « Prudence aux Journées musicales françaises ». Et pour cause : « La négociation n’a pas toujours été aisée avec les autorités soviétiques pour déterminer les compositeurs qui seraient représentés au cours de ces Journées. Certains noms ont été jugés décidément trop révolutionnaires et n’ont pas été retenus. Des œuvres très éloignées des tendances officiellement en honneur à l’Union des compositeurs et que le public de Moscou n’avait jamais entendues ont néanmoins été admises. Des compositeurs comme Claude Pascal, André Casanova, Serge Nigg, Marius Constant, Jean Rivier, Henri Barraud, sont joués pratiquement pour la première fois en URSS. »[[19]](#footnote-19) La musique des compositeurs comme Pierre Boulez ou Yannis Xenakis ne fut pas représentée. Olivier Messiaen ne voulut jamais aller en Russie car on lui a rapporté un jour que sous Staline les pianistes russes qui jouaient sa musique étaient persécutés jusqu’à se retrouver les mains brisées[[20]](#footnote-20).

C’est dans ce contexte très festif et convivial que Dutilleux a fait la connaissance de Denisov. Ironie du sort, au même moment, le 31 octobre 1970, deux semaines avant le festival, Mstislav Rostropovitch adressait aux journaux soviétiques sa fameuse lettre (non mentionnée, bien évidemment, dans la presse soviétique) à la défense de Soljenitsyne attaqué par l’opinion publique russe[[21]](#footnote-21). Le contexte politique des « Journées de musique française en URSS » n’était donc libre qu’en apparence.

Dans son compte-rendu du festival, le président de l’Union des compositeurs Tikhon Khrennikov décrivit avec beaucoup de satisfaction cette manifestation réussie. Il évoquait notamment la table ronde avec les musiciens français lors de laquelle George Auric aurait « parlé avec un grand sarcasme et ironie des partisans des tendances ultra modernes ». « La musique française est forte par ses traditions nationales, - déclarait-il, et son caractère national est déterminé par la plus grande sincérité, par ses émotions et sentiments. Ces traits nationaux ont permis à notre musique d’occuper une place d’importance internationale. Je crois que les mêmes traits ont servi comme base du rapprochement de la musique russe et française, et maintenant – musique soviétique et française. »[[22]](#footnote-22)

Sans vouloir donner une estimation quelconque au discours de George Auric, on peut se demander si la notion de « traits nationaux » avait la même connotation pour les compositeurs français et russes à l’époque…

A Moscou, dès sa première visite, Dutilleux rencontra plusieurs compositeurs : l’inévitable Tikhon Khrennikov, le président de l’Union des compositeurs pendant quarante ans, Rodion Schedrine, mais aussi Chostakovitch, lors de la création russe de *Métaboles* puis de sa *Deuxième Symphonie*. Malheureusement, la santé de Chostakovitch (décédé en 1975) était déjà assez fragile à cette époque-là et ses rencontres avec Dutilleux n’ont pas été très riches en échanges professionnels. Lors de son voyage en 1974, Dutilleux fut invité à l’Union des compositeurs à l’occasion de la première audition du *Quinzième Quatuor à cordes* de Chostakovitch. Le même soir, son fils Maxime dirigeait sa *Quinzième Symphonie*, à laquelle Dutilleux assista également.

Lors de son premier voyage à Moscou en 1970, Dutilleux visita la classe d’analyse de Denisov au Conservatoire. Il lui avait apporté les partitions de Gilbert Amy, Betsy Jolas, Maurice Ohana. Geneviève Joy voyageait avec son mari et elle donnait des concerts lors de ses propres tournées. Ainsi, en 1974, dans son programme figurait la *Première Sonate* de Boulez[[23]](#footnote-23). Or l’Union des compositeurs qui supervisait tous les concerts, lui « suggéra » de n’en jouer qu’un seul mouvement, sinon la *Sonate* serait rayée du programme. En guise de prétexte, le public était mis en cause : cette musique serait trop compliquée pour lui. Cependant, après le concert, les auditeurs vinrent féliciter Geneviève Joy et lui dire le regret de ne pas entendre la *Sonate* de Boulez en entier…

Henri Dutilleux assista à l'exécution du *Soleil des Incas* à Paris, en 1972. Il écrivait alors à Denisov : "J'ai assisté à l'audition et je puis vous dire que l’œuvre a été très appréciée, très applaudie. J'avais auparavant étudié soigneusement la partition dont j'aime infiniment l'esprit, la grande finesse d'écriture, la liberté du langage."

