

Esquisses
pour une contribution à l'esthétique musicale
de Jean-Luc Darbellay¹

En tant que Chevalier des Arts et des Lettres, Monsieur Jean-Luc Darbellay chevauche allègrement les crêtes et les sommets internationaux de la musique d'aujourd'hui. Funambule extrêmement doué, il ne cesse de confronter le talent de ses multiples facettes artistiques à la toile pluraliste de l'expression savante.

Il est vrai qu'habiter, vivre et créer à Berne - au carrefour géographique de l'Europe artistique - ne peut que renforcer ce positionnement fort original. Car, symptomatique d'un potentiel socio-artistique autant que géo-culturel, multi-linguiste autant que pluri-religieux, son art tient peut-être - entre autres - à la fois à la culture française de la qualité du timbre instrumental et sans doute aussi à une certaine méticulosité, une rigueur germanique dans le geste obligé et fini du médium de l'écriture.

Fort de ses acquis, le compositeur a puisé, du Nord au Sud, de l'Est à l'Ouest, quelques germes qui ont su très vite offrir un limon artistique, esthétique, philosophique de premier ordre. Sans parler des réseaux privilégiés de l'amitié et des contacts professionnels qui jalonnent le monde entier, gageons que ce terreau, riche en potentialité fertile et prospère, nous donne pendant longtemps encore une kyrielle de chefs-d'œuvres plus variés les uns que les autres.

Au regard de l'histoire, Jean-Luc Darbellay reste un compositeur qui n'est pas tombé dans les pièges de la « musique contemporaine » sectaire, n'étant ni mené par le diktat sans concession de règles à 12, 24 ou 36 sons ni par la simplicité des sirènes élimées d'un néo-romantisme académique insipide. Bouillonnant d'idées et d'audaces gérées avec grande délicatesse, le musicien a su mettre en scène les divers éléments de la fusion du matériau sonore, lui arrivant de vouloir

¹ Discours prononcé par Pierre Albert Castanet lors de la remise des insignes de Chevalier des arts et des lettres par M. Jean-Didier Roisin, Ambassadeur de France en Suisse à M. Jean-Luc Darbellay, le vendredi 12 mai 2006 à 18 heures, à Berne, Résidence de France.

dissocier parfois les tempéraments comme les humeurs, et singulariser les instrumentations comme les allures générales.

Alors que certaines pièces louent l'aphorisme webernien (*Sozusagen* - 17 miniatures de 1997-1999...), d'autres mettent en exergue l'idée de cycle ou de grandes fresques (profane ou religieuse). Ainsi, au seuil de la rêverie, certains opus travaillent l'ordre de la longueur esthétique ou le concept de la longue tenue timbrique, à déguster sur le champ, en temps réel. « Laisse-toi emmener vers cet océan vivifiant par de vastes fleuves, ou par des ruisseaux pleins d'attraits comme les aphorismes du domaine graphique avec ses multiples ramifications » chantait Paul Klee dans la coda de son « Credo du créateur »².

Voyez le début de *Shadows* pour ensemble de percussions qui dépeint une atmosphère « calme et sereine », animée par des *tremoli* d'instruments métalliques résonants, et joués pianissimo. Ecoutez aussi le début de *A la recherche* (1994) qui baigne dans une ambiance proprement ouatée, très calme et sans aucune rigueur perturbatrice. A l'inverse, d'autres partitions, gorgées de véhémence poétique, montrent plutôt un caractère d'essence hyperactive. Une des pièces les plus vigoureuses du catalogue s'intitule *Al furioso* (1995 pour piano et percussion). Il est aisé d'écouter également *Oyama* (2001) pour grand orchestre dont le début montre une fusée déferlante jouée fortissimo par le tutti. Il faut dire que l'œuvre fait littéralement référence aux gerbes d'un volcan japonais en éruption. Antagonistes ou protagonistes, ces notions sont du reste présentes dès l'opus 1 intitulé *Glanum*. Ecrite pour trio de cors de basset en 1981, cette partition - dédiée à son épouse Elsbeth, clarinettiste et corniste de basset émérite - débute par la formation d'un accord pianissimo dans un contexte « quasi legato », « très calme et rêveur ». Après quelques phases contrastées durant lesquelles le « délicat » se mesure à l'« agité », le tempo s'anime et donne naissance à des formules piquées. L'instrumentiste lit alors ces indications dynamiques extrêmement pertinentes : « énergique », « sec », « rapide », « leggiero »...

² P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, Bâle, Denoël Gonthier 1977, p. 42.

Le saxophoniste et chef d'orchestre français Marc Sieffert voit dans ce caractère dualiste les traits d'un « compositeur alpin » pour lequel pics et vallées semblent complémentaires et vitaux. En dehors du strict relief, je noterai également l'adret et l'ubac de la composition, c'est-à-dire - pour filer la métaphore - l'aspect « éclairé » ou pas de la mise en chantier du sonore ; ce que Paul Klee nomme la « dimension tonale ³ ». Ainsi, l'art de Jean-Luc Darbellay émane tantôt d'un laboratoire de recherche expérimentale, tantôt d'un écrin d'expression à cœur ouvert, le plaisir esthétique semblant tenir à la perception d'une nécessité opérante, à l'inéluctabilité poétique d'une puissance organisationnelle bien assumée.

Et si l'œuvre *in fine* est le fruit d'une élaboration qui semble pure, la conscience artisanale du compositeur tient à l'engendrer en puisant moult références extra-musicales - dites ou non dites - relatives à sa propre histoire événementielle, environnementale ou culturelle. Avec sagesse, le compositeur a ainsi réuni les rapports de l'intuition et de la symbolique - car comme le proclame Emmanuel Kant dans *La raison pure*, « toute notre intuition est sensible ⁴ ». Sachant aménager les données de la science et de l'histoire, les contextes phénoménologiques de l'homme et de la nature, la production de Jean Luc Darbellay use alors des valeurs de la dialectique pour tisser un faisceau de registres expressifs à la fois plaisant et efficient.

Et si le musicien transcende finalement le discours musical par la mise en valeur de la brillance ou de la virtuosité de l'instrument, de la profondeur ou de l'irisation de l'instrumentation, il ne part jamais à contre courant, contre la machine (comme l'ont fait par exemple Iannis Xenakis, Helmut Lachenmann, voire Pascal Dusapin). Prônant le *Deus pro machina*, l'instrument reste pour Jean-Luc Darbellay (qui n'a pas oublié son statut de clarinettiste) un outil privilégié, un compagnon confident qu'il faut travailler, flatter, cajoler, chérir, aider, porter en public. Pour arriver à ses fins, le compositeur suisse se transforme souvent en pisteur, en apprivoiseur, en prestidigitateur, en chronométrier orfèvre, en ouvreuse d'espaces, offrant pleine jouissance

³ « la dimension « haut-bas » est le lieu du principe d'*éclaircissement*. Tout en haut le soleil-lumière, tout en bas la nuit » (P. Klee, *Théorie de l'art moderne, op. cit.*, p. 64).

⁴ Em. Kant, *La raison pure*, Paris, Presses universitaires de France, 1971, p. 57.

à l'instrumentiste, œuvrant à un dégagement d'énergie dominée plutôt qu'à un exercice artificiel, laissant place aux chausse-trappes de tous genres.

D'un point de vue plus pragmatique, proche à bien des égards de la pensée et de l'œuvre d'Olivier Messiaen (*Reflets* - 2005 - pour quatuor avec clarinette est écrit en hommage à O. Messiaen), Jean-Luc Darbellay utilise ostensiblement l'intervalle du Triton comme cheville ouvrière de la mélodie comme de l'harmonie - on sait que le triton est omniprésent dans les modes à transposition limitée de Messiaen. A l'instar de l'accord de septième diminuée dans la musique tonale, cet intervalle de trois tons se présente en l'occurrence comme une figure de proue audacieuse qui conduit, contre vents et marées, la résolution des différents complexes motiviques absolument partout (cf. *Le Concerto pour violoncelle et ensemble instrumental*, 1989...). L'ex-diable excommunié de la musique religieuse d'antan figure à présent l'ange radieux par lequel la musique de Darbellay sonne et se révèle à l'humanité. En terme de poétique générale, cette signature tritonesque sert d'axe autour duquel gravite tout un monde habité, proche ou lointain, aux résonances chimériques, paysagistes, humanistes, spirituelles. « Résonance » est un mot qui revient fréquemment au cours d'une conversation avec Jean-Luc Darbellay au sujet de sa propre musique, écrit Christoph Sramek. « Il désigne ainsi ce vague écho harmonique d'un passage mélodique et l'élan motivique qui lui permet de s'approprier l'espace sonore dans toutes ses dimensions. Ces constellations d'intervalles reliées entre eux de façon caractéristique donnent naissance à des centres de gravité tout à fait identifiables et confèrent à ses compositions - généralement d'un seul tenant - une évidence formelle proche de celles de l'écriture tonale ⁵ ».

Afin d'accuser le cheminement phraséologique typique de son auteur, qui s'éloigne ostensiblement du diatonisme modal comme de l'escalade par demi-tons systématique, je noterai que Jean-Luc Darbellay utilise volontiers le chromatisme retourné, ouvragé, présenté dans le désordre - technique de serpentín mélodique employée entre autres par Messiaen et Bartók - qui possède ici une

⁵ Christoph Sramek, « Résonances », texte du livret du CD Cascavelle, Fribourg, VEL 3065, 2003, p. 4.

portée phénoménologique de premier plan (cf. *Accents* - 1997, *Incident Room* - 1999...). Entre progression mélodique et développement linéaire, entre coloration interne et sigle décoratif externe, entre force centrifuge et dynamique centripète, ce maillon véhiculaire télescopique enrichit cellules, motifs, thèmes, contrechants, passerelles... en cristallisant l'identité même du vocabulaire et de la syntaxe circonstanciés.

Jean-Luc Darbellay s'est ainsi forgé son propre style reconnaissable entre tous, malgré des sources foncières et inspiratrices parfois très éloignées les unes des autres. Chacun sait qu'il n'est pas donné à tout le monde d'accuser son style identitaire, c'est pourtant le cas avec la musique de Jean-Luc Darbellay, qu'elle soit d'obédience hypermoderniste ou qu'elle flirte avec des moyens d'expression postmodernes. Comme l'écrivait Johann Wolfgang von Goethe : « Si tu veux aller vers l'infini, tu n'as qu'à marcher dans le fini de tous côtés ⁶ ».

Si je songe à l'aura colorée qui se dégage de la musique, je vois Jean-Luc Darbellay comme un artiste aimant non pas forcément les clairs-obscurs, les ors et les ébènes - comme le font à leurs manières les Français Roger Tessier et Hugues Dufourt⁷ - mais plutôt toutes les nuances complémentaires de la palette des ocres, des bruns moyens, des cuivres, des sépias, des étains plus ou moins lumineux. Entre objectivité et subjectivité, je pense quand même que l'univers plastique de Paul Klee n'est pas étranger à une vision pertinente du contexte coloriste comme de l'instrumentation hybride (cf. *Ein Garten für Orpheus* -1996).

Du point de vue du travail d'atelier, une fois la palette instrumentale arrêtée, le compositeur aime jouer sur la métaphore implicite des sujets, la métamorphose des couleurs, en intervenant subtilement au niveau paramétrique (qualité du son) comme au plan dramaturgique (mise en scène rythmique ou spatiale du son), le *drama* grec signifiant

⁶ J.W. von Goethe, *Sprüche in Reimen : Gott Gemüt und Welt*. Cité par J.J Duparcq, *Contribution à l'étude des proportions numériques dans l'œuvre de J.S Bach*, *La Revue Musicale* n° 301-302, Paris, Richard-Masse, 1977, p. 59.

⁷ Cf. P.A Castanet, « Les passeurs d'ombre de la musique contemporaine », *La manière noire*, Paris, Michel de Maule, 2002, p. 18, p. 21...

étymologiquement parlant « action ». Dans notre compréhension fondamentale de la musique se trouve un réseau complexe de métaphores qui favorise la description approximative d'un fait non matériel mais on ne peut plus sensible. Comme le souligne Roger Scruton, « la métaphore ne peut pas être exclue de la description de la musique, car elle est indispensable aux objets intentionnels de l'expérience musicale. Enlever cette métaphore et vous enlèverez l'expérience de la musique ⁸ ». Outre le concept de « résonances » à l'entendement pluriel, l'imaginaire de la musique de Jean-Luc Darbellay s'abouche volontiers avec les notions d'espace, d'itinéraire, d'appel, de message, d'image, de lumière, d'azur... autant de métaphores directionnelles qui éclairent ou balisent - à l'instar d'un Luciano Berio - le « chemin » pris ou à prendre (tant spatial que sémantique, tant auditif que visuel, tant perceptif que conceptuel).

Dans certains passages, le compositeur semble arracher la couleur sonore à son caractère subalterne ou anecdotique au profit d'un composant soumis à un régime de fluctuations tensio-actives et timbriques tout à fait saisissant. Dans ce cas, le timbre (qu'il soit solistique ou qu'il émane d'une mixture collective) constitue un milieu dense, riche, oscillant, souvent fortement polarisé, et régi par un ordre de différenciation interne (voyez la partition de *La* - 1989 - pour clarinette, violon et violoncelle qui s'articule autour de la note La, traitée sphériquement par le truchement de diapasons discrets). Comme dit Hugues Dufourt à propos de son opus de jeunesse *La tempesta d'après Giorgione*, le timbre « dilate un espace intérieur qui semble se prolonger au-delà de lui-même ». Dans le registre de l'ambivalence et de l'ambiguïté sonore (chère à la musique de chambre de Giacinto Scelsi⁹), écoutez cet alliage - fort rare dans l'histoire de la musique - du Cor et du Saxophone, en duo (*Accents* - 1997) qui fait entendre par moment, telle une hydre à deux têtes mue par un seul tronc sonore, un instrument hybride, extraordinaire, au potentiel virtuose inouï et à la qualité sonore des densités, somme toute des plus moelleuses.

⁸ R. Scruton, « Understanding Music », *The Aesthetic Understanding, Essays in the Philosophy of Art and Culture*, South Bend, Indiana, St. Augustine's Press, (1983) 1998, p.97.

⁹ cf. P.A Castanet, « Ambiguità e ambivalenza dell'originale suono di Giacinto Scelsi », in : Pierre Albert Castanet, Nicola Cisternino, *Giacinto Scelsi, Viaggio al centro del suono*, La Spezia, Luna Editore, 2001, pp. 41-60.

En dehors de la gestion du temps et de la prise de possession de l'espace¹⁰ qui sont toujours menées de front avec prodigalité, j'aimerais mettre en évidence la sincérité de l'acte compositionnel de Jean-Luc Darbellay. En effet, loin de la philosophie du « tableau noir¹¹ », les divers paramètres de ses opus sont extrêmement dosés, pesés, vécus. Certes, dans toute partition, on peut retrouver « un moment technique et un moment du savoir, un moment du désir et un moment du travail, un moment du ludique et un moment du sérieux, un moment social et un moment extra-social » mais l'œuvre « est quelque chose de plus et d'autre que la somme de ces éléments, de ses ressources, de ses conditions et circonstances (...). L'œuvre est le point de rencontre entre le vécu et le conçu¹² » écrit Henri Lefebvre dans sa *Contribution à l'esthétique*.

Hormis un sentiment de profonde cohérence formelle jouant sur la diversité stratégique mais aussi sur le sentiment de dépendance physique (présence de notes polaires conductrices ou absence remarquée de centre de gravité), il me faut revenir sur cette idée d'oscillation du timbre en présence et relever cette flamme éternelle qui anime systématiquement le matériau acoustique. Je ne veux pas forcément parler de ce signe qui caractérise le dynamisme légendaire du compositeur et qui tiendrait alors de la métaphore philosophique, mais j'aimerais pointer ce signal vital qui nourrit toute la sève musicale du compositeur. Je voudrais évoquer ce frémissement présenciel, ce frisson intrinsèque de vie qui alimentent la psyché et donnent - si je puis dire - des vitamines aux replis de l'âme, qui font trembler le corps et vaciller le son. Comme l'écrit Gilbert Rouget, la musique est « à la fois animation des choses et palpitation de l'être¹³ ». Dans ce sillage, tant au niveau du micro-détail que de la macro-forme, Jean-Luc Darbellay est l'homme de l'agogique perceptive : de la mise en place locale de canons à la méga-construction de charpentes confectionnées de clusters mouvants, le

¹⁰ « L'espace aussi est une notion temporelle », Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, op. cit.

¹¹ Jean Cocteau a écrit en 1918 que « Schoenberg est surtout un musicien de tableau noir ». J. Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, Stock Musique, 1979, p. 55.

¹² H. Lefebvre, *Contribution à l'esthétique*, Paris, Anthropos, 2001, p. 97.

¹³ G. Rouget, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1990, p. 236.

compositeur se complaît dans la dimension diagonale et le fondu enchaîné.

Un peu comme dans l'*Esthétique de la disparition* de Paul Virilio¹⁴, il est possible d'évoquer les affects sporadiques du réel, les conduites insolites du mouvant, les transparences momentanément trompeuses et la profondeur des dimensions de l'espace comme de fugitives apparitions. Entre le support mélodique et l'aplomb de la colonne harmonique, entre l'axe horizontal et son correspondant vertical, le compositeur élabore alors à merveille des perspectives altières, aménage des trouées comme pour traverser le miroir spatio-temporel de la création, échafaude des grilles de passage virtuel, balise des chemins de traverse. Consciemment, le compositeur bâtit des architectures à la Giambattista Piranesi, légèrement gauchies mais terriblement efficaces dans le temps et dans l'espace. Ce geste architectural est en fait proche de certaines techniques de Paul Klee (je pense au principe de la « déformation correcte » mise en place par le dessinateur). Au reste, certaines des 17 miniatures *Sozusagen* (1997-1999) mettent en œuvre des éléments a priori instables, correspondant à l'incertitude et à la dérive psychologique de Klee à l'aube des années trente. Ainsi, mésaventures et accidents combinent une forme de soumission au monde des réalisations comme ils fomentent une sorte de déviance de l'acte normalisé. Paul Ricoeur écrit dans le premier tome de *Temps et récit* que « le processus de mise en intrigue oscille entre la conformité servile à l'égard de la tradition et la rébellion à l'égard de tout paradigme reçu. Entre ces deux extrêmes s'étend toute la gamme des combinaisons entre sédimentation et invention. Eux aussi suivent la règle et brisent la règle, leur genèse oscillant de part et d'autre du point médian de la « déformation réglée ». Les événements sont singuliers et tributaires de paradigmes¹⁵ ».

Au niveau esthétique, Jean-Luc Darbellay est aussi l'homme des franges floues, des limites estompées, des atmosphères franches et des impressions tranchées. Ainsi, concernant le nuancier par exemple, il tient à favoriser le mystère de la naissance du son par le truchement

¹⁴ P. Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, Balland, 1980.

¹⁵ P. Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983, pp. 364-365, tome 1.

d'entrées imperceptibles, voire inaudibles. En dehors de l'introduction de *Glanum* (1981) - déjà citée - écoutez son *Nocturne* (2002) pour lequel cor de basset et saxophone rivalisent d'extrême délicatesse, accompagnés de violons dotés de sourdine.

Au niveau rythmique, le musicien joue aussi sur le non catégorique et l'asymétrique, l'usage du quintolet dans un contexte binaire donné paraissant, par exemple, la figure type, idéale de la souplesse, de la volubilité, de la distinction et de la fusion. Sans compter la part référentielle au chiffre 5 qui est, faut-il le souligner, signe à la fois d'union et d'équilibre. Chiffre symbole de l'univers, le 5 est toujours au service de deux axes, l'un vertical et l'autre horizontal, le tout passant par un même centre. Ce 5 reste le symbole de la volonté divine qui ne peut désirer que l'ordre et la perfection, belle révérence de l'œuvre darbellayenne à la sagesse de l'humanité.

Dans ce même ordre d'idée, au niveau de la couleur particulière de la musique de Jean-Luc Darbellay, je noterai cette position du *between categories*, chère à Morton Feldman. Je veux dire que, à l'image du traitement de la nuance comme de la métrique ou de la gestion du temps et de l'espace, le compositeur aime les entre deux, les registres timbriques d'un *no mans land* non standardisé, à mi chemin des lois de la culture normée et des conventions normalisées. Le choix de la présence colorée du cor de basset ou du cor anglais dans la famille des bois traditionnels est à ce titre très édifiant (cela n'est pas une tare, loin de là, Mozart et Berlioz n'étaient-ils pas du même acabit ?). Ceux du cor (bouché ou non) dans le domaine des cuivres et le marimba pour les claviers de percussion le sont tout autant. Au sein du quintette à vent, le cor ne joue-t-il pas parfaitement bien ce rôle de médium fédérateur de l'entre catégories ? Rond et fiable, il colmate toutes les propositions des bois, arrondissant les sonorités les plus acides tout en éclaircissant sans contraintes les données provenant des registres les plus graves et les plus ingrats (écoutez l'*Octuor à vent* - 1991 - fondé sur six notes extraites de la quatrième des *Douze Notations* de Pierre Boulez).

Au lieu d'utiliser habilement les lieux communs des traités de nos ancêtres, au lieu de s'adosser aux piliers fondamentaux de l'histoire

ancienne, au lieu de privilégier par simple accoutumance et simple habitude les réseaux classiques du soprano et de la basse pour éclairer tel ou tel passage discursif, Jean-Luc Darbellay préfère extraire son miel de la quintessence des registres médiums, des plans acoustiques médians. C'est grâce à la grande connaissance de cette médiologie des parties internes qu'il peut nous faire goûter les couleurs particulières d'alliages jusque lors quasi inédits. De tels exemples sont légion : de *Glanum* (1981) au *Concerto pour clarinette basse* (2006) en passant par l'*Octuor à vent* (1991), *Pranam III* (1992), *Ein Garten für Orpheus* (1996), *Odes* (1998), *Dolmar* (2000), *Nocturne* (2002)... cette liste n'est bien évidemment pas exhaustive. Ecoutez dans son *Requiem* (2005), le « Lacrimosa » dont le contrepoint instrumental est confié à un solo de clarinette basse puis de cor anglais ou encore le « Recordare » d'où émerge la sonorité d'un cor de basset obligé, agencé en alternance avec le velouté d'une flûte basse... Jouant sur le « numineux »¹⁶ et sur « l'expérience humaine du Divin », cette grande messe touche au sacré par le propos chanté - texte d'une *missa pro defunctis* - et par le sentiment de monumentalité qui émane de la ritualité solennelle (et ce, tant du complexe harmonico-mélodique que de la conduite volubile des voix en présence). « Nous ne pouvons saisir le sacré que là où nous le rencontrons, c'est-à-dire jamais à l'état pur, mais dans l'existence même de l'homme qui le délimite en le concevant¹⁷ » précise Michel Meslin.

Si les partitions font tantôt référence à l'instrumentation de Messiaen, tantôt à une demi série de Boulez... l'œuvre vocale et instrumentale de Jean-Luc Darbellay se clôt toujours dans la finalité de l'intelligible réception. Ouverte à tous et offerte sans a priori, sa musique rayonne de mille feux. Directe et non amphigourique, elle entremêle sans ambages en un écheveau l'héritage des problématiques et des promesses que nous a laissé l'ère moderniste, la fécondité des processus de création universels, la maîtrise de style et la liberté de ton des amateurs de sincérité artistique.

¹⁶ « Sans le domaine artistique, c'est le sublime qui représente le numineux avec le plus de puissance » écrit Rudolf Otto en 1917. Cf. R. Otto, *Le sacré, l'élément du non rationnel dans l'idée du divin et de sa relation avec le rationnel*, Paris, Payot, 1995, p. 103 (pour la traduction française).

¹⁷ M. Meslin, *L'expérience humaine du Divin*, Paris Ed. Du Cerf, 1988, p. 8.

A quoi tient la singulière emprise que l'œuvre de Jean-Luc Darbellay exerce sur l'auditeur amateur ? A son pouvoir stratifié d'empreinte poétique et de séduction plénière, d'histoire immédiate et d'artisanat furieux. Face à la question de l'écoute, on ne saurait s'estimer quitte à si bon compte, puisqu'une telle réponse - qui s'impose pourtant à nos oreilles - ne fait que relancer l'interrogation : si la musique impressionne son auditeur dans la mesure où il se grave dans son corps de mémoire perceptive et le marque au plus profond de lui, comment s'expliquer en effet qu'il y parvienne ? A quelles propriétés compositionnelles, thématiques, doit-il sa force tranquille de pénétration et de haute séduction ? Quels sont les rapports à mettre en exergue entre la nature et sa musique, la peinture et sa musique, l'histoire de la musique contemporaine et sa musique... ? A ces questions fondamentales, il me faudra répondre prochainement ; leurs portées techniques ne rentrant du reste pas forcément dans ce genre de discours confraternel.

En revanche, ce qui est peut-être plus évident, c'est que des pionniers du siècle dernier, il appartenait au compositeur suisse de trouver un répondant poétique et un correspondant sensible, l'œuvre de Jean-Luc Darbellay réconciliant les « contraires tangibles » - comme dit le poète René Char¹⁸. Sa contribution musicale sonne, en fait, comme une immense réponse au monde, peut-être innocente, en tous cas émouvante, toute nimbée d'espoir et toute gonflée de fraternité.

Puisse du haut de ses trois fois 20 ans, n'être qu'à l'orée de sa jeunesse créatrice... Bon anniversaire Jean-Luc Darbellay et félicitations pour ces insignes de Chevalier des Arts et des Lettres tant mérités.

Pierre Albert Castanet

¹⁸ R. Char, « Contre une maison sèche », *Le nu perdu et autres poèmes - 1964-1975*, Paris, Gallimard, 1978, p. 120.