

Gérard Grisey, une nouvelle grammatologie issue du phénomène sonore.

En 1973, un groupe de jeunes compositeurs, Tristan Murail, Michaël Levinas, Roger Tessier et Gérard Grisey (que rejoindra en 1976 Hugues Dufourt) crée un collectif en opposition à la musique post-sérielle, prédominante alors en France dans la musique instrumentale savante. Pour comprendre l'importance et l'influence rapide qu'aura ce mouvement en France et dans toute l'Europe (à l'exception notable de l'Allemagne), il faut inscrire cette opposition dans le mouvement de crise que connaît politiquement et intellectuellement le structuralisme dans les années 70¹ : Dans un contexte de guerre du Vietnam, de crise pétrolière et de remise en cause pragmatique du socialisme (*l'Archipel du Goulag* de Soljenitsyne est publié en 1973) et des autres systèmes politiques, c'est en fait l'utopie structurale de l'après-guerre qui est remise en cause, c'est-à-dire l'idéal que derrière tout système organisé, qu'il soit politique, social, linguistique, économique ou artistique, se cache une structure. En musique, cette contestation portera en particulier sur les systèmes de composition qui combinent et permutent notes, nuances et durées de façon symbolique sans prendre en compte dans leur principe la réalité du phénomène sonore. C'est donc en partie contre ces principes qui, comme l'écrit Grisey, « *confondent la carte et le territoire* », que se forge en France ce jeune mouvement esthétique, qui sera ensuite intitulé de façon erronée et malencontreuse *musique spectrale*, suite à un article du même nom de Hugues Dufourt de 1979².

Ce mouvement n'est pas isolé, mais émerge en France en même temps que plusieurs autres mouvements esthétiques tentant de revenir au phénomène et de nuancer le sérialisme généralisé, que ce soit le changement esthétique de ceux-mêmes qui avaient développé cette école (*Explosante-fixe*, -1972- de Boulez, *Coro* -1975- de Berio, *Stimmung* -1968- de Stockhausen), les courants de la nouvelle simplicité (Rihm) ou de la musique concrète instrumentale (Lachenmann) en Allemagne, l'école de la nouvelle complexité (Ferneyhough) dans toute l'Europe, ou les musiques minimaliste et répétitive aux États-Unis (Feldmann, Reich). Cependant, contrairement à ces autres mouvements esthétiques, et peut-être du fait de l'idée bien française qu'un compositeur de musique savante doit non seulement faire des œuvres d'avant garde mais également construire de nouvelles grammaires, ce que l'on expliquera éventuellement par un centralisme très français, par l'influence du cartésianisme puis du structuralisme dans ce pays, et en tout cas par les précédents musicaux de Messiaen et de Boulez, les compositeurs de « musique spectrale », et notamment Grisey et Murail, vont proposer des techniques et principes grammatologiques de composition radicalement nouveaux et prospectifs pour d'autres compositeurs : techniques d'orchestration et d'engendrement de matériau harmonique issues d'analyses acoustiques et de calculs sur les fréquences effectués grâce à l'ordinateur ; techniques de structuration du temps et de la forme musicale, et techniques d'engendrement de processus à partir de l'évolution d'un matériau sonore et de principes de psychologie cognitives, etc... Hugues Dufourt écrit « *Ce travail de la composition musicale s'exerce directement sur les dimensions internes à la sonorité. Il prend appui sur le contrôle global du spectre sonore et consiste à dégager du matériau les structures qui prennent naissance en lui. Les seules caractéristiques sur lesquelles on puisse*

¹ Fabien Lévy : « Algorithmes et perception en France dans les musiques des années 1960-1970 : de la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception » (à paraître en 2002, Paris, L'Harmattan/L'itinéraire, livre collectif consacré à G.Grisey, 2002).

² Hugues Dufourt : « Musique spectrale », première parution en 1979 repris dans *Musique, pouvoir, écriture*, Christian Bourgeois éd., 1991, Paris, pp.289-294

opérer sont d'ordre dynamique. Ce sont des formes fluides, des milieux de transition dont la détermination des mouvements dépend des lois de transformation continue. On peut parler à cet égard d'une composition de flux et d'échanges. La musique se pense sous la forme de seuils, d'oscillations, d'interférences, de processus éloignés »³. Il s'agit donc de penser de nouvelles catégories musicales dépassant celles de la note et du symbole, qui caractérisaient la musique occidentale de l'Ars Nova à la musique sérielle (dans la notation occidentale de la musique, les phénomènes sonores temporels sont réduits à travers la note à la hauteur de leur fondamentale et à leur durées). Il s'agit également de construire une musique sur des principes de fusion et non d'accumulation, et de penser le temps musical, comme l'écrit Grisey, en tant que « devenir des sons ».

Il ne faut surtout pas réduire cette musique, notamment celle de Grisey, à une accumulation de spectres acoustiques et un travail naturaliste sur les partiels. C'est le temps qui reste au centre des préoccupations de Grisey, l'utilisation de spectres et plus généralement du travail en fréquence n'en étant qu'une conséquence annexe liée au matériau. *Tempus ex Machina*, titre évocateur, est une œuvre de 1979 pour six percussionnistes de Grisey (elle sera intégrée au début du *Noir de l'étoile* en 1989). C'est aussi le titre d'un article destiné aux conférences de Darmstadt de 1978⁴, et peut-être enfin la devise de toute la musique de Grisey⁵. Dans cet article, Grisey développe à partir de considérations esthétiques et scientifiques un certain nombre de conceptions essentielles et prospectives sur le temps, sur les notions psychologiques de prévisibilité, de mémoire, et d'anticipation, sur les concepts de périodicité, de continu, de dynamique, de microphonie et de macrophonie, de temps dilaté et contracté, et de processus. « Par définition, écrit en conclusion Grisey, nous dirons que le son est transitoire. (...) Objet et processus sont analogues. L'objet sonore n'est qu'un processus contracté, le processus n'est qu'un objet sonore dilaté. ».

Que reste-t-il aujourd'hui, plus de vingt ans après, de ce mouvement ? Il est intéressant de constater tout d'abord que cette esthétique connaît aujourd'hui un regain d'intérêt dans les pays germaniques et d'Europe centrale qui s'y étaient auparavant peu intéressés, regain peut-être influencé par la disparition subite de Gérard Grisey en 1998. Dans les pays ayant au contraire accueilli depuis son origine cette aventure (France, Italie, Finlande, Grande-Bretagne), on constate que de nombreux anciens élèves ou collègues de Murail et de Grisey, tels Saariaho, Benjamin, Dalbavie ou Lindberg, se réclament toujours de cette école pour proposer pourtant une musique somme-toute assez classique, chatoyante, esthétique, brillante, sans micro-tonalité, et très gestuelle, interprétant peut-être les techniques spectrales en tant que principes normatifs de contrôle de la perception et de ce que l'écriture peut et ne peut pas se permettre. Un autre groupe tente lui de prolonger cette esthétique en continuant à construire de nouvelles techniques d'écriture musicale issues de phénomènes psychologiques, psycho-acoustiques, et acoustiques, et à se méfier des techniques d'écriture issues de principes combinatoires sur le signe et le symbole. Ce groupe, tout comme les dernières œuvres de Grisey, s'est cependant éloigné des processus temporels évidents et trop mécaniques, et a réintroduit les ruptures et la perception du temps en tant que mécanisme subjectif et culturel.

L'« éthique spectrale » n'est en effet pas morte. L'enjeu pour la jeune génération de compositeurs et de théoriciens consiste peut-être maintenant à élaborer, grâce à la

³ Hugues Dufourt, *opus cité*.

⁴ Gérard Grisey : « Tempus ex machina », *Neuland Jahrbuch n°3 (1982-1983)* repris dans *Contemporary Music review* 1987 Vol2, part.1, et dans *Entretemps n°8*.

⁵ Voir pour plus d'information sur les œuvres et la pensée de Grisey : Jérôme Baillet, *Gérard Grisey, Fondements d'une écriture*, l'Harmattan/l'itinéraire, 2000, Paris.

technologie, une nouvelle graphémologie du sonore, c'est-à-dire une nouvelle façon de transcrire le phénomène musical, en réconciliant à la fois les techniques de fusion du son et de transcription des partiels acoustiques de Grisey et Murail, et le travail sur les sons bruités et inharmoniques de Lachenmann et Sciarrino, afin de nous libérer définitivement de la pensée dictatoriale de l'intervalle et de la hauteur fixe et harmonique de notre culture occidentale. L'enjeu consiste ensuite à élaborer une nouvelle grammatologie, c'est à dire de nouvelles techniques d'écriture, qui sera issue de phénomènes psychologiques et des sciences cognitives (induction, surprise, apprentissage, etc..) et de phénomènes acoustiques, afin de dépasser définitivement les techniques combinatoires et visuelles parfois absurdes sur le plan de la perception que nous propose la notation musicale classique et sa grammatologie. Grisey normatif ou Grisey prospectif ? Grisey compositeur !

Fabien Lévy

Article paru en Allemand dans « Gérard Grisey, eine neue Grammatologie aus dem Phänomen des Klangs » in 20 Jahre Inventionen Berliner Festival Neuer Musik, édité par I. Beirer/DAAD, Pfau Verlag, 2002, Allemagne.