De son coté, Denisov exprimait ainsi son attitude par rapport à la musique de son confrère français : « Dans votre musique j’aime beaucoup le charme et la tendresse spécialement française et, en même temps, c’est la musique profonde et sérieuse, très individuelle. »[[24]](#footnote-24)

Dans leur correspondance, ils échangeaient régulièrement les informations concernant leur travail de composition, et s’envoyaient mutuellement leurs nouvelles partitions et leurs disques. De ce fait, l’un comme l’autre était parfaitement au courant de l’actualité musicale de son confrère.

Durant la période de travail sur *L’Ecume des jours*, c’est Dutilleux qui, à plusieurs reprises, porta conseil à Denisov concernant la prosodie en langue française, car c’est Denisov lui-même qui écrivit le livret de son opéra.

Les affinités esthétiques entre Denisov et Dutilleux concernent principalement les notions de temps et d’espace musical dans leur musique. D’après l’aveu de Dutilleux : « C’est mon obsession, cette idée du temps. » L’un des aspects spécifiques du temps dans sa musique est son ambition de créer un temps suspendu, « arrêté » en quelque sorte. Tel est « Torpide », le quatrième mouvement des *Métaboles* mais aussi certains passages du quatuor à cordes *Ainsi la nuit*, comme son dernier mouvement intitulé « Le temps suspendu ». Chez Denisov, plusieurs œuvres tendent vers ce même caractère statique et donnent une sensation du temps immobile.

Dans un autre ordre d’idées, il nous semble possible de « classer » les deux compositeurs parmi les créateurs dont l’œuvre peut être définie comme « confession », contrairement à ceux dont l’œuvre s’apparente plutôt au sermon, parmi lesquels nous placerions notamment Boulez ou Xenakis. Denisov souligne que quelques unes de ses œuvres sont profondément autobiographiques, comme l’opéra *L’Ecume des jours*, *Requiem* et la plupart des cycles vocaux.

Parmi leurs sources d’inspiration, la peinture et tout ce qui s’apparente au visuel trouvent une place prédominante. La deuxième source essentielle est la poésie française.

Henri Dutilleux a emprunté le titre de *Tout un monde lointain* à un poème de Baudelaire, *La chevelure*. Edison Denisov a composé, en 1971, le cycle vocal *Chant d’automne* sur les textes de Baudelaire. Plus tard, en 1988, il se sert, tout comme Dutilleux, d’un vers de Baudelaire (par ailleurs extraites de l’un des poèmes ayant servis de texte pour *Chant d’automne*) pour intituler une pièce orchestrale « Carillons dans la brume » (qui devient, après une double traduction, en russe puis en français, *Cloches dans le brouillard*) :

La cloche fêlée

Il est amer et doux pendant les nuits d’hiver,

D’écouter, près du feu qui palpite et qui fume,

Les souvenirs lointains lentement s’élever

Au bruit des carillons qui chantent dans la brume.

Si Dutilleux avoue avoir en haut estime la poésie d’Henri Michaux, il n’a jamais écrit à partir de ses textes. De son côté, Denisov a employé deux poèmes de Michaux, qu’il a rajouté dans le livret de son opéra *Quatre filles*.

Le choix de textes poétiques fait par les deux compositeurs, démontrent la similitude de leurs goûts. Ce qui les attire dans la poésie, c’est souvent le raffinement, la délicatesse, la fragilité des êtres, des sentiments, des sensations, qui créent ce lyrisme troublant : « Tout un monde lointain, absent, presque défunt, vit dans tes profondeurs, forêt aromatique. » (*La Chevelure* de Charles Baudelaire). «Dans la brume tiède d’une haleine de jeune fille, j’ai pris place… » (poème d’Henri Michaux dans un chœur des *Quatre filles*).

