
VERS UNE "ÉCOLOGIE DES SONS"

*Partiels de Gérard Grisey
et l'esthétique du groupe de l'itinéraire**

Peter Niklas Wilson

"Nous sommes des musiciens et notre modèle, c'est le son, non la littérature, le son, non les mathématiques, le son, non le théâtre, les arts plastiques, la théorie des quanta, la géologie, l'astrologie ou l'acupuncture"¹. Celui qui proclame une nouvelle esthétique commence souvent par de nouvelles délimitations : le nouveau est défini par ce qu'il n'est pas (ce qu'il n'est plus). Le ton de cette déclaration de Gérard Grisey peut paraître familier à ceux qui observent le milieu de la musique contemporaine en Allemagne fédérale : le refus de modèles extra-musicaux, de procédés mathématiques, d'abstractions conceptuelles, voilà exactement ce que postulaient, il y a des années, ces jeunes compositeurs allemands vite classés, de façon réductrice, sous la rubrique "Nouvelle Simplicité". Et comme des déclarations comparables de Hans-Jürgen von Bose, Wolfgang Rihm, Detlev Müller-Siemens, Manfred Trojahn, celle de Grisey exprime non seulement quelque opinion personnelle, presque aléatoire, mais une caractéristique d'un état d'esprit collectif.

Si, dans le cas des compositeurs allemands, on ne peut définir un tel collectif que par association - les musiciens en question se sont élevés à plusieurs reprises contre l'appartenance à quelque "groupe" ou "école" - celui-ci se retrouve en revanche solidement institutionnalisé en France, et n'est pas simple amalgame de journalistes avides d'étiquettes : Grisey est l'un des membres fondateurs du Groupe de l'itinéraire, ensemble de compositeurs et d'interprètes constitué en 1973 par des élèves de la classe d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. En l'espace de quinze ans, ce groupe est devenu un élément important de la vie musicale contemporaine, au même titre que le Groupe de Recherches Musicales (GRM), l'IRCAM et l'Ensemble InterCon-

* Article paru dans la revue *Melos* (Février 1988)

1- G. Grisey, "La musique : le devenir des sons", in *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, vol. XIX, Mainz, 1984, p. 22

temporain ou le Centre de recherches Mathématiques et Musicales dirigé par Xenakis, le CeMaMu. Trois ensembles différents ainsi qu'une technologie différenciée pour l'électronique live sont les atouts de l'Itinéraire : le "grand" ensemble d'une vingtaine de musiciens, le Groupe de Musique de Chambre Expérimentale (GMCE) et l'Ensemble d'Instruments Electroniques de l'Itinéraire (EIEI) constitué de cinq musiciens qui jouent de différents instruments (de la guitare électrique jusqu'au synthétiseur), assistés par un technicien. Cette ouverture vers les bienfaits du progrès (électroacoustique) fait ressortir une autre différence par rapport aux jeunes compositeurs allemands qui ne sont pas regroupés dans le cadre d'une institution : malgré tout le scepticisme affiché par l'Itinéraire envers les modèles extramusicaux, malgré la critique d'une pensée par paramètres marquée par les sciences naturelles, ils sont amis du progrès et très polémiques envers un "retour à" que l'on reproche aux compositeurs allemands de leur génération.

"Nous assistons au rassemblement des amateurs du passé : apôtres de la nouvelle simplicité, expressionnistes simplistes ou petits-mâtres obéissant à la mode. A chacun son chemin de retour : hier encore, le primitivisme, aujourd'hui la nostalgie agressive.

Pour nous, en revanche, le chemin est clairement tracé : c'est celui de la discipline compositionnelle, du courage de la fabrication artistique, d'un rationalisme décidé. C'est par cette voie seulement que les rêves se transformeront en impulsions créatrices" 2.

Voilà ce que remarque Hugues Dufourt, l'un des compositeurs les plus importants du cercle de l'Itinéraire, aux côtés de Grisey, Tristan Murail et Michaël Lévinas, groupe qui postule ne serait-ce que par son slogan "L'Itinéraire - ce sera demain !" au *leadership* d'une (sinon de la) musique du futur 3.

L'Itinéraire - comme le laisse entendre une telle auto-représentation agressive - se comprend tout à fait comme un "mouvement", phénomène qui produit quelque étonnement dans le paysage diffus et individualisé de l'Allemagne musicale, et provoque des réactions sceptiques. Pour qu'il y ait mouvement, il faut non seulement des protagonistes, des programmes esthétiques et des slogans faciles à retenir, mais aussi des sobriquets : "partielistes" est l'un des plus usuels dans leur pays même. Il fait référence aussi bien à la prédilection des compositeurs de l'Itinéraire pour des structures déduites des harmoniques supérieurs, les *partiels*, qu'à une composition précise que l'on cite toujours en exemple quand il s'agit de définir l'esthétique du groupe : *Partiels* de Gérard Grisey, composition pour 18 musiciens écrite en 1975, et dont l'effectif comprend six instruments à vent, trois cuivres, six cordes, accordéon et deux percussionnistes, effectif taillé sur mesure pour l'Ensemble de l'Itinéraire 4.

2- Hugues Dufourt, texte accompagnant le disque de Tristan Murail *Mémoire/ Erosion* (Sappho S 003).

3- C'est le titre d'une brochure publicitaire du groupe.

4- Dans l'exécution à 16 musiciens, le percussionniste assure les deux parties, alors que le cor et le trombone se partagent la partie du deuxième cor.

Modèles du modèle

Même si *Partiels* est un modèle pour l'esthétique de l'Itinéraire, il n'en constitue guère la première illustration. Ses précurseurs seraient à chercher chez d'autres compositeurs (nous y reviendrons) et dans l'œuvre même de Grisey. Idéalement, l'auditeur lui-même devrait pouvoir suivre cette évolution, puisque *Partiels*, quoique composée comme une pièce autonome, s'inscrit dans un grand cycle intitulé *Les Espaces Acoustiques*, conçu comme un crescendo qui irait de la pièce soliste jusqu'à l'œuvre pour un orchestre de 84 musiciens :

Prologue pour alto seul (1976),
Périodes pour 7 musiciens (1974),
Partiels pour 18 (ou 16) musiciens (1975),
Modulations pour 33 musiciens (1976/77),
Transitoires pour grand orchestre (1980/81),
Epilogue pour grand orchestre (1985).

