

Mesdames et messieurs, je voudrais d'abord vous remercier pour l'invitation à Paris. Je suis très honoré d'être ici et de pouvoir parler de Grisey, un compositeur que malheureusement je n'ai pas connu personnellement, mais que beaucoup d'entre vous ont connu et estimé.

Je ne parle pas bien Français, et j'ai donc traduit cette conférence avec l'aide de Violaine de Larminat qui, comme moi, enseigne à la Musikuniversität de Vienne. Je la remercie pour cette aide précieuse! Lors de la discussion après la conférence, je vous prie de poser vos questions soit en anglais, soit, lentement, en Français.

Je voudrais d'abord expliquer la raison pour laquelle un Autrichien comme moi a fait des recherches sur Grisey. Il y a quinze ans, j'ai entendu quelques œuvres de Grisey à Vienne, et elles m'ont fait une grande impression. À l'époque déjà, et encore aujourd'hui, je disais que la musique de Grisey est d'une part très complexe, mais quelque part aussi très simple. La complexité de l'écriture s'adapte directement à notre perception, et à cause de cette connection très intéressante et originale, Grisey est un compositeur 'actuel' en Autriche. Les jeunes compositeurs autrichiens connaissent ses œuvres et réfléchissent aux implications techniques et esthétiques de sa musique.

Mais pour moi en tant qu'Autrichien, en ce qui concerne Grisey, le problème est la concentration de la recherche musicologique sur la France. Il existe seulement trois contributions en allemand: l'analyse de *Partiels* de Peter Niklas Wilson, la traduction de l'analyse de *Vortex temporum* de Jean-Luc Hervé et une analyse de *Talea* dans le livre sur Lachenmann, Fernyhough et Grisey de Pietro Cavallotti. À cause de cette situation, j'ai écrit un livre sur Grisey en allemand qui sera publié cette année à Freiburg, aux éditions Rombach, où les implications historiques, techniques et esthétiques de sa musique sont examinées en détail. Aujourd'hui, je voudrais vous présenter quelques résultats de ce travail.

Dans l'article *Gérard Grisey: du spectralisme formalisé au spectralisme historicisé* Danielle Cohen-Levinas cite une interview de Gérard Grisey avec Guy Lelong, et au début de cette interview, Grisey parle des influences sur ses œuvres: "Je réponds toujours ceci: Dieu le Père, le Fils et le Saint-Esprit. Dieu le père: Olivier Messiaen, bien sûr, pour la couleur et l'amour de la musique. Le Fils: Karlheinz Stockhausen, le Messie, bien sûr, dont l'analyse de certaines partitions a été très importante pour moi, cette fois pour la forme. Le Saint-Esprit: György Ligeti pour *Lontano* ou *Clocks and Clouds* et tant d'autres œuvres qui ouvrent le temps dilaté et l'évolution lente." Dans cette citation l'admiration de Grisey pour Messiaen, Stockhausen et Ligeti est sensible mais il y a également, du fait de cette comparaison religieuse, une certai-

ne ironie. D'une part, Grisey a admiré Messiaen, Stockhausen et Ligeti, mais d'autre part, il a critiqué certains aspects de leurs œuvres, en particulier la relation entre conception et perception, dans la rédaction *Tempus ex machina*. Comment pourrait-on résoudre ce paradoxe?

Je pense qu'on pourrait comprendre ce paradoxe apparent, dans la mesure où filiation et critique ne sont pas forcément contradictoires. Dans ce contexte, peut-être le concept de postmodernité de Jean-François Lyotard peut-il servir de point de repère. Il a écrit: »Le ›post-‹ de ›postmoderne‹ ne signifie pas un mouvement de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, c'est-à-dire de répétition, mais un procès en ›ana-‹, un procès d'analyse, d'anamnèse, d'anagorie, et d'anamorphose, qui élabore un ›oubli initial‹«. La postmodernité, selon Lyotard, n'est pas l'antipode de la modernité, mais trouve son identité parce qu'elle dépouille la modernité et en tire les conséquences.

On pourrait objecter que Grisey, évidemment, ne se définit pas lui-même comme un « compositeur postmoderne ». Mais il faut faire attention qu'il y a plusieurs définitions différentes du terme « postmoderne » : une définition plutôt journalistique, qui essaie de concevoir la postmodernité comme variété et hétérogénéité, et des définitions plus philosophiques, comme par exemple celles de Lyotard, de Wolfgang Iser ou de Gianni Vattimo. Et je pense que l'analyse des œuvres de Grisey peut montrer qu'il a étudié le sérialisme en détail, qu'il a rejeté une partie de cette esthétique, en a absorbé certains aspects, et qu'il l'a transformée en créant quelque chose de nouveau. Pour ce processus de transformation le terme 'postmoderne', dans le sens de la définition de Lyotard, me semble très adapté. Pour cette transformation Iser a inventé le terme « auto-interrogation de la modernité » (« Selbstbefragung der Moderne »), et Lyotard a indiqué l'importance du terme « *Durcharbeitung* » (Sigmund Freud).

La « *Durcharbeitung* » de la modernité musicale a déjà eu lieu au moment de l'apogée du sérialisme. Selon les écrits de Ligeti, la formation du sérialisme contenait déjà en germe sa propre dissolution. L'un des facteurs majeurs en était les expériences en studio électronique et la confrontation avec la poétique du hasard de John Cage. Le timbre comme agrégat complexe s'échappait des définitions structuralistes et ceci déchaînait un nouvel intérêt pour la perception musicale.

Dans l'œuvre de Grisey, la relativisation de la conception des paramètres, qui se sont avérés provenir de la pensée sérielle s'est modifiée et intensifiée. Avec cette relativisation, on pourrait associer un aspect qui est aussi le résultat de la pensée des années cinquante : la technologie de la recherche musicale. Dans le texte *Structuration des timbres dans la musique instrumentale*, Grisey montre les conséquences de cette révolution technologique. Il plaide pour une

nouvelle génétique sonore, qui échapperait à la représentation graphique conventionnelle: »Toute la pensée organisatrice de la musique occidentale, du grégorien à la musique sérielle, provient d'une appréhension directe et d'une mise en échelle des hauteurs et des durées. L'avènement du timbre, *comme incitation à une approche plus qualitative de l'organisation*, suppose une technologie avancée qui nous fasse pénétrer au cœur même de cette nouvelle génétique sonore.«

Donc, Grisey se n'intéresse pas à une échelle, dans laquelle les sons sont hiérarchisés, mais au timbre même, au continuum sonore, au processus. Trois termes que Grisey a toujours utilisés, et qui sont en rapport avec cette pensée sont : »différentiel«, »transitoire« et »liminal«. De plus il faut signaler un autre aspect important chez Grisey, qui est de toujours mettre en rapport des dimensions formelles, établir des relations entre elles. Cet aspect existe également dans l'œuvre de Stockhausen qui a établi des relations entre les niveaux micro- et macroscopiques de l'organisation formelle d'une œuvre. La relation entre ces aspects – processus d'une part, conceptualisation d'autre part – a toujours stimulé ma fantaisie, en particulier en ce qui concerne l'œuvre de Grisey. Les deux aspects sont issus d'une *Durcharbeitung* de la pensée sérielle. À ce propos, je voudrais ajouter quelques considérations analytiques.

Dans *Prologue* pour alto seul, Grisey a utilisé une technique qui est connue dans la pensée des années cinquante. Messiaen a aussi utilisé cette technique : la permutation symétrique. Dans cette technique, une série est modifiée par un code numérique. Le résultat de cette procédure est une autre série, cette série est modifiée elle-même par le même code, et ainsi de suite. En théorie, on pourrait répéter cette procédure jusqu'à ce que l'ordre des sons soit reconstitué. Dans *Le merle bleu* du *Catalogue d'oiseaux*, cette technique est appliquée également. À la fois, il est très intéressant que l'auditeur ne puisse pas retrouver cette technique sans effectuer une analyse détaillée de la pièce. Dans *Le merle bleu*, la permutation symétrique s'effectue en profondeur.

On pourrait se demander : Pourquoi cette structure en profondeur ? La réponse est difficile. Dans le contexte de la permutation symétrique, Messiaen même parle du charme des ambiguïtés, de la quête des limites.

Ce charme des ambiguïtés a également fasciné Grisey. La façon dont il utilise cette technique est cependant, et ceci est vraiment remarquable, aux antipodes de l'usage qu'en fait Messiaen. C'est une question très intéressante : Comment pourrait-on expliquer la divergence extrême

de ces deux pièces qui sont composées sur la base de la même technique ? Une réponse possible serait : par la modification et la ‘Durcharbeitung’ de cette technique.