Le jazz aussi a certainement beaucoup influencé les deux compositeurs. Ils ont toujours admiré la virtuosité des musiciens de jazz, leur art d’improvisation et la liberté d’expression artistique. Dans l’œuvre de Denisov, les allusions jazzistiques sont fréquentes comme, par exemple, dans la *Sonate* *pour saxophone et piano* ou *Concerto pour piano et orchestre*. Mais c’est surtout son opéra *L’Ecume des jours* qui est particulièrement marqué par la présence du jazz, tout comme le roman de Boris Vian qui lui a servi de source littéraire. Le fait qu’Henri Dutilleux ait bien connu Vian dans les années 1953-1954, était très important pour Denisov, comme si, par cette connaissance, Dutilleux lui permettait de créer un lien avec l’écrivain français. Denisov lui-même fit connaissance de Madame Ursula Vian pendant la période entourant la création parisienne de l’opéra *L’Ecume des jours*. Il a visité à plusieurs reprises l’appartement des Vian, cité Veron, ce qui lui a permis de s’imprégner de l’atmosphère quotidienne de l’écrivain.

Dans l’œuvre d’Henri Dutilleux, les références au jazz sont beaucoup plus discrètes. Elles sont toutefois bien audibles, par exemple, dans « Obsessionnel », la pièce centrale des *Métaboles*, à travers les *pizzicati* des cordes et des rythmes syncopés, mais aussi dans un passage de sa *Deuxième Symphonie*.

**Pierre Boulez**

La correspondance entre Denisov et Boulez débuta en 1965 à l’occasion de la création française du *Soleil des Incas*. Boulez dut faire des efforts inimaginables pour permettre au compositeur d'assister à la création parisienne de cette œuvre. Il lui écrivit : « Un télégramme a été envoyé avec la signature Domaine Musical à l'Union des Compositeurs. Ensuite, deux lettres ont été envoyées, l'une à l'Union des Compositeurs, l'autre à l'Ambassade... Madame N. a téléphoné directement à Mr N. qui est le secrétaire d'Etat aux Affaires Culturelles, ami intime d'André Malraux et son adjoint principal. /…/ Je regrette que finalement tous nos efforts aient échoués pour vous faire venir à Paris ; et je me rends bien compte qu'il est très difficile de lutter seul contre la bureaucratie. Vos fonctionnaires musicaux nous croient-ils tellement naïfs au point de prendre pour argent comptant leur imbécillité. »

Ils firent connaissance deux ans plus tard, en 1967, quand Boulez vint pour la première fois à Moscou avec l’Orchestre de la BBC. Denisov organisa une rencontre entre ses étudiants et le musicien français. Fidèle à lui-même, il cherchait toujours à partager tout ce qui était nouveau, intéressant, instructif et qu’il découvrait. La rencontre, non officielle, eut lieu à la maison des étudiants du Conservatoire car elle fût refusée par son administration : Boulez était un compositeur beaucoup trop avant-gardiste et donc porteur de l’idéologie bourgeoise, néfaste pour les étudiants soviétiques.

Quand Denisov commença à approcher la musique de Boulez, elle lui sembla « curieuse, inhabituelle par sa sonorité, mais pas plus ». « J’avais l’impression que cette musique ne me disait rien. Mais plus je l’écoutais, plus je ressentais que ces œuvres possèdent leur propre et très grande beauté. Et aujourd’hui je suis persuadé que parmi les sommets de ce qui a été créé par les compositeurs dans les années 1950-1960, se trouve *Improvisation sur Mallarmé*, *Marteau sans maître*, *Structures* et *Eclat* de Boulez. »[[25]](#footnote-25)

« Boulez reste, dans son essence, un pur français, avec toutes les forces et les faiblesses du tempérament français, avec cet intellectualisme, cette logique, cette transparence de la pensée et en même temps avec une complication de la construction musicale. »[[26]](#footnote-26)

La deuxième fois Boulez vint à Moscou en février-mars 1990 avec l’Ensemble InterContemporain. Cette tournée a été longuement et minutieusement préparée par les organisateurs du coté français ; c’est Denisov qui était leur lien sur place et leur servait de consultant. La série de concerts donnée par l’InterContemporain fut un événement majeur dans la vie musicale moscovite de cette saison-là.

