

La technique des permutations dans *Partiels* de Gérard Grisey

par Stephen Jae-Hyun Noh

Gérard Grisey a fortement été influencé par Olivier Messiaen¹ : sur le silence², sur le goût de l'harmonie³, sur la couleur et l'amour de la musique⁴. Or, ces indications sont embarrassantes, car nulle part Grisey n'explique précisément les influences qu'il a reçues. Par bonheur, le répertoire étudié dans la classe de Messiaen et que Jean Boivin a rassemblé dans son livre *La classe de Messiaen*⁵ nous apporte des indices importants : Messiaen centralise ses cours autour du rythme (ou du temps) et analyse ses œuvres, même si la partition n'est pas achevée⁶. Ces thèmes sont surtout étudiés à partir de 1967, une fois qu'il est nommé professeur dans la classe de composition au Conservatoire de Paris en 1966. Sachant que Grisey entre dans sa classe en tant qu'auditeur libre en 1967 et en tant qu'élève en 1968, les premières études musicales qu'il reçoit sont sur le temps et les techniques compositionnelles de son maître.

Messiaen s'est beaucoup intéressé aux permutations jusqu'à écrire un recueil de 407 pages dans son *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie – Tome III. Île de Feu 2* est le quatrième et dernier mouvement du fameux recueil *Quatre études de rythme* pour piano seul (1950) où il présente pour la première fois cette technique. Il pré-établit dix interversions de douze durées chromatiques et les applique grâce à une méthode assez simple : elles apparaissent dans l'ordre (de I à X), mais toujours par paire (par exemple,

Cet article a été rédigé avec le soutien du ministère de l'Éducation de la République de Corée et le National Research Foundation of Korea (NRF-2021S1A5B5A17058137).

1 « Parmi les compositeurs du XX^e siècle, je dois tout à Messiaen qui m'a transmis cette attention au son et cette sévérité en ce qui concerne l'écoute intérieure [...] » ; Gérard Grisey, « Paris-Berlin-Berkeley », dans *Ecrits ou l'invention de la musique spectrale*, édité par Guy Lelong, Paris, MF, juin 2008, pp. 227-233, citation p. 230.

2 Gérard Grisey, « Sur trois compositeurs et un peintre », dans *Ecrits, op. cit.* (cf. note 1), pp. 215-220, citation p. 215.

3 « Gérard Grisey », biographie du compositeur, Editions Ricordi ; cf. <https://www.ricordi.com/it-IT/Composers/G/Grisey-Gerard.aspx> (consulté le 4 avril 2022).

4 « Les dérivés sonores de Gérard Grisey. Entretien avec Guy Lelong », dans *Ecrits, op. cit.* (cf. note 1), pp. 235-242, citation p. 235.

5 Jean Boivin, *La classe de Messiaen*, Paris, Christian Bourgois, 1995, pp. 434-446.

6 Messiaen analyse les *Oiseaux exotiques* en 1955, et en termine la composition en 1956 ; de même, il analyse le *Catalogue d'oiseaux* en 1956, et achève l'œuvre en avril 1959.

lorsque la main droite joue l'interversion I, la main gauche joue la II). Messiaen modifie souvent la vitesse ou change brutalement les rythmes dans l'ensemble de la partition, mais il y a absence de développement au sein même des interversions, car les hauteurs et les rythmes dépendent tous de l'interversion initiale.

Des traces évidentes de Messiaen apparaissent dans les œuvres de Grisey. Dans la collection Gérard Grisey de la Fondation Paul Sacher à Bâle, quelques pages manuscrites de *Partiels* (1975) nous dévoilent ces influences, et elles nous permettent de voir leurs différentes approches. C'est précisément le cas d'une page contenant différents esquisses dont deux parties concernent respectivement les « Permutations symétriques pour les accents 72,8" » (*Exemple 1a*) et « 35" » (*Exemple 1b*). Ceci est le seul document où Grisey ne présente ni les durées, ni les registres, ni les divers types de spectres.

Dans la section 72,8"⁷, Grisey écrit des lettres qui sont en couplage avec quatre métriques (toutes impaires), dont chacune contient un nombre différent de permutations: cinq pour la métrique 5/8, sept pour la métrique 11/8, neuf pour la métrique 7/8, et neuf, voire dix, car la première permutation est répétée à la fin, pour la métrique 9[8]. Chaque métrique est spécifiée par une logique. Par exemple, pour la métrique 5/8, Grisey commence par la seconde lettre de la série (soit B de la série de départ A-B-C-D-E); puis il prend les deux dernières lettres de la série précédente (D et E), inverse son ordre (E-D) et les met après la première lettre qu'on vient de trouver (soit B-E-D); et enfin, il prend les première et troisième lettres (A et C) et les place à la fin de la seconde permutation (soit B-E-D-A-C; cf. *Exemple 2*).

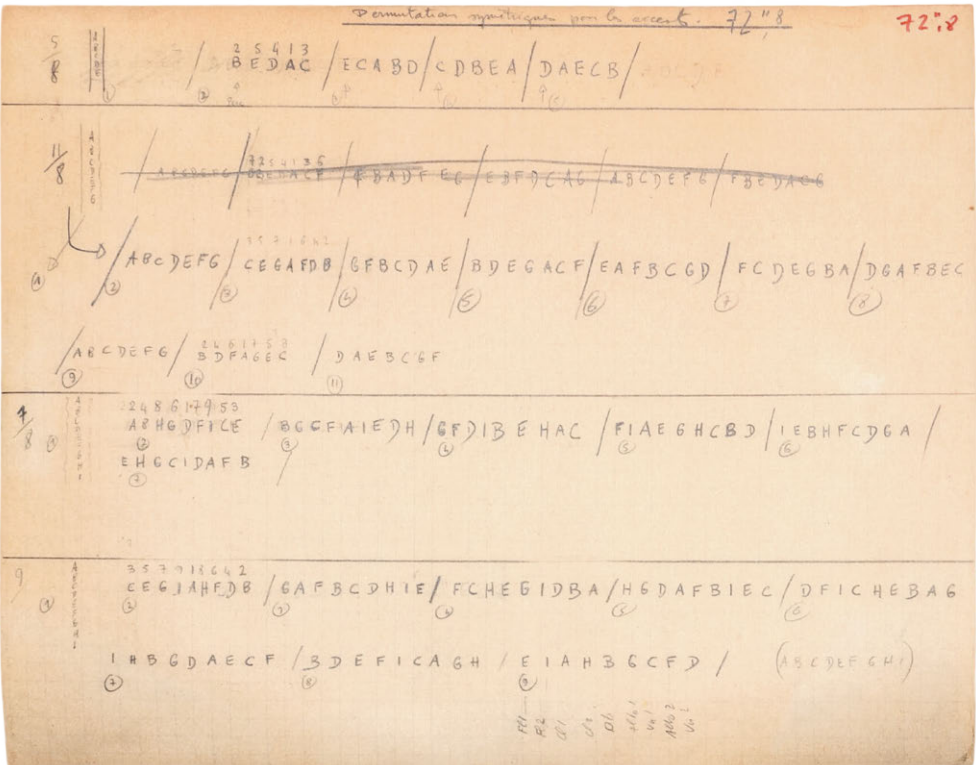
En règle générale, plus les notes sont nombreuses, plus le résultat de leurs permutations sera dérivé. Ce qui est le cas pour les métriques de 7/8 et 9/8, en passant par la section 35": la logique devient plus complexe, car il y a plus de notes qu'au départ. Voici deux exemples (*Exemples 3 et 4*).

La section 35"⁸ (*Exemple 1b*) est plus complexe que la précédente. Il y a au total neuf lettres et Grisey indique en amont celle qui va disparaître dans la formule suivante en entourant une lettre par permutation. Par exemple, dans la deuxième permutation, la lettre A est entourée (D-I-Ⓐ-B-C-E-F-G-H). Dans la troisième permutation, cette lettre est placée à la fin de la série et barrée pour montrer qu'elle est exclue de la formule (Ⓕ-C-G-E-H-I-B-D-~~A~~). Cette fois-ci, c'est la lettre F qui est entourée. Et ainsi de suite, jusqu'à ce que toutes les lettres disparaissent dans la totalité. On remarque que les permutations ne sont pas prisonnières de la série de départ

7 *Partiels* est construit sur quatre parties dont les trois premières se basent sur la même structuration: antécédent – conséquence – repos. La section 72,8" correspond à la troisième conséquence, à partir du chiffre 42 de la partition finale.

8 La section 35" correspond au début de la dernière partie de *Partiels*, à partir du chiffre 47 de la partition finale.

1a



Exemple 1 : Gérard Grisey, *Partiels* (1975), esquisse (Collection Gérard Grisey, PSS).

1a: Extrait, en haut, à gauche, section 72,8".

1b: Extrait, en haut, à droite, section 35".

1c: Extrait, en bas, à droite, esquisse métrique-harmonique.

(comme chez Messiaen), mais qu'elles sont mutantes et de tailles différentes.

Dans le même manuscrit (*Exemple 1a*), Grisey précise son choix instrumental à trois endroits précis: dans la métrique 5/8 2^e permutation, il note « Perc. » (les percussions); puis, dans la métrique 9[1/8] 9^e permutation, une liste de neuf instruments (les flûtes 1 et 2, les clarinettes 1 et 2, le hautbois, l'alto 1, le violon 1, l'alto 2 et le violon 2) dont chacun correspond à une lettre; et enfin, au début de la section 35", où il note à nouveau les neuf instruments dans un ordre différent⁹. Une réalisation instrumentale est établie en deux étapes dans la partie droite du manuscrit. La première est une réalisation d'une mesure avec un tempo très rapide 141 = ♩. Les instruments à vent et à cordes jouent des notes très brèves (en quadruples croches), en *fff*, qui seront suivies par des trémolos (*cf.* chiffre 42). La

9 La clarinette 1, le hautbois, les violons 1 et 2, la flûte 1, le violoncelle 1, l'alto 1, la clarinette 2 et la flûte 2.

Permutation symétriques pour l'accord

et suite (35")

35"

ABCDEFGHI / 314296557
 GADRIENCC / DCBACEFH / BDACHFIBE / ABCDEFBHT

355592413
 GERFIQDAC / DIABCEFGH / FCGEHIQDA / BHDIAQCEFG / EXFCQHIQD

188(H)DACEF / CDEAFBHI8 / XFIQBXACE // (ABCDEFGHI)

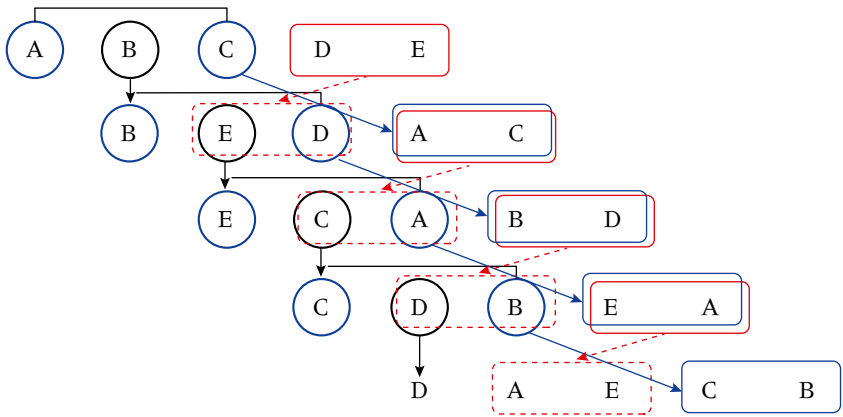
01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35

Accord

♩ ♪ ♫ ♬ ♭ ♮

Fl.
Cl.
Fag.
Vn. I
Vn. II
Vcl.
Vcl.
Cb.
P.

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



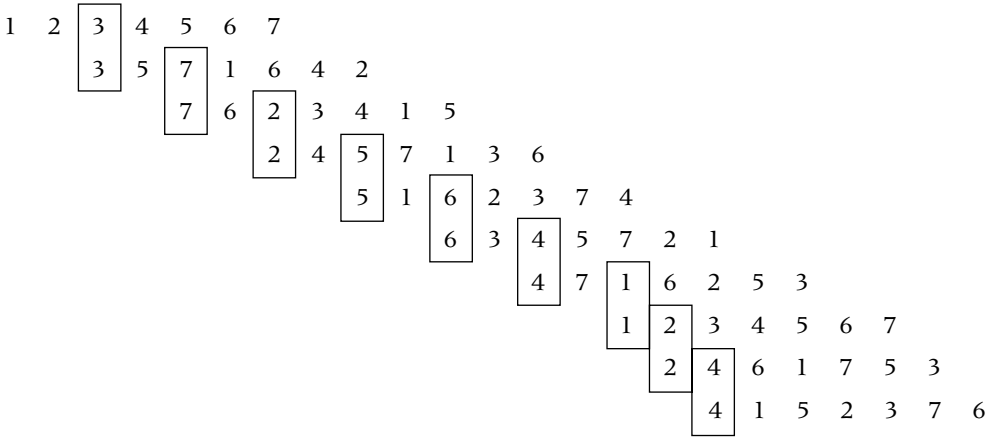
Exemple 2 : Logique de la permutation 2, métrique 5/8.