Tout d’abord, on pourrait constater que les permutations, dans *Les Espaces Acoustiques*, ne suivent pas les hauteurs fixées, mais seulement les contours des hauteurs. À l’inverse de Messiaen, le code 12-3-1-9 n’est pas appliqué comme une séquence linéaire ou une coïncidence verticale des paramètres, mais comme un contour flexible (un grand saut vers le bas, un saut moins important vers le bas, un grand saut vers le haut). Les conséquences sont très sensibles : L’auditeur peut sentir le contour mélodique comme une figure en soi, et il peut clairement suivre son évolution (sa dilatation ou sa compression).

Il est important pour Grisey de ne pas appliquer cette technique dans un sens fixe ou inflexible : d’une part, la longueur du code permutatif varie de trois à onze sons, il est accordé avec la longueur des figures auquel il est appliqué. Si les figures sont plus courtes, la brièveté et le plus petit nombre des variantes engendre une périodicité plus rapide. Les différentes couches musicales de profondeur et de surface sont synchronisées. D’autre part, on observe le jeu entre les contours stables et fugitifs également entre les figures. À l’inverse de Messiaen, Grisey commence à permuter seulement deux ou trois sons, et peu à peu, il prolonge cette procédure et l’applique à tous les sons. L’auditeur a la possibilité de suivre l’identité d’un contour, jusqu’à ce que des activités chaotiques l’envahissent entièrement. En outre, on pourrait observer une analogie entre un processus périodique au niveau de la figure et un processus périodique au niveau de la forme.

On peut observer tout ceci déjà au début de *Prologue*. À la base du contour 2-1-3-5-4, Grisey compose une figure avec cinq sons, il répète cette figure deux fois. Après cette figure est associée à un jeu. Au début, la clef permutative est limitée aux trois premiers sons de chaque figure, et le contour des sons 4 et 5 est préservé. Donc, l’auditeur se focalise sur ce fragment, sur les sons 4 et 5 qui préservent leur identité. Ensuite la décision d’appliquer la clef permutative à toutes les positions de la figure a pour conséquence que l’identité de ce fragment est perdue : L’imprévisibilité se révèle peu à peu et la figure est entièrement déformée. Après un intermezzo – les figures avec trois sons – au début de la figure avec sept sons (2-1-3-6-5-7-4), l’auditeur peut sentir que l’identité de la figure est reconstituée. On pourrait comparer ce jeu avec le début de la pièce (Abb. 6) : d’abord, l’identité des sons 4, 5, 6 et 7 est préservée, et ensuite tous les sons sont permutés. Au niveau de la forme, les lois sont semblables.

Maintenant, on peut supposer que le niveau rythmique de *Prologue* est façonné selon des principes qui sont comparablement flexibles. En effet, dans *Prologue*, on peut constater une

conception contraire à la conception sérielle des durées. Les durées ne suivent pas un schéma de mesure, mais elles restent flexibles pour chaque type de dilatation ou de compression temporelle. Dans les esquisses pour *Prologue*, Grisey a écrit : »Souple et très expressif (quasi recitativo). Répétitions souples, quasi périodiques: éviter tout aspect mécanique. L'altiste arrive en jouant cette formule, il erre sur la scène, concentré tout en la répétant comme quelqu'un qui tourne et retourne une idée dans sa tête«. Et un autre passage: »Durées: libres fluctuations autour d'une constante/acc. + rall. autour de l'ictus du neume/voir rythmique grégorienne extrêmement souple [...]«.

Donc, on pourrait résumer ainsi : la connexion entre la profondeur structurelle et la surface audible est un principe de *Prologue*. Grisey a souligné l'importance du principe de ›Durcharbeitung‹ du structuralisme dans un entretien avec Francesco Leprino : « Dans mes œuvres, le structuralisme va vers les fourches caudines de la perception. »

Dans ce contexte, il est intéressant d'examiner si ces principes sont pertinents aussi pour les œuvres de musique de chambre et pour les œuvres orchestrales où l'aspect d'une harmonie dense et complexe est très important. *Modulations* pour 33 musiciens, la quatrième partie du cycle *Les Espaces Acoustiques*, a une relation spéciale aux aînés (aux prédécesseurs) musicales de Grisey. D'une part, cette œuvre est dédiée à Messiaen pour son soixante-dixième anniversaire, d'autre part, *Modulations* était une commande de Boulez et de l'Ensemble Inter Contemporain.

