

Mardi 13 et mercredi 14 novembre 2001

9h00-13h00 et 14h30-18h30

Château de la Napoule (Mandelieu - La Napoule)

COLLOQUE

sous la direction de François PARIS et Makis SOLOMOS

La Métaphore Lumineuse : Gérard Grisey et Iannis Xenakis

Intervenants :

Thierry Alla, Université Bordeaux 3

Jérôme Baillet, Université Paris 4

Daniel Charles, Université de Nice

Danielle Cohen-Levinas, Université Paris 4

Agostino Di Scipio, Conservatorio di Latina, Italie

Alain Fourchette, Université de Nice

Rudolf Frisius, Institut für neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, Allemagne

Christian Hauer, Université de Provence

Jean-Louis Heudier, Observatoire de Nice

Martin Laliberté, Université de Dijon)

Philippe Lalitte, IUFM de Dijon

Geneviève Mathon, Université de Tours

Angelo Orcalli, Université d'Udine, Italie

Carmen Pardo, Université de Barcelone, Espagne

Anne Sédès, Université Paris 8

Makis Solomos, Université Montpellier 3,

Membre junior de l'institut Universitaire de France

Ivanka Stoïanova, Université Paris 8

« La musique, lieu de tous les transports, est un art de la métaphore. Les musiciens ont toujours su emprisonner dans leurs notes des idées, des images et même des sons appartenant à d'autres domaines, faisant de la métaphore un véritable outil pour penser et entendre, créer et interpréter la musique.

La musique contemporaine, que l'on a parfois dit formaliste, a pourtant usé et abusé de la métaphore, exigeant de son écoute, de sa compréhension et de son analyse un véritable art de l'analogie. Curieusement d'ailleurs, a resurgi en son sein une métaphore que l'on croyait oubliée : l'ancestrale référence aux étoiles, que l'imaginaire scientifique récent a enrichi de créatures nouvelles (supernovae, pulsars, etc.).

Ce colloque traitera de quelques occurrences de la métaphore, plus particulièrement lumineuse, dans la musique contemporaine. Un hommage sera rendu à deux compositeurs récemment disparus : Gérard Grisey et Iannis Xenakis. L'un comme l'autre n'ont-ils pas placé la métaphore au cœur de leur démarche, le second procédant à des "transferts" de modèles issus par exemple de la physique moléculaire, le premier évoquant la "chair du temps" ? L'un comme l'autre n'ont-ils pas revendiqué une filiation cosmique - sans pour autant renouer avec un pythagorisme naïf - avec des œuvres comme *Le Noir de l'Etoile* (Grisey) ou *Pléiades* (Xenakis) ? »

Makis Solomos

Mardi 13 novembre 2001 : La métaphore lumineuse

- 9h. Ouverture
- 9h15. **Daniel Charles** (Université de Nice) : « La musique et l'(h)or(s) du temps. L'explication des métaphores »
- 10h. **Christian Hauer** (Université de Provence) : « De la métaphore en musique - ou : du sens »
- 10h45. **Pause**
- 11h. **Martin Laliberté** (Université de Dijon) : « Physique et musique contemporaine : quelques réflexions autour de la théorie des cordes »
- 11h45. **Carmen Pardo** (Université de Barcelone, Espagne) : « Les modes du sommeil »
- 12h30. **Discussion**
- 14h30. **Geneviève Mathon** (Université de Tours) : « Du clair-obscur dans la musique de Giacinto Scelsi »
- 15h15. **Philippe Lalitte** (IUFM de Dijon) : « La métaphore boréale chez Varèse »
- 16h. **Pause**
- 16h15. **Ivanka Stoïanova** (Université Paris 8) : « Stockhausen et les étoiles »
- 17h. **Alain Fourchette** (Université de Nice) : « Le multiple et l'un dans Mizar de Christobal Halffter »
- 17h45. **Danielle Cohen-Lévinas** (Université Paris 4) : « La diagonale du temps : à la limite de la métaphore vive »
- 18h30. **Discussion**

Mercredi 14 novembre 2001 : Xenakis-Grisey

- 9h15. **Makis Solomos** (Université Montpellier 3) : « Pour une filiation imaginaire Xenakis-Grisey ? »
- 10h. **Angelo Orcalli** (Université d'Udine, Italie) : « Temps, matière et mémoire : catégories de la pensée musicale chez Xenakis et Grisey »
- 10h45. **Pause**
- 11h. **Anne Sédès** (Université Paris 8) : « Analyse et modélisation du son dans la musique de Gérard Grisey et de Iannis Xenakis »
- 11h45. **Jérôme Baillet** (Université Paris 4) : « Les processus de transformation de Xenakis à Grisey : modèles et applications »
- 12h30. **Discussion**
- 14h30. **Rudolf Frisius** (Institut für neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, Allemagne) : « A propos de La légende d'Eer et de Nekuïa (Xenakis) »
- 15h15. **Agostino Di Scipio** (Conservatorio di Latina, Italie) : « Systems of embers, dust and clouds. Observations after Xenakis »
- 16h. **Pause**
- 16h15. **Thierry Alla** (Université Bordeaux 3) : « Klangschaten dans Anubis-Nout (Grisey) »
- 17h. **Jean-Louis Heudier** (Observatoire de Nice) : « De Platon aux pulsars »
- 17h45. **Discussion finale**

Daniel Charles

« *Reflexions sur l'(h)or(s) du temps* »

Un mot, d'abord, à propos du titre. Celui-ci m'a été suggéré par l'intitulé d'un livre récent de l'esthéticien Michel Ribon, *L'Art et l'or du temps* (Editions Kimé, 1997), dont j'achevais la lecture lorsqu'il me fut proposé de participer à une rencontre où devaient se croiser ou se tuer Xenakis et Grisey, le musicien des structures « hors-temps » et celui des pulsars, c'est à dire des « étoiles à neutrons » ou « métronomes célestes guidant la navigation des musiciens » (Dominique Proust, *L'Harmonie des sphères*, Ed. du Seuil, 2001, p.231). Se référant à un poète « familier des carillons de Bruges », Georges Roddenbach, Michel Ribon évoquait une harmonie universelle qui, pour être, au gré de la tradition, « suspendue à Dieu », requérait moins une « dialectique ascendante » qu'une « dialectique descendante, capable de transfigurer de son rayon d'or une existence quotidienne faite de grisaille :

Son de l'Eternité tout à coup reconnu

Car tandis qu'on l'écoute on redevient divin ».

A une telle description, il a toujours été objecté qu'elle se berçait d'illusions. Rappelons-nous, avec le Lawrence Kramer de *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Berkeley, Université of California, 1995), ce critique de Haydn, Johann Karl Friedrich Triest, qui n'hésitait pas à fustiger le double *forte* par lequel, cinq ans après sa visite londonienne de 1792 à l'astronome Herschel, l'auteur de l'oratorio *La Création (Die Schöpfung)* avait brisé le *pianissimo* de l'avant-Création, à seule fin d'illustrer l'*Et la lumière fut (Es ward Licht)* biblique : qu'a-t-on besoin, demandait Triest, quand on n'est capable que de « faire défiler quelques objets à la lumière d'une lanterne magique », de simuler la mise en musique d'une « histoire naturelle » ou d'une « géogonie »? « Le rédacteur de la vieille histoire mosaïque des sept jours de la Création n'a sûrement jamais imaginé qu'elle ferait un tel tabac en cette fin de dix-huitième siècle ! »

Argumenter à la façon de Triest, c'était condamner la musique à *ne pas représenter*, et décréter son *auto-référentialité*. Il fallait, pour cela, que le langage fût le seul à véhiculer un sens. Car la ruine de la représentation, pour réductrice qu'elle semblât, puisqu'elle interdisait en effet à la musique toute intelligibilité d'ordre extra-musical, la préservait cependant de toute *impureté*. L'existence d'une musique *formelle* - déliée de toute inféodation « figurative » et de tout « programme » - était bel et bien à ce prix. Seulement, comment une musique « pure » eût-elle accueilli sans l'affaiblir et l'exténuer le récit de la Création ? Déjà aplati en se soumettant aux requisits du discours, un tel récit, transposé en sons, s'émiettait irrémédiablement en une poussière de métaphores...

Répondre, en s'aidant d'exemples contemporains, à une telle critique de la métaphore, tel est l'enjeu. On s'en acquittera en s'aidant du dernier livre de François-Bernard Mâche, *Musique au singulier* (Odile Jacob, 2001) ; de la philosophie de Gilles Deleuze ; et-en réplique aux vers de Roddenbach cités par Dominique Proust - d'un poème jadis mis en musique par un artiste un peu oublié, René Leibowitz, et signé Raymond Queneau, *L'explication des métaphores*, dont je recopie ici le début :

« Loin du temps, de l'espace, un homme est égaré,

Mince comme un cheveu, ample comme l'aurore

Les naseaux écumants, les deux yeux révoltés,

Et les mains en avant pour tâter le décor

- D'ailleurs inexistant. Mais quelle est, dira-t-on,

La signification de cette métaphore :

« Mince comme un cheveu, ample comme l'aurore »

Et pourquoi ces naseaux hors des trois dimensions ?

Si je parle du temps, c'est qu'il n'est pas encore,

Si je parle d'un lieu, c'est qu'il a disparu,

Si je parle d'un homme, il sera bientôt mort,

Si je parle du temps, c'est qu'il n'est déjà plus. » (...)

Christian Hauer

« *De la métaphore en musique - ou du sens* »

Sans métaphore, pas de sens, donc pas de musique. L'un des objectifs de cette communication est de souligner la fonction décisive de la métaphore dans la constitution du sens musical. De fait, il n'y a pas de sens pur : le sens n'émerge qu'à partir du moment où ce qui est perçu entre en résonance avec quelque chose de connu. J'adopte ainsi l'une des définitions possibles de la métaphore : c'est elle et seulement elle qui permet d'accéder à l'essence des choses —ici le sens— par le rapprochement de deux éléments analogues séparés dans le temps. Par

conséquent, une œuvre musicale ne peut faire sens que par rapport à d'autres œuvres musicales ou d'autres musiques, mais aussi par rapport à des réalités autres que musicales : culturelles, spirituelles, socio-historiques, etc. Tout sens, musical ou autre, est donc nécessairement métaphore : parler de la métaphore, c'est parler du sens, et inversement...

Martin Laliberté

« Physique et musique contemporaine : quelques réflexions autour de la théorie des cordes »

Nombreux sont ceux qui estiment que la connaissance et la conscience du monde évoluent principalement grâce aux outils pour le penser. Cette évolution de la conscience affecterait en retour la sensibilité et ferait ainsi émerger de nouvelles catégories de la pensée artistique —à moins que ce ne soit l'inverse, comme l'affirment Xenakis, Chouning ou Attali.

La physique et l'astrophysique contemporaines, entre autres sciences, ont transformé de fond en comble la vision du monde occidentale. Peut-on et doit-on en conclure que la musique en est affectée à son tour ?

Nouvelle étape du grand ballet de séduction réciproque des sciences et des arts, une proposition de physique théorique a émergé depuis une quinzaine d'années. Elle tente de concilier les antinomies essentielles de la physique du XXe siècle —la relativité générale d'Einstein et la physique quantique— retrouvant paradoxalement certaines intuitions orientales anciennes. Cette séduisante théorie des « supercordes » pose que la matière (dont la lumière) est constituée de minuscules cordes vibrantes. Constituera-telle la prochaine métaphore compositionnelle en vogue ?

L'exposé, après une courte description de la théorie des supercordes et quelques propositions d'applications musicales s'achèvera un peu de musicologie spéculative, en hommage à Gérard Grisey et Iannis Xenakis.

Carmen Pardo

« Les modes du sommeil »

Le titre « Les modes du sommeil » souhaite rappeler la fonction de la musique en tant qu'art de la métaphore, art du transport. Il constitue une référence directe, on le sait, à la tradition nordique, qui considérait que l'homme qui entendait le « mode du sommeil » risquait d'être conduit dans l'au-delà.

Nonobstant, sans prétendre se placer sur une interprétation métaphysique, on veut interroger les liens qui peuvent s'établir entre ce mode du sommeil et la possible fonction de la métaphore chez Xenakis. Pour ce faire, on partira de la notion xenakienne de « morphologie générale » comme fondement de la science et de l'art. L'approche de cette morphologie nous permettra de mettre en question :

- la pertinence de la notion de métaphore dans l'univers xenakien ;
- la considération de la lumière et du son comme signes et non pas comme symboles ;
- la rédéfinition de l'acte compositionnel même.

Cette analyse prendra comme base le *Diatope*, une composition visuelle et sonore que le musicien lui-même a décrit comme « une sorte de corde sonore tendue par l'homme dans l'espace et l'éternité cosmiques... ».

Philippe Lalitte

« La métaphore boréale chez Varèse »

Peut-être plus que pour tout autre compositeur, la métaphore constitue pour Edgar Varèse un moyen d'expression privilégié lorsqu'il s'agit de parler de sa musique. Sa vision d'un monde sonore entièrement neuf, nécessitait certainement le recours à l'analogie avec des domaines extra-musicaux qui seuls pouvaient faire comprendre ses conceptions musicales. Dès *Mehr Licht* et *Les cycles du Nord*, œuvres dont l'origine remonte à l'expérience sensorielle d'une aurore boréale, la métaphore varésienne se réfère aux phénomènes lumineux et célestes. À propos d'*Hyperprism* et d'*Intégrales*, la métaphore se fait scientifique en intégrant les notions de décomposition prismatique, de projection, de diffraction, de cristallisation, etc. Elle flirte avec l'hermétisme et le messianisme pour *Arcana* et *L'Astronome*. Les exégètes de Varèse ont longtemps cherché les traces de ces métaphores dans l'écriture des œuvres. Qu'en est-il réellement ? La métaphore varésienne n'est-elle que le reflet d'un besoin de spéculation ou bien s'agit-il d'une véritable transposition de modèles scientifiques dans une pensée musicale ?

Alain Fourchotte

« *La dialectique de l'un et du multiple dans Mizar (1977) de Cristóbal Halffter* »

Il s'agira de montrer, grâce à l'analyse de quelques « moments favoris » de *Mizar* (1977), que la métaphore de l'étoile double est bien davantage qu'un simple point de départ pour l'écriture de la pièce. En effet, les différents degrés d'indistinction, d'une part des flûtes solistes entre elles, d'autre part des flûtes solistes par rapport à l'ensemble instrumental, révèlent une véritable dialectique de l'un et du multiple. En faisant tendre le multiple des blocs en présence vers l'unité, vers le conflit ou encore en libérant l'individualité maximale de ces blocs, cette dialectique suscite des relations entre dimensions du son particulièrement riches de conséquences pour la création musicale aujourd'hui.

Makis Solomos

« *Pour une filiation imaginaire Xenakis-Grisey ?* »

Il existe, dans l'histoire de la musique, des cas où l'on est tenté, en suivant les faits musicaux, de construire *a posteriori* une filiation. Ainsi, Gérard Grisey n'a sans doute pas directement été marqué par Xenakis, mais leurs œuvres musicales témoignent de réelles convergences : pensée du processus, mise en parallèle d'échelles différentes de temps, modèle du son, etc., jusqu'à la référence aux étoiles. Il est vrai que l'esprit est différent — formes amples chez l'un, concises chez l'autre, pour ne prendre qu'un seul exemple—, néanmoins la proximité de certaines techniques et de certains résultats sonores devrait autoriser la comparaison qui sera tentée.

Angelo Orcalli

« *Temps, matière et mémoire: catégories de la pensée musicale chez Xenakis et Grisey* »

La crise de la musique sérielle a fait échouer la dernière tentative d'édifier un système musical unitaire et partagé. Les efforts qui ont suivi pour élaborer de nouvelles règles de composition ont ouvert une phase où la théorie joue le rôle d'un métalangage intégré à l'objet —une dimension supplémentaire de la musique— comme l'a bien souligné J.Molino.

Au cours des années cinquante, la musique électronique a élargi le champ des matériaux et a libéré le son des contraintes des instruments orchestraux traditionnels.

Le compositeur peut travailler avec des séquences de signaux dépourvues d'une structure de résonance préordonnée et les traiter comme des ensembles de séries temporelles auxquelles il peut donner un degré d'autocorrélation librement établi.

Chaque compositeur définit ses propres principes d'individuation des objets sonores et ses propres stratégies de formalisation. Il jouit d'une liberté d'action qui n'a pas de précédents. D'une manière analogue à ce qui se vérifie dans la recherche scientifique moderne, le compositeur modélise son univers sonore en assumant aussi toute la responsabilité de ses choix.

S'il n'y a plus d'absolus et de systèmes unitaires, l'analyse et la critique musicale aussi doivent se doter d'une nouvelle méthodologie qui saurait mettre à jour les bases théoriques des œuvres considérées.

Xenakis et Grisey sont des compositeurs bien représentatifs d'une manière de réaliser les constructions musicales qui transfèrent à l'écriture un modèle du son et de sa perception nettement défini.

On peut dire que Xenakis, en poursuivant l'objectif de remonter aux sources plus profondes de l'activité musicale (de toutes les musiques), a fortement contribué à la prolifération des modèles de composition et a imposé, mais ce n'était pas son but, le relativisme épistémologique également dans le domaine de la théorie musicale. Dès le début de sa recherche, Xenakis a saisi les profondes transformations qui se sont produites dans les mathématiques et il a suivi la nouvelle orientation de la pensée scientifique qui dérive d'une part de l'axiomatisation de la physique quantique et de la théorie des jeux, d'après les travaux développés par von Neumann, et d'autre part des recherches de Norbert Wiener sur les mouvements brownien et la Cybernétique. Depuis la dernière guerre mondiale, la « mathématique du temps », née de la physique newtonienne, et qui s'est développée en symbiose avec le calcul infinitésimal classique, n'est plus la seule conception dominante. Elle a été supplantée par des modèles mathématiques statiques et atemporels où le hasard aussi est englobé dans la sphère de la légalité purement logique.

Xenakis a bien assimilé la conception des signaux non-déterministes, la vision atomique de l'énergie et l'approche statistique qui en dérive. Il a créé, par l'écriture musicale, un monde sonore granulaire et chaotique organisé par des règles de construction formelle qui sont tirés des structures profondes de la pensée logique et mathématique. Aucun fond de résonance acoustique n'oriente notre perception dans le bruit « moléculaire » qu'il réalise par ses textures.

Si Xenakis procède par des inventions qui découlent des problèmes de forme dont dérive la formulation exacte des lois d'enchaînement « hors temps », Grisey, par contre, conquiert ses formes en mettant en lumière les propriétés « naturelles » de la matière sonore. Un seul son instrumental, visualisé grâce à l'analyse

sonographique, peut renfermer un univers, être le symbole d'une réalité virtuelle mais comprimée par le geste instrumental. Réaliser toute virtualité d'un objet sonore, lui donner une vie, comporte un changement d'échelle, une dimension temporelle où le rythme ordinaire se taît. La forme, pour Grisey, dérive donc de l'histoire plus intime de l'évolution des sons, réalisée par toutes les ressources de l'instrumentation orchestrale.

Normalement, on dit que la musique instrumentale compose le temps ; au contraire, dans la musique électronique, c'est la structure interne du son qui est articulée. Grisey a unifié ces deux moments : il compose le temps « instrumental » pour articuler la vie intime du son, pour détruire l'individualité des instruments au profit d'une image sonore fusionnée. Dans son modèle sonore, les atomes xenakiens se répandent en des lignes de force qui donnent à la perception des changements de tension. La différence entre les sons ne prend pas naissance d'un système de normes, mais représente la distance perçue dans la dimension temporelle. La modélisation de Grisey met la notion de différence au centre de la perception musicale, c'est-à-dire que le véritable matériau du compositeur devient le degré de pré-audibilité.

L'orientation esthétique de Grisey et de Xenakis se place sur des versants bien opposés. Une série d'exemples au cours de la communication rendront explicite leurs visions complémentaires de la musique.

Anne Sèdes

« Analyse et modélisation du son dans la musique de Gérard Grisey et de Iannis Xenakis »

Dans l'approche compositionnelle de Gérard Grisey comme dans celle de Iannis Xenakis, nous étudierons dans quelle mesure interviennent des procédés d'analyse, de modélisation et de synthèse du son en relation avec le musical.

Nous présenterons chez G. Grisey une pratique tirée du champ de la physique et de l'acoustique, exploitant essentiellement l'analyse du domaine fréquentiel pour ainsi dire héritée du XIX^{ème} siècle de Helmholtz.

Chez I. Xenakis, nous présenterons une pratique tirée de l'exploitation arbitraire du champ plus général de la physique et des mathématiques, intégrant au passage l'indéterminisme. Nous verrons alors comment et pourquoi l'œuvre musicale s'impose comme l'immersion dans l'espace sonore pour l'un, et comme l'émergence du geste sonore pour l'autre.

Jérôme Baillet

« Les processus de transformation de Xenakis à Grisey : modèles et applications »

Au début des années 70, Gérard Grisey et Tristan Murail développent conjointement des méthodes de composition systématisant l'emploi de processus de transformations, qui assurent une orientation irréversible du déroulement temporel de la musique, en opposition radicale au statisme inhérent à la majeure partie de la musique de leurs aînés. Dans cette démarche, les compositeurs « spectraux » ont été fortement influencés par la musique de Ligeti et se réfèrent moins à celle de Xenakis. Pourtant l'auteur de *Pithoprakta* a été un des premiers à imaginer des formes musicales faites de mouvements globaux de matière sonore dont un cas particulier réside dans ce qu'il nomme les transformations continues. Le parallèle est souvent saisissant entre certains concepts ou certaines réalisations de Xenakis, et les premiers processus de transformation que Grisey écrit vingt ans plus tard : passage du son au bruit, relation avec la thermodynamique et la notion d'entropie, influence de modèles physiques comme le changement d'état dans la conception de mouvements sonores. Occasionnel et secondaire chez Xenakis, le processus de transformation devient chez Grisey le moteur fondamental de l'engendrement des formes.

Agostino Di Scipio

« Métaphore, formalisation et intuition dans Analogique A / B »

«Raraque per caelum cum venti nubila portant
tempore nocturno, tum splendida signa videntur
labier adversum nimbos atque ire superne [...]» *
Lucrèce, *De Rerum Naturae*, 443-445

Je dois avouer que, dans la musique de Xenakis, je ne vois aucune « métaphore lumineuse » immanente, quoique, dans tout son œuvre, on puisse trouver non pas seulement beaucoup de références aux étoiles (*Pleiades*, *Eridanos*, *Dämmerstein*), mais aussi des métaphores illuminantes et des Lumières (*enlightment*). La métaphore-clé du « nuage » (les « nuages de son » dans plusieurs de ses compositions) est accompagnée par l'introduction du critère de « densité », critère de composition historiquement nouveau. Cette métaphore du nuage renvoie de toute évidence à un ciel couvert, ou au moins « variable », avec la lune, le soleil et les autres

étoiles cachés, ou bien « emportés », éloignés du paysage des nuages. C'est bien une métaphore de l'ombre, du voile —donc seulement une négation de l'articulation de la lumière. Et alors une métaphore du dévoilement.

Tout cela comporte, en réalité, un discours plus large sur la nature même de la notion de « métaphore ». La pensée métaphorique adressée à la surface acoustique de la musique demeure une pensée par images et se résout dans le concept de « métaphore poétique », dans la poétisation du phénomène avec lequel on veut établir une analogie. Pour tout compositeur, il est question de « poétique » ; plus généralement, il est question d'association d'idées, de suggestion de l'expérience, finalement d'esthétique (« seulement » d'esthétique —selon la notion kantienne « d'appréciation désintéressée » du sujet, qui ne connaît rien autour de l'objet).

Je crois par contre que l'œuvre de Xenakis atteint, dans certains travaux —et particulièrement dans les compositions électroniques— une condition différente (seulement esquissée chez Varèse), qui peut être désignée comme « métaphore opérationnelle » : l'analogie s'établit alors avec les événements et avec le fonctionnement du phénomène et non pas avec la surface du phénomène. La métaphore opérationnelle suggère une possibilité concrète d'action, avant toute possibilité de résultat. L'action est guidée par des critères opérationnels dont les épiphénomènes sensibles appartiennent à l'ordre du phénomène. Bref, le procédé de mise en œuvre sera éclairé à la lumière de la métaphore avant le résultat sonore en soi-même. (Attention : non pas le « procédé musical » en tant que forme de développement téléologique du matériau musical, mais précisément la « mise en œuvre », où le « matériau » est « forme sonore » en soi).

(A ce propos, ce voisinage attend d'être interrogé, bien que dans une distance abyssale, avec la praxis de John Cage et son « imitation de la nature dans son *modus operandi* », elle aussi orientée vers le « procédé » avant le « résultat » —orientée, comme le diraient les critiques, vers l'inauguration d'un « ouvert », vers la *lichtung*, une lumière qui se laisse voir en transparence dans l'obscurité de la forêt heideggerienne... Un voisinage qui reste caché et que demande une véritable problématisation de toute praxis technologique dans la musique du XXe siècle. Un voisinage signalé historiquement par le fait que les deux compositeurs sont ensuite devenus des points de repère décisifs pour le développement de la *computer music*, de la composition 'par ordinateur' —des premières expérimentations des années soixante, jusqu'à la « déconstruction de la technique » des *hackers-musiciens* d'aujourd'hui).

Pour bien évaluer le concept de « métaphore opérationnelle », j'essayerai d'extrapoler quelques éléments d'analyse d'un des travaux les plus sous-estimés de Xenakis, *Analogique A/B* (pour 9 instruments à cordes et bande magnétique, 1958-59), dont la genèse et la perception sensible, à l'écoute, exemplifient directement le concept « d'analogie avec le procédé constructif » (par référence également au concept de « modèle scientifique », explicatif ou générateur, bien que très librement appliqué par le compositeur). Entre autre, ce morceau implique un travail sur la « mémoire » qui est essentiel pour la métaphore opérationnelle située au-dessous —la « mémoire » qui pour Saint Augustin est comme une « lumière du temps » dans la perception du son (*De Musica*, livre VI, 8-21).

* « Lorsque à travers le ciel les nuages passent avec les vents / Pendant la nuit, des constellations resplendissantes semblent glisser le long des nuages et s'en aller vers le haut ».

Thierry Alla

« A propos d'*Anubis-Nout* de Gérard Grisey »

Gérard Grisey a introduit dans plusieurs de ses écrits l'idée de luminosité et d'ombre des sons. Il propose de nommer l'ombre sonore *Klangschatten*. L'ombre des intervalles est mise en évidence dans *Jour, Contre-jour*. Hugues Dufourt quant à lui rapproche Grisey et Murail des peintres impressionnistes, cherchant à donner à la matière sonore une lumière fine, miroitante, diffractée à l'extrême et décomposée en nuances infinies. Grisey a trouvé dans *Le livre des morts* de l'Égypte antique matière à développer une dialectique de l'ombre et de la lumière. *Anubis-Nout*, pièce pour clarinette contrebasse solo en est un exemple parmi d'autres. Les spectres inversés s'inclinent vers les régions graves du côté de l'ombre alors que les multiphoniques sur un intervalle de douzième symbolisent la voûte étoilée lumineuse. Musique des ombres mais aussi musique des nombres. Au-delà de l'aspect symbolique de l'œuvre, on peut découvrir un important travail de combinatoire. D'autre part, il conviendra d'aborder la question de la transcription discutable pour saxophone, publiée par l'auteur : démarche surprenante chez un compositeur spécialiste du timbre.