On voit que la chronologie de la composition ne concorde pas tout à fait avec celle du cycle et sa tendance systématique : *Partiels* est précédé du seul *Périodes* alors que le *Prologue* fut ajouté *a posteriori*. En tout cas, les rapports entre les deux premières pièces sont évidents à l'audition, ne serait-ce que parce que la fin de *Périodes* est identique au début de *Partiels* (ce qui explique que le début de cette œuvre n'emploie que sept des 18 ou 16 instruments prévus). *Périodes*, déjà, est fondé sur les prémisses esthétiques qui, selon moi, s'expriment de façon plus marquée dans *Partiels* :

- l'idée d'une composition "biomorphe" qui comprend le son non comme un objet rigide, susceptible de classifications paramétriques, mais comme un (micro) organisme vivant, dont la dynamique propre peut constituer un modèle pour toutes les dimensions de la composition ("la musique est le devenir du son" 5) ;

- l'idée d'une composition spectrale, à partir du son fondamental mi et de ses harmoniques (voir exemple 1) ;

- l'idée d'une périodicité "douce", réglée sur les battements du cœur humain (qui ne révèlent pas de régularité métronomique exacte) ;

- l'idée d'une alternance (de nouveau biomorphe) entre tension et détente, étouffement et raréfaction, activité et repos, comme elle se manifeste dans la respiration : l'effort de l'inspiration est suivi par un changement qui amène le calme de l'expiration, avant que le cycle ne recommence.

Cette dernière conception - la respiration comme paradigme d'une forme "organique" - nous donne la structure globale de *Partiels* : une forme très claire en sept sections délimitées par des

5- Préface à la partition de *Périodes*.

points d'orgue statiques, faisant résonner les harmoniques et, comme pôles opposés, des attaques *subito fortissimo* (moments de la plus grande activité) ; sept phases d'un va-et-vient entre le passif et l'actif, le dur et le doux (voir exemple 2). Du fait de leur caractère statique, les cellules spectrales peuvent être répétées *ad libitum* : des moments de calme absolu, de "relaxation", où l'organisme sonore de *Partiels* reprend des forces pour les phases actives qui suivent. La passivité est liée à la pureté spectrale, l'activité au bruit : les points d'orgue composés (symbolisés dans l'exemple 2 par II:E:II) font entendre le spectre pur du *mi* (E) ou des extraits de ce spectre, alors qu'il se trouve brouillé dans les passages *fortissimo* par des remplissages chromatiques (ou microtonaux), par des "fausses" octaves des harmoniques, et des techniques mettant en jeu le bruit.

Ce n'est pas seulement cette forme biomorphe de *Partiels* qui a valeur de modèle. Les sept sections de la pièce sont conçues également comme de petits organismes. Fidèle à l'idée de composer non des structures sonores mais le devenir du son, chacun est compris comme un sous-processus autonome, où différents processus concourent à établir une tendance générale. Et si les sept sections mettent toutes en œuvre les idées fondamentales d'une composition spectrale et d'une croissance organique, leur facture se présente en détail de façon très diverse : chacune emploie un procédé différent, si bien que l'ensemble forme comme un petit bréviaire des techniques mettant en œuvre l'esthétique de l'itinéraire. Cette conception quasiment didactique est sans doute l'une des raisons du succès de *Partiels*, mais aussi de ses faiblesses.

Première section (début jusqu'à 11) : le devenir du son

Le début de *Partiels* montre d'emblée à quel point il faut prendre ce titre à la lettre. Le *mi* du trombone et celui de la contrebasse attaqué *sfzz* (que l'indication *sul ponticello* fait sonner à l'unisson de celui du trombone) sert de base à un spectre constitué par le violoncelle, l'alto, le violon, la clarinette et la flûte (*piccolo*), formé des harmoniques impairs : les harmoniques, contenus déjà dans le *mi* du trombone et de la contrebasse, sont encore une fois simulés par l'ensemble (Ex. I). Et ce n'est pas seulement son spectre qui est ainsi simulé, mais sa naissance : car, comme il résulte d'analyses acoustiques (sans lesquelles les compositions de Grisey seraient inconcevables), un son comme celui du trombone et de la contrebasse n'est pas un objet statique, mais un phénomène complexe et dynamique : après l'attaque du son, que ce soit en frottant ou en soufflant, les divers formants du spectre n'apparaissent pas simultanément, mais successivement, atteignant des degrés dynamiques différents à différents mo-

ments, et ce sont ces processus qui définissent le timbre. Ce qui s'effectue en l'espace d'environ 200 millièmes de seconde dans le cas du *mi* réel est étalé au début de *Partiels* sur une durée de plusieurs secondes et donc rendu audible. Le devenir du son est montré comme à travers un microscope acoustique : Grisey appelle ce procédé de simulation spectrale "synthèse instrumentale"⁶. Le côté artificiel provient d'une part de ce qu'un processus naturel est étiré de manière non naturelle, mais aussi du fait que le violoncelle, l'alto, le violon, le trombone, la clarinette et le *piccolo*, qui représentent les différents formants du spectre, ont à leur tour des harmoniques (avec des processus d'attaque tout aussi complexes) : le processus de base, déjà complexe, est ici multiplié à une puissance infinie. Le simulacre de la synthèse instrumentale est plus complexe encore que son modèle. Plus encore : il s'agit d'une sorte d'androgynie entre le timbre et la couleur, qui se dérobe, et de manière consciente, aux classifications établies des paramètres : "... quelque chose d'hybride pour notre perception, plus vraiment un timbre, sans être encore un véritable accord, une sorte de mutant de la musique actuelle"⁷.

Le devenir du son ne concerne pas seulement, dans cette première section, la construction du spectre. La simulation que nous venons de décrire est répétée souvent, mais à chaque fois avec des variations subtiles : la répétition, apparemment identique, décrit un processus global (divisé en douze degrés) aboutissant à la destruction du spectre pur (répété *ad libitum*) exposé au début : le spectre harmonique devient inharmonique. L'objet cristallin, statique malgré sa dynamique interne, se transforme en une sonorité rêche, comportant beaucoup de bruit, fluctuante et sans centre tonal repérable. Cette modification est produite au moyen de plusieurs transformations partielles :

- Quand, au chiffre I, tous les autres instruments de l'ensemble (deuxième flûte, hautbois, deuxième clarinette, clarinette basse, cor, second violon, accordéon et percussions) se sont joints aux premiers, augmentant ainsi le nombre des formants disponibles simultanément, les harmoniques sont transposés lors des répétitions suivantes dans un "faux" registre par des transpositions à l'octave vers le bas. Cela mène peu à peu à un resserrement de l'ambitus vers le grave, vers une densité croissante et un son de plus en plus "sale". L'exemple 4 résume cette évolution. La sonorité est rendue de plus en plus acerbe par des fluctuations internes, au moyen des techniques suivantes :

Chiffre 4 : le violoncelle joue avec "un son excessivement instable",

Chiffre 5 : le son du cor est animé par une alternance ouvert/étouffé,

Chiffre 6 : le trombone utilise la sourdine wa-wa,

Chiffre 7 : la clarinette basse joue en *flutterzunge*,

Chiffre 8 : la deuxième flûte obtient une sonorité plus intensive

6- *La musique...*, p.19.

7- *ibid.*, p. 20.

exemple 1

exemple 2 - S = son spectral; B = bruit

exemple 3

© Editions Ricordi pour tous les exemples

exemple 4

exemple 5

par un vibrato du son,

Chiffre 9 : pression plus forte de l'archet sur l'alto (plus de bruit),

Chiffre 10 : glissandi en harmoniques à l'alto, bruits de souffle (rythmés au moyen de *flatterzunge*) au trombone et à la clarinette basse,

Chiffre 11 : trilles à la contrebasse, *growls* vocalisés à la clarinette, aux cordes, fort vibrato et fréquents changements d'archet.

Les transitoires d'attaque de la sonorité microscopique obtenue par synthèse instrumentale - à savoir le temps qui s'écoule entre l'apparition du premier et du dernier harmonique du spectre - décroissent peu à peu de dix à deux croches, alors que, simultanément, le temps de l'extinction (le temps qui s'écoule entre l'extinction du premier harmonique et la fin de l'ensemble du spectre) est rallongé de zéro à dix croches : processus croisés qui tout d'abord imitent puis inversent les proportions caractéristiques d'un son de trombone (attaque longue, extinction brève) ;

- La périodicité de chacune des douze notes de contrebasse qui inaugurent les constructions spectrales est peu à peu "amollie" au profit d'une séquence de durées à régularité diffuse (exemple 5).

En résumé, nous entendons "l'histoire" d'un son, en partant du spectre pur initial, imité de la nature de sons instrumentaux, pour aboutir à des objets brouillés, à forte composante de bruit, pulsés avec véhémence à la fin de la section - passage de la clarté vers l'opaque, du clair à l'obscur. L'exemple 6, montrant l'avant-dernière phase de ce processus, pourra indiquer le chemin parcouru depuis le début (exemple 3).

Deuxième section (chiffres 12-21) : une écriture technomorphe

En accord avec la dynamique inspiration-expiration, la direction globale des processus de la section suivante s'inverse : l'obscurité devient clarté. Mais ce retour progressif emprunte des chemins tout à fait différents. Si l'on peut considérer déjà la synthèse instrumentale décrite plus haut comme la conséquence, au niveau de la composition, d'analyses acoustiques, Grisey emploie ici un procédé dont l'origine technique est encore plus évidente : celui de la modulation en anneaux. Celle-ci se fonde sur le fait que deux sons entendus simultanément, comportant les fréquences a et b, font apparaître des sons résultants, dont le premier son différentiel (déjà observé par Tartini) du premier degré, avec la fréquence $b - a$, est généralement le plus audible. Ces sons résultants, différentiels ou d'addition (calculables à partir de l'addition des fréquences de base), sont sans grande importance dans la musique instrumentale conventionnelle, puisqu'ils ne sont per-

ceptibles que sous certaines conditions⁸. Mais le procédé de la modulation en anneaux, pratiqué dans le studio électronique, fait clairement apparaître les sons différentiels tout en supprimant presque entièrement les fréquences de base a et b.

En construisant sa seconde section à partir de ce principe, Grisey importe donc dans la musique instrumentale une sonorité devenue entre temps quasiment un cliché de la musique électronique : nouvelle technique de simulation, mais cette fois-ci plutôt technomorphe que biomorphe. Ces sons résultants sont certes des phénomènes naturels, mais ils restent isolables et analysables seulement en studio : la nature des sons qui forment un modèle pour Grisey font référence à une *nature morte* [en français dans le texte, N.d.T.], ou du moins une nature accessible uniquement par les appareils électroniques.

En partant des sons graves subsistant de la première section, Grisey établit un réseau subtil tissé de trois fils différents, où chaque son est déduit de lois acoustiques préétablies⁹. Le premier plan de ce panorama acoustique est formé de sons générateurs, desquels se déduisent les sons différentiels, formant un second niveau d'une dynamique plus contenue. Le troisième fil enfin est tissé de sons harmoniques déduits des deux premiers et entendus dans l'extrême *pianissimo*, "comme un halo". L'exemple 7 montre la réduction schématique de ce passage.

Comme le compositeur peut à loisir interpréter les sons différentiels comme sons générateurs ou bien ajouter à ceux-là des sons harmoniques, qui, à leur tour, deviennent sons générateurs, il peut décider de la direction que prendra l'extension de son réseau sonore, et Grisey se sert abondamment de ces possibilités : le trajet part du registre grave de la contrebasse du début, de sons différentiels se situant en-dessous d'une fréquence de 18 Hertz (si bien qu'on ne peut les représenter que sous forme de rythmes¹⁰), pour aboutir aux octaves les plus aiguës (exemple 8). Au fur et à mesure, Grisey fait ressortir davantage les sons qui réinstaurent le lien avec le spectre du *mi* fondamental. Seul, demeure un spectre qui est répété, "quasi périodique", avec, aux flûtes, des fluctuations microtonales.

Troisième section (chiffres 23-27) : une écriture biomorphe

La métaphore de la respiration est constitutive pour la forme globale de *Partiels*, mais elle trouve son application également à l'intérieur de certaines sections. C'est le cas avant tout dans cette troisième partie, où l'écriture biomorphe revient au premier plan. Sept "courbes respiratoires" de longueur et d'intensité diverses se déploient ici, séparées par de brèves césures. Chacune

8- Ainsi le phénomène connu de l'oscillation quand la différence des fréquences a et b est très petite.

9- Grisey, en se référant aux célèbres poupées russes, parle d'un "effet de matriochka" (*La musique...*, p. 21).

10- Ce cas d'exception peut être montré dans l'exemple 7 : le son différentiel des deux sons fondamentaux avec les fréquences 69,3 Hz (*do* dièse) et 60,55 Hz (un *si* abaissé) dont la fréquence est donc $69,3 - 60,55 = 8,75$ Hz, est représenté comme la dixième division d'une mesure à $2/4$ dans un tempo de 104 MM à la noire. Dans ce tempo, une blanche correspond à une fréquence de 0,865 Hz, la division donc de 8,65.

2
4

Handwritten musical score for Example 6. It consists of several staves. The top two staves are marked with '(grand) p' and 'a. dim'. Below them are more staves with various markings, including 'ff' and 'a. dim'. At the bottom left, there is a section with a treble clef and a tempo marking '♩ = 104'. Below this, there is a percussion staff labeled 'Perc.' with a rhythmic pattern. The score is annotated with various musical notations and dynamic markings.

Handwritten musical score for Example 7. It features a complex rhythmic structure with numerical annotations. The top staff has a tempo marking '♩ = 104'. Below it, there are several staves with notes and rests. Numerical annotations include 147, 69, 208, 622, 182, and 232. At the bottom, there is a percussion staff labeled 'Perc.' with a rhythmic pattern. The score is annotated with various musical notations and dynamic markings.

exemple 7 - les rapports différentiels sont indiqués par une ligne, les rapports spectraux par un pointillé. Le numéro d'ordre des partiels est encadré.

Handwritten musical score for Example 8. It features a complex rhythmic structure with numerical annotations. The top staff has a tempo marking '♩ = 88'. Below it, there are several staves with notes and rests. Numerical annotations include 11, 4, 3, 3, 17, and 13. At the bottom, there is a percussion staff labeled 'Perc.' with a rhythmic pattern. The score is annotated with various musical notations and dynamic markings.

exemple 8

26

exemple 9

exemple 10

23 24 25 26 27 28

VI.2 Va.1 VI.1 Va.2 Fl. Vc. Cl.1 Cb. Cl.2 Cor.ingl. Cl. Cb. Cor. Perc.

mf pp mf pp mf pp f pp p mp pp p mf fff ppp fff ppp

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44

degrés microtonaux sons "manquants"

exemple 11

des grandes respirations se compose (comme le montre l'exemple 9) de lignes superposées selon la technique polyrythmique de Ligeti, chacune sans profil rythmique propre et sans coordination métrique, mais dont le tout forme un réseau serré tremblant. Par l'accroissement de la dynamique et de la densité - c'est-à-dire de la vitesse des différentes lignes - vers le milieu de la première courbe respiratoire, puis la raréfaction des mêmes paramètres, le compositeur suggère l'alternance cyclique qui caractérise la respiration.

Mais cette section présente des événements plus complexes encore, car l'alternance des courbes s'inscrit dans un processus global de distribution des hauteurs. En partant d'un *mi* du second violon, par lequel débute cette section, l'ambitus est élargi peu à peu vers le haut et le bas, puis situé dans le grave (exemple 10). En même temps, les pôles dynamiques sont élargis, jusqu'à atteindre l'extrême *ppp* et *fff*. Cela s'accompagne d'un remplissage microtonal progressif de tout l'espace - allant jusqu'à la division extrême d'une seconde majeure en huit degrés (par laquelle on obtiendrait une division de l'octave en 48 degrés, dont "seuls" 44 sont ici occupés). L'exemple 11 montre ce processus d'enrichissement, qui, joint au déplacement vers le grave de l'ambitus général, concourt à estomper le rapport spectral évident au début, tout comme l'étoffement du tissu instrumental : à chaque "respiration" d'autres instruments se joignent au violon et à l'alto. Nous assistons donc ici, comme dans la première section, à un brouillage progressif d'une image sonore transparente, cette fois-ci au moyen d'un "crescendo respiratoire" : chacune des respirations est plus longue, plus profonde, plus intensive que la précédente.

Digression : écriture biomorphe et technomorphe - le caractère double de la musique de Grisey

La polarité des deux concepts du biomorphe et du technomorphe indique déjà que *Partiels* se situe au croisement de forces contraires, l'une transposant des modèles électroniques dans le domaine de la musique instrumentale, l'autre se pliant à la "nature des sons" : prendre les événements extrêmement complexes et rapides caractérisant un seul son comme ligne directrice de la construction et de la conception globale d'une œuvre - Grisey parle de la "projection d'un espace naturel micro-phonique sur un écran imaginaire et artificiel" ¹¹. Le paradoxe de cette "nature" des sons que seule la technique fait apparaître se reflète donc également dans *Partiels* : la simulation des sons au moyen d'une sorte de microscope technique produit des objets hybrides, entre nature et technique. Une musique qui, comme celle de Grisey, prend comme modèle le son en tant qu'organisme vivant peut faire ex-

11- *La musique...*, p.22

ploser les limites des paramètres traditionnels (les phénomènes sonores obtenus ne relèvent pas clairement ni de l'accord ni du timbre), mais cela ne veut pas dire qu'il n'entre dans la logique d'une telle méthode de composition un facteur techniciste, du moins scientifique.

La lecture des textes théoriques de Grisey, qui font toujours référence aux analyses de la psychoacoustique, aux lois psychophysiques, laisse penser déjà que l'affinité spirituelle entre Grisey et la pensée sérielle, attaquée avec véhémence par ces compagnons¹², est plus étroite qu'on ne pourrait le supposer - et assurément bien plus étroite qu'avec l'esthétique spontanéiste d'un Wolfgang Rihm. Si l'on prend Grisey et Murail au mot, on ne saurait douter en fin de compte qu'ils sont à la recherche d'une utopie que Karlheinz Stockhausen avait déjà formulée au début des années 50 : celle de l'unité entre matériau et forme ¹³. L'esthétique de l'itinéraire est holistique comme celle de Stockhausen : les lois régissant le microcosme doivent valoir pour le niveau global (Murail parle d'une "écriture idéale qui réaliserait une équivalence entre la construction des sons et la forme musicale" ¹⁴). Mais alors que Stockhausen voulait structurer le son (électronique) jusque dans son détail, selon des proportions établies par lui-même et auxquelles la macrostructure devait se plier également (projet qui échoua), Grisey, Murail et Dufourt partent empiriquement de la microstructure du son "naturel", afin de projeter ce qu'ils y trouvent sur un autre niveau, obtenant ainsi une qualité dynamique des événements qui se communique directement. Il n'est pas certain cependant que les lois de la microstructure puissent véritablement ordonner des ensembles formels significatifs à une échelle plus grande. Une telle mise en parallèle - que Grisey et d'autres opèrent sans fournir de raisons - contient quelque chose de non-psychologique. Et il faudrait se demander également si cette esthétique unitaire du groupe de l'itinéraire ne contient pas implicitement un élément sémantique qui déborde le cadre purement acoustique - nonobstant la réflexion de Grisey déjà citée à propos de l'inanité de phénomènes extra-musicaux. (Là aussi, d'ailleurs, on devrait tracer un parallèle avec Stockhausen qui a fondé, comme Grisey, son esthétique sur des concepts comme la médiation (entre des états musicaux hétérogènes) et l'intégration (de matériaux différents), ce qui impliquait toujours une philosophie de la réconciliation, de l'harmonisation des contraires. Le meurtre du père sériel, que Grisey et Murail aimaient à célébrer publiquement, ressemble parfois à une fausse manœuvre.