Dans *Modulations*, la partie D (chiffre 31-44) a une importance particulière. Au début de cette partie, un timbre sphérique est dominant. Les violons jouent très aigu, et peu à peu se constituent des faisceaux de sons denses et complexes (Abb. 11). Ces formations ont une tendance descendante. Au chiffre 37, l'entropie de ce processus est augmentée. Les contours mélodiques et harmoniques se dissolvent dans un continuum sonore, mais ce désordre est en même temps le début d'une tendance vers l'ordre. La dynamique se calme, les phrases ralentissent et sont synchronisées, d'abord aux cuivres et aux bois, après aux cordes. À la fin de la partie D, on peut percevoir un unisson rythmique des accords du tutti. En résumé, la partie D se constitue d'une érosion et d'une cristallisation sonore.

Après les expériences de *Prologue*, on pourrait supposer que l'audibilité immédiate de la profondeur structurelle serait un aspect central dans *Modulations*. Mais il faut tenir compte de l'immense complexité de cette partie D qui amoindrit la connexion entre la surface et la profondeur structurelle.

La partie D est, comme Jérôme Baillet l'a dit, un « projet ambitieux ». Elle est composée à la base de quatre couches qui sont différenciées par la structure polyphonique. Comme résultat, nous percevons une écriture polyphonique à vingt voix, réalisée par quatre groupes de cinq instruments. Chaque groupe est conduit par un cuivre. À la base de la permutation symétrique, les quatre cuivres forment un canon à quatre voix, qui, comme la structure linéaire de *Prologue*, est fondé sur les contours des hauteurs relatives. Mais dans *Modulations* il faut constater quelques modifications dues à la complexité polyphonique. Les figures dans *Modulations* évoluent toujours plus ou moins près du seuil de la perception. À cause de cette complexité, les processus structurels sont accordés seulement partiellement avec le résultat perceptif.

Au début de la partie D le processus de densification, qui est très audible, est accordé aux fondements structurels. La densification est le résultat du fait que les figures mélodiques ont peu à peu plus de sons : 3 – 4 – 5 – 6 – 7, et que la durée des figures reste la même. Mais il est douteux que l'on puisse percevoir un aspect essentiel de la permutation symétrique : la dissolution et la consolidation des contours mélodiques. Lorsque nous préférons lire la partition, le processus est très logique, même en détail : une figure de trois sons (trompette, fin de p. 34) abouti à une figure de quatre, cinq, six et sept sons. La permutation symétrique est toujours appliquée seulement à une partie de la figure, et après à toute la figure (comme dans *Prologue*). L'intention de Grisey semble évidente : par une dissolution et par la consolidation des contours, le processus de densification doit être modelé comme un mouvement différencié des ondes. Mais la densité croissante de la musique entrave la perception de ces détails. Par instants, des fenêtres acoustiques s'ouvrent, et on peut percevoir quelques moments mélodiques en détail. Néanmoins, l'impression dominante est un mouvement vers le bas qui est toujours plus dense et complexe. Les contours mélodiques sont superposés par la densité harmonique et polyphonique. Le seuil de perception est franchi.

En outre, la complexité du processus est différenciée par un autre aspect : la constitution paradoxale d'harmonie. Dans *Modulations*, l'harmonie oscille fréquemment entre un son (les harmoniques d'un son fondamental : un timbre) et un agrégat de sons (l'harmonie). Dans le texte *La musique: le devenir des sons*, Grisey explique ce paradoxe dans le contexte du passage du chiffre 23 au chiffre 30 de *Modulations* : « Dans *Modulations* du chiffre 23 au chiffre 30, les fréquences jouées par les cuivres et l'orgue électrique sont passées dans un modulateur en anneau imaginaire. Les sons additionnels et différentiels sont confiés à différents groupements de timbres suivant leur degré d'ordre. Malgré l'extrême diversité des timbres, l'impression reçue est celle de spectres synthétiques qui tendent vers la fusion et non de simples accords. »

Donc, l'ambivalence de la structure harmonique de la musique de Grisey est aussi un résultat de l'application de la recherche musicale. Des agrégats des sons qui, dans la partition, sont visibles comme agrégats, mais qui, dans le résultat audible, tendent vers la fusion, sont possibles sur la base de procédés techniques comme la modulation en anneau. C'est pourquoi on peut faire l'expérience d'une totalité sonore par « la charge physique, la magie du corps » que Grisey a admiré, non seulement dans la musique contemporaine, mais aussi dans le pop et le jazz, et dans la musique africaine. Dans le cadre des « polyphonies spectrales », la fonction de la permutation symétrique est devenue louche. Face à la tendance à la fusion, l'audibilité de cette technique semble obsolète. Mais il faut se demander si la fusion sonore est réalisable avec une telle trame.

Dans le passage du chiffre 31 au chiffre 44, une fusion sonore présupposera un mouvement parallèle des voix. D'une part, du chiffre 31 au chiffre 44, la relation entre les voix moyennes et aiguës et les voix principales (les cuivres) suit la relation intervallique des spectres inharmoniques, qui sont engendrés par filtrage. Mais d'autre part, les voix moyennes et aiguës constituent une trame polyphonique hors des mouvements parallèles. En théorie, ces voix moyennes et aiguës sont des réverbérations de la voix principale. Mais en réalité, ces voix sont composées comme inversions et autres variantes de la voix principale. À cause de cette structure polyphonique, les voix moyennes et aiguës sont des voix autonomes.

Cette structure paradoxale est différenciée par un autre aspect : la constitution temporelle du processus. Du chiffre 37 au chiffre 44 de *Modulations*, la stabilité rythmique est reconstituée. D'abord, entre le chiffre 37 et le chiffre 38, la mélodie des voix moyennes et aiguës et accordée à la voix principale, dans le contexte des hauteurs et des durées. Parce que Grisey compose une musique non-mesurée, cette synchronisation peut être seulement une quasi-synchronisation (dans la partition, Grisey a écrit « quasi synchrone avec trombone 2 »). Le résultat de cette transition polyphonie-homophonie est un mouvement parallèle de tous les instruments (chiffre 39).

En résumé, le résultat de ce processus vers l'harmonicité, vers le mouvement parallèle et synchrone des voix et le ritardando des phrases est un effet de zoom. Selon Grisey, « ces échelles de proximité du son – auxquelles on pourra toujours substituer un continuum – créent une nouvelle dimension du son: la *profondeur ou le degré de proximité*. »

On pourrait supposer que cette tendance vers la stabilité du timbre et du temps permet une certaine perceptibilité du niveau structurel. Mais ici, on peut faire une expérience paradoxale : Du chiffre 31 au chiffre 44, dans les passages microphoniques, la technique de la permutation

symétrique est dissoute. Les figures sont transformées en des phrases descendantes. Peu à peu, la complexité a disparu, mais aussi la permutation symétrique. Dans les passages macro-phoniques, la logique de la permutation symétrique est concise, mais elle n'est pas audible.

On peut donc se demander : Comme peut-on appréhender la révolution copernicienne de Grisey ? Comment peut-on comprendre la citation suivante : »La *structure*, quelle que soit sa complexité, *doit s'arrêter à la perceptibilité du message*« ? Comment peut-on concevoir la relation entre structuralisme et perception chez Grisey ?

Dans mon livre, j'essaie de montrer ce paradoxe aussi dans le contexte de deux autres aspects : la forme et le temps. La relation entre l'intérieur du son et la forme de l'œuvre est également paradoxale : Grisey forme la relation entre ces niveaux à la base des proportions des harmoniques spectrales du trombone, mais ce n'est pas audible. On pourrait aussi comparer les contours formels de la partie C de *Modulations* avec les contours de la figure à treize sons, mais le résultat n'est pas audible non plus. En outre, l'aspect temporel de la musique de Grisey semble également en contradiction avec son idéal esthétique de perceptibilité des structures: pour l'homme, le temps des baleines et des insectes est très étrange. Donc, la musique de Grisey est caractérisée par une aporie entre l'audibilité et conceptualité.

Comme pourrait-on résoudre ou expliquer ce paradoxe ? Je constate que cette relation paradoxale n'est pas caractéristique seulement de la musique de Grisey, mais de l'art en général après 1945. Une caractéristique de l'art du vingtième siècle est de rendre visible l'invisible, de rendre audible l'inaudible. Dans le livre *Francis Bacon: Logique de la sensation*, qui a eu une grande influence sur plusieurs compositeurs de la musique contemporaine, par exemple Brian Ferneyhough, Gilles Deleuze cite la déclaration connue de Paul Klee : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible », et il ajoute que cette devise doit s'appliquer aussi à la musique : » Le couplage se fait entre ce matériau sonore très élaboré et des forces qui par elles-mêmes ne sont pas sonores, mais qui deviennent sonores ou audibles par le matériau qui les rend appréciables. Ainsi Debussy, *Dialogue du vent et de la mer*. Le matériau est là pour rendre audible une force qui ne serait pas audible par elle-même, à savoir le temps, la durée, et même l'intensité. Au couple *matière-forme*, se substituent *matériau-forces*. « Dans ce contexte, Deleuze pense que la musique et la philosophie sont apparentées : » Il n'y a pas d'oreille absolue, le problème c'est d'avoir une oreille impossible – rendre audibles des forces qui ne sont pas audibles en elles-mêmes. En philosophie, il s'agit d'une pensée impossible, c'est-à-dire rendre possible par un matériau de pensée très complexe des forces qui ne sont pas pensables. «

Cette propriété de l'art et de la philosophie, Deleuze l'interprète dans le contexte du terme ›sensation‹ : » De même la musique s'efforce de rendre sonores des forces qui ne le sont pas. C'est une évidence. La force est en rapport étroit avec la sensation: il faut qu'une force s'exerce sur un corps, c'est-à-dire sur un endroit de l'onde, pour qu'il y ait sensation «.

Cette tendance à penser l'impensable, on peut l'associer aussi avec la philosophie d'Adorno qui est fondée sur l'émergence temporelle de l'Autre (das « Andere », comme Adorno a toujours dit). Malgré cette convergence partielle, une différence essentielle entre la philosophie de Deleuze (ou de Lyotard) et la philosophie d'Adorno concerne la façon dont cette émergence temporelle devient sensible. Chez Adorno, l'objet esthétique comme réseau de forces indique une constellation utopique qui doit devenir visible et audible, mais Deleuze et Lyotard voudraient rendre visible et audible cette utopie maintenant et ici. Cette anti-mémoire, ce « rendre audible hic et nunc » est incompatible avec l'utopie adornienne qui est orientée vers le futur. Lyotard a caractérisé cette différence »d'un différend [...] entre le regret et l'essai«.

»Voici donc le différend: l'esthétique moderne est une esthétique du sublime, mais nostalgique; elle permet que l'imprésentable soit allégué seulement comme un contenu absent [...]. Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même [...].«

Dans le texte *Musique et postmodernité*, Lyotard a concrétisé cet aspect de la présence de l'imprésentable. Au contraire de la tendance qui serait de mettre de l'ordre à l'aide d'un système des paramètres, il faut libérer aujourd'hui le timbre de la fonction narrative et rendre possible par lui la présence de l'imprésentable. Donc, Lyotard essaie de définir cette différence entre modernité et postmodernité à l'aide des vocables présence et absence.

On peut donc constater qu'une propriété de la sensation est d'associer l'audible et le pensable. Dans l'œuvre de Grisey, il y a plusieurs exemples de ce paradoxe. Les processus figuraux et les formes de la musique de Grisey sont très compréhensibles, mais en même temps la structuration de ces formes est souvent incompréhensible. La pluralité des couches temporelles est audible, mais l'homme ne peut pas percevoir cette lenteur ou cette rapidité à la manière des baleines ou des oiseaux. Donc, il faut demander : Qu'est-ce que la sensation pour Grisey ?

Je pense que, chez lui, à cause de l'ambiguïté de sa conception de la musique entre audibilité et intelligibilité, le terme de perceptibilité doit être interprété dans le sens d'une multidimensionalité de la sensation entre objet et sujet. D'une part, le terme 'sensation' signifie l'orientation de l'esthétique musicale de Grisey vers l'audibilité, mais d'autre part il

implique aussi un vide inattendu, une vacance du monde, une présence subversive sans mesure qui ouvre la possibilité de rendre l'inaudible.

Dans le contexte de la simultanéité des ces deux niveaux s'ouvre une échelle entre audibilité et intelligibilité qui est toujours présente. À ce niveau, l'auditeur peut se mouvoir selon les références de la composition aussi bien que selon ses propres références. Du fait de cette conception, la musique de Grisey est un objet poly-dimensionnel, qui peut se comprendre que ce soit à partir d'une analogie au langage ou d'une référence au temps, vertige de la durée pure. La condition de cette multidimensionalité est l'individualisation du niveau de temps, ou des différents niveaux de temps.

Il est possible d'analyser cette relation entre présence et absence dans le contexte des *Quatre chants pour franchir le seuil* de Grisey. Dans cette œuvre, le processus compositionnel est très compréhensible et la forme très structurée. Dans le premier mouvement, la structure du poème est toujours présente, et l'agencement des spectres suit des principes très clairs : Les harmoniques du spectre, qui sont importants et bien audibles, sont placés en position stratégique, et les harmoniques aiguës sont utilisés comme « transitions ». Dans ce contexte, on peut aussi parler des analogies entre les niveaux de la micro- et de la macro-forme. Dans ce premier mouvement, il y a l'aspect d'un 'devenir fou', comme le Deleuze disait, par exemple avec la dilatation rythmique et métrique, la permutation, la prolifération des éléments et les répétitions de texte. À ce propos je voudrais mentionner un aspect important de la relation entre texte et musique.

1996 Grisey a commencé à travailler au premier des *Quatre chants* (dont le titre initial était *Chants de mort et d'éternité*):

En composant la structure et la forme du mouvement ›De qui se doit ...‹ des Chants de Mort et d'Éternité ... Voir s'il est possible de dissocier la mélodie ou le geste vocal du texte qu'elle met en son: Echo à la dissociation déjà opérée dans *L'Idole* entre la voix et le son, sorte de reflet de la situation de l'homme et du cosmos: fusion, harmonie ou indifférence, lutte stérile. Si je compose un opéra, faire advenir l'enjeu et le tragique non des situations externes des voix entre elles mais du rapport des voix et du son cosmique. Pour signifier le temps humain, face (ou dans ou porté par ou rebelle) au Temps cosmique, rien ne vaut la voix humaine toujours radicalement autre par rapport aux sons instrumentaux ou électroniques. La voix comme radicale altérité. Pourtant elle émet des sons elle aussi.

Ici, Grisey a réfléchi sur la possibilité de dissocier le texte de la mélodie ou du geste vocal. Ce problème a deux aspects : D'une part, Grisey pense qu'aujourd'hui la relation entre texte et musique peut ne pas suivre l'herméneutique traditionnelle. D'autre part, il faut se demander : Comment la musique peut-elle être le reflet de la situation de l'homme dans notre monde ? Je

pense que Grisey a intégré les deux aspects dans son œuvre. En conséquence de quoi on constate une simultanéité paradoxale. Dans les *Quatre chants*, il y a des connexions surprenantes entre l'altérité de la partie vocale et le retour au niveau sémantique.

L'altérité de la partie vocale résulte de l'utilisation pour celle-ci de fragments musicaux mélodiques archétypaux ainsi que de procédés de transformation informatiques, ceci à la différence du matériau constituant les parties instrumentales. À l'aide du programme Patchwork, et à partir du matériel des trois couches de la percussion, Grisey a calculé des sons de combinaisons qui sont utilisés pour la partie vocale. Pourtant il faut tenir compte ici du fait que Grisey a souvent modifié les résultats de ses calculs pour des raisons musicales. Pour pouvoir utiliser ce programme informatique, il a dû achever la partie vocale seulement après son retour à Paris, et dans une lettre il a écrit à ce sujet: »Il me reste les hauteurs de la partie vocale que je terminerai à Paris (elles dépendent d'un programme de ›Patchwork‹ qui semble fonctionner à merveille).«

En raison de cette simultanéité paradoxale d'une présence et d'une absence musicale dans l'œuvre de Grisey, est-il possible de qualifier cette musique de post-moderne ? Grisey même n'appréciait pas ce terme de 'postmoderne'. Cependant on pourrait se référer à Philippe Hurel, qui, en 1998, a parlé avec Grisey de la postmodernité des *Quatre chants* : » Gérard Grisey, lui-même, conscient de ce qu'il découvrait, qualifia de post-modernes ses *Quatre chants pour franchir le seuil* lors de notre dernière rencontre!! «

Les *Quatre chants* – une œuvre postmoderne ? Cette citation comporte plusieurs aspects. D'une part, Grisey a peut-être tenu compte de l'utilisation des modèles archétypiques (instrumentation sombre, phrases descendantes, épaisseur éléphantique des tubas, comme il a écrit dans les esquisses). Ensuite, on pourrait supposer que Grisey a associé le terme postmoderne avec les concepts d'hétérogénéité et de citation. Donc, pour Grisey, ce terme pourrait avoir eu une connotation négative. Mais, si nous préférons définir ce terme dans le sens de Lyotard, peut-être pourrait-on définir les *Quatre Chants* comme post-modernes. Deux petites remarques à ce sujet :

La première, concernant les termes: ›analyse‹, ›anamnèse‹, ›anagogie‹, ›anamorphose‹: À la base de la processualité de « ana », Lyotard, dans *Le postmoderne expliqué aux enfants*, essaie de définir les alternatives possibles à un mouvement modernisme d' « anti » comme la modification ou la radicalisation des prémisses structuralistes.

Cette *Durcharbeitung* anamnétique, Grisey l'a établie deux fois dans *La mort de l'ange*, le premier des *Quatre chants* : à cause de l'analyse structuraliste du poème que Grisey a effectué, on trouve un 'devenir fou' temporel, une exagération spiralée qui fait oublier les prémisses conceptuelles. Et en même temps on perd le contrôle de la pensée sérielle (permutations, relations micro-macro), parce que prolifération et mutation sont intensifiées. C'est la raison pour laquelle l'anamnèse musicale de Grisey a deux aspects : la suspension temporelle et la richesse sensuelle du timbre.

La deuxième remarque se réfère à l'idée d'antinomie entre » Le regret et l'essai « : Pour Lyotard, ces termes marquent la différence entre la modernité et la postmodernité. Dans ce contexte, Lyotard a articulé ses idées de telle façon : » Voici donc le différend: l'esthétique moderne est une esthétique du sublime, mais nostalgique; elle permet que l'imprésentable soit allégué seulement comme un contenu absent [...]. Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même [...] «.

Cette simultanéité d'une présentation du présentable et de l'imprésentable on pourrait l'associer à la tendance de rendre audible l'inaudible. Comme une condition préalable, on pourrait établir l'ambition de sentir ce surnaturel-sacré, auquel Scelsi a pensé, une suspension temporelle que Grisey a articulé à la fin de son dernier texte *Vous avez dit spectral?* (Mai 1998) comme but compositionnel : »L'architecture magnifie l'Espace disait Le Corbusier. Aujourd'hui comme jadis la musique transfigure le Temps.«

Comme résultat, on peut observer une interpénétration intensive de l'absence et de la présence, qui, dans les *Quatre chants*, se manifeste de plusieurs façons. Au niveau formel, la superposition simultanée des mouvements spiralés et des mouvements formels homogènes et unis produit des *structures qui ne sont plus rivées à un seul type de perception*, comme l'a dit Grisey dans le texte *Tempus ex machina*. Et au niveau de la relation entre le son et la parole, la simultanéité des techniques progressives de la musique spectrale et des flash-backs à la tradition de la rhétorique et de la sémantique musicale ouvre à l'interpénétration de l'altérité radicale et de l'identité de la voix humaine.

La conséquence de cette simultanéité est un paradoxe. D'une part, l'homme est au centre de cette musique, mais d'autre part on peut sentir le poids d'un passé qu'on ne peut pas réaliser dans le présent. Donc la vivacité de la présentation et la sublimité de quelque chose qui n'est pas présentable aboutissent à une relation réflexive très particulière qui est intensifiée à la fin des *Quatre chants* : Comment pourrait-on imaginer une situation où tout est détruit, ou bien, selon Grisey, imaginer l'aube d'une humanité enfin libérée du cauchemar ? Grisey recherche

précisément cette relation réflexive au monde. Dans la destruction radicale de tout le sens, dans l'absence et le vide total, la musique de Grisey nous stimule à penser à notre passé et à notre avenir, au présent, à notre existence.