

Julie Delisle ^{*1}^{*} CIRMMT / OICRM, Université de Montréal, Canada¹ julie.delisle.2@umontreal.ca

Analyse de *Jour, contre jour* de Gérard Grisey : une approche perceptive

RÉSUMÉ

Contexte

Cette communication portera sur *Jour, contre jour*, une œuvre mixte de Gérard Grisey pour 13 instrumentistes, orgue électronique et bande. La pièce suit *Sortie vers la lumière du jour*, composée l'année précédente, qui est une adaptation de la troisième partie du *Livre des Morts* de l'Égypte Ancienne, dans lequel on décrit la transfiguration du défunt. Celui-ci s'identifie au dieu-soleil Râ, alors que les portes de sa tombe s'ouvrent et que son âme peut sortir à la lumière du jour. Le défunt suit ainsi Râ dans sa course céleste, en prenant successivement les mêmes formes que lui, jusqu'à la tombée de la nuit, où il est avalé par la déesse-mère Nout, qui lui redonnera naissance au matin venu (Wikipédia 2017).

Composée en 1979, la même année que *Tempus ex Machina*, l'œuvre s'inscrit dans une pensée compositionnelle qui mènera à la publication du texte portant le même titre, et reflète les préoccupations du compositeur quant à la perception de la temporalité par l'auditeur. Ici, l'expérience spirituelle de la musique, en lien avec l'histoire racontée dans le *Livre des Morts*, et celle de la temporalité telle qu'envisagée par Grisey, sont indissociables. Par ailleurs, la pensée spectrale se retrouve au cœur de cette œuvre : *Jour, contre jour* s'articule autour d'un spectre harmonique dont la fondamentale est un sol grave à 49 Hz (Baillet 2000, 163).

Objectifs et corpus

L'analyse formelle de *Jour, contre jour* réalisée par Jérôme Baillet (2000) constitue le point de départ de cette recherche, qui a pour but d'en valider les principaux éléments sur le plan perceptuel. Ainsi, nous chercherons en premier lieu à vérifier si la structure formelle exposée par Baillet est perceptible à l'écoute, et à identifier les principaux points de repère auditifs qui permettent de la cerner. Enfin, il s'agira de déterminer si une analyse perceptive, réalisée par le biais d'un enregistrement de référence de l'œuvre, est susceptible de révéler la présence de certains éléments significatifs qui ne figurent pas de manière explicite dans la partition.

D'après l'analyse de Jérôme Baillet, *Jour, contre jour* se présente comme une succession de 20 phases, dont les durées successives correspondent à une suite harmonique (où $U_n = 240/n$) parcourue en sens inverse à partir du milieu de la pièce. Les phases se raccourcissent donc jusqu'à l'axe de symétrie de l'œuvre (début de la phase 11, mesure 155), puis se rallongent par la suite, jusqu'à la fin. Chaque phase est composée de deux sections, A et B, qui correspondent respectivement aux archétypes son (hauteurs définies produites par un jeu instrumental conventionnel) et bruit (bande, certains effets sur la partie d'orgue comme le *phase shifting*, et techniques de jeu

spéciales : cordes écrasées, souffles aux instruments à vent). On constate d'ailleurs à l'écoute que ces deux archétypes sont facilement identifiables. Dans les sections A, les sons instrumentaux forment des accords formés à partir de notes extraites d'un spectre harmonique. Celui-ci est présent tel quel au début de la phase 11, à l'axe de symétrie de la pièce. Autour de cet axe, les accords périphériques constituent une distorsion de ce spectre. La plupart des hauteurs sont arrondies au demi-ton près, ce qui donne des accords formés de superpositions de tierces et de secondes, très typés, presque tonaux. Les sections A des quatre phases centrales (18 à 22) sont formées d'accords de 10 notes ; le nombre de notes diminue ensuite à mesure que l'on s'éloigne de l'axe de symétrie.

Jour, contre jour commence et se termine avec une seule note d'orgue sur un fond bruité. L'épaisseur du spectre occupé par les sons instrumentaux augmente donc jusqu'au centre de la pièce pour ensuite diminuer jusqu'à la fin. Ainsi, le centre de la pièce est caractérisé par son harmonicité et sa périodicité, alors que plus on s'en éloigne, plus on se situe dans l'inharmonicité et l'apériodicité. Quant au registre, il suit un parcours global allant de l'extrême aigu à l'extrême grave (Baillet 2000, 157-166).

Méthodologie

Dans le cadre de cette analyse perceptive, le recours à des outils tels que la spectromorphologie de Denis Smalley (1997, 2009) et l'analyse fonctionnelle de Stéphane Roy (2004) nous semblait approprié : contrairement aux outils développés par Pierre Schaeffer (1966), ils ne nécessitent pas la pratique de l'écoute réduite, problématique en musique instrumentale. De plus, bien qu'ils aient d'abord été conçus pour les musiques électroacoustiques, ils sont surtout destinés à être utilisés à partir d'un enregistrement musical sur support fixe, ce qui les rend adaptables à plusieurs types de musiques instrumentales et mixtes.

À l'aide de repères formels extraits de l'analyse de Baillet et notés au préalable dans la partition d'exécution, le fichier sonore de *Jour, contre jour*, extrait de l'enregistrement réalisé en 1993 par l'ensemble L'ITINÉRAIRE sous la direction de Pascal Rophé, a été annoté dans le logiciel d'édition sonore *Amadeus Pro*. Des marqueurs indiquent le début de chacune des phases et, pour chaque phase, celui des sections A et B, alors que d'autres ont été insérés pour marquer la présence d'événements sonores prégnants et donc stratégiques dans le déroulement de l'œuvre. Puis, des sonagrammes correspondant à chaque page de la partition ont été extraits, et d'autres analyses spectrales telles qu'un suivi des fréquences fondamentales et du centroïde (centre de gravité spectral) ont été effectués grâce aux logiciels *Max* (version 6) et *Audiosculpt*.

Finalement, une partition graphique a été réalisée afin de faciliter l'écoute. Le déroulement temporel en est calqué sur celui de la partition d'exécution (les pages et les mesures coïncident), tandis que les hauteurs sont représentées par des lignes colorées selon la note, dans un espace divisé selon une échelle logarithmique en base 2, une octave équivalant alors à une hauteur de 3 cm.

Apports et retombées

Certains éléments décelés lors de cette analyse perceptive renforcent effectivement les repères formels énoncés par Baillet dans son analyse. Par exemple, dans son approche spectromorphologique, Denis Smalley décrit trois archétypes sonores : l'attaque-impulsion (*attack alone*), l'attaque-atténuation (*attack-decay*) et l'entretien gradué (*graduated continuant*) (Smalley 1997, 113). *Jour, contre jour* est principalement constituée d'entretiens gradués, présents dans les lignes instrumentales, mais aussi de quelques instances d'attaques-atténuations, jouées par les cordes en *pizzicati*, par les crotales et/ou par le vibraphone, qu'on remarque facilement. Celles-ci sont placées à des endroits stratégiques, qui coïncident avec le début de chacune des phases. D'un point de vue fonctionnel (Roy 2004), ces attaques-atténuations correspondent à des déclenchements.

La division formelle de *Jour, contre jour* en phases successives est également soulignée par un autre procédé décelable lors de l'écoute de la pièce. Dans la première moitié de l'œuvre, chaque fin de phrase est marquée par une impression de chute harmonique ; dans la seconde moitié, symétrique à la première, l'impression de chute est remplacée par une ascension mélodique faite de notes superposées. Enfin, la division de chacune des vingt phases en deux sections distinctes est facilement identifiable par l'intervention de souffles colorés, joués par différents instruments à vent. Ici, c'est le contraste entre son pur et bruit coloré qui attire l'attention.

Par ailleurs, à partir de la seconde moitié de la pièce (à 11:45 dans l'enregistrement), l'accélération s'arrête pour faire place à une décélération. Si l'accélération marque facilement l'esprit, Grisey a adopté plusieurs stratégies afin d'accentuer la décélération, moins prégnante. À partir de la phase 11, l'impression de ralentissement est amplifiée par le changement de registre vers le grave, notamment par le remplacement des clarinettes en *si bémol* par des clarinettes basses et par l'utilisation de rythmes itératifs, qui suggèrent la lecture ralentie d'une bande sonore. Finalement, dans la même optique, les rythmes iambiques évoquant des battements cardiaques au début de la pièce sont rejoués plus lentement vers 5:14, puis repris de manière beaucoup moins explicite au début de la phase 14 (13:13), où ils se retrouvent plutôt dans les rythmes associés aux entrées successives des instruments de l'ensemble. Le motif des battements cardiaques est donc ralenti puis sublimé, ce qui laisse présager la manière dont la pièce se terminera.

En résumé, cette méthodologie d'analyse aura permis d'expérimenter l'utilisation d'outils d'analyse conçus pour les musiques électroacoustiques en les adaptant aux musiques instrumentales et mixtes. Cette démarche pourra également contribuer à développer des stratégies d'analyse pour les mu-

siques dont la partition n'est pas suffisante à leur compréhension immédiate, notamment en raison de l'utilisation de modes de jeu alternatifs, d'instruments électroniques (ou numériques), de sons de synthèse et de traitements sonores. Finalement, l'approche perceptive adoptée ici aura permis d'établir des liens entre les conceptions de la temporalité de Gérard Grisey et leur application dans ses œuvres musicales.

Mots-clés

Musique spectrale, analyse perceptive, spectromorphologie, analyse fonctionnelle, temporalité.

RÉFÉRENCES

- BAILLET (Jérôme), 2000, *Gérard Grisey : Fondements d'une écriture*. Paris, Harmattan.
- ENSEMBLE L'ITINÉRAIRE et ROPHÉ (Pascal), 1993, *Talea ; Prologue ; Anubis ; Nout ; Jour, contre jour* (CD). Levallois, Musidisc.
- FÉRON (François-Xavier), 2010, « Gérard Grisey : première section de *Partiels* (1975) », *Genesis*, n°31, p. 77-97.
- FÉRON (François-Xavier), 2010, « Sur les traces de la musique spectrale : analyse génétique des modèles compositionnels dans *Périodes* (1974) de Gérard Grisey », *Revue de musicologie*, 96, n°2, p. 411-443.
- GRISEY (Gérard), 2008, « Tempus ex Machina », dans LELONG (G.) et RÉBY (A.-M.), dir., *Écrits : ou l'invention de la musique spectrale*. Paris, Éditions MF, p. 57-88.
- ROY (Stéphane), 2004, *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*. Paris, Harmattan.
- SCHAEFFER (Pierre), 1966, *Traité des objets musicaux*. Paris, Seuil.
- SMALLEY (Denis), 1997, « Spectromorphology : Explaining Sound-Shapes », *Organised Sound*, 2, n°2, p. 107-126.
- , 2009, « Klang, Morphologien, Spektren : Spektromorphologie in der Instrumentalmusik », dans HASELBÖCK (L.), dir., *Klangperspektiven*. Hofheim, Wolke Verlag, p. 45-71.
- WIKIPÉDIA, 2017, *Livre des Morts des Anciens Égyptiens*. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Livre_des_morts_des_Anciens_%C3%89gyptiens>, consulté le 29 avril 2017.