Une étape importante fut marquée par le travail de Denisov au sein de l’IRCAM en septembre 1990 – avril 1991. (Denisov y était invité par Boulez depuis les années 1970 mais l’administration de l’Union des compositeurs, seule habilitée à lui donner l’autorisation, ne lui permettait pas ce séjour. Malgré les efforts de Boulez mais aussi d’Henri Dutilleux qui, de son coté, œuvra beaucoup dans ce sens, Denisov ne put venir à l’IRCAM plus tôt.) Le résultat de ce travail de quelques mois fut une pièce pour neuf instruments et bande magnétique *Sur la nappe d’un étang glacé*. Dans cette œuvre il revenait une fois de plus sur l’idée qui lui était chère, le timbre des cloches et ses nombreuses variations. Il cherchait à créer toute une palette de sons de cloches électroniques dans laquelle il n’y aurait aucun son de cloches réelles. C’était le travail qui lui a pris le plus du temps lors de la composition de cette pièce. Le consultant en informatique de Denisov était Ramon Gonzalez-Arroyo dont il appréciait très haut les qualités, tant d’informaticien que de compositeur.

Les mondes artistiques de Boulez et Denisov diffèrent sensiblement. D’après Denisov, la musique de Boulez, outre ses qualités professionnelles, reste trop objective pour pouvoir créer chez l’auditeur une forte émotion. Ceci est certainement le trait qui différencie le plus les deux musiciens car, comme nous l’avons déjà fait remarquer, la musique de Denisov s’apparente surtout à une confession et, en cela, est très « subjective ».

Cependant, un fait est commun dans l’instruction des deux compositeurs : la première formation de Boulez est polytechnique et celle de Denisov, mathématique. Cette culture de science exacte a toujours joué un rôle très important dans leur création même si elle semble plus latente chez Denisov. Toutefois, même chez lui, il y a des œuvres dont la genèse est entièrement fondée sur le calcul, comme dans *Les pointes isolés dans l’espace* pour clavecin et percussions. Ce titre même relève de notions géométriques.

Leur intérêt pour la peinture et la poésie témoigne de leur aspiration à élargir les cadres de la musique, à l’enrichir par d’autres dimensions.

**Yannis Xenakis**

Yannis Xenakis et Edison Denisov se sont rencontrés pour la première fois lors du festival d’Automne de Varsovie en 1962. Xenakis est le compositeur français dont l’esthétique est certainement la plus éloignée de celle de Denisov. Comme l’explique le compositeur russe, « il y a des types d’artiste différents. J’aime beaucoup ceux comme Roussel, Varèse, Xenakis. En même temps, la musique de ces compositeurs est comme « détachée », c'est-à-dire que l’artiste même semble se regarder de l’extérieur. Il est absent de la construction qu’il est en train de concevoir, bâtir, pétrir. Ainsi Xenakis : je vois l’architecture qu’il crée comme un processus dans lequel lui-même est émotionnellement absent. »

Même le côté « mathématicien » de Xenakis, au lieu de le rapprocher de Denisov (mathématicien par sa formation première), était plutôt la cause de leur différence car, une fois de plus, trop subjectif et dépourvu d’émotion. Cependant, les deux compositeurs s’estimaient beaucoup et entretenaient des relations amicales et chaleureuses. Leurs sympathies humaines primaient sur les convictions artistiques. Rarement ils discutaient de leur musique. En revanche, l’humour caustique, l’autodérision et la drôlerie étaient toujours au rendez-vous lors de leurs rencontres amicales.

Denisov s’est toujours beaucoup investi dans le développement des liens culturels et amicaux entre la Russie et la France. Son rôle y fut considérable. Il ne se contentait pas d’entretenir des relations amicales personnelles avec les musiciens français mais cherchait en permanence à les faire connaitre aux musiciens russes de son entourage. Durant des années il organisa chez lui des auditions d’œuvres françaises, partitions en main, que ses amis français lui envoyaient généreusement. Il partageait ses découvertes, faisait connaitre la musique des autres aux plus grand nombre d’interprètes, musicologues, compositeurs, avec son énergie légendaire et un enthousiasme remarquable. Ilœuvra de la sorte pour faire connaitre la musique russe en France. C’est grâce à lui que la France, ainsi que d’autres pays, connurent et reconnurent toute une nouvelle génération de compositeurs russes. Sa volonté de mettre en avant de jeunes confrères talentueux l’a poussé, par exemple, à refuser la commande de Radio France pour le Festival Présences 1993, en disant « Passez-la plutôt à l’un des jeunes ». Ceci n’est qu’un exemple parmi tant d’autres.

