



HAL
open science

Les Anastenaria de Xenakis. Une rupture paradigmatique

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. Les Anastenaria de Xenakis. Une rupture paradigmatique. Moussikoz Logos, 2002.
hal-01789810

HAL Id: hal-01789810

<https://hal.science/hal-01789810>

Submitted on 31 May 2018

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.

Les *Anastenaria* de Xenakis. Continuité et discontinuité historique

Makis Solomos*

publié en grec : « Τα Αναστενάρια του Ξενάκη. Μια παραδειγματική τομή », *Μουσικός Λόγος* n°4, Αθήνα, 2002, p. 58-81

LES ANASTENARIA

Jusqu'à récemment, les commentateurs de Xenakis estimaient que sa première trajectoire fut fulgurante : *Metastaseis* étant considéré comme son *opus* 1, on avait très peu — ou pas du tout — de précédents historiques de compositeurs qui rompaient aussi brutalement avec le passé comme avec les méthodes compositionnelles de leurs propres contemporains. L'étude de ses œuvres de jeunesse — que l'on peut aussi qualifier d'œuvres « grecques » —, inaugurée par François-Bernard Mâche¹, nous a permis de relativiser ce jugement : la rupture fut certes extraordinaire, mais elle fut tout de même progressivement amenée, comme j'ai tenté de le montrer dans un article précédent². Dans le texte présent, je me limiterai à l'analyse de deux pièces appartenant à cette période, la *Procession aux eaux claires* et *Le Sacrifice*, qui font partie du triptyque incomplet des *Anastenaria*, pour montrer comment Xenakis est passé d'un projet musical de type bartókien à ses premières œuvres reconnues, caractérisées par une forte abstraction ainsi que l'émergence du son.

De 1947 à 1953, bien que déjà installé en France, Xenakis n'a pas rompu avec les idéaux qui l'ont obligé à fuir la Grèce. S'il en a abandonné l'aspect strictement politique, il persévère en partie dans leur composante culturelle, qui s'identifie avec une tentative de ressourcement dans la musique populaire. Dès le début, il évite l'écueil de cet idéal, à savoir, l'académisme tonal teinté de quelques références à une culture populaire figée, que symbolisait alors en Grèce l'école toute-puissante de Kalomiris et de ses élèves (l'école « nationale d'Athènes »³). En 1955, il publie dans une revue grecque ce qui constitue son second écrit (probablement rédigé en 1954⁴), dont le titre est significatif : « Problèmes de la

* Université Montpellier 3, Institut Universitaire de France.

¹ Cf. François-Bernard Mâche, « L'ellenismo di Xenakis », in Enzo Restagno (éd.), *Xenakis*, Torino, EDT/Musica, 1988, p. 77-92 ; repris in *Un demi-siècle de musique ... et toujours contemporaine*, Paris, l'Harmattan, 2000.

² Cf. « Du projet bartókien au son. L'évolution du jeune Xenakis », in *Présences de Iannis Xenakis*, Paris, CDMC, 2001, p. 15-28 (également en allemand : « Vom Bartók-Projekt zum Klang. Die Entwicklung des jungen Xenakis », traduction Annette Theis, *MusikTexte* n°90, 2001, p. 57-71). Une version abrégée de cet article est : « Τα πρώτα έργα του Ξενάκη. Απο το «μπαρτοκικό σχέδιο» στην «αφαίρεση» », *Τα Μουσικά* n°5, Athènes, 2000, p. 44-54 (également en anglais : « Xenakis' early works : from "bartókian project" to "abstraction" », *Contemporary Music Review* vol. 21 n°2-3, Edinburgh, 2002, p. 21-34). Le présent écrit reprend certaines analyses de cet article.

³ Manolis Kalomiris (1883-1962) fut le fondateur autoproclamé de cette « école », qui comprend des compositeurs tels que Petros Petridis (1892-1977).

⁴ Le manuscrit de cet article se trouve dans le cahier d'esquisses de 1953-54, vers la fin (archives BNF).

composition musicale grecque ”⁵. Dans cet article, il se démarque clairement de toute velléité d’école nationale : il souhaite éviter, écrit-il, “ les erreurs [de] certains compositeurs, un Kalomiris ou un Petridis, qui, certes, ont pris des mélodies grecques, mais les ont habillées avec les vêtements harmoniques, polyphoniques, instrumentaux de l’Allemagne du 19^e siècle, de sorte que tout caractère grec en fut détruit ”⁶.

Pour éviter cet écueil, il optera pour la voie ouverte par Bartók, bien que celui-ci ne soit pas mentionné dans l’article⁷. Cette voie, à la différence des écoles nationales, n’utilise pas les traditions populaires pour colorer l’œuvre d’une touche locale, mais pour régénérer totalement les *enjeux structurels* de la musique. Xenakis n’énonce pas le problème de cette manière, mais c’est ce qu’il fera, d’une manière de plus en plus prononcée, dans ses pièces de jeunesse. Avec ses propres mots, il s’agit de combiner des éléments des musiques grecques avec des éléments de l’avant-garde européenne. Écoutons-le : “ le jeune compositeur grec doit [...] rechercher des moyens expressifs et structurels dans la musique démotique⁸ et ecclésiastique⁹ d’une part, et dans les découvertes d’avant-garde de la musique européenne d’autre part ”¹⁰.

Les *Anastenaria* sont inspirés du rituel populaire homonyme de la Thrace¹¹. Le projet poétique est longuement expliqué par Xenakis dans la préface de la *Procession aux eaux claires* :

“ Les *Anastenaria* : un morceau vivant de civilisations vécues autrefois et arraché à la destruction des millénaires par des paysans grecs de la Thrace. Culte constitué en un ensemble achevé à l’époque de l’Empereur Constantin le Grand, 4^e siècle après J.C., et conservé à l’état primitif jusqu’à nos jours.

⁵ Cf. Iannis Xenakis, “ Προβλήματα ελληνικής μουσικής σύνθεσης ”, *Επιθεώρηση τεχνής* n°9, Athènes, 1955, p. 185-189 ; repris in Iannis Xenakis, *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*, Athènes, Psychogios, 2001, p. 41-52 ; traduction française in *Présences de Iannis Xenakis*, *op. cit.*, p. 11-14. Les références faites ici renvoient à la traduction française.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ D’une manière générale, Xenakis n’a que peu parlé de Bartók. Mais il ne s’est jamais attardé sur quelque compositeur que ce soit ! Pour revenir à Bartók, on trouve des mentions importantes dans le long entretien avec Enzo Restagno (“ Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno ”, in Enzo Restagno (éd.), *op. cit.*, p. 3-70) : a) “ Nel dicembre del '44 mi trovo con la mia compagnia del “Battaglione Byron” e avevo ai miei ordini un giovane musicista. Era il figlio del segretario del partito comunista e suonava benissimo il pianoforte. Fu lui a farmi ascoltare, durante qualche pausa dei combattimenti contro gli inglesi, per la prima volta Debussy, Ravel e Bartók, e io ne ricavai un’impressione straordinaria. Stranamente, di Debussy e Ravel pensai che la loro musica si adattava perfettamente al mondo antico ” (*ibid.*, p. 11) ; b) “ Restagno. Allora tra i musicisti della generazione di Stravinsky quello che t’interessa di più è Bartók ? Xenakis. Sí, Bartók, ma non in tutti i suoi lavori ; la *Sonata per due pianoforti e percussioni* e la *Musica per archi, percussioni e celesta* sono le sue partiture più forte e più necessarie. Il *Concerto per orchestra* non mi piace molto ; mi pare che l’abbia scritto verso la fine della sua vita, no ? ” (*ibid.*, p. 36).

⁸ L’expression “ musique démotique ” (de δημοσ, peuple, village, commune) englobe toute la tradition musicale populaire de la Grèce rurale. On n’insistera jamais assez sur le fait que cette expression constitue une invention moderne, qui compte parmi les mythes fondateurs de l’État grec moderne (cf. l’étude approfondie d’Alexis Politis, *Η ανακαλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, Athènes, Thémelio, 1984). Par extension, Xenakis emploie cette expression comme synonyme de musique populaire.

⁹ La musique byzantine.

¹⁰ Iannis Xenakis, “ Problèmes de la composition musicale grecque ”, *op. cit.*, p. 14.

¹¹ Il semblerait que le rituel *derbeda*, célébré au Maroc par les *gnaoua* (soufis), qui mélange des traditions africaines et islamiques, soit proche du rituel des *Anastenaria*.

” En gros, trois couches rituelles superposées et assimilées lui donnent son caractère extrêmement complexe et extraordinaire, à la manière des cités détruites et rebâties plusieurs fois au cours des temps.

” La première couche, avec le sacrifice du taureau, la plus primitive, remonte aux temps totémiques et prédéistes.

” La seconde, avec la danse extatique sur le feu, se rattache aux cultes agraires et dionysiaques de l’Antiquité grecque ainsi qu’aux cultes asiatiques et thraco-phrygiens de Héraclès-Sardanapale et d’Artémis Péracia.

” La troisième, avec les icônes et l’intervention des prêtres, se rattache au christianisme.

” Le culte est célébré au mois de mai.

” La musique traditionnelle accompagne toutes les manifestations. Instruments à vent, à archet et percussion.

” Les vrais officiants du culte sont les anasténaridès. Ils sont secondés par le prêtre orthodoxe. Leur chef est l’archianasténaris.

” Voici en résumé les trois phases du culte :

” Phase A. Procession de plusieurs villages avec les prêtres, les anasténaridès, la foule en habit de fête et la musique instrumentale et vocale. Le cortège se dirige vers les fontaines sacrées et les temples sans toit où l’on place, après les avoir nettoyés, les icônes des Saints Constantin et Hélène. Les prêtres disent la bénédiction et les anasténaridès puisent de l’eau sacrée et en donnent aux assistants pour en boire et se laver. On allume des cierges, on brûle de l’encens et on se confesse. Puis on égorge des agneaux préalablement bénis et on se réjouit. On danse et les anasténaridès entrant graduellement en transe brandissent les icônes des saints et hors d’eux-mêmes s’élancent par les monts, les forêts et les précipices.

” Phase B. La veille du 21 mai, on amène les taureaux sacrés des pâturages à l’église. On allume un grand feu de bois sur la place de l’église et les anasténaridès exaltés dansent sur les braises ardentes pieds nus.

” C. Le 21 mai, a lieu le sacrifice du taureau. Le prêtre orthodoxe bénit tous les animaux destinés au sacrifice et lit particulièrement la bénédiction des chairs et des troupeaux consacrés par l’église. L’archianasténaris trace le signe de la croix au-dessus du taureau avec l’icône du saint et l’immole avec de grandes précautions de manière à ce que son sang s’écoule dans les fondations de l’église.

” Le taureau sacré doit avoir un âge impair et marcher au sacrifice de plein gré. Les instruments du sacrifice, hache, billot et coutelas, sont consacrés et conservés.

” Les chairs sont distribuées au village ainsi que la peau qui est taillée en larges lanières.

” Les danses sur le feu se répètent tous les soirs pendant une semaine encore ”¹².

Selon Xenakis lui-même, la narration du rite et son analyse sont inspirées de sa lecture du livre *Cultes populaires de la Thrace* de l’académicien grec Romaios¹³. Par ailleurs, un compositeur grec, Vassilios Theophanou (1895-1984), avait écrit en 1950 une pièce pour orchestre intitulée également *Anastenaria*¹⁴.

Xenakis comptait écrire un triptyque fondé sur ce rituel. Nous n’avons que deux pièces : la *Procession aux eaux claires* et le *Sacrifice*. D’après leurs titres, ces pièces correspondent aux phases A et C du rituel, tel qu’il est décrit par Xenakis. François-Bernard Mâche a émis l’hypothèse que *Metastaseis* devait constituer la troisième œuvre du triptyque¹⁵. Cependant, le cahier d’esquisses de *Metastaseis*¹⁶ ne fait aucune mention aux *Anastenaria*. Par ailleurs, dans ses entretiens avec Bálint A. Varga, où il évoque les *Anastenaria*, Xenakis ne mentionne pas *Metastaseis* ; en outre, l’auteur des entretiens note : “ Xenakis avait projeté d’écrire un triptyque sur ce sujet. Il n’écrivit pas la troisième pièce — *Procession* aurait été la première et

¹² Iannis Xenakis, préface à la partition de la *Procession*.

¹³ *Idem* : “ Nota. En sa majeure partie, le texte décrivant le culte *Anastenaria* a été établi d’après l’étude très approfondie *Cultes populaires de la Thrace* de M.C.A. Romaios de l’Académie d’Athènes ”.

¹⁴ Cf. Aleka Symeonidou, *Λεξικό Ελληνων Συυθετων*, Athènes, Philippos Nakas, 1995, p. 142.

¹⁵ Cf. François-Bernard Mâche, *op. cit.* p. 82.

¹⁶ Cahier d’esquisses de 1953-54 (archives BNF).

Sacrifice [...] la seconde”¹⁷. Bien sûr, si *Metastaseis* aurait dû être la troisième pièce (et non la pièce intermédiaire) —en formant donc une pièce qui sortirait de la description du rituel—, cela laisse des portes ouvertes. Des recherches ultérieures permettront peut-être d’aboutir à des certitudes. En attendant, j’émettrai l’hypothèse que le triptyque est resté incomplet, qu’il n’est composé que des deux pièces dont les titres se rapportent clairement au rituel.

Pour en venir à la musique, qui nous intéresse ici, analysons successivement les deux pièces, pour montrer que le passage du Xenakis bartókien au Xenakis de la maturité se fait dans le passage de l’une à l’autre.

LA PROCESSION AUX EAUX CLAIRES

La *Procession aux eaux claires* a été composée en 1953¹⁸, juste avant *Le Sacrifice*. C’est une partition importante, tant par son effectif (orchestre¹⁹, chœur mixte et chœur d’hommes) que par sa durée (un peu plus de dix minutes) : à l’époque, ce fut la pièce la plus imposante que Xenakis ait jamais écrite. Le fait qu’elle n’a pas été exécutée ne l’a pas découragé pour continuer sa progression. A un niveau général, cette pièce n’est pas « du » Xenakis : elle sonne parfois comme certaines musiques de l’Ecole d’Athènes, ailleurs comme du Carl Orff. Cependant, elle réalise l’extraordinaire —et fort curieux— mélange que préconise Xenakis : références aux traditions grecques d’une part, références aux éléments avant-gardistes d’autre part. La préface à la partition, après la description du rituel précédemment cité, procède à une analyse de la pièce : j’aurai l’occasion d’en citer des extraits tout le long de la présente analyse.

Les éléments descriptifs

Commençons par les éléments descriptifs, qui font de la *Procession* un poème symphonique correspondant à la “ phase A ” du rituel des *Anastenaria*. Ils sont très simples, mais efficaces : “ Le chœur d’hommes représente les prêtres et les anasténaridès. Le chœur mixte, la foule ”, écrit Xenakis²⁰. Un troisième personnage, matérialisé par “ les instruments qui ne soutiennent pas les deux chœurs ”²¹ et qui simulent par moments une gigantesque *lyra* (cf. *infra*), représente la “ musique instrumentale ” qui accompagne la procession. Les percussions jouent un rôle important : “ La percussion ponctue ou contrarie les rythmes des trois personnages précédents. Les timbres de la percussion sont différenciés suivant le caractère des personnages. Ainsi, les prêtres et les anasténaridès sont soutenus par des instruments à timbre profond et sourd. La foule par des timbres plus clairs et l’orchestre (la *lyra*) par la percussion aiguë ”²². Xenakis ajoute : “ Chaque personnage a son unité de rythme

¹⁷ Bálint A. Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, London, Faber and Faber, 1996, p. 29.

¹⁸ La partition porte la mention “ Paris, 1953 ”.

¹⁹ 3 flûtes (dont 1 piccolo), 2 hautbois, 2 cors anglais, 1 clarinette en *sib*, 1 clarinette basse en *sib*, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 1 trombone, percussions importantes (1 bongo ou “ tabla hindou ”, 4 congas, 1 triangle, 1 xylophone, timbales, tamtam, grosse caisse), cordes (10, 10, 6, 6, 6).

²⁰ Préface à la partition de la *Procession*.

²¹ *Idem*.

²² *Idem*.

suivant son propre caractère. Ainsi l'unité des prêtres est large, celle de la foule est moyenne et celle de la *lyra* très courte. Le rapport des unités correspondantes est le suivant : 4 : 6 : 9 ”²³.

L'analyse de Xenakis et, bien sûr, les éléments compositionnels qui viennent d'être cités, dénotent une influence importante de Messiaen, dont, à l'époque, Xenakis était l'élève. Il en va ainsi pour le choix de l'accentuation de la caractérisation des personnages par le rythme. C'est aussi vrai pour l'utilisation du mot “ personnage ” : il désigne à la fois des personnages au sens littéral du terme (ceux du rituel), mais également, selon le sens employé par Messiaen, des “ personnages musicaux ”.

Pour conclure sur les éléments descriptifs : il est difficile de savoir si l'évolution de la pièce correspond au déroulement du rituel décrit par Xenakis, bien que l'on puisse émettre des hypothèses.

Les références aux traditions grecques

Pour comprendre les références de Xenakis aux traditions grecques, il est important de revenir à l'article “ Problèmes de la composition musicale grecque ”, où il écrivait que “ le jeune compositeur grec doit [...] rechercher des moyens expressifs et structurels dans la musique démotique et ecclésiastique d'une part ”. La seconde référence n'est pas développée dans l'article²⁴. Xenakis a pris rapidement ses distances avec la musique byzantine, sans doute parce qu'il a toujours été athée :

“ Je connais bien sûr la liturgie orthodoxe. Ma mère m'amenait à l'église, l'église grecque de Braïla (où vivaient de nombreux Grecs). De même, à l'école, à Spetses, on nous amenait chaque dimanche à l'église, mais ceux qui pouvaient s'échappaient... Par la suite, je ne suis entré dans aucune église si ce n'est par intérêt pour son architecture, ce qui constitue une autre affaire. La liturgie orthodoxe ne m'a jamais intéressé. Quant à sa musique, je la trouvais bavarde et sans intérêt particulier. D'ailleurs, elle résulte du langage. Certes, je ne sais pas dans quelle mesure elle s'est dégradée ou a changé avec le temps, comme c'est également arrivé à la liturgie catholique, qui a perdu l'intensité qu'elle avait au 10^e siècle ”²⁵.

Dans la *Procession*, cette référence est néanmoins importante, puisque les prêtres jouent un rôle capital dans le rituel. Dans son analyse, Xenakis écrit : “ Le chœur d'hommes chante une sorte de *cantus firmus* monodique basé sur un alléluia de la liturgie de St Jean Chrysostome. Il est soutenu à l'octave ou à l'unisson par les instruments ”²⁶.

L'article “ Problèmes de la composition musicale grecque ” développe d'une manière très substantielle la question de la musique démotique. Xenakis en analyse ses éléments. Il a rédigé cet article après la composition de la *Procession* : nous trouvons tous ces éléments dans

²³ *Idem*.

²⁴ Si ce n'est dans la phrase : “ Je voudrais cependant évoquer une impression que m'a suscitée le *simantro* [longue planche en bois ou en métal qui sert de cloche — des années plus tard, Xenakis demandera des *simantras* aux percussionnistes de *Persephassa*, en fournissant, dans la préface de la partition, une description détaillée] du monastère de Sainte Lavra dans le Péloponnèse. Il sonnait les matines. Au début, les coups proposaient une cellule rythmique lente. Peu à peu, le rythme s'accélérait et la cellule rythmique s'étendait, devenait gigantesque, remplissait avec ses variations et ses évolutions le monastère tout entier. Lorsque le soleil a fini par atteindre son zénith, le rythme a progressivement décré et s'est finalement clairsemé pour s'enfoncer dans le silence ” (“ Problèmes de la composition musicale grecque ”, *op. cit.*, p. 14).

²⁵ Iannis Xenakis in Makis Solomos, “ Τελετουργια και δημιουργια. Συνεντευξη με τον Ιαωννη Ξενακη ” [“ Rituel et création. Entretien avec Iannis Xenakis ”], *Τα Μουσικα* n°1, Athènes, 1996, p. 58.

²⁶ Préface à la partition de la *Procession*.

la partition. Ils sont au nombre de quatre : les “ mélodies incomparables ” de cette musique ; ses polyphonies très particulières (polyphonies de l’Épire²⁷), à deux ou à trois voix, ainsi que les harmonies spécifiques à la lyre du Pont-Euxin²⁸, en quarts parallèles ; ses rythmes asymétriques de mesures composées ; ses formes (Xenakis mentionne les chants des *kleftes*²⁹) marquées par la juxtaposition³⁰.

En ce qui concerne la mélodie, Xenakis analyse ainsi la *Procession* : “ Le chant du chœur mixte est basé sur une mélodie akritique³¹ moyennageuse *Le château d’Oria* d’origine cappadocienne. Mélodiquement, il s’amplifie d’abord puis se simplifie pour aboutir à la page 27 à des permutations de 4 sons, transposées en quarts ou tierces avec entrées successives et non parallèles. En finale p. 38, la mélodie est réduite à trois sons suivant le même procédé mais simplifié ”³². Nous étudierons par la suite les développements dont parle Xenakis : ils renvoient déjà aux procédés de “ l’abstraction ” (éléments avant-gardistes). Écoutons pour l’instant la première intervention du chœur mixte (limitée ici aux voix de femme), qui devrait énoncer la mélodie citée (**exemple 1**).

François-Bernard Mâche cite deux versions de la chanson authentique, recueillies par des ethnomusicologues. Quant à la partition de Xenakis, il conclut : “ Mais par ailleurs la mélodie est complètement remaniée (à moins qu’elle ne s’inspire d’une version très différente) ”³³. Mes propres recherches n’ont également pas abouti à retrouver une version à laquelle Xenakis serait resté fidèle. Les hypothèses donc restent ouvertes : soit cette version existe, soit, effectivement, il a pris d’importantes libertés par rapport à la chanson qu’il cite.

Par ailleurs, il est important de constater que, en ce qui concerne la mélodie, Xenakis s’oriente dès les œuvres bartókisantes vers une réduction déterminante pour son évolution ultérieure : ce n’est pas tant la mélodie qui l’intéresse que la question de l’échelle. Ces recherches sur des échelles découlent sans doute de la fréquentation de Messiaen, mais elles resteront un acquis de Xenakis, puisqu’elles seront largement récupérées dans les années 1970 par la volonté d’universalisme de la “ théorie des cribles ” (qui permet la construction de toutes les échelles possibles). L’article “ Problèmes de la composition musicale grecque ” s’ouvre par une dénonciation de la tyrannie du mode majeur. C’est dans ce contexte que Xenakis cite pour la première fois la musique démotique : pour expliquer qu’elle permet de se délester du mode majeur³⁴.

²⁷ L’Épire constitue la province du Nord-Ouest de la Grèce, dont les traditions musicales sont très proches de celles de l’Albanie du Sud.

²⁸ Des littoraux Sud de la mer Noire (appelée Pont-Euxin en grec) dont la population était principalement composée, jusqu’à la fondation de l’État turc moderne, de descendants de colons grecs antiques.

²⁹ Les *Kleftes* faisaient la guérilla sous l’occupation ottomane de la Grèce. L’expression “ chanson klefte ” a sans doute été proposée par Claude Fauriel (1772-1844, l’helléniste français à qui l’on doit la première collection de chansons populaires grecques). Selon les ethnomusicologues du 20^e siècle, elle regroupe un corpus plutôt hétérogène. Cf. l’étude de Samuel Baud-Bovy, *Études sur la chanson cleftique*, Athènes, Collection de l’Institut Français d’Athènes, 1958.

³⁰ Cf. “ Problèmes de la composition musicale grecque ”, *op. cit.*, p. 14.

³¹ Les *akrites* étaient les gardes-frontières de l’Empire byzantin.

³² Préface à la partition de la *Procession*. En ce qui concerne les indications des pages, Xenakis se réfère ici au manuscrit.

³³ Cf. François-Bernard Mâche, *op. cit.*, p. 85.

³⁴ Cf. “ Problèmes de la musique grecque ”, *op. cit.*, p. 11-12.

Le second élément qu’emprunte Xenakis à la musique démotique est double : les polyphonies de l’Epire et la lyre du Pont-Euxin. Les polyphonies épirotes sont clairement mises en œuvre dans *La Procession*. La première intervention du chœur mixte (cf. **exemple 1**) suffit pour illustrer ce procédé. Peut-être devons-nous constater que la version xenakienne des polyphonies épirotes ne correspond pas à ce que le compositeur lui-même nous dit de ces polyphonies quant à la seconde voix (la première chantant la mélodie et la troisième étant fondée sur un *ison*³⁵) : celle-ci devrait jouer “ la sous-tonique avec des cadences sur la quarte juste inférieure ou avec des montées conclusives sur la tonique. Etant donné qu’il s’agit habituellement de mélodies en mode de *ré*, la seconde voix forme une dissonance d’un ton avec la première ”³⁶. C’est sans doute pourquoi, dans l’analyse qui précède la partition, Xenakis indique que le chœur mixte “ est harmonisé d’après les règles des polyphonies folkloriques de l’Epire et du Dodécanèse avec quelques licences ”³⁷.

En ce qui concerne l’harmonisation avec des quartes parallèles, imitant la lyre des musiciens du Pont-Euxin, *La Procession* en offre de multiples exemples, puisque “ les instruments qui ne soutiennent pas les deux chœurs font des mélodies fugaces qui rappellent certains accompagnements à la *lyra* de chants populaires grecs d’Asie Mineure ”³⁸. Citons les pages 8-9 de la partition manuscrite (cf. l’**exemple 2** qui en propose une réduction : mesures 94-100 de la partition imprimée) où s’imbriquent trois éléments : les violons II et les alti, qui imitent la lyre ; les cordes des deux portées inférieures, qui répètent un accord à base de quartes (ou quintes) superposées en alternance avec sa transposition au ton inférieur ; les flûtes, hautbois, clarinettes, violons I.1 et contrebasses, en quartes/quintes parallèles, qui jouent une mélodie rythmiquement très souple.

Le troisième élément que cite l’article “ Problèmes de la composition musicale grecque ” est le rythme. Dans le domaine rythmique, les œuvres de jeunesse de Xenakis sont très partagées. De nombreux passages répètent des valeurs égales. Ce parti pris, qui n’est pas sans évoquer le néoclassicisme, permettra par la suite à Xenakis, grâce à la démultiplication des unités et à leurs superpositions, de passer de la notion de rythme à celle de densité. Ailleurs, et c’est ici qu’apparaît le modèle de la musique démotique, fleurissent les rythmes *aksaks*, c’est-à-dire les mesures composées asymétriques telles que 3+2+2. De ce fait, le procédé fait plus penser aux déplacements d’accents du *Sacre du printemps* qu’à des rythmes *aksaks*, d’autant plus que les tempos sont relativement lents. C’est le cas du passage précédemment cité de *La Procession* (cf. **exemple 2**) : les accents, d’abord toutes les 3+2+2 croches, se focalisent au milieu de l’extrait sur des groupes de deux notes et, à la fin, sur des groupes de quatre.

Le quatrième et dernier élément, la forme, ne nécessite pas de commentaire particulier, le modèle formