



**HAL**  
open science

# PERSEPHASSA DE I. XENAKIS: DURÉE, GESTE ET RYTHME

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. PERSEPHASSA DE I. XENAKIS: DURÉE, GESTE ET RYTHME. Percussions, 2001, nouvelle série, n°7, 2001, p. 10-16. hal-01202909

**HAL Id: hal-01202909**

**<https://hal.science/hal-01202909>**

Submitted on 23 Sep 2015

**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.

# PERSEPHASSA DE I. XENAKIS: DURÉE, GESTE ET RYTHME

Makis Solomos

**Les percussions jouent un rôle fondamental dans l'oeuvre de Xenakis. C'est grâce à elles que l'auditeur prend immédiatement conscience du fait que la représentation de Xenakis sous les traits d'un froid calculateur ne correspond pas à la réalité (les percussionnistes savent, notamment grâce à *Psappha*, quelle énergie physique — et non point cérébrale! — il exige de ses interprètes). D'autre part, et c'est ce qui nous retiendra ici, il a été dit à plusieurs reprises que, grâce aux percussions, Xenakis réintroduisit la problématique du rythme que l'on croyait disparue de la musique contemporaine où, le plus souvent, celles-ci sont surtout traitées comme génératrices de timbre. Cette affirmation mérite d'être examinée de près, notamment dans *Persephassa* <sup>1</sup>.**

*Persephassa* (du nom archaïque de Perséphone) constitue la première oeuvre de Xenakis pour percussions seules. Avant de rentrer dans l'analyse, peut-être convient-il de présenter brièvement les aspects les plus frappants de l'oeuvre. Pour ce faire, laissons la parole à Jean Batigne<sup>2</sup> qui, avec les cinq autres musiciens des Percussions de Strasbourg, créa l'oeuvre en 1969 à Persépolis:

"Pour des musiciens "spécialisés" comme notre groupe, une chose est frappante [...], c'est l'écriture musicale de Xenakis [...]: pas de cliché ou d'effet sonore rencontrés régulièrement dans d'autres partitions, mais une écriture claire, pleine d'autorité et de précision. L'instrumentation ensuite: même autorité, pas de "bazar" instrumental au milieu duquel le musicien devra se débattre, mais un ensemble pour chacun des six percussionnistes précis et fondamental basé sur les matières naturelles des instruments. [...] La partition "frappe" [...aussi] par sa durée: 30 minutes. Jamais auparavant, un compositeur ne se serait "fourvoyé" en percussion au-delà de 13 à 15 minutes".

A ces trois caractéristiques, ajoutons-en deux: l'identité de la répartition des instruments parmi les musiciens et la disposition de ces derniers *autour* du public (cf. la première page de la partition, reproduite dans l'ex.1). Grâce à ces deux particularités, Xenakis mettra souvent en oeuvre la simulation de mouvements spatiaux. Ainsi, la dernière partie de *Persephassa* conduit l'auditeur (et l'interprète!), grâce à un mouvement spatial circulaire, aux abords de l'extase — le mot extase n'est pas déplacé (nous pourrions aussi parler de transe<sup>3</sup>) pour qualifier ce gigantesque "tourniquet"<sup>4</sup>, car il rappelle étrangement la danse typée des derviches tourneurs: la rotation des sons s'accompagne d'une accélération lente mais vertigineuse et d'un crescendo global très progressif qui conduit aux limites de l'audible.

Attaquons à présent notre sujet, c'est-à-dire la question du rythme dans *Persephassa*. Repartons donc de l'affirmation courante que Xenakis aurait opéré en quelque sorte un ressourcement, qu'il serait revenu au rythme. Bien entendu, il est évident que, à la différence de ses contemporains (ou même de ses prédécesseurs, notamment de Varèse), Xenakis n'utilise pas les percussions à des fins coloristes — la simple nomenclature des instruments de l'oeuvre (l'absence de "bazar" dont parle Batigne) indique que, dans cette voie, les limites seraient vite atteintes. Y a-t-il pour autant du rythme dans *Persephassa*?

Il n'est pas question de nous lancer sur le terrain glissant d'une définition générale du rythme. Cependant, certaines choses doivent être dites clairement: toute succession d'événements, même si elle est notée avec les valeurs rythmiques utilisées dans la notation occidentale, n'est pas perçue comme rythme. Ainsi, tout le monde sera d'accord pour estimer qu'une succession régulière de noires ne génère pas un rythme, mais une pulsation. De la même façon, il nous faut distinguer le rythme de deux autres phénomènes que, par lassitude, on classe habituellement dans celui-ci. Tout d'abord, peut-on nommer rythme un enchevêtrement complexe (cas plus que fréquent dans la musique contemporaine)? De tels enchevêtrements s'affranchissent de toute correspondance avec les mouvements du corps; ils réduisent donc l'idée de rythme à son aspect le plus rationnel, la succession mesurée, et l'auditeur est incapable de percevoir des *Gestalt* (même si elles existent sur

la partition): je parlerai alors de *durée* et non pas de rythme<sup>5</sup>. Ensuite, que dire d'une succession d'événements notée avec une grande précision, mais où chaque événement s'autonomiserait et où, par conséquent, l'idée de rythme comme mise en relation, comme régulation, disparaîtrait totalement? Ici aussi je me refuserai l'emploi du mot rythme au profit d'un terme qui me semble plus adéquat —bien qu'il risque de susciter certaines confusions—, le *geste*.

Examinons tour à tour ces deux catégories, la durée et le geste, dans *Persephassa*.

### **Ex.1**

## A. LA DURÉE

La durée comme première façon d'appréhender le rythme dans *Persephassa* est le lot commun de toute la musique contemporaine. La rationalisation, la quantification du rythme, sa transformation en durée, va de pair avec l'éclatement des êtres musicaux: la durée devient alors un "paramètre" parmi les autres. Les mes.62-144 de l'oeuvre, où seules les peaux sont utilisées, en fournissent la meilleure illustration: la durée y constitue un paramètre latent ou, plus exactement, un facteur de coordination. L'ex.2 en extrait le début, la fin et le milieu. A la simple lecture de ces extraits, le lecteur aura compris que *Persephassa* déploie ici un processus de transformation continue (processus qui sont très fréquents dans les premières oeuvres de Xenakis): tout ce passage constitue un gigantesque mécanisme. Mais la linéarité du processus est extrêmement complexe: pas moins de sept paramètres sont mis en jeu. Trois évoluent d'une façon autonome et c'est pourquoi nous les laisserons de côté: les trémolos (qui jouent un rôle mineur), l'espace (l'exemple proposé ne l'illustre pas, mais l'écoute *live* de

### Ex.2

ce passage montrerait que, parfois, un seul des six instrumentistes prend en charge l'évolution rythmique des six peaux) et les intensités. Les quatre autres, en revanche, sont liés: les durées bien entendu, les accents ("les notes avec accents veulent dire: frapper au milieu de la peau avec un accent. Les notes sans accent veulent dire: frapper au quart du diamètre de la peau sans accent", indique Xenakis), la densité et la périodicité. Plus exactement, ces trois derniers paramètres sont couplés ou dérivent des durées; c'est en ce sens que, dans ce passage, le "rythme" (la durée) n'est qu'un facteur de coordination.

Examinons de près cette paramétrisation de la durée ainsi que sa soumission à trois autres paramètres et, tout d'abord, analysons son organisation. Cette organisation est extrêmement précise. Le passage ne comprend

que les peaux. On se souvient (cf. **ex.1**) que chacun des musiciens possède six peaux accordées en six hauteurs distinctes. Or, pour les besoins de son écriture, Xenakis considère que ces six hauteurs-timbres sont identiques pour les six percussionnistes (par exemple, le *do* de la timbale aiguë du premier interprète sera assimilé au son du bongo aigu du sixième). Par conséquent, ce passage ne met en jeu que six peaux (théoriques), chacune pouvant passer d'un interprète à l'autre. Chacune de ces six peaux théoriques déroule des cellules rythmiques composées d'une seule attaque et qui sont répétées pendant une certaine période. Ainsi, la peau la plus aiguë commence (mes.62) par la cellule **a** jouée 38 fois, puis (mes.81), elle répète la cellule **b** 7 fois, etc.. (**ex.3**):

### **Ex.3**

Dans l'**ex.4**, on trouvera, pour chaque peau, les cellules employées dans leur succession, leur nombre de répétitions, la durée pendant laquelle est répétée une cellule ainsi que la composition en valeurs minimales de chaque cellule (croche de triolet pour les peaux 1 (avec une cellule non réductible à cette valeur) et 4, croche pour la peau 2 (avec trois cellules non réductibles à cette valeur) et croche de quintolet pour les trois autres)<sup>6</sup>.

La clarté de la conception de l'organisation des durées n'empêche pas sa complexité au niveau de sa réalisation: il est sans doute difficile à l'auditeur de suivre l'évolution simultanée de six peaux -sans tenir compte du fait que l'existence de seulement six peaux est toute théorique (en réalité, ce sont 36 peaux qui sont mises en jeu). Le résultat est certainement global: nous avons affaire à un processus minimaliste —le minimalisme classique d'un Steve Reich procède aussi par la juxtaposition de cellules ("patterns")— mais que Xenakis a délibérément choisi de ne pas rendre perceptible. Cependant, son propos n'est pas seulement (comme il en va souvent dans la musique contemporaine) d'empêcher l'auditeur de prendre conscience de l'acte poétique (c'est-à-dire de la manière avec laquelle il compose), mais *d'occulter* le rythme (les durées). En effet, dans ce passage, les durées ne doivent pas être perçues pour elles-mêmes: elles sont mises au service de deux des trois autres paramètres

### **Ex.4**

mentionnés, la densité et la périodicité, paramètres qui, eux, connaissent une évolution clairement perceptible. En d'autres termes, le rythme en tant que durée ne fait que structurer d'autres paramètres.

Ces deux paramètres déterminent l'*effet de surface* qui, par conséquent, sera très saisissant. Ainsi, d'une part, on constate que, pour chaque peau, la durée des cellules décroît par paliers (sauf pour la quatrième peau qui se distingue par une quasi-linéarité) et finit par aboutir à une valeur minimale; de ce fait, l'évolution conduit à une densification très élevée qui permettra de réinstaurer tout naturellement à la mes.145 le trémolo continu avec lequel s'ouvrait *Persephassa*. D'autre part, étant donné que cinq peaux démarrent sur une même cellule pour diverger par la suite, il se crée un processus entropique qui mène progressivement à l'apériodicité. Ce passage dévoile toute la subtilité de l'art compositionnel de Xenakis: un paramètre non perceptible en tant que tel, les durées, est le facteur de coordination qui structure deux paramètres de surface et génère ainsi une musique qui démontre la continuité historique des masses xenakiennes avec la polyphonie.

Le dernier paramètre mentionné, les accents, confirme le fait que la durée ne doit pas être perçue en tant que telle. Étant donné que cinq peaux ont des cellules fondées sur seulement deux valeurs minimales (croche de triolet et croche de quintolet), Xenakis a introduit les accents pour empêcher la réapparition de la périodicité en cours de route (du fait de l'abrègement des cellules). Ceux-ci obéissent à la logique suivante: les cellules longues ou moyennes posent un accent par note; la cellule la plus brève (où donc se rencontrent les peaux 1, 2 et 4 sur une répétition de croches de triolet, et les trois autres sur des croches de quintolet), un accent tous les 2, 3, 4 ou même 5 sons; enfin, les autres cellules connaissent des accents surtout pour 3 (peaux 1, 2 et 5), 2 (peaux 3 et 4) ou 5 notes.

## B. LE GESTE

Dans de nombreux brefs passages de *Persephassa*, il ne peut être question ni de rythme ni de durée: seule est perceptible leur durée globale, c'est-à-dire *le temps nécessité par un geste pour se déployer*. C'est le cas notamment des "nuages". Avec eux, Xenakis cède temporairement à la grande mode de l'improvisation qui domina toute une partie de la musique des années 60-70. En effet, lorsqu'il désire une telle sonorité, Xenakis se contente d'indiquer une durée globale (notée en nombre de mesures ou de secondes) et de remplir la portée par des petits points denses très pittoresques qui signifient "nuages stochastiques" (c'est-à-dire des actions irrégulières et denses); le tout est complété par une explication littéraire qui précise avec quels instruments devra se réaliser la sonorité en question. Voici deux exemples de tels nuages, le premier sur les peaux et le second sur les simantra en bois (**ex.5**):

### Ex.5

Mais la gestualité de *Persephassa* ne se limite pas à ces "nuages". Elle survient, d'une façon plus générale, lors de successions de sonorités qui sont repliées sur elles-mêmes, où donc l'idée de rythme comme mise en relation ne peut s'installer. C'est le cas notamment des mes.227-331 de l'oeuvre. Cette section est très fragmentée et le "rythme" ne sert qu'à préciser la durée des gestes à accomplir. Ceux-ci sont très variés. A côté des nuages que nous venons de commenter, on trouve: des ponctuations homophones (avec les six musiciens) ou individuelles sur divers instruments, des masses aléatoires où toutes les notes sont écrites, des roulements homophones, des événements ponctuels de nature diverse isolés par des silences. L'ex.6 (composé d'une succession de quatre gestes: nuage entièrement écrit avec les simantra en métal et en bois, très long silence, nuage écrit avec les peaux, ponctuations individuelles des simantra en métal) illustre pleinement cette section.

Le geste peut donc être défini comme l'autonomisation de l'événement, où le rythme ne sert qu'à préciser la durée de ce dernier. Son interprétation nous mènerait très loin. Avec lui, l'événement apparaît dans la splendeur de son *unicité*: le geste xenakien restaure la plénitude du son, que la musique occidentale réduit généralement à un *signe* grâce, précisément, au rythme (l'idée de rythme comme régulation oblige l'événement à se soumettre à un ordre qui lui est étranger)<sup>7</sup>. Dans ce sens, le geste ouvre un monde qui se prête à beaucoup de malentendus: la libération de l'événement peut être prise comme la manifestation d'une transcendance, le "divin", le "rituel", etc... *Persephassa* n'est pas exempte de telles ambiguïtés: insistons sur l'aspect rituel avec lequel sont joués les simantra (tels des gestes lents et posés: succession de noires ou secousses) ainsi que sur leur connotation religieuse (rituel byzantin), sur l'abondance de silences prolongés ou même très longs, sur les deux coups de gong qui résonnent dans le silence (mes.249 et 276). "Là où je rejoins davantage Xenakis, c'est dans le sens du rituel, qui est très profond chez lui. Je pense par exemple à *Persephassa*", écrit le compositeur philippin José Maceda<sup>8</sup> sans doute à propos de cette partie de l'oeuvre. Mais n'exagérons pas: alors que le rituel serait du côté de la *consécration* du geste, la gesticulation de *Persephassa* renvoie plutôt à une théâtralité -bien que les gestes de cette oeuvre soient parmi les plus équivoques que Xenakis ait écrits.

### C. L'IMPOSSIBILITÉ DU RYTHME

N'y aurait-il donc nulle trace véritable de rythme dans *Persephassa*? Même en acceptant les définitions précédentes (où, au lieu de rythme, nous parlons de durée ou de geste), le lecteur nous mentionnera au moins

trois passages: les mes.7-61, 191-214 et 220-226. Les deux premiers ne mettent pourtant en jeu que des pulsations. Ainsi, dans les mes.7-61, émerge progressivement à partir du silence une ponctuation régulière de noires, qui s'installe sans discontinuité à partir de la mes.47. Inversement, la seconde section en question développe un processus entropique: partant d'une pulsation homorythmique à la noire, les six musiciens se décalent progressivement en changeant de tempo.

Il nous reste donc, comme seule section qui serait réellement basée sur le rythme, les mes.220-226 (il s'agit en fait de chiffres, chacun approximativement composé de cinq mesures). Or, ici aussi, nous allons tenter de suggérer que Xenakis ne vise nullement à restaurer le rythme. Ce passage, où chaque musicien joue sur un tempo différent, démarre avec une masse dense de toutes les peaux. Arrêtons-nous sur ce qui suit (milieu du chiffre 221), également interprété sur les peaux (avec l'introduction de quelques coups de gong très sporadiques).

Cinq séquences de nature identique s'enchaînent: chacune débute avec un soliste qui joue une *Gestalt* rythmique reconnaissable; puis, suit un jet du tutti sur des durées liées à cette dernière. Ici, pas de doute: ces figures (cf. **ex.7**), toutes composées de 22 attaques<sup>9</sup>, mettent véritablement en oeuvre le rythme. Cependant, leur "développement" n'est nullement de nature réellement rythmique: analysons les jets des tutti qui les reprennent.

Ces reprises sont textuelles ou avec de légères modifications, mais, le plus souvent, les valeurs de base changent (ce qui permet de concilier la durée de la figure avec les différents tempi). Par exemple, après l'énoncé de la première figure, les musiciens A, B et D la répètent deux fois plus vite (les autres la jouent telle quelle); ou encore, la troisième figure est suivie d'un jet où sa valeur de base (croche de triolet) devient double-croche de quintolet (musicien A), double-croche de triolet (B et D) ou double-croche (E et F) (seul C la maintient)<sup>10</sup>. A

#### Ex.7

l'intérieur de ces jets, chaque instrumentiste démarre séparément, de façon à avoir le temps de jouer ce qui lui est imparti. On trouvera la quatrième figure suivie de son jet dans l'ex.8.

Aussi, les figures, bien que clairement rythmiques, ne sont-elles pas développées en tant que rythmes: reconnaissables lors des soli, elles sont noyées avec les tutti dans des *masses* très denses. D'autre part, d'une figure à l'autre et d'un jet à l'autre, l'auditeur sera surtout sensible à l'évolution de la densité, aux contours dynamiques des jets<sup>11</sup> ainsi qu'à la rotation des peaux<sup>12</sup>. Par conséquent, au niveau véritablement *rythmique*, rien ne se passe: malgré l'apparition incontrôlée de *Gestalts* rythmiques, ce passage ne propose pas un *sens* rythmique et les éléments du discours xenakien restent les mêmes (attributs de structures de surface) —par ailleurs, ces cinq figures pourraient aussi être interprétées comme des gestes).

Durée, geste, pulsation, développement non-rythmique des très rares figures véritablement rythmiques: contrairement à ce que l'on pourrait croire, *Persephassa* ne va nullement dans le sens d'une restauration du rythme. Certes, Xenakis refuse l'utilisation des percussions à des fins exclusivement coloristes; mais il ne revient pas pour autant au passé. Une analyse plus approfondie pourrait suggérer que les notions de durée, de geste (et de masse) utilisées dans cet article sont en fait liées à ce qui, pour son auteur, constitue l'essentiel de l'apport xenakien: l'émergence du son sous la forme de la sonorité<sup>13</sup>.

### Gérassimos SOLOMOS

(c) 2'94 Gérassimos Solomos

Docteur en musicologie, Gérassimos Solomos enseigne à SUPÉLEC.

#### Ex.8

---

<sup>1</sup>Je tiens à remercier vivement les éditions Salabert qui nous ont donné l'autorisation de reproduire les exemples musicaux. Je signale aussi le très bel enregistrement de *Persephassa* par les Percussions de Strasbourg (CD Philips 442 218 & 442 220).

<sup>2</sup>"Sur *Persephassa et Pléiades*", dans *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Stock, 1981, pp.176-179.

---

<sup>3</sup>Mot employé par Sylvio GUALDA ("Sur *Psappha*", dans *ibid*, p.247) pour caractériser la fin de *Psappha*.

<sup>4</sup>Expression de Jean BATIGNE, *op. cit.*, p.181.

<sup>5</sup>On ne confondra pas cette dichotomie rythme/durée avec celle de Pierre SCHAEFFER (cf. *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, pp.245-246) qui, par rythme entend l'"espacement" entre les sons et, par durée, l'existence temporelle d'un son.

<sup>6</sup>Indiquons certaines irrégularités dans le déroulement des cellules: la peau 2 joue 3,5 noires au lieu des 5,5 aux mes.88-89, 0,5 de trop aux mes.93 et 100 et 0,5 de moins à la mes.109; la peau 3 retranche 0,4 noires à la mes.126 et la peau 5, 1,6 à la mes.108; enfin, la peau 6 ajoute 1,2 noires à la mes.79 et élimine 0,4 à la mes.97. Ces irrégularités (à lire en tant que valeur globale: attaque plus silence) peuvent être interprétées comme erreurs ou comme écarts volontaires qui permettent de satisfaire les exigences du mouvement spatial ou d'augmenter (ou diminuer) le déphasage.

<sup>7</sup>Sur la différence entre le geste et le signe, cf. Martin HEIDEGGER, "D'un entretien de la parole", dans *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976, pp.87-140.

<sup>8</sup>"Xenakis, l'architecture, la technique", dans *Regards sur Iannis Xenakis*, *op. cit.*, p.338.

<sup>9</sup>Signalons deux irrégularités dans la partition: la deuxième noire de la première figure y est absente (nous l'avons déduite de l'enregistrement de l'oeuvre par les percussions de Strasbourg, du nombre de notes que comprennent les autres figures ainsi que du tutti qui la suit); il manque le silence conclusif de la troisième figure.

<sup>10</sup>La partition présente un grand nombre d'irrégularités qu'il est inutile de relever.

<sup>11</sup>Alors que les énoncés des solistes n'ont aucune logique au niveau des intensités (si ce n'est celle du contraste quasi ponctuel), les nuances des jets sont organisées d'une façon très simple: pour les quatre premiers, les zones aérées (au début pour 1, à la fin pour 2, au milieu pour 3 et aux deux bouts pour 4) sont jouées fff et les autres, p; l'inverse vaut pour le dernier.

<sup>12</sup>Tous les solistes jouent sur la même peau. Par contre, à chaque jet, les musiciens changent de peau d'une façon circulaire et de l'aigu vers le grave.

<sup>13</sup>Cf. la thèse de doctorat d'où est issu cet article: *A propos des premières oeuvres (1953-69) de I. Xenakis. Pour une approche historique du phénomène de l'émergence du son*, Univ. de Paris IV, 1993.