Quatrième section (chiffres 28-32) : médiation

Médiation entre deux états musicaux contraires : voilà l'enjeu de cette section de *Partiels*. Si le balancier allait auparavant dans la

12- *ibid.*, p. 19 "... l'idée introduite par la musique sérielle de paramètres définis et isolés paraît désuète et incapable de rendre justice au phénomène sonore".

13- "Je voulais alors introduire la structure à développer dans l'étude déjà dans les micro-dimensions d'un son isolé, afin qu'à chaque instant, si infime qu'il fût, le principe global de mon idée fût présent". (Lettre de Stockhausen à Karel Goeyvaerts du 7 décembre 1952, publiée dans *Musik-Konzepte* n° 19, München, 1981, p. 42).

14- Tristan Murail, "La Révolution sans complexes", in *Darmstädter Beiträge*, vol. XVIII, Mainz, 1981, p. 89.

direction du bruit, il se dirige à présent, fidèle à la dramaturgie générale de la pièce, vers le pôle des hauteurs clairement repérables. Le passage de l'activité, du bruit, du brouillage vers le repos, vers une structure spectrale évidente et la clarté du tissu musical, se répète une fois de plus. Composer, dans *Partiels* et dans d'autres pièces de Grisey, ne signifie rien d'autre qu'«organiser des tensions»¹⁵. Et de telles tensions entre consonance et dissonance, son sinusoïdal et bruit, durées périodiques et apériodiques, ne sont pas exposées - voilà qui est caractéristique - dans un espace restreint, par confrontation abrupte (qui ferait planer la menace "du nivellement sériel et postsériel" ¹⁶), mais sont étalées sur de longues durées, au moyen de processus subtilement dosés et sans changements marqués. Par conséquent, même si une pièce comme *Partiels* contient des états musicaux extrêmement hétérogènes, elle ne contient jamais, pour employer une comparaison cinématographique, de *cut-up* - le moyen stylistique privilégié sera le fondu-enchaîné.

La quatrième section peut être caractérisée ainsi comme une suite de "tuilages" acoustiques. Elle expose au début un cluster presque entièrement chromatique, confié au tutti, allant de *si* à *si* bémol (significativement, le seul *mi* fondamental est absent), et dont le caractère de bruit est encore accentué par les techniques de jeu requises (trilles, archet *saltando*, son "tremblé") (voir exemple 12). Les cordes sortent assez rapidement du champ par un *decrescendo*, puis construisent un champ allant du pianissimo jusqu'au total chromatique, alors que les vents disparaissent à leur tour. Ceux-ci reviennent, partant du *ppp*, et continuent l'établissement du champ vers l'aigu, alors que les cordes (et donc les composants plus graves) diminuent jusqu'*al niente* - dramaturgie dynamique et timbrique que résume l'exemple 13 et qui est visiblement inspirée d'un travail de mixage à la console du studio (un autre élément technomorphe entre à nouveau en jeu).

Ensuite, et parallèlement au traitement de la dynamique, la densité des sons confiés aux bois restants s'accroît à mesure, produisant des passages en notes très rapides, cristallisant peu à peu les partiels 7 et 12 du spectre de la note *mi*, toujours présente idéalement : toutes les autres notes sont entendues à la fin comme de petites notes d'ornement avant celles formant le spectre. On ne perçoit plus à la fin qu'un *do* aigu haussé d'un quart de ton qui représente le 13ème partiel et, enfin, un seul intervalle demeure aux flûtes :



Ces 11ème et 13ème partiels sont ornés de petites notes, formant un point d'orgue provisoire qui fournira le point de départ d'un autre cycle de brouillage, de raréfaction, de repos.

15- Grisey, *La musique...*, p. 16.

16- *ibid.*

Cinquième section (chiffres 33-41) : les lignes de la tradition

On peut résumer assez rapidement les événements de cette section: la bande spectrale étroite des deux flûtes s'élargit par l'entrée d'autres instruments (exemple 14), les flûtes et les clarinettes délimitant le spectre qu'accroissent les pizzicati des cordes et du vibrapone et que remplissent le hautbois et le cor. Le *topos* de la petite note d'ornement, introduit par la cellule de la flûte, est repris par les autres vents et devient ainsi le "sigle" sonore de cette section. La distribution des rôles est encore soulignée par une écriture rythmique en couches : celle des flûtes est fondée sur des septoletts, celle des clarinettes (et du vibrapone qui les suit) en quintoletts, celle du hautbois et du cor en triolets, alors que les cordes suivent une pulsation en croches (exemple 15). Coiffant cet aspect vertical, on trouve une évolution horizontale qui mène globalement de *ppp* à *fff*. A partir du chiffre 38, s'ajoutent des hauteurs qui ne s'expliquent pas par le spectre, ce qui renforce la tendance générale vers la densification, l'obscurcissement, le brouillage.

Ce qui est plus important cependant que ces détails techniques, aisément perceptibles à la lecture de la partition (et même sans doute déjà à l'audition), c'est une association historique qui surgit rapidement, et que renforcent encore, de manière quelque peu forcée, les brillantes cascades de sons qui concluent cette section (exemple 16) : des associations avec Debussy et, davantage encore, avec Ravel - des éléments typiquement français (ou plutôt des clichés provenant de la tradition de la musique française), comme un travail de timbre en filigrane, d'élégantes arabesques aux bois, un raffinement instrumental, une écriture visant davantage une impression d'ensemble que des lignes autonomes. La polyphonie et le travail motivique - notions sans importance de toute façon pour Grisey à cette époque - restent en retrait par rapport à un *design* sonore qui semble véritablement vouloir provoquer le reproche d'un hédonisme sonore. Et il semble naturel, dans la perspective francophone, que le musicologue belge Harry Halbreich ait interprété l'esthétique de l'itinéraire (lors d'une discussion publique pendant les cours de Darmstadt en 1982) et donc *Partiels*, conçu comme son parangon, comme le prolongement d'une conception typiquement française de la musique, opérant, après Ravel et Messiaen, un certain retour. Et il est tout aussi compréhensible que les pièces des compositeurs de l'itinéraire aient été reçues de manière très critique par les enseignants et les participants des cours de Darmstadt.

S'il est légitime de faire remarquer les parallèles avec la tradition française (guère surprenantes chez un élève de Messiaen et Dutilleux), il serait pourtant erroné de ne voir l'esthétique de Grisey

6 $\frac{1}{55} = d$ 9

4 Trés dense, tous les touches le plus serré possible

C.ing 2

Cl. 1

Cl. 2

CR.CB.

Cor. 1

o Respiration et lib. mais imperceptible, ne pas ralentir *fff*
très vite

Perc. 2
 Tam-tam bag. de métal et marbache: rrapper avec la marbache, puis Casser vibrer irrégulièrement la bag. de métal derrière l'instrument *fff*

Vn. 1
 Vn. 2

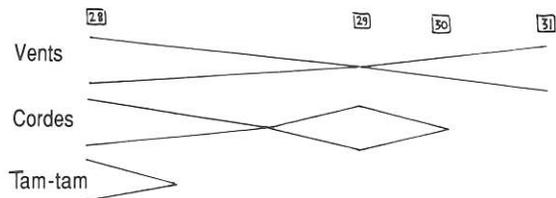
Vla. 1
 Vla. 2

Vc.

Cb.

28

exemple 12



exemple 13

exemple 14

15 16 17 18 19 20 (21) (22) (23) 24 (25)

Fl. +Vi. +Cl. +Vib. +Vla. +Cl. b. +Vc. +Cb. +Cor.

33 34 35 36 37 38 39 40

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Vibra.

Vi.

Va.

exemple 15

que dans ce seul contexte. Notre digression sur les aspects technomorphes et biomorphes aura montré déjà que sous cette surface d'une opulence sonore indéniable, on voit à l'œuvre une pensée structurale dont on ne saurait nier qu'elle s'enracine dans le rationalisme de l'époque sérielle. Deux autres références s'y ajoutent. György Ligeti d'une part, dont la technique des réseaux rythmiques est clairement reprise par Grisey. Mais le compositeur reprend non seulement cette superposition de couches de tempi différents (*Polytempik*, comme dit Ligeti), et qui produisent des textures scintillantes, mais encore le point de départ même du travail de Ligeti : renoncer à une mélodie et à un rythme reconnaissables qui seraient constitutifs de la forme, penser non en éléments sonores, mais en textures, en états, en processus. Les *Atmosphères* de Ligeti ont fait école. L'autre référence est Giacinto Scelsi, célébré lors des "Journées mondiales de la musique" de 1987 encore comme "découverte", mais qui était déjà devenu, au milieu des années 70, une "figure du père" pour Grisey et ses collègues : ils n'auraient pu trouver nulle part ailleurs meilleure confirmation de leur conception d'une musique qui naîtrait de la seule alternance entre naissance et devenir d'un son unique¹⁷.

Sixième section (chiffres 42-46) : processus et métaphysique

De façon plus claire que dans les autres sections, apparaît ici l'un des aspects de la logique du processus, l'aspect rythmique. Si le rythme jusqu'ici restait un paramètre "sous-cutané" - comme densification ou raréfaction des événements - il vient ici au premier plan par une accentuation très travaillée. Ce qui est montré, c'est le passage, la médiation entre des rythmes périodiques et non-périodiques, en passant par sept degrés clairement délimités - ce chiffre sept ayant par ailleurs une grande importance pour la microforme et la macroforme de *Partiels* (sept sections, les sept "respirations" de la troisième, le septolet comme plus petite unité dans le passage que l'on vient d'analyser). Chacun des sept degrés de cette sixième section expose au tutti un accord tenu, rythmé par des *sforzati* durs, et qui contient à chaque fois le total chromatique moins une hauteur. Mais cette dureté mécanique des accents synchroniques s'amollit peu à peu, de même que le processus global peut être décrit comme le passage d'un état "dur" à un état "mou". Les procédés suivants y contribuent :

- ralentissement du tempo de 22 unités métronomiques par degré,
- resserrement de l'ambitus par en haut et par en bas,
- adoucissement progressif de la dynamique,
- dissolution de la périodicité par un décalage croissant des accents synchrones du début,

17- Il faut sans doute parler plutôt de "confirmation" que d'influence : Grisey a fait la connaissance de Scelsi à Rome en 1974, lors de la première exécution de *Périodes* - à un moment où il avait donc déjà développé les points fondamentaux de son esthétique. Il est difficile de dire dans quelle mesure de Scelsi a ensuite marqué la conception de *Partiels*, mais on ne saurait affirmer que sans la connaissance de ces œuvres, Grisey n'aurait pu concevoir *Partiels*.

18- "Résidu (...) désigne la perception d'une hauteur correspondant à la fréquence du son fondamental, se manifestant lors de sons résiduels, c'est-à-dire dont la fréquence de base n'est pas effectivement entendue". (Article "Residuum" dans le *Reallexikon der Akustik*, Frankfurt a.M., 1982, p. 278).

19- "L'un de mes idéaux artistiques consisterait à faire entendre, au moment où résonnent les sons, ce qu'ils sont à l'intérieur de la composition, du contexte où ils apparaissent et où le compositeur les a mis : qu'ils participent donc d'un certain ordre tout en ayant une vie propre". (Peter Niklas Wilson, "Mathias Spahlinger", in *Neue Zeitschrift für Musik*, 4/1988, p. 21).

20- Ivanka Stoianova, *Klangforschung aktuell, Wege der "recherche musicale"*, in *Lust am Komponieren, Musikalische Zeitfragen* 16, Kassel, 1985, p. 121.

21- *ibid.*, p. 117.

22- *ibid.*

23- Grisey, *Tempus ex machina*, p. 200

24- *ibid.*

- "amollissement" des accents vers des glissandi microtonaux et donc "liquéfaction" de la structure des hauteurs.

L'exemple 17 résume l'effet conjugué de ces procédés, l'exemple 18 oppose des extraits des degrés 1 et 7 pour montrer le résultat dans la partition notée. La section se termine comme de juste par un autre "point d'orgue écrit", contenant les harmoniques impaires du *mi* (entre le 3ème et le 19ème partiel) - un son résiduel¹⁸ du son fondamental sous-entendu, suggéré par ses harmoniques et qui est ensuite entendu *dal niente* au début de la septième section, quand on revient à nouveau vers un spectre univoque et évient.

Cette logique du processus, telle qu'elle est démontrée ici et dans d'autres sections de *Partiels*, est séduisante. Au moyen de transitions infimes et finement dosées, tout peut être relié à tout, et ce qui relève apparemment de catégories différentes être présenté comme entretenant un rapport d'opposition. Le bruit, par exemple, n'est plus un corps étranger, mais le résultat logique d'un brouillage successif du son pur. Des accords confiés aux bois (comme ceux à la fin de la section 6) ne sont plus des effets exotiques, mais des sons voilés, médiateurs entre le son et le bruit. Cela signifie une intégration structurelle - mais aussi un nivellement du particulier. La composition par processus est l'expression dans la technique d'une esthétique de l'intégration, comme celle que sous-tend la musique du groupe de l'itinéraire. L'idée par exemple de ne pas intégrer sans ruptures de nouvelles techniques de jeu dans le continuum acoustique - idée fondamentale dans l'œuvre de Helmut Lachenmann ou Mathias Spahlinger¹⁹ - ne viendrait guère à l'esprit de Gérard Grisey, Tristan Murail ou Michaël Lévinas. La composition par processus signifie toujours en même temps l'harmonisation des contraires, ou, comme l'a remarqué Ivanka Stoianova, la "récupération de la tonalité"²⁰, une tonalité qui est postulée, mais non mise en perspective de façon critique. Ceci invite à quelques spéculations psychologiques, et Stoianova conclut ainsi que la pureté des conceptions stylistiques de l'itinéraire (même et justement dans l'emploi de phénomènes sonores "impurs") serait une "révolution par la régression"²¹, la "recherche d'un refuge"²².

Cette interprétation n'est guère aberrante : car Grisey lui-même considère ces processus non seulement comme procédés techniques ou modèles naturels de transformation ("L'objet sonore n'est qu'un processus contracté, le processus n'est qu'un objet sonore dilaté"²³), mais il met l'accent en même temps sur un aspect métaphysique de la composition par processus : "La composition de processus sort du geste quotidien et par cela même nous effraie. Elle est inhumaine, cosmique et provoque la fascination du Sacré et de l'Inconnu, rejoignant ce que Gilles Deleuze définit comme la splendeur du ON : un monde d'individuations impersonnelles et de singularités préindividuelles"²⁴.

Une musique qui ne veut prendre pour modèle que le son et rien que le son contient ainsi malgré tout un message caché.

Septième section (chiffres 47-53) : le dilemme de conclure

La dernière partie de *Partiels* produit, au moyen d'une imbrication de sons de plus en plus courts et de passages à bruit de plus en plus longs, un passage du son au bruit. Des épisodes formés d'accords doux, pulsés par de petits accents (déduits, au début tout du moins, des harmoniques), suivent des points d'orgue habités de bruits : d'abord le doux crissement d'une brosse sur la peau d'une grosse caisse, et enfin de longues séquences d'actions bruitistes : l'exemple 19 montre cette alternance son/bruit et, en même temps, la raréfaction des passages à accords, dont les composantes s'éloignent toujours davantage du spectre du *mi*.

sons tenus bruits intercalés (sans mesure) exemple 19

La logique processuelle de cette résolution du son par le bruit est évidente, mais elle n'assure pas de fin logique à l'œuvre. Les passages du son vers le bruit ont toujours été réversibles au cours de la pièce - le pendule est toujours revenu dans l'autre sens. Pourquoi la courbe respiratoire s'arrêterait-elle justement maintenant? Il faut donc des signes univoques, irréversibles, indiquant la fin, et Grisey les trouve en recourant à des moyens dramatiques : pendant le deuxième épisode bruitiste, le premier flûtiste commence à démonter son instrument - geste d'adieu dont on entend également les effets sonores (même s'ils restent acoustiquement incompréhensibles). D'autres instrumentistes suivent son exemple lors du troisième point d'orgue pendant que lui (avec le bruit correspondant) ferme déjà l'étui de sa flûte. Pendant le quatrième épisode bruitiste, on ferme les partitions, on "essore" bruyamment les cuivres, alors que les violonistes et les altistes - quoique avec l'indication "inintelligible" - s'entretiennent en chuchotant de la fin de la pièce et de ses conséquences ("Sure this piece will finish soon!", "Schluss jetzt!", "Serait-ce la civilisation du silence?"). Pendant le dernier épisode enfin, tous les musiciens ferment leur partition et se figent dans leur attitude respectueuse, pendant que le percussionniste tient deux cymbales à bras levés en préparant un coup fortissimo imaginaire - mais

l'orchestre ne peut plus jouer, les partitions sont refermées, l'éclairage s'éteint. *Partiels*, au bout d'environ vingt minutes²⁵, est terminé. Le geste final, avec l'inévitable association à Haydn et sa *Symphonie "les Adieux"*, a été forcé, obtenu au prix d'un élément extra-musical, qu'il est difficile de relier à la logique musicale stricte de *Partiels*. Ce dont la musique s'avère incapable - produire sa propre fin irrévocable (car chaque état final d'un processus pourrait être le début d'un autre) - c'est le théâtre qui doit le fournir.

Partiels et l'idée d'une "écologie des sons"

L'esthétique de l'intégration et son pendant technique, la composition par processus, contiennent des implications qui débordent le domaine musical. Même si Grisey ne veut rien savoir de modèles extra-musicaux, s'il ne veut prendre pour modèle que "la nature même des sons"²⁶, il sait que ce retour vers la nature du musical contient un programme de philosophie de la musique. La terminologie des textes théoriques de Grisey ne laisse aucun doute sur ce point : "Le son, avec sa naissance, sa vie et sa mort, ressemble à un être vivant. Le temps constitue son atmosphère et son territoire"²⁷. C'est là un des innombrables indices pour une conception biomorphe de la musique : la musique comme organisme, formé non d'atomes que l'on peut classifier par paramètres, mais qui naît de l'évolution vivante d'un son. Composer signifie par conséquent "jouer non plus avec des notes, mais avec la nature même des sons - et je dis jouer, non régner sur"²⁸. La condition indispensable en est "la connaissance des différentes « races et ethnies » et le respect de leurs particularités propres". La composition est participation et observation d'événements naturels, non la manipulation arbitraire d'éclats sonores atomisés - "technologie douce" qui se sait en accord avec la nature des choses : "On pourrait rêver d'une écologie du son comme d'une nouvelle science dont disposeraient les musiciens"²⁹.

Cela est séduisant, sonne de façon actuelle dans cette ère de destruction avancée de la nature - une façon de prophétie *new age* dans le domaine de l'esthétique de la musique. Il faut pourtant marquer là quelques réserves. Tout d'abord, si le son et sa vie organique sont pris comme modèles, si ce qui se produit en l'espace de quelques fractions de seconde, inanalysable pour l'oreille, doit valoir également "à l'échelle humaine"³⁰, il y a là une mise en équivalence de modes de perception fort différents - parallélisme probablement aussi précaire que celui que Stockhausen établissait entre les proportions de durées et de hauteurs³¹. Serait-ce un pur hasard si les compositions du cercle de l'Itinéraire apparaissent souvent comme d'un raffinement sonore extrêmement différencié, mais très problématiques (par leur pauvreté en contrastes) du point de vue formel ?

25- La partition indique une durée de 22 à 24 minutes, le seul enregistrement sur disque (Erato) ne dure cependant que 19 minutes.

26- Grisey, *La musique...*, p. 17.

27- *ibid.*, p. 21.

28- *ibid.*, p. 17.

29- Grisey, "Zur Entstehung des Klangs", in *Darmstädter Beiträge*, vol. XVII.

30- *La musique...*, p. 22.

31- Dont la justification théorique se trouve dans le célèbre essai *...wie die Zeit vergeht...*

Ensuite, cette nature sonore dans *Partiels* n'est pas vécue immédiatement, mais la nature "seconde" des recherches acoustiques, de l'analyse et de la synthèse au moyen de l'électroacoustique. Ce qui vaut pour les sciences naturelles vaut également pour une technique de composition qui s'oriente sur elles : l'expérience permettant d'observer constitue une modification de ce que l'on veut observer, et on n'observe que sous les conditions, précisément, de l'expérience. C'est là la raison du caractère ambigu, androgyne, si fascinant des modèles sonores de Grisey, qui justement ne sont que de la nature simulée. Grisey en est conscient : "Je ne suis pas naturaliste, dit-il, mais j'ai besoin de points d'orientation" ³². C'est avec cette restriction seulement que l'on peut parler d'une écologie du son, et que valent les déclarations quant à "l'écoute du son".

Enfin, quand Grisey se demande : "D'où vient le son ? Où va-t-il ? Quel est son chemin ? Quelles sont ses bifurcations ? Dans quelle direction s'éloigne-t-il, ici, là ?" ³³ - il suggère l'existence d'une "volonté propre" du son, que le compositeur ne ferait que suivre. Mais même un tel point de départ ne peut se passer ensuite d'un grand nombre de décisions subjectives et arbitraires : quel son deviendra objet de mon observation ? Avec quels instruments tenterai-je de le cerner analytiquement ? Quels aspects observés m'importent ? Comment vais-je simuler la nature observée ? Quelle sorte de processus et de déformations sonores m'intéressent ? Et à quelle échelle vais-je "microscoper" ce que je vois ?

Donc, une pièce comme *Partiels* est le résultat d'une longue chaîne de décisions comparables - bien différente en cela, par exemple, des installations sonores d'un Alvin Lucier, abandonnées à elles-mêmes après leur mise au point, et qui suivront des lois propres, arbitraires et bien souvent imprévisibles pour le "compositeur". Autrement dit, la composition biomorphe ne signifie aucunement pour Grisey renoncer au contrôle du compositeur et à sa subjectivité. *Partiels* part du son de la nature, mais elle est aussi œuvre d'art.

Rayonnement

Partiels a inspiré les *partielistes*. On y trouve les prémisses principales de l'esthétique de l'Itinéraire, et, présentés comme un modèle, les procédés techniques d'une nouvelle composition avec les sons, tels que ce groupe les propage.

On peut suivre le raffinement, l'élargissement, la prolifération des idées contenues dans *Partiels* avant tout dans l'œuvre même de Grisey à partir de 1975, surtout dans le cycle des *Espaces Acoustiques*. Ainsi, la synthèse instrumentale fonde *Modulations*

32- Remarque orale du 13 avril 1988.

33- *La musique : le devenir des sons*, p. 18.

et *Transitoires*. Là, les spectres des cuivres plus ou moins assourdis sont simulés par l'ensemble (Grisey inventant et imitant par ailleurs quelques sourdines imaginaires), ici, le point de départ sera un sonogramme, analysant la reproduction et la déformation de sons de contrebasse différemment articulés : le point de départ sera la corde de *mi*, jouée *sul ponticello*, *sul tasto* ou *ordinario*, *arco* ou *pizzicato*, ce qui fournit une matrice de six spectres différents. La pièce pour orchestre *Gondwana* de Tristan Murail prend comme modèle pour sa part les spectres inharmoniques complexes des sons de cloches.

Il y a d'ailleurs beaucoup de parallèles entre les œuvres de Murail et Grisey dans les années 70. Ainsi, Murail reprend l'idée de l'érosion sonore, exposée dans la première section de *Partiels*, pour sa pièce d'ensemble *Mémoire/Erosion* de 1976, qui s'appuie sur la décomposition d'accords instrumentaux comme on l'observe lors du travail avec l'électronique *live* au moment d'envoyer des bandes - là aussi donc l'aspect technomorphe si caractéristique ! La médiation entre le son et le bruit est, de façon générale, un aspect récurrent chez les compositeurs de l'Itinéraire : *Saturne* de Hugues Dufourt, avec ses transitions subtiles entre les sons des vents, de la guitare électrique et des percussions, en est un autre exemple, tout à fait remarquable.

L'arithmétique des sons différentiels, employée dans la deuxième section de *Partiels*, a été développée par Grisey dans *Modulations* : les harmoniques des sons générateurs sont intégrés dans les calculs des sons, ce qui produit des effets croisés encore plus complexes. L'élément technomorphe d'un tel procédé a trouvé d'autres imitateurs : Tristan Murail, en particulier, s'est penché plusieurs fois sur la simulation instrumentale de manipulations électroniques, ainsi dans *Ethers* (1978) ou l'effet de filtre "migrant" du *phasing*, cher aux guitaristes rock, est imité par un ensemble de chambre.

La plupart des pièces citées, même celles de Grisey, utilisent les modèles avec plus de parcimonie que *Partiels*, que la profusion didactique d'idées fait apparaître comme tant soit peu déchiqueté.

Il faut mentionner un second aspect du travail de Grisey : si l'étirement du temps était, à la suite de *Partiels*, le principal enjeu, le compositeur s'est occupé plus tard également de son contraire, un temps compressé. Ce "jeu de zoom avant-arrière" ³⁴ entre différentes échelles du temps ouvre de nouvelles perspectives à l'esthétique de la médiation.

Beaucoup de choses dans *Partiels* ne sont qu'indiquées, présentées mais non développées. Ne serait-il donc pas un chef-d'œuvre ? Pièce exemplaire tout du moins, comme l'a prouvé l'évolution des quinze dernières années.

34- *Tempus ex machina*, p. 102

traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker