

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (1999)
Heft: 61

Nachruf: Le seuil est franchi : hommage à Gérard Grisey (1946-1998)
Autor: Zinsstag, Gérard

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LE SEUIL EST FRANCHI

Hommage à Gérard Grisey (1946–1998)

PAR GÉRARD ZINSSTAG



La disparition de Gérard Grisey, foudroyé à l'âge de 52 ans par une hémorragie cérébrale, alors qu'il venait d'achever dans les Grisons *Quatre chants pour franchir le seuil* (créée à Londres le 3 février dernier sous la direction de George Benjamin, l'œuvre aura sa création suisse à Genève le 3 novembre, puis à Zurich le 5 novembre avec l'Ensemble Contrechamps sous la direction d'Olivier Cuendet), a non seulement causé un trouble et un émoi parmi sa famille, ses amis et ses élèves, mais laisse une impression de vide insoutenable dont va souffrir l'histoire de la musique. Le compositeur avait atteint durant ces dernières années une maîtrise absolument parfaite du discours musical, qu'il parvenait à modeler et à agencer autour de ses idées. Je pense ici particulièrement à deux pièces de musique de chambre, *Taléa* et surtout *Vortex Temporum*, et à deux pièces pour grand effectif, *Les Espaces acoustiques* et *l'Icône paradoxale*. «Ses partitions ne sont rien d'autre qu'une porte ouverte sur les arcanes de l'univers acoustique. On y entre sans effraction, on s'installe, on s'y sent de plus en plus réceptif aux transitions les plus infimes et l'on oublie que tout ceci repose sur une élaboration complexe, sur une reconstruction de la nature sonore primordiale à la façon des jardins anglais où la main de l'homme disparaît» (Gérard Condé, *Le Monde* du 14 novembre 1998). Je ne voudrais pas dresser ici un panégyrique de l'œuvre de Grisey, ni faire sa biographie, mais proposer plutôt quelques témoignages articulés par des citations de Grisey lui-même. Trois personnalités se trouvaient rassemblées en Gérard Grisey; elles se complétaient et se juxtaposaient: le compositeur, engagé dans un processus de pensée initié il y a plus de trente ans; le pédagogue, attentif, ouvert et impliqué envers ses élèves; l'homme, secret et presque mystique d'un côté, étonnamment jeune et spontané de l'autre, amoureux de la vie, de la nature, des joies simples et essentielles de l'amitié. Grâce à sa mémoire stupéfiante, l'éventail de ses connaissances générales était immense: il pouvait aussi bien parler (en quatre langues différentes!) avec brio et passion de la situation sociale des esclaves sous la deuxième République romaine que d'évoquer le Livre des morts de l'Egypte ancienne; il éprouvait une véritable pa-

sion pour la peinture de la Renaissance italienne ou pour les us et coutumes du Moyen Âge français; l'astrophysique le fascinait à un point tel qu'il composa *Le Noir de l'Etoile* pour 6 percussionnistes, bande magnétique et retransmission «*in situ*» des signaux d'un pulsar. Ses connaissances englobaient la littérature classique et contemporaine, l'étude des principaux mouvements de la philosophie européenne et asiatique, ainsi que des religions qui en découlaient. Son esprit était sans cesse en mouvement; il pensait souvent plus vite qu'il ne parlait, rejoignant par là l'attitude d'un Lachenmann. S'il se sentait quelquefois un peu déphasé par rapport à son époque (il n'avait pas de télévision, lisait peu les journaux et n'éprouvait pas le besoin de posséder une voiture), il était extrêmement bien renseigné et critique sur tout ce qui se passait dans la société.

Gérard Grisey nous a quittés. Nous devons maintenant nous remettre au travail avec exigence et apprendre à vivre sans son regard. L'impact de son œuvre s'est définitivement inscrit dans l'histoire de la musique et sera déterminant pour la pensée musicale du XXI^e siècle.

D'abord, prenons le son au sérieux. Si nous n'apprenons pas à jouer avec lui, il se jouera de nous.

(Gérard Grisey, 1979)

A l'écard de l'école spectrale, **Philippe Leroux** (né en 1959) eut un véritable choc à l'écoute d'*Anubis-Nout* et de *Taléa*, puis de *Modulations*: «J'avais l'impression qu'il avait totalement revisité l'orchestre, comme Berlioz l'avait fait au siècle précédent. Boulez ou Berio sont allés seulement plus loin dans un type d'orchestration qui existait déjà, alors que Grisey a posé des jalons tout à fait nouveaux». C'est en analysant *Partiels* avec ses élèves que Leroux prit conscience de l'importance du travail sur les processus et les rapports entre hauteurs et rythmes. En 1991, il rencontra enfin le compositeur au sein du groupe CompAct, chargé de défendre les intérêts des compositeurs auprès des grandes institutions, et c'est ainsi que se développèrent une amitié et une estime réciproques. Leroux appréciait l'attitude de Grisey, son esprit

Gérard Grisey et sa compagne, le mezzosoprano Mireille Degy, en 1996 à San Francisco



d'ouverture «absolument fabuleux» vers toutes les musiques. Dans *Vortex Temporum*, «tout est saisissant, gestuel, immédiat dans les transitions; cette œuvre extraordinaire retient l'attention sur une longue durée, avec des périodes de dilatation et d'expansion où il ne se passe quasiment rien». Le style de Grisey, dont Leroux «ouvre les partitions tout le temps», se caractérise par une continue remise en question des problèmes qui l'obsédaient, comme la directionnalité du discours musical ou le travail sur le temps et le son. Chez Grisey, «tout se tient admirablement, la forme étant en symbiose avec son matériau» (si la dimension sonore de sa musique est typiquement française, son sens de la forme vient plutôt du modèle allemand). «Sa musique a énormément évolué: dans *Vortex* ou *Taléa*, il existe une volonté de mieux articuler les éléments, à l'encontre du reproche souvent fait à la musique spectrale d'un temps étale, sans contradiction».

Le son n'existe qu'en raison de son individualité, et cette individualité ne se révèle que dans un contexte qui l'éclaire et lui donne sens. Je considère donc comme essentiel pour le compositeur d'agir non sur le seul matériau, mais sur l'«espace», sur la «défense» qui sépare les sons.

(Gérard Grisey, «Le devenir des sons», Darmstadt, 1982).

Elève de Grisey entre 1989 et 1993, François Paris (né en 1961) souligne l'étonnante ouverture d'esprit de son enseignement, fondée sur une curiosité partagée avec l'élève: il n'hésitait pas à se remettre en cause lui-même, «prenant» autant qu'il «donnait». Les cours se déroulaient sur deux niveaux: collectivement, autour de thèmes généraux, comme la notion de cadence dans la musique contemporaine, ou l'orchestration (ainsi François Paris eut-il à orchestrer le second mouvement du *Quatuor n° 2* de Ligeti); en tête-à-tête, autour du projet de l'élève. «Grisey ne cherchait pas à se substituer à l'élève, il reconstruisait plutôt sa partition patiemment, catégorie par catégorie (traitement rythmique, forme, etc.) et tentait de repérer les interactions des différents paramètres entre eux. En aucun cas il ne cherchait les "fautes"...». Ce qui le préoccupait était la notion et la perception du temps dans

la musique, ainsi que l'idée de répétition qui y est impliquée. «Il parlait peu de sa musique, ou alors à travers celle des autres (par exemple *Daphnis* qu'on retrouve au début de *Vortex*). Il avait l'intuition de ce dont un élève a besoin, ce qui est rare. Ses digressions étaient fascinantes, et elles touchaient souvent aux domaines non musicaux». Grisey était un «musicen de la métaphore», en perpétuelle recherche de soi, en état de grâce, capable d'une grande tendresse et d'une puissance expressive dépassant les critères techniques pour déboucher sur un lyrisme nouveau, authentique, éloigné de tout cliché.

Avec une naissance, une vie et une mort, le son ressemble à un animal; le temps est à la fois son atmosphère et son territoire. Traiter les sons hors du temps, hors de l'air qu'ils respirent reviendrait à disséquer des cadavres. (Idem)

Arrivé au Conservatoire en 1988, et cherchant quelqu'un d'autre opposé que possible à ce qu'il faisait, Brice Pauset (né en 1965) relève «la capacité de Grisey à nous mettre dans des postures toujours dissymétriques, déséquilibrées: une semaine, il apportait une messe de Ockeghem, la semaine suivante le *Quatuor n° 2* de Ferneyhough». Ce que Brice Pauset admirait dans son enseignement était la liaison que le compositeur s'efforçait de souligner par rapport à l'histoire: «dans le mouvement spectral, il fut le seul avec Dufourt à posséder cette conscience de l'histoire». Les cours collectifs, dans un style incisif, étaient animés de discussions déclenchées tantôt par les élèves, tantôt par lui-même. Mais «dans les cours individuels, il prenait soin de cerner les possibles de chacun, pour ensuite les recentrer, les démultiplier par l'approche personnelle. Les corrections qu'il recommandait étaient caractérisées par sa capacité d'apporter à chacun l'outil puisé dans des réserves historiques ou dans sa propre pratique, ou même dans celle de l'élève. Le plus troublant, c'est quand il montrait comment résoudre un problème simplement en extrayant un élément qui se trouvait dans l'œuvre examinée». Il aimait les pièces faisant appel aux techniques les plus éprouvées historiquement (comme il le



Gérard Grisey et
Gérard Zinsstag,
en 1994 aux
Buttes Chaumont

réalisa lui-même dans *Taléa* par exemple). «Il était très attentif au métier, se permettant parfois des remarques triviales mais nécessaires sur l'orchestration ou l'équilibre formel, ou provoquant une discussion d'ordre plus fondamental sur la nécessité ou non des proportions, des échelles, des quantifications, etc. Il avait aussi une conscience philosophique et politique de ce qu'il faisait, mais elle n'était pas facile à déceler. Dans ses déclarations de Darmstadt sur la musique spectrale (en 1978 et surtout en 1982), on sent une envie très forte, une nécessité politique, de définir une sensibilité française nouvelle en opposition au rigorisme allemand, et de prendre ainsi le contre-pied d'une combinatoire pure et dure, d'un sérialisme arbitraire ne laissant aucune place à la sensualité». Pour Brice Pauset, *Vortex* est «un chef-d'œuvre total, une grande leçon de composition»; cela tient au travail sur la notion de motif et sur l'interpénétration entre le motif, la forme, les registres et tous les paramètres impliqués. «Il y a dans la poétique de Grisey une utopie non pas dans l'absorption au niveau artisanal de techniques qui ont vu le jour par l'entremise de l'électro-acoustique, mais au contraire dans le fait de tendre des ponts entre des domaines qui apparaissaient comme des activités séparées». Cette volonté de réunir sous un même plan théorique et sonore tous les paramètres était déjà présente chez Stockhausen, mais avec Grisey, «il existe un liant qui manque chez Stockhausen. On arrive à imaginer certaines lectures de partitions du répertoire dans cette façon d'avoir toujours une projection à l'arrière-plan d'un idéal sonore lié à une période historique: cette attitude est rarissime».

Chaque son et chaque ensemble de sons possèdent un degré d'ombre et de luminosité qui lui est propre (idem)

Xu Yi (née en 1963), établie en France depuis 1988, fut élève de Grisey de 1991 à 1994 (elle avait entendu parler de lui à San Diego): «Son enseignement ressemblait un peu à l'enseignement traditionnel chinois: non pas seulement des mots, mais tout un ensemble d'attitudes face à la vie et à la pensée,

qui pouvaient être un sourire ou un silence. Sa poétique se manifestait dans l'ensemble de sa personnalité. Il corrigeait rarement mes partitions, bien qu'il était souvent maniaque sur certains points, mais me montrait des aspects que j'avais ignorés, parlant aussi beaucoup de domaines qui n'avaient pas à voir avec la musique. Grisey voulait pouvoir tout entendre, et il était très important pour lui de se rendre compte de la représentation que se faisait l'élève de sa partition. Il me demandait parfois si je pouvais entendre tel ou tel passage. Il me demanda une fois d'orchestrer une partie de l'*Allegro sostenuto* de Lachenmann. Une de ses grandes qualités résidait dans sa capacité de favoriser la personnalité de chacun, laissant libres ses élèves de s'exprimer comme ils le ressentaient. Si je devais évoquer le lien spirituel qui m'unissait à lui, je citerais Lao Tseu parlant de l'amitié vraie et authentique comme semblable à l'eau: on en a toujours besoin, car elle constitue une relation quotidienne et profonde».

Composer avec l'ombre des sons, c'est imaginer une orchestration qui met en lumière les champs de profondeur dans lesquels s'activent leurs différents timbres.

(Gérard Grisey, dans: *Le timbre, métaphore de la composition*, Bourgois, Paris, 1991.)

Jean-Luc Hervé (né en 1960), élève de Gérard Grisey de 1990 à 1994, compare son enseignement à un cours de yoga: «une fois franchi le seuil de la classe à neuf heures, il fallait se mettre dans un autre état d'esprit et accepter que la journée était bloquée jusqu'au soir. En dehors des compositeurs classiques et contemporains, nous étions aussi beaucoup de musique extra-européenne. L'exposé d'une partition d'élève, avec toutes les discussions et digressions, pouvait prendre plusieurs heures. Son enseignement était très "posé": ses phrases étaient souvent suivies d'un long silence, et il ne se laissait pas perturber par nos questions». Ses grandes préoccupations, c'était l'exploration de temporalités différentes, comme on les trouve dans *L'Icône paradoxale* ou dans *Vortex* (d'après Philippe Hurel, cette quête du temps avait un aspect

mystique): «L'important, c'était d'avoir une trajectoire dans la forme, et que le dynamisme contenu dans cette trajectoire ait sa propre raison d'être, qu'elle fasse découvrir quelque chose au-delà de toute agitation gratuite. L'enseignement de Grisey gravitait autour de deux aspects essentiels dont peu de compositeurs sont capables: la perception du résultat sonore, et la maîtrise de la forme par la durée»

Certains intervalles sont sans ombres parce que les sons résultants ne font que renforcer la lumière de leurs harmoniques. (Idem)

Pour **Guy Lelong**, écrivain et critique, la poétique de Gérard Grisey a apporté deux choses essentielles: l'élargissement de la musique à l'ensemble des phénomènes sonores, et «une réponse convaincante à ce que l'on a appelé la crise des avant-gardes, fondées sur des interdits. Il cherchait un principe permettant de ne rien exclure, d'intégrer aussi bien le bruit que la consonance: partant d'une analyse physique du son et sortant du système tempéré, il sut concilier les inconciliables et inventa un système d'écriture par transformation progressive, réussissant ainsi à faire entendre dans un même univers sonore des éléments qui ne pouvaient cohabiter à priori». Face aux interdits qui prédominaient dans les années soixante-dix, Grisey posait la question de la fonction de telle ou telle catégorie (comme la consonance, la cadence, ou la périodicité rythmique). «Tout ceci était intégrable à un système dans lequel on percevait des évolutions sonores émergeant d'une masse consonante (ou inharmonique), et dont l'apparence était différente, car son statut s'était modifié, ce qui est pour moi une importante leçon historique. Sa capacité de synthèse instrumentale était phénoménale: en écoutant l'enregistrement de *Modulations*, j'avais l'impression d'entendre de la musique électronique! Cette sensation de fusion sonore me paraît assez proche du mélange optique des impressionnistes. Grisey essayait d'unifier les différentes zones du phénomène sonore un peu comme en science on avait unifié l'électricité avec le magnétisme: une synthèse de phénomènes convergents. En opposition, il à cette approche rigoureuse, il s'amusa parfois à intégrer les marges du concert en tant que situation sociale (l'intégration de l'entracte dans les *Espaces acoustiques* par exemple). Sa musique prend en compte la Connaissance, mais elle lui donne du jeu: on pourrait dire qu'elle informe de manière poétique la Connaissance que les sciences offrent du réel. Après 1986, il essaya de varier son langage, son souci étant, à long terme, de tout réintégrer sous un visage nouveau, qu'il s'agisse des dimensions mélodiques ou rythmiques. Il disait ne pas utiliser un système de prolifération des cellules, mais partir au contraire de la forme générale, laquelle induisait ensuite le détail. Le fait qu'il ait utilisé beaucoup de formes qui viennent des sciences, comme le modèle évolutif de l'univers, répond à la connaissance scientifique que l'on a désormais du réel. Il transfèrait, redéposait cet acquis dans un contexte musical».

Patrice Hamel, plasticien, scénographe et metteur en scène insiste sur l'importance, chez Grisey, de la perception, en opposition au mode de penser sériel. «Grisey tenait compte des interactions entre les phénomènes physiques et notre système perceptif, parvenant à nous faire entendre de nouvelles combinatoriales acoustiques issues d'instruments réels mais éloignées de l'orchestre traditionnel, une nouvelle forme de représentation musicale. L'un de ses soucis majeurs était de ne pas laisser supposer qu'il y eût autre chose que ce que l'on entendait: le résultat, pour l'écoute, se voulait simple, car il pensait continuellement au déroulement de la grande forme.

Son but consistait à relier des objets aussi hétérogènes que possible, ce qui lui faisait prendre des risques considérables au niveau de la cohérence générale. L'intérêt pour la forme, c'est que ça transforme: pour changer le monde, il faut changer les formes».

Enfin, nous venons de créer un être hybride pour notre perception, un son qui, sans être encore un timbre, n'est plus déjà tout à fait un accord, sorte de mutant de la musique d'aujourd'hui, issu de croisements opérés entre les techniques instrumentales nouvelles et les synthèses additives réalisées par ordinateur.

(Gérard Grisey, *op. cit.*, Paris, 1991).