



HAL
open science

Deux visions de la ” vie intérieure du son ” : Scelsi et Xenakis

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. Deux visions de la ” vie intérieure du son ” : Scelsi et Xenakis. Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société, 2012, 12 p. hal-00770101

HAL Id: hal-00770101

<https://hal.science/hal-00770101>

Submitted on 7 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Deux visions de la « vie intérieure du son » : Scelsi et Xenakis

Makis Solomos (E.A. Esthétique, musicologie, danse et création musicale, Université Paris 8)
revue *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* n°15, mai 2012,
<http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=504>

Abstract. Que peut-il y avoir de comparable entre Scelsi et Xenakis, entre le compositeur de l'intuition et le compositeur de la formalisation, entre le musicien de l'éther et le musicien des grandes secousses telluriques, entre le chantre de l'incantation sur la base d'une seule note et le sculpteur de gigantesques masses sonores ? Cet article tentera la comparaison en partant d'une question qui a vivement intéressé toute la musique depuis 1945 : la « vie intérieure du son ». « Nous creusons tous les deux un tunnel. Mais nous avons commencé loin de l'autre. Aucun ne sait précisément où il va, mais il se peut qu'un jour nous nous rencontrions au milieu », écrivait Scelsi en parlant de Xenakis...

SCELSI ET XENAKIS

Que peut-il y avoir de comparable entre le compositeur de l'intuition et le compositeur de la formalisation, entre le musicien de l'éther et le musicien des grandes secousses telluriques, entre le chantre de l'incantation sur la base d'une seule note et le sculpteur de gigantesques masses sonores ? Est-il possible de comparer *il conte* et l'ancien communiste, l'homme qui croyait en la réincarnation et l'homme qui pensait que l'univers provient du rien et que « le même est, à la fois, être et ne pas être »¹ ? Pourtant, nombreux sont les auditeurs qui apprécient également nos deux compositeurs, Giacinto Scelsi et Iannis Xenakis, et il existe même des spécialistes au même titre de l'un comme de l'autre².

Une recherche historique et philologique pourrait peut-être mettre à jour des points intéressants pour fonder la comparaison. Ainsi, outre le fait qu'ils eurent le même éditeur, nos deux musiciens se sont partagés quelques interprètes historiques, tels Maurice Le Roux, Geneviève Renon, Fernando Grillo ou le quatuor Arditti³. Par ailleurs, il serait intéressant de savoir ce que l'un connaissait de l'autre. Par exemple, on pourrait penser aux très nombreuses créations de Scelsi qui eurent lieu à Paris, et auxquelles Xenakis a peut-être assisté, créations que je cite en me limitant à l'après 1945 : *La Nascita del Verbo*, le *Quatuor n°1*, *Le fleuve magique*, les *Quattro pezzi (su una nota sola)*, le *Divertimento n°2*, *Manto*, *Xnoybis*, *CKCKC*,

¹ Iannis Xenakis, *Musiques formelles = Revue Musicale* n°253-254, 1963, p. 36.

² Je pense notamment à Sharon Kanach.

³ La partition de *Metastaseis* de Xenakis est dédiée au chef d'orchestre Maurice Le Roux (cf. le texte que ce dernier dédie à Xenakis : « Kalimera, Iannis », *Regards sur Iannis Xenakis*, préparé et organisé par Hugues Gerhards, Paris, Stock, 1981, p. 71-78), lequel a dirigé la première des *Quattro pezzi (su una nota sola)* de Scelsi. Geneviève Renon, altiste, a créé *Manto* et *CKCKC* de Scelsi ainsi qu'*Embellie* de Xenakis. Fernando Grillo, contrebassiste, a créé la version pour contrebasse de *Ko-Tha* de Scelsi et a créé *Theraps* de Xenakis. Le quatuor Arditti a créé *Tetras*, *Akea* (avec Claude Helffer), *Tetora*, *Ittidra* (dont le titre est un anagramme de « Arditti ») de Xenakis et Irvine Arditti a créé son concerto pour violon *Dox Orkh*. Le même quatuor a créé le *Quatuor n°5* (adaptation d'*Aitsi*, pour piano amplifié) de Scelsi.

Nuits (qui, comme on le sait, est également le titre d'une œuvre de Xenakis), *Et maintenant, c'est à vous de jouer*, *Manto per quattro*, *Antifona (sul nome Gesù)*, *Sauh III et IV*⁴. Enfin, nous savons que nos deux compositeurs s'appréciaient mutuellement. Ainsi, Scelsi déclarait : « La musique de Xenakis est actuellement la musique la plus puissante que je connaisse... mais dans une direction opposée à la mienne »⁵ ; « Nous creusons tous les deux un tunnel. Mais nous avons commencé loin de l'autre. Aucun ne sait précisément où il va, mais il se peut qu'un jour nous nous rencontrions au milieu »⁶. Muriel Jaër confirme ces deux propos : « Parmi les compositeurs actuels qui t'intéressaient [il s'agit d'une lettre imaginaire destinée à Scelsi], tu nommais en tout premier Iannis Xenakis, dont tu trouvais la musique très forte, même puissante, bien que marchant dans la direction diamétralement opposée à la tienne. Cependant tu étais persuadé que les deux directions finiraient pas se retrouver un jour au cœur du Point Oméga »⁷. Quant à Xenakis, il écrivait : « Scelsi, je le trouve très intéressant parce qu'original et "chaud", la chaleur étant une qualité extrêmement rare dans la musique »⁸.