deuxième étape est une réalisation harmonique de plusieurs passages. Dans la partie inférieure du manuscrit (*Exemple 1c*) sont indiquées les cinq métriques¹⁰ ainsi que les instruments qui vont jouer les harmoniques; puis, en bas de page, le nombre d'accents et de permutations par métrique. Par exemple, dans la métrique 13/8 (répétée deux fois), Grisey impose trois accents et six permutations. Cinq instruments vont jouer des accords avec un chromatisme de quatre demi-tons dans le grave, et les autres instruments joueront des accords chromatiquement ascendants. Pour la densité dynamique, les instruments vont passer brutalement de *pp* à *ff* en quelques notes.

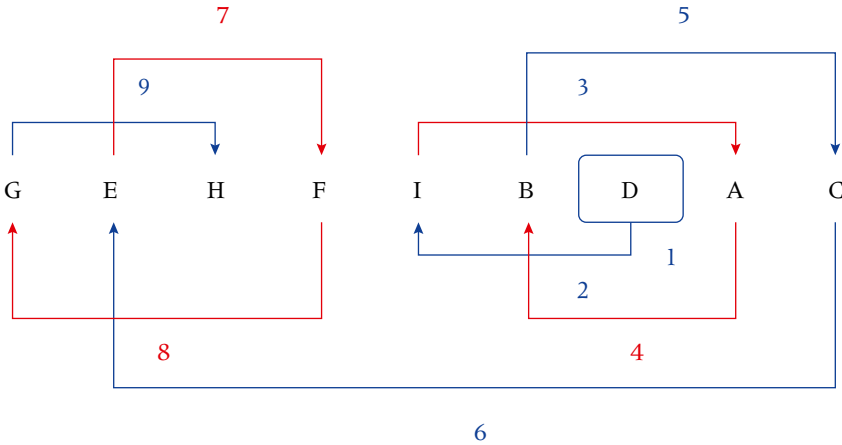
Et enfin, Grisey écrit des chiffres au-dessus des permutations à cinq endroits: par exemple, dans la deuxième permutation de la métrique 5/8, (2-5-4-1-3, cf. *Exemple 1a*), il représente les notes tantôt par des lettres, tantôt par des chiffres. On peut supposer que Grisey ait eu besoin de trouver plusieurs logiques pour permuter les notes. Il semblerait que, dans certains cas, les chiffres aient été plus lisibles que les lettres. Par exemple, dans la troisième métrique, il privilégie d'abord les chiffres pairs (2-4-8-6) dans l'ordre croissant, puis les chiffres impairs (1-7-9-5-3) dans l'ordre décroissant. Ce phénomène est tout simplement inversé dans la métrique suivante.

En se basant sur la partition de Messiaen et les manuscrits de Grisey, on remarque que, malgré les influences que Grisey a reçu, la technique des permutations diffère selon les compositeurs. Si les permutations de Mes-

¹⁰ Juste avant ces cinq métriques, Grisey note aussi les harmoniques des métriques 11/8 et 3/8. Par contre, dans la réalisation finale, trois mesures après le chiffre 42, Grisey modifie la métrique 11/8 → 12/8.



Exemple 3 : Sept notes dans la logique de la permutation 3, métrique 11/8.



Exemple 4 : Neuf notes dans la logique de la permutation 4, section 35".

siaen sont statiques et si l'on y trouve très peu d'évolution ou de développement, Grisey, lui, insère plutôt une logique au sein de ces permutations pour les rendre mutantes. Si les permutations de Messiaen sont prisonnières de leur propre système, celles de Grisey sont plutôt vivantes pour donner naissance à un autre type. Si Messiaen emploie les permutations comme une matrice d'une série à douze sons pré-établie par les transpositions, les inversions et les rétrogrades, Grisey préfère établir plusieurs systèmes en fonction du nombre de notes, et évite ainsi de répéter le même système: les permutations perdent leur identité pour devenir autre. Et puis, si Messiaen ne peut que suivre l'ordre des permutations de la matrice qu'il a

préétablie, Grisey ne commence la courbe mélodique qu'avec cinq notes au départ, mais la dilate jusqu'à neuf, voire treize dans *Prologue*, pour donner une sensation de prolifération: l'auditeur sera toujours surpris par le devenir des permutations.

Grisey exploite la technique des permutations de Messiaen, mais il va jusqu'à changer d'échelle temporelle au sein de celles-ci pour les rendre vivantes, et pour, en fin de compte, donner vie au temps.