

Le premier grand bilan analytique de l'itinéraire de Gérard Grisey

BAILLET, J. (2000), Gérard Grisey. *Fondements d'une écriture*, Paris, Editions L'Harmattan, coll. « Musique et Musicologie, les dialogues », 266 p. ISBN : 2-7384-9590-7

Nicolas Donin

Volume 11, Number 3, 2001

Perceptions

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/004661ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/004661ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Donin, N. (2001). Review of [Le premier grand bilan analytique de l'itinéraire de Gérard Grisey / BAILLET, J. (2000), Gérard Grisey. *Fondements d'une écriture*, Paris, Editions L'Harmattan, coll. « Musique et Musicologie, les dialogues », 266 p. ISBN : 2-7384-9590-7]. *Circuit*, 11(3), 55–58.
<https://doi.org/10.7202/004661ar>

Chroniques

Le premier grand bilan analytique de l'itinéraire musical de Gérard Grisey

BAILLET, J. (2000), *Gérard Grisey. Fondements d'une écriture*, Paris, Editions L'Harmattan, coll. « Musique et Musicologie, les dialogues », 266 p. ISBN : 2-7384-9590-7

La première monographie entièrement consacrée à Gérard Grisey paraît enfin, deux ans après sa mort, alors que sa musique est déjà considérée comme partie intégrante du répertoire. (En Europe, à tout le moins, la musique spectrale¹ fait désormais partie de l'histoire des styles, et son influence est marquée autant par sa présence au concert que par la dette que de nombreuses œuvres récentes ont envers elle.) Grisey aurait eu cette année 55 ans, et sans doute aurait-il tenu également un livre de Jérôme Baillet entre les mains ; le même livre ? L'auteur de *Gérard Grisey. Fondements d'une écriture* a justement pris soin de ne pas écrire son livre comme si le compositeur était encore de ce monde ; mais il n'y est pas pour autant allé d'un livre de déploration.

Certaines monographies donnent l'impression de traiter un auteur vivant comme s'il était déjà mort ; ici, le paradoxe tient plutôt à l'inévitable proximité entre deux modalités de la démarche musicologique : d'un côté, le nécessaire effort critique exercé par le musicologue lorsqu'il étudie une œuvre contemporaine (dont l'approche est encore grandement conditionnée par le discours tenu par le compositeur sur lui-même) ; et de l'autre côté, l'inventaire après décès (ici matérialisé notamment par un catalogue détaillé établi à partir des archives Raphaël Grisey), le bilan, qui s'impose lorsque l'activité d'un grand créateur est définitivement close, ouvrant l'ère de la réflexion. Jérôme Baillet analysait déjà les pièces de Grisey dans les années 1990 : elles se présentaient comme autant de jalons sur une trajectoire en plein renouvellement, et le travail présenté dans son livre part bien de ces premières recherches. Mais à la suite de la mort prématurée du compositeur, ce même type de travail d'analyse appelait en 2000 une contextualisation complètement différente, foncièrement fin de siècle. L'ouvrage s'ouvre d'ailleurs ainsi : « La disparition de Gérard Grisey en 1998 a sans doute signifié la fin d'une esthétique et d'un style qui ont marqué le dernier quart du xx^e siècle » (p. 1).

Le livre se compose de trois parties : « Histoire d'un style », « Esthétique et techniques », « Analyse des œuvres » — ainsi que des annexes (catalogue, bibliographie,

1. La musique spectrale est caractérisée par certaines techniques d'écriture : prise en compte des partiels du son ; intégration, systématisée dans la pensée musicale, des micro-intervalles en même temps que l'échelle chromatique, et des sons inharmoniques au même titre que les sons harmoniques ; simulation de spectre sonore par un ensemble instrumental ou au contraire fusion instrumentale produisant un timbre inédit ; etc., tout ceci induisant d'une part un nouveau type d'écoute (remettant en cause le temps musical sériel sans restaurer de temporalité tonale, ou encore abolissant la distinction entre hauteur juste et intonation fausse), d'autre part une nouvelle **pratique instrumentale** (nouveaux modes de jeu et/ou intervalles privilégiés ; priorité « inhabituelle » donnée à certains d'entre eux par rapport à leur fréquence dans la musique des années 1960).

De plus, la musique spectrale est portée par certains styles individuels marquants (ceux de Murail, Grisey, Dufourt ou Lévinas) qui ont influencé au moins une génération de jeunes compositeurs — d'autant mieux que ces différents compositeurs ont progressivement occupé des positions institutionnelles importantes (ainsi Grisey fut-il professeur de composition au Conservatoire de Paris de 1986 à sa mort).

discographie, index). Ce qui est méticuleusement livré, œuvre par œuvre, dans « Analyse des œuvres » (la majeure partie du volume), est introduit dans « Histoire d'un style » par le biais d'une narration concise des principales étapes de la vie du compositeur : les influences décisives que l'on perçoit autour de l'année 1972 (*Stimmung* de Stockhausen, les *Spiegel* de Cehra, la poétique de Ligeti, etc.); la composition de *Dérives* et la fondation du collectif l'itinéraire (1973); 1978 ou l'âge de la théorisation (conférences à Darmstadt, notamment); le « seuil décisif » (p. 24) franchi avec *Talea* (1986); l'aboutissement stylistique des œuvres du début des années 1990; la profonde remise en cause de l'écriture dite spectrale dans *Quatre Chants pour franchir le seuil* (1996-1998).

Placés à la suite de ce parcours chronologique, les quatre chapitres regroupés dans « Esthétique et techniques » tentent de conceptualiser le travail compositionnel de Grisey, soit en reprenant (et discutant) les propos de ce dernier, soit en dressant une typologie propre à l'auteur. C'est ainsi que la notion de **processus**, si souvent utilisée pour qualifier l'écriture des compositeurs de musique spectrale, se trouve déclinée en six catégories distinctes (pouvant être combinées dans l'acte compositionnel), définies et exemplifiées. Introduite par un chapitre sur le refus spectraliste de l'**arbitraire**, l'interrogation sur la pertinence du concept de processus se poursuit par une confrontation dialectique entre **forme** et **processus**. Enfin, la distinction entre le sonore et le musical — essentielle dans une esthétique de l'auscultation du timbre — conclut cette partie théorique, explicitant au passage la redéfinition spectrale des frontières entre consonance et dissonance.

Au cours de la centaine de pages dont je viens de donner un aperçu, l'une des principales questions qui taraude (à juste titre) Jérôme Baillet, c'est celle de l'importance réelle à attribuer à la physique du son dans la musique spectrale. La réévaluation de la part de scientificité dans les techniques spectrales est l'un des principaux enjeux critiques du livre, et c'est notamment à l'aune de ce courageux projet qu'il faut le juger.

Ainsi — pour prendre un exemple paradigmatique — Baillet relativise-t-il la portée du *sonagramme* comme source de modèles compositionnels. Le rapport entre deux types de temporalités (le son saisi par la perception humaine comme un tout, versus l'approche micro de l'objet sonore comme un organisme de fréquences et d'attaques, voire comme un « processus contracté » [p. 16]) **via** la médiation du *sonagramme* (une visualisation à la fois graphique et technique), n'est un fait musical réel et pertinent qu'en quelques lieux précis de l'œuvre de Grisey. « Le procédé est spectaculaire et a pu faire figure de manifeste. Il n'est pas pour autant représentatif de la musique de Grisey », tranche l'auteur sobrement (p. 17).

L'aura d'exactitude et de rationalité scientifiques qui émane du terme « spectral », amplifiée par les différentes sortes de commentaires qui ont entouré les compositeurs concernés (surtout Grisey et Murail), est donc clairement remise en question, au profit d'une sorte de revalorisation compensatoire de la liberté proprement artistique du créateur :

Il n'est pas question de nier l'importance de la physique du son dans l'art de Grisey, mais d'être conscient du rôle qu'elle y joue. [...] L'acoustique ne tient guère plus de place dans les œuvres de Grisey qu'elle n'en tient dans d'autres musiques qu'on ne songerait pas à qualifier de spectrales (p. 97).

Corrélativement, l'auteur ne manque pas de contester l'étiquette du spectralisme, tardivement adoptée (à partir de 1979) après la parution d'un article fameux de Dufourt²; d'autres termes sont suggérés, à partir de textes de Grisey et sans eux, tels que : musique sonogrammatique, liminale, transitoire etc., permettant de prendre terminologiquement la distance requise avec ces expressions des années 1980 qui étaient censées faire historiquement système avec le sérialisme et son vocabulaire.

Mais cet aspect de la question ne doit pas masquer un autre type de lien entre scientificité — au sens large — et composition, présent chez Grisey : la référence constante aux lois de la perception (p. 116), à la dialectique du perçu et de l'imperceptible. Ici, la psychoacoustique est souvent mentionnée ou invoquée, mais n'est pas confrontée techniquement aux œuvres, ce qui pose problème puisqu'il est constamment fait référence à la plus ou moins grande pertinence perceptive de tel ou tel processus (cf. par exemple p. 132), et à cette exigence fondatrice de Grisey : partir de la perception pour la manipuler, écrire à partir d'une logique sensible de la perception. Si, comme Baillet nous y incite (p. 47), l'on se réfère à la tripartition de Molino-Nattiez, il faudrait mettre en évidence l'articulation entre niveau poïétique et niveau esthétique — ou peut-être, plus pragmatiquement, partir d'un niveau monoesthétique, celui de la perception propre à l'individu Grisey³. Au lieu de cela, l'auteur met radicalement le processus, tel qu'il le définit, du côté du niveau neutre, ce qui peut sembler par trop hâtif, d'autant que la typologie du processus qu'il établit semble mêler la perception comme enjeu de tout processus, et la perception comme un terme possible d'une opposition constitutive de telle ou telle sorte de processus⁴.

De plus, c'est par opposition à la musique sérielle que le processus spectral est classé dans le niveau neutre : les processus sériels ne relèveraient que du poïétique, leur perception étant gérée après coup par des enveloppes et des signaux (p. 20); c'est le couple nécessité/arbitraire qui est censé rendre raison de la révolte spectraliste :

Serait nécessaire ce qui résulte d'une progression logique, ce qui conditionne l'auto-suffisance de la forme musicale. Serait arbitraire tout ce qui ne procède pas de ce déterminisme temporel : matériau nouveau, événement, rupture...

Or il est patent que la majeure partie des musiques composées pendant les années 50 et 60 ont cultivé l'arbitraire à un degré extrême (p. 39).

Paradoxalement, les descriptions du nécessaire chez Grisey ressemblent parfois de façon frappante aux vues théoriques de Webern (unité du microcosme et du macrocosme) : de l'*Urpflanz* goethéenne à la géométrie fractale, il y a pourtant

2. Cf. DUFORT, H. (1991), «Musique spectrale», *Musique, pouvoir, écriture* (p. 289-294), Paris, Christian Bourgois, 364 p.

3. L'auteur le fait incidemment, en écrivant par exemple que le couple tension/détente est généralement associé, chez Grisey, au couple harmonicité-périodicité/inharmonicité-apériodicité (p. 11-12), sans essayer pour autant, donc, d'en référer à d'hypothétiques universaux.

4. Ce qui entraîne certaines ambiguïtés : ainsi, la frontière est-elle si nette, du point de vue perceptif, entre certains processus de type 1 [« métamorphose continue de textures sonores » (p. 48)] et certains de type 3a [« passage d'un type de perception à un autre, "changement d'état" de l'élément sonore » (p. 51-52)] ?

des différences qu'il serait intéressant de désigner et d'accentuer. Par ailleurs, le sens critique de Baillet le mène à désigner lui-même la place de l'**arbitraire** au cours de ses analyses⁵, à rebours de la nécessité pourtant présentée comme un principe intangible, et souvent en tant que sacrifice de la logique du **processus** sur l'autel de... la perception. En posant son antagonisme nécessité/arbitraire comme une base de réflexion soustraite au dialogue, Baillet se réfère sans doute à la vulgate spectrale⁶, mais on ne peut pas savoir comment l'entendre s'il ne définit pas le lieu d'où il parle.

Si les propositions conceptuelles de Baillet font avancer la réflexion, c'est donc au prix de certaines contradictions, répétitions⁷, ou simplifications abusives. Peut-être manque-t-il parfois un concept permettant de dépasser telle ou telle antinomie trop rigide : la notion boulézienne d'**écriture** pourrait parfois jouer ce rôle, mais le contexte esthétique originel de sa définition poserait bien sûr problème ici. Le titre choisi par Baillet est néanmoins *Fondements d'une écriture* ; les fondements sont mis à jour et questionnés, mais l'acte d'**écriture** qui part d'eux pour mieux les dépasser n'est pas thématiqué comme tel.

Le spectralisme comme « attitude face à la composition » (p. 1) plus que comme technique : c'est ce que l'effort de distanciation fourni par les analyses de Jérôme Baillet nous permet d'appréhender. N'est-il pas cependant un peu trop tôt pour en déduire la « place [de Grisey] dans l'histoire de la musique récente », comme l'annonçait l'avant-propos ? Entre une musicologie qui comprend et une musicologie qui juge, la première suffisait largement, et l'ambition rétrospectiviste⁸ inaugurale reste heureusement lettre morte, pour l'essentiel, au cours du livre. Sans doute ce désir était-il dans la continuité du salutaire refus par l'auteur de la grandiloquence artificielle, du « vibrant hommage », exclus par la posture de l'analyste objectif. Ce livre clair et riche, qui comble largement l'attente du lecteur, est certes une **somme**, notamment grâce à la précision et à la cohérence des huit analyses finales⁹ ; mais il mérite d'être lu comme une somme inaugurale, une incitation à la recherche et à l'argumentation, sur la base substantielle et solide qu'il constitue.

Nicolas Donin

5. Du relevé des artifices d'écriture dans *Prologue* (cf. p. 105) à l'« arbitraire » (p. 156) de la fin de l'œuvre.

6. On aurait justement pu s'attendre ici à une référence explicite aux catégories construites par Dufourt dans son article cité plus haut. Cf. p. 292-293 : dans l'œuvre sérielle, « l'unification structurale n'est jamais manifeste, elle est seulement pensable » ; l'œuvre spectrale s'appuie sur « l'intuition d'un monde qui se saisit originellement dans la totalité de ses dimensions constitutives et procède de l'intelligence de ses propres nécessités ». (On comprend bien ce que Baillet désigne par arbitraire perceptif de la forme dans la musique des années 1960, mais c'est toujours au bénéfice du doute car, ici, comme trop souvent dans le livre, il ne situe pas ses affirmations par rapport à un corpus de référence, par exemple, la critique du sérialisme par Nicolas Ruwet.)

7. Ainsi, telle remarque au sujet de *Périodes*, répétée trois fois (p. 12, 70, 78) peut-être du fait de la structure particulière du livre.

8. On ne saurait exiger une illusoire « impartialité » de jugement, venant d'un travail effectué en partie sous la direction d'un des principaux acteurs de l'aventure spectrale (Jérôme Baillet est doctorant avec Hugues Dufourt), en partie du vivant de Grisey, et publié en coédition avec l'Itinéraire. Cette situation donnait à l'auteur des conditions idéales pour saisir de l'intérieur, en ayant accès aux informations nécessaires, les rouages de la création ; mais sans doute pas pour leur apposer un sens définitif.

9. A ce sujet on regrettera seulement d'être inexplicablement privés de la moitié de l'analyse des *Quatre chants pour franchir le seuil* (p. 231-241), dont Baillet suggère pourtant bien la cohérence interne.