Dans ce qui suit, je vais m'aventurer dans une comparaison entre les œuvres musicales de Scelsi et de Xenakis, afin de mettre l'accent sur le fossé – le bout de tunnel restant à creuser, pour reprendre la métaphore de Scelsi – les séparant. Dans ce dessein, je partirai d'une question qui a vivement intéressé la musique du siècle qui s'est achevé, et qui continue à passionner notre siècle : il s'agit de ce que l'on peut appeler la « vie intérieure du son ». Varèse est peut-être le premier à avoir évoqué ce thème : « J'essayais de me rapprocher le plus possible d'une sorte de vie intérieure, microscopique, comme celle que l'on trouve dans

⁴ Pour être précis :

- La Nascita del Verbo* (1948), pour chœur mixte et orchestre, dirigé par Roger Désormières, Paris, 1950 ;
- Quatuor n°1* (1944), Le Quatuor de Paris, Paris, 1950 ;
- Divertimento n°2* (1951 ou 1954), pour violon seul, Devy Erlith, Paris, 1957 ;
- Quattro pezzi (su una nota sola)* (1959), pour orchestre, dirigé par Maurice Leroux, Paris (théâtre national populaire de Paris), 1959, 1960 ou décembre 1961 ;
- Manto* (1957), pour alto seul, Geneviève Renon, Paris, 19??;
- Xnoybis* « *La potenza ascendente dell'energia verso lo spirito* » (1964), pour violon, Devy Erlith, Paris, 1964 ;
- Nuits* (1972), pour contrebasse, Joëlle Léandre, Paris, 19??;
- Et maintenant, c'est à vous de jouer* (1974), pour violoncelle et contrebasse, Hervé Derrien, Joëlle Léandre, Paris (Radio France), 1979 ;
- Le fleuve magique*, pour violoncelle seul, Frances-Marie Uitti, Paris, 1977 ;
- CKCKC* (1967), pour voix et mandoline (un interprète), Geneviève Renon, Paris, 1979 ;
- Manto per quattro* (1974, adaptation du troisième mouvement de *Manto* pour alto), pour voix, flûte, trombone et violoncelle, Diamanda Galas, de Villele, Benny Sluchin, Pierre Strauch, dir. Sharon Kanach, Paris (Radio France), mars 1982 ;
- Antifona (sul nome Gesù)* (1970), Groupe vocal de France, pour chœur d'homme et ténor solo, Paris, 1983 ;
- Sauh III et IV* (1973), pour quatre voix de femme (ou multiples), Groupe vocal de France, Paris, 1985.

Ces renseignements sont cités d'après : a) la « Chronologie et discographie de l'œuvre musicale de Giacinto Scelsi » (Luciano Martinis et Sharon Kanach), in Giacinto Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, textes inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach, Arles, Actes Sud, 2006, p. 264ss ; b) « Catalogo delle opere di Giacinto Scelsi » (Alessandra Carlotta Pellegrini), in www.scelsi.it. Les données divergent parfois entre ces deux sources.

⁵ Fragment de dialogue avec Luciano Martinis, in Giacinto Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, op. cit., p. 145.

⁶ « We are both digging a tunnel. But we've started a long way apart. Neither of us knows exactly where he's going, but it may just be we shall meet on day in the middle » (cité par Sharon Kanach in Giacinto Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, op. cit., p. 145, note 1).

⁷ Muriel Jaër, « Entendre la danse avec Giacinto Scelsi – Au cœur du mouvement », in Pierre-Albert Castanet (éd.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, Paris, Cdmc, 2008, p. 44.

⁸ Cité in Giacinto Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, op. cit., p. 145, note 1.

certaines solutions chimiques, ou à travers une lumière filtrée. J'utilisais les cordes de manière athématique comme fond sonore derrière un grand déploiement de cuivres et de percussions »⁹, disait-il à propos d'une section de cordes en *divisi* de *Bourgogne*, une œuvre malheureusement disparue¹⁰.

Vie intérieure du son : quiconque se centre sur le son lui-même, parfois au détriment des relations entre les sons ou bien pour s'intéresser aux relations s'établissant « dans » le son, peut être tenté de l'appréhender comme un « sujet ». Il ne serait pas un *ob-jet*, une entité fermée qui se tiendrait face à nous, que l'on manipulerait de l'extérieur : nous serions travaillés par lui. Dans ce sens, la focalisation sur le son que l'on observe dans la musique récente prolonge la métaphore organiciste – la musique comme plante qui croît –, qui domina une partie du XIX^e siècle, et lui donne une issue inattendue : le son posséderait une « intériorité ». Être *dans* le son, *s'immerger* dans le son, être *enveloppé* par le son, voyager *au cœur* du son, *s'enfoncer* dans *l'abîme* du son, etc. deviennent alors les nouvelles métaphores pouvant inspirer tant les compositeurs que les auditeurs. De Debussy, qui nous plonge déjà dans le microtemps sonore, aux musiques « microsonores » (*microsound*) ou microtonales d'aujourd'hui, de nombreux compositeurs ont illustré la métaphore de la vie intérieure du son : Anton Webern, Varèse, que nous venons de citer, Alois Haba, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Pierre Henry, François Bayle, Gérard Grisey, Tristan Murail, Jonathan Harvey, Horacio Vaggione, Barry Truax, Luca Francesconi, Pascale Criton, la musique *ambient*... Mais nos deux musiciens, Scelsi et Xenakis, restent parmi ceux qui ont concrétisé la métaphore avec le plus de puissance et de conviction.

LA « TROISIÈME DIMENSION » (SCELSI)

Pour commencer, immergeons-nous, un instant prolongé, dans le *Quatrième Quatuor à cordes* (1964) de Scelsi. Voici une œuvre – en un seul mouvement d'une durée de 9'51'' dans la version du quatuor Arditti¹¹ – d'une extrême fluidité qui, parce qu'elle est quasi insaisissable, magnifie les doutes qui font partie de toute écoute, mais qu'on a parfois tendance à évacuer : non seulement à chaque audition j'y entends des choses différentes, en outre, il m'est toujours difficile de savoir si ce que j'entends (ou crois entendre) est « là » (dans la partition ou dans l'enregistrement) ou bien si je l'invente. Du fait de la continuité quasi absolue, tout y est éphémère ainsi que transitoire et échappe, en quelque sorte, à la mémoire¹². Cet éphémère peut n'être qu'une apparence : si mon oreille décide de s'installer,

⁹ Edgar Varèse in Gunther Schuller, « Conversation with Varèse », *Perspectives of New Music* vol. III n°2, 1965, repris in Edgar Varèse, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 184.

¹⁰ Les œuvres que Varèse composa avant 1918 ont été perdues, à l'exception d'*Un grand sommeil noir* et de *Bourgogne*. Cependant, le compositeur détruisit cette dernière vers 1962 (cf. Fernand Ouellette, *Edgar Varèse*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 54). Elle avait été exécutée à Berlin, en 1910, et avait donné lieu au premier des scandales varésiens : « Bruno Schrader, critique, décréta que c'était un bruit infernal, une musique de chats » (cité par Fernand Ouellette, *op. cit.*, p. 55).

¹¹ Quatuor Arditti, *From Italy*, CD Auvidis Montaigne, MO 782042, 1995. Les minutages qui sont donnés dans l'analyse qui suit renvoient à cette interprétation.

¹² « La fluidité qui caractérise la musique de Scelsi [...] semble défier tout principe de fixation. C'est une musique de la transition, une transition sans fin, qui permet d'échapper à l'action de la mémoire », note

de saisir un instant fugitif comme une entité précise, l'éphémère devient un autre nom pour l'éternité. Ultime stratégie de l'écoute : je peux très bien entendre le *Quatuor* dans sa totalité comme un seul son : un être qui, du début jusqu'à la fin de l'œuvre, déploie un geste unique et complexe. Le traitement du quatuor confirme la possibilité de cette approche globale, totalisante : la partition constitue une sorte de tablature, où chaque portée vaut pour une seule des cordes d'un instrument, le tout formant un seul instrument à seize cordes. Il en va de même du trajet global de l'œuvre que l'on peut appréhender comme *l'épaississement progressif d'une seule note finissant par happer l'auditeur dans son intériorité*.

Analysons ce trajet. La pièce commence par un très long passage eu égard aux proportions de l'œuvre : il se déploie du début jusqu'à la mesure 157 (sur un total de 231 mesures), soit une durée de 6'37'' dans la version indiquée, c'est-à-dire les deux tiers de l'œuvre. Ce passage présente une évolution très continue dont la nature est triple :

- une montée progressive, par paliers, avec retours intermittents en arrière. À chaque moment, une nouvelle hauteur semble dominer (cf. **exemple 1**). Bien entendu, les repères temporels donnés dans l'exemple sont très relatifs, puisque l'écoute, comme il a été dit, relève de la sensation fugace du fait de l'extrême fluidité du mouvement. Notons que chaque hauteur peut survenir à des registres différents. En outre, elle est enveloppée d'un halo, d'une poussière de notes l'entourant en cluster ou créant fugitivement une ligne séparée que l'on peut entendre presque comme un formant supérieur ou inférieur ;

- un épaississement de ce halo, encore plus progressif que la montée des hauteurs et bien plus insensible. Il affecte, d'une part, la densité, c'est-à-dire le nombre de notes différentes (on pourrait aussi tenir compte des unissons) et, d'autre part, l'accroissement des registres joués. À titre indicatif, en se basant d'une manière totalement arbitraire sur les repères temporels donnés pour les hauteurs, on consultera les deux dernières lignes de l'**exemple 1** ;

- un crescendo totalement écrit, lui aussi par paliers.

Exemple 1.

Scelsi, *Quatrième Quatuor à cordes* : mesures 1-157 : analyse.

La montée continuera jusqu'à la fin de l'œuvre, presque selon la logique de l'illusion auditive d'une ascension perpétuelle. Par contre, le double épaississement (secondé par le crescendo) mène à une rupture. Étant donnée la nature très progressive et hésitante de l'épaississement, la rupture n'a rien de violent. À vrai dire, on peut décider de ne pas l'entendre. Si on l'accepte, on la prendra comme un geste emprunt de douceur, une invitation à faire le voyage – le fameux voyage « au cœur » ou « au centre du son », selon la métaphore qu'apprécient les scelsiens. En effet, tout se passe comme si une entité sans dimensions, un point (la note du tout début de l'œuvre) acquerrait progressivement des dimensions pour devenir une sphère : la rupture marque le moment où nous nous *immergeons* dans la sphère.

Musicalement parlant, dans le *Quatuor*, si le point est une note, la sphère est un accord. Alors que le long début de l'œuvre sonne comme une monodie (montée d'une note qui s'épaissit progressivement), à la mesure 158 (6'38'') s'installe une sensation d'harmonie. Dans les deux sens du terme, harmonique et harmonieux : l'accord qui domine est un *ré*

Geneviève Mathon (« Giacinto Scelsi. Une esthétique de la voix. A propos des *Sauh* I, II, III, IV », in Makis Solomos (éd.), *Xenakis-Grisey. La métaphore lumineuse*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 70).

mineur – on peut d’ailleurs parler de « nouvelle consonance » à propos du *Quatuor*¹³. Cependant, ce n’est guère une harmonie fonctionnelle, c’est-à-dire évoluant, modulant, etc. : l’accord de *ré* semble se fixer pour l’éternité. Mais c’est une éternité légère, comme en suspens : certaines oreilles n’entendront jamais cet accord, car il est sans cesse parasité, travaillé par des notes étrangères, dominé par une ligne supérieure qui, continuant son ascension, attire l’attention. En outre, il se présente sur un premier renversement (*fa*), puis laisse émerger une fondamentale souvent à vide, revient ensuite au premier renversement et disparaît enfin d’une manière totalement imperceptible. À partir de la mesure 208 (8’45’’), la sensation d’harmonie disparaît et l’œuvre se conclut rapidement.

La sphère est creusée de l’intérieur, comme le montre l’**exemple 2** (mesures 167-170 : 7’01’’-7’10’’). Scelsi travaille en détail des variations de timbre : arco tenu, pizzicato, flautando, sul tasto, harmonique, col legno, changement de corde pour une même note. On peut passer d’une note à l’autre par un glissando-portamento. Une note peut s’épaissir momentanément par un trille ou un tremolo. Et, bien entendu, les intensités sont extrêmement élaborées.

Exemple 2.

Scelsi, *Quatrième Quatuor à cordes* : mesures 167-170. Chaque portée indique une seule corde. De haut en bas : violon I (3 portées), violon II (4 portées), alto (3 portées), violoncelle (3 portées).

© Éditions Salabert.

Selon Scelsi lui-même, le passage « sphérique » qui vient d’être commenté contient le moment-clef de l’œuvre. Franco Sciannameo, le violoniste du Quartetto di Nuova Musica qui créa le *Quatuor* en 1964, évoque les répétitions : alors que les musiciens tentaient de dépasser les terribles difficultés techniques de la pièce, le compositeur,

« se tenant caché, était surtout soucieux de l’esthétique globale de la pièce. Je me souviens qu’il nous disait : “Il y a une voûte quelque part dans la pièce, que je voudrais que vous atteigniez ; elle devrait sonner comme le point culminant d’un choral”. Mais il n’était jamais clair quant à l’endroit où cela allait arriver, et la notation de la partition semblait incapable de l’identifier. Un soir, la recherche de l’insaisissable choral menant au moment “d’or” du quatuor finit par le révéler, lorsque Scelsi s’exclama de l’autre pièce : “*È qui, è qui !*”. Il était là, à la mesure 167 [cf. **exemple 2**], déclenché par une note-pédale grave du violoncelle, jouée *fortissimo* [probablement le *sib* joué *mezzoforte* dans l’édition donnée dans l’**exemple 2**]. Nous ne rentrions pas suffisamment au centre du son pour attaquer la note juste – nous n’étions pas encore entrés dans l’illusoire *troisième dimension* à propos de laquelle Scelsi était si catégorique. Ce fut véritablement un moment de découverte qui ouvrit, pour nous quatre, la porte de la poésie de cet homme complexe »¹⁴.

La « troisième dimension » dont il est question est la *profondeur* : « Le son est sphérique, mais en l’écoutant, il nous semble posséder seulement deux dimensions : hauteur et durée – la troisième, la profondeur, nous savons qu’elle existe, mais dans un certain sens, elle nous échappe. Les harmoniques supérieures et inférieures (qu’on entend moins) nous donnent

¹³ Autre passage qui sonne tonal : aux mesures 41-44 (1’47’’-1’54’’), la combinaison de la première ligne du second violon et de la première ligne de l’alto produit un semblant de *sol* majeur.

¹⁴ Franco Sciannameo, « A Personal Memoir: Remembering Scelsi », *Musical Times*, July 2001, <http://www.andante.com/article/article.cfm?id=10644>; je traduis et souligne.

parfois l'impression d'un son plus vaste et complexe autre que celui de la durée ou de la hauteur, mais il nous est difficile d'en percevoir la complexité », disait Scelsi¹⁵.

Dans l'analyse du *Quatrième Quatuor*, j'ai insisté sur le fait que le son s'épaissit progressivement : on pourrait dire désormais qu'il s'approfondit, qu'il acquiert un « fond ». Et si l'entrée dans l'univers de l'harmonie marque le moment de l'immersion, c'est que le fond y devient insondable, presque un abîme. D'ailleurs, la profondeur est présente dès le début de la pièce, dès le moment où la note unique de départ s'entoure d'un halo : des unissons, des doublures d'octave, des micro-intervalles l'entourant ainsi que tous les moyens décrits à propos des mesures 167-170 (variations de timbre, légers glissandi, trilles, tremolos). On peut ajouter, avec Tristan Murail – l'un des compositeurs qui a participé à la « redécouverte » de Scelsi –, que le compositeur italien « exploite, probablement inconsciemment, des phénomènes acoustiques tels que les transitoires, les battements, la notion de largeur de bande critique, etc. »¹⁶. Il ajoute en note, pour expliquer la notion de « bande critique » : « Des fréquences très voisines engendrent des battements ou des effets de “chorus” qui enrichissent les textures sonores ; lorsque les fréquences s'écartent un peu, on entre dans une zone de “dissonance” ; lorsqu'elles s'écartent encore, on retrouve un sentiment de consonance. La notion de “bande critique” est dans une certaine mesure la justification théorique de l'idée intuitive de “profondeur” du son »¹⁷.

LA « GUERRE AU ROYAUME DES INSECTES » (XENAKIS)

Pour illustrer à présent la question de la « vie intérieure » chez Xenakis, j'ai choisi trois œuvres. Les deux premières, qui sont le plus éloignées du modèle scelsien, font appel à la notion de masse. La première pourrait être pensée comme une amplification de la section de cordes en *divisi* de *Bourgogne* (Varèse), si cette œuvre nous était parvenue : il s'agit de *Pithoprakta* (1955-56), première œuvre où Xenakis applique d'une manière systématique, avec beaucoup de finesse ainsi que des calculs extraordinaires, les probabilités¹⁸. Dans cette œuvre, les cordes jouent jusqu'à 46 parties réelles, formant des sons globaux gigantesques dans lesquels l'auditeur est invité à s'immerger pour en observer la vie intérieure. Ainsi, aux mesures 122-171, les cordes se partagent entre six groupes de timbre : arcs brefs, col legno frappés, col legno frottés en glissando, arcs en glissando, pizzicati, bruits résultant de la main frappant le corps de l'instrument. L'exemple 3 donne le début de cette section, où l'on peut entendre un foisonnement microscopique, un univers surprenant de détails en ébullition si l'on prend la métaphore varésienne de la « solution chimique ». Xenakis lui-même passe par une autre métaphore. À des endroits spécifiques de cette section, il demande au chef d'orchestre de mettre en avant l'un des six groupes : « Dans cette nébuleuse de sons faire ressortir les

¹⁵ Giacinto Scelsi, « Son et musique », ca 1953-54, in *Les anges sont ailleurs...*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁶ Tristan Murail, « Scelsi, dé-compositeur » (1992), in Tristan Murail, *Modèles et artifices*, textes réunis par Pierre Michel, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004, p. 82.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Cf. Antonios Antonopoulos, *De la modélisation matricielle dans Pithoprakta de Iannis Xenakis, Approche systémique et analytique*, thèse de doctorat, Paris, université Paris 4, 2008.

configurations galactiques » des instruments jouant en *arco normal*, note-t-il pour les mesures 125-127¹⁹. On pourrait encore entendre ce passage tel un entomologiste : « On se croirait à la guerre au royaume des insectes. On entend un bourdonnement, un vrombissement, un murmure, transpercé de cris aigus [...dans] un intense mouvement à une échelle minuscule »²⁰. Si l'on adopte cette métaphore, on imaginera alors l'opération de mise en avant de tel ou tel groupe comme l'observation au microscope d'une région particulière de cette incroyable vie microscopique. Mais rien n'empêche également de nous référer au tel bel article de Michel Serres qui voyait dans *Pithoprakta* une musique de « bruit de fond » – presque un résidu sonore du *big bang* – mettant en œuvre « la turbulence brute, la fluctuation des particules, le choc des individus répartis au hasard dans le temps, la fluctuation du nuage dans l'effet de charge d'espace »²¹, bruit de fond dans lequel « chaque individu parle de sa voix singulière, chaque voix diffère de toute autre, dans ce chœur en rupture de chœur. La polyphonie trouve ici sa limite, accomplissement et négation ; ce qui émerge est quelque chose comme un pluralisme monadique, où la singularité n'est munie d'aucune porte ni fenêtre et trace son chemin sans nul rapport au proche ni au lointain : trajectoires moléculaires, trajets de particules ; le nuage sonore [...] produit à partir de ces voix individuées (indivisibles) forme quelque chose comme une monadologie, quelque chose comme le monde d'Épicure avant déclinaison »²².

Exemple 3.

Xenakis. *Pithoprakta* : mesures 122-127.

© Boosey and Hawkes.

La seconde œuvre faisant également appel à des masses est *Syrmos* (1959, pour 18 cordes). Plongeons dans une section de cette pièce, les mesures 294-305 de *Syrmos* (**exemple 4**). Les premiers auditeurs d'une telle musique ont dû être déroutés : on ne peut l'écouter selon une oreille thématique, mélodique, harmonique, rythmique, c'est-à-dire selon les critères de la tradition qui, partant de l'autonomie des dimensions de l'écriture ou du son, travaille sur la formation et la transformation d'objets, d'entités prégnantes séparées. Si l'on examine de l'intérieur une masse xenakienne telle que l'illustre ce passage, on ne peut que s'y immerger, s'y noyer. Le matériau est d'une extrême fluidité. Certes, on distingue dans les deux extrémités de l'exemple un même accord, mais celui-ci est déstabilisé dès le début par le jeu des superpositions rythmiques. Le milieu de l'extrait, quant à lui, est d'une extraordinaire fluidité. Le matériau s'est, en quelque sorte, évaporé : à l'imaginaire impressionniste de l'élément liquide, qui avait déjà aboli la « solidité » du matériau, s'est substituée la science xenakienne des états gazeux ! Si l'on tente d'isoler par exemple les hauteurs ou les rythmes et que l'on y parvient, le résultat est tout aussi frappant. Intégralement construites, l'évolution tonale (des hauteurs) et celle rythmique n'ont aucune pertinence en tant que telles : elles ne

¹⁹ *Pithoprakta*, partition, Boosey and Hawkes, p. 17.

²⁰ Nouritza Matossian, *Iannis Xenakis*, Paris, Fayard, 1981, p. 118.

²¹ Michel Serres, « Musique et bruit de fond » (1968), in Michel Serres, *Hermès II. L'interférence*, Paris, Minuit, 1972, p. 189-190.

²² *Ibid.*, p. 186.

génèrent pas des figures telles qu'un thème mélodique, une cellule rythmique, un accord prégnant. Pour se limiter aux hauteurs, on dira que le ton a cessé d'être une catégorie autonome. La complexification, la quantification, bref, la construction intégrale qui, ici, s'applique dès le stade du matériau, oblige l'écoute attentive à emprunter un chemin où les catégories tonale ou rythmique deviennent illusoires, superficielles. En d'autres termes, on assiste à la « dissolution des entités théoriques classiques »²³. À la disparition de la forme en tant que médiation, correspond donc la fin de l'autonomie des dimensions du son ou de l'écriture et la construction intégrale du matériau, en somme, sa dissolution en tant que couche autonome : on s'oriente décisivement vers une œuvre où tout est immédiatement en rapport avec tout grâce au principe de la construction. En ce sens, forme et matériau ne sont plus distincts.

Exemple 4.

Xenakis, *Syrmos* : mesures 294-305.

© Éditions Salabert.

La dernière œuvre de Xenakis que nous voudrions mentionner est plus proche, en un sens, de Scelsi : *Eonta* (1963, pour quintette de cuivres et piano). Elle fait appel à des transformations très progressives d'états sonores et constitue l'une des œuvres les plus statiques de Xenakis – d'où le titre, « étants » en hommage à Parménide, nous dit Xenakis²⁴. Après la longue cascade de sons du piano (qui rappelle *Herma*), qui, elle, est non évolutive, commence une transformation très progressive qui mènera d'un état sonore à un autre grâce à des évolutions intérieures – avec Frédérick Goldbeck²⁵, nous définirons *Eonta* comme « un *pronunciamento* en faveur de la “musique-comme-son” qui est par opposition à la “musique-comme-motif” qui se développe ». Examinons la première grande transformation, composée de quatre parties, les mesures 40-48, 55-79, 82-91 et 100-140, séparées par des nuages de piano ou (mesures 92-94) par un long silence. Dans la première, on assiste à la naissance d'un son : un accord contracté dans le médium est longuement tenu aux cuivres en un mouvement dynamique unique qui va d'un *ppp* à un *f* ; l'entrée des cuivres qui s'opère alors que le piano continue à nous mitrailler avec ses nuages devrait être imperceptible. Dans la seconde section, un autre accord, un peu plus étalé, est maintenu encore plus longtemps, mais, cette fois, chacune de ses cinq notes adopte un mouvement dynamique indépendant et bref ; en résumé, après son émergence du néant, le son commence à s'animer. La troisième sonorité reprend le principe d'un accord unique avec des mouvements dynamiques individués ; mais, outre le fait que celui-ci s'est accaparé une grande partie du registre des cuivres, les notes sont répétées en *staccato* (puis en *flutterzunge*), tandis que les mouvements dynamiques culminent sur un *fff* – en clair, le son acquiert à présent une vie intérieure et une présence certaines. Arrivé à ce stade, Xenakis opte pour une métamorphose plus brutale : dans la quatrième section, ce son unique qui vient de naître très progressivement est pulvérisé et une masse de sons brièvement

²³ Selon l'expression de Hugues Dufourt, *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 283.

²⁴ *Eonta*, partition, Boosey and Hawkes, p. II.

²⁵ Frédérick Goldbeck, *Des compositeurs au XXème siècle*, Paris, Parution, 1984, p.169.

tenus et changeant sans cesse de hauteur (quoique à nouveau dans un registre réduit) envahit le jeu des cuivres. Cette grande partie de *Eonta* met donc en œuvre une évolution en accélération qui mène du néant à l'agitation chaotique, en passant par une animation progressive. L'**exemple 5** donne un extrait de ce passage, où l'on voit bien le travail effectué au niveau des dynamiques, pour « animer » de l'intérieur le son.

Exemple 5.

Xenakis, *Eonta*: mesures 58-59.

© Boosey and Hawkes.

MYSTICISME, ANIMISME ET LUMIÈRES

Voilà quelques exemples de matérialisation de la métaphore de la « vie intérieure du son » chez Scelsi et chez Xenakis. Pour résumer, chez le premier, musicalement, domine une volonté de restaurer la mélodie et de réintroduire l'harmonie comme résonance par-delà toute fonctionnalité : le compositeur recherche l'immobilité apparente, un anéantissement du temps. Geste quasiment unique, le *Quatrième quatuor* – et c'est encore plus flagrant d'une pièce comme *Pranam II* – vise l'immersion, le fameux voyage au centre du son, qui file la métaphore d'une profondeur conçue comme abîme. Chez Xenakis, même dans une pièce peu représentative au niveau de son travail sur le temps comme *Eonta*, il y a toujours une évolution temporelle, mais auscultée de l'intérieur comme à travers un microscope, une évolution qui dissout les entités classiques et conduit à une totalité articulée se parachevant avec la fusion forme-matériau. La métaphore du microscope conduit à des images de type solution chimique, vie microbienne ou nébuleuse de sons, ou encore à la vision d'un bruit de fond cosmique. Les détails, libérés, s'autonomisent au profit d'un pluralisme monadique.

Il existe un trait commun, unique, mais énorme, entre ces deux matérialisations de la métaphore de la vie intérieure du son, un trait qui est également commun aux très nombreux autres musiciens qui ont épousé cette métaphore : l'idée que la musique est devenue *son*, que, à la composition avec des sons, s'est substitué la composition du son, comme aime dire Jean-Claude Risset. En effet, le recentrement sur le son conduit à l'idée que des pans entiers d'une œuvre – l'œuvre entière même – constituent un seul son, global, animé de l'intérieur par une infinité de détails. Tant Scelsi que Xenakis ont constitué des voies royales vers cette nouvelle manière de penser la composition, laquelle conduit aux métaphores déjà évoquées qui se trouvent à la base de l'idée d'une vie intérieure du son : être *dans* le son, *s'immerger* dans le son, être *enveloppé* par le son, voyager *au cœur* du son, s'enfoncer dans *l'abîme* du son... Il n'entre pas dans le cadre de ce texte de mettre en évidence en quoi la musique de Scelsi est une musique du son, de nombreux commentateurs l'ont déjà fait²⁶. En ce qui concerne le

²⁶ Parmi les nombreux travaux, cf. : Tristan Murail, *op. cit.* ; Giulio Castagnoli, « Suono e Processo nei *Quattro pezzi per orchestra (su una sola nota)* », in Pierre Albert Castanet, Nicola Cisternino (éd.), *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono*, La Spezia, Lunaeditore, 1992, p. 246-259 ; Irène Assayag, « Le son dans l'œuvre de Giacinto Scelsi », Christine Menesson, « Scelsi, le temps ou la respiration du son », Pierre-Albert Castanet, « Ambivalence et ambiguïté du son de Giacinto Scelsi », Georges Bériachvili, « La poétique du son dans l'œuvre

Xenakis pionnier de ce recentrement sur le son, qui a longtemps été occulté par le Xenakis des relations arts/sciences, je renvoie à mes propres travaux²⁷.

La différence entre ces deux nouvelles manières de concevoir la composition comme composition du son est tout aussi flagrante. À vrai dire, le terme « composer » est peut-être erroné à propos de Scelsi. Dans son article intitulé « Scelsi, décompositeur », Tristan Murail écrit : « Les musiques “spectrales” sont certes très différentes dans leur sonorité et leur structure de la musique de Scelsi, mais elles en partagent au moins un aspect, que l’on pourra définir comme une attitude semblable en face des phénomènes sonores. [...] Cette attitude [...] constitue un fait fondamental. Il s’agit là d’un changement d’optique complet, d’un grand retournement de la tradition musicale occidentale, depuis longtemps surtout axée sur la combinatoire et la superposition. On ne va plus *com-poser* (juxtaposer, superposer), mais *dé-composer*, voire, tout simplement, *poser* le son »²⁸.

Xenakis, au contraire, accentue l’idée de composer, mais en effectuant clairement le déplacement mentionné : il ne compose plus *avec*, il compose *le* son. Pour reprendre les termes du célèbre débat sur la « crise des fondements » qui a traversé les mathématiques, on dira que, à l’instar des mathématiciens qui tentèrent de « fonder » les mathématiques, les musiciens expérimentèrent plusieurs chemins pour mettre en évidence le son en tant que fondement de la musique. Nous pouvons les regrouper en deux en reprenant la terminologie du débat des épistémologues : la voie « intuitionniste » et celle « axiomatique »²⁹. Scelsi représenterait clairement la première tendance, alors que Xenakis définirait la seconde. En effet, chez lui, et pour reprendre sa théorisation, tout peut se plier à l’idée de composition, de l’échantillon sonore inaudible de la synthèse granulaire à la macroforme, la différence n’étant qu’une question d’échelle. On devrait enfin ajouter que composer le son, chez Xenakis, c’est le travailler à la manière d’un *sculpteur* ou d’un graphiste, d’où le côté « plastique » de sa musique dont il s’est toujours réclamé.

Pour revenir à Scelsi, l’idée de *poser* le son implique le fait que ce dernier est pensé comme un cadre dans lequel l’auditeur s’immergera. Comme lui-même nous dit : « C’est en rejouant longtemps une note qu’elle devient grande. Elle devient si grande que l’on entend beaucoup plus d’harmonie et elle grandit en dedans. Dans le son, on découvre un univers entier avec des harmoniques que l’on n’entend jamais. Le son remplit la pièce où vous êtes, il vous encercle. On nage à l’intérieur »³⁰. Chez Xenakis, le constructivisme sonore implique que, si immersion il y a, le compositeur – et l’auditeur également – n’est pas soluble dans le son, il peut à tout moment s’en rendre maître. Voici ses propres termes concernant la

de Giacinto Scelsi (À propos des *Quattro Pezzi per orchestra* et au-delà), François-Xavier Féron, « L’esthétique des battements dans la musique de Giacinto Scelsi », in Pierre-Albert Castanet (éd.), *Giacinto Scelsi aujourd’hui*, op. cit., respectivement, p. 55-62, 69-74, 105-120, 201-219, 221-242.

²⁷ Cf. Makis Solomos : « Sculpter le son », in *Portrait(s) de Iannis Xenakis*, sous la direction de François-Bernard Mâche, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001, p. 133-142 ; *Iannis Xenakis*, Mercuès, P.O. Éditions, 1996, chapitre 5 ; *À propos des premières œuvres (1953-69) de I. Xenakis. Pour une approche historique de l’émergence du phénomène du son*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris IV, 1993.

²⁸ Tristan Murail, op. cit., p. 75-76.

²⁹ L’idée du parallèle entre le débat épistémologique et les recherches musicales quant à la question du fondement ainsi que la transposition de l’opposition « intuitionnisme / axiomatisme » dans le champ de la musique sont empruntées à Jean-François Lyotard, « L’obédience », *In Harmoniques* n°1, 1986, p. 112-115.

³⁰ Giacinto Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, op. cit., p. 77.

métaphore de la « vie intérieure du son » : « Le but est de rendre vivant le son lui-même. Il y a différentes façons de le faire : nous changeons le timbre, nous employons des tremolos et des accents, nous répétons le son et nous changeons les dynamiques. (Ici, je ne parle que de musique instrumentale, bien entendu). Ainsi, la vie intérieure du son ne réside pas seulement dans les lignes générales de la composition, de la pensée, mais elle se trouve aussi dans les plus petits détails »³¹.

En définitive, Scelsi convoque l'idée que le son serait « vivant », au sens littéral du terme. Plus qu'un sujet au sens philosophique du terme, le son serait un « être » au sens métaphysique. « *Sono-Suono*. La langue italienne rapproche de façon presque homophone l'être et le son. Cela ne serait qu'un banal calembour, du genre "je sonne donc je suis" s'il n'ouvrait sur ceci, dont la vie et l'œuvre de Scelsi sont le puissant témoignage : l'être et le son sont l'un l'autre consubstantiels »³², écrit Jean-Paul Dessy, ouvrant donc la voie royale à une discussion sur le *mysticisme* scelsien et sur sa « religion flottante », pour reprendre l'expression de Pierre-Albert Castanet³³. Si Xenakis a pu également flirter avec une pensée de type mystique, il a préféré mettre l'accent sur des pensées de l'époque pré-métaphysique. Ainsi, sa concrétisation de la métaphore de la « vie intérieure du son » n'est peut-être pas non plus dénuée d'une pensée autre que matérialiste, mais le modèle sous-jacent va dans le sens d'un *animisme*. En effet, composer le son pour lui accorder une vie intérieure, c'est un peu l'animer, lui donner une âme... Cependant, plus justement, on dira que Xenakis convoque une esthétique du dionysiaque, où le sujet cherche à fusionner avec la nature³⁴.

Nous sommes donc bien, comme le dit Scelsi, dans un tunnel, dont l'essentiel reste à creuser – des deux côtés. D'ailleurs, la métaphore du tunnel permet d'éclairer davantage le fossé qui sépare nos deux musiciens. Xenakis a sans doute raison de dire que la musique de Scelsi est « chaude », mais elle est également obscure. Obscure au sens où tout se passe sans vision, dans l'*obédience*, comme dirait Jean-François Lyotard³⁵. Dans ses poésies, Scelsi ne cesse d'évoquer l'extinction des lumières, l'obscurité, le sommeil, la léthargie, l'oubli...³⁶. Au contraire, Xenakis, même dans ses musiques les plus sombres, lutte contre l'oubli. Par ailleurs, la Grèce archaïque, pré-rationnelle qu'il aime convoquer, ne le fait pas renoncer aux Lumières...

³¹ « The aim is to make the sound itself live. There are different ways of doing that : we change the timbre, employ tremolos and accents, repeat the sound and change dynamics. (I am only talking here of instrumental music, of course). In this way the inner life of the sound is not only in the general line of the composition, of the thought, but is also within the tiniest details » (Iannis Xenakis in Bálint A. Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, London, Faber and Faber, 1996, p. 64.

³² Jean-Paul Dessy, « S(u)ono Scelsi, techniques de l'être et du son dans l'écriture pour cordes », in Pierre-Albert Castanet (éd.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, op. cit., p. 121.

³³ Pierre-Albert Castanet, « L'esprit de l'ouïe. Le souffle, la prière et le rituel, bases de la "religion flottante" de Giacinto Scelsi », in Pierre-Albert Castanet (éd.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, op. cit., p. 83-100.

³⁴ Cf. Makis Solomos, « De l'apollinien et du dionysiaque dans les écrits de Xenakis », in Makis Solomos, Antonia Soulez, Horacio Vaggione, *Formel/Informel : musique-philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 49-90.

³⁵ Jean-François Lyotard, op. cit.

³⁶ « Sommeil / tout près de la mort / qui défonce les horizons / et mène à rebours / vers l'impitoyable souffle // Ombre ravagée / de sortilèges / ivresse nonchalante / léthargie accrochée / aux ailes de lumière // L'homme jaillit aérien / fouetté par les lueurs / fulgurantes des hallucinations/ bornes d'oubli » (Giacinto Scelsi, *L'homme du son*, poésies recueillies et commentées par Luciano Martinis, avec la collaboration de Sharon Kanach, Arles, Actes Sud, 2006, p. 107).