Denisov fût un lien fort et fiable entre les musiciens des deux pays. Aussi, on peut dire que l’histoire d’amour entre la France et Edison Denisov fut longue, sincère et réciproque.

1. *Denisov inconnu*, Moscou, Compositor, pp.39, 55. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Denisov inconnu*, Moscou, Compositor, 1997, p.35. [↑](#footnote-ref-2)
3. M. Claude Debussy et *Le Martyre de Saint Sébastien*, interview par Henry Malherbe, Excelsior, le 11 février 1911, in : Debussy C. *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, p.325. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Denisov inconnu*, Moscou, Compositor, 1997, p.71. [↑](#footnote-ref-4)
5. Debussy C. *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, p.52. [↑](#footnote-ref-5)
6. Denisov E. « A propos de quelques particularités de la technique compositionnelle de Claude Debussy », in : *Musique contemporaine et les problèmes d’évolution de la technique compositionnelle*, Moscou, Soviétski compositor, 1986, p.92. Denisov note que cette particularité a été remarquée également par Pierre Boulez (cf. *Relevés d’apprenti*, Paris, Editions du Seuil, 1966, p.346) et Gisèle Brelet (cf. « L’esthétique du discontinu dans la musique nouvelle », in : *Musiques nouvelles*, Paris, Klincksieck, 1969, p.262). [↑](#footnote-ref-6)
7. *Denisov inconnu*, p.48. [↑](#footnote-ref-7)
8. CHOULGUINE D. *La confession d’Edison Denisov*, Moscou, Compositor, 1998, p.24. [↑](#footnote-ref-8)
9. Pour plus de détailles, cf. article de Claude Samuel dans le présent ouvrage. [↑](#footnote-ref-9)
10. *Denissov inconnu*, p.40. [↑](#footnote-ref-10)
11. *Denisov inconnu*, p.83. [↑](#footnote-ref-11)
12. ARMENGAUD J.-P. *Entretiens avec Denisov. Un compositeur sous le régime soviétique*, Paris, Plume, 1993, p.72. [↑](#footnote-ref-12)
13. *Denisov inconnu*, p.93. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Denisov inconnu*, p.57. [↑](#footnote-ref-14)
15. Messiaen avouait connaître par cœur toute la partition de *Pellèas* : il s’en est rendu compte en captivité car il était capable de reproduire, intérieurement, chaque note et chaque parole. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Denisov inconnu*, p.82. [↑](#footnote-ref-16)
17. Denisov E. « Les percussions chez Messiaen », in : *Les percussions dans l’orchestre moderne*, Moscou, Soviétski Compositor, 1982, p.118. [↑](#footnote-ref-17)
18. Cf. notre article « Lumière et couleur dans la musique d’Edison Denisov » dans le présent ouvrage. [↑](#footnote-ref-18)
19. Jacob A. « Moscou : prudence aux Journées musicales française », *Le monde* du 26 novembre 1970. [↑](#footnote-ref-19)
20. Ce fait non confirmé a été communiqué à l’auteur de ces lignes par Henri Dutilleux. Cependant, cette information correspond tout à fait aux réalités de la Russie stalinienne. [↑](#footnote-ref-20)
21. Cf. *Le Monde* du 18 novembre 1970. [↑](#footnote-ref-21)
22. Journal *Izvestia* du 30 novembre 1970. [↑](#footnote-ref-22)
23. Son programme contenait également les œuvres de George Auric, Marcel Mihalovici, Olivier Messiaen et Henri Dutilleux. [↑](#footnote-ref-23)
24. Denisov E. Lettre à Henri Dutilleux du 20 mars 1972. [↑](#footnote-ref-24)
25. Choulguine D. *La confession d’Edison Denisov*, Moscou, Compositor, 1998, p.69-70. [↑](#footnote-ref-25)
26. Armengaud J.-P. *Entretiens avec Denisov. Un compositeur sous le régime soviétique*, p.78. [↑](#footnote-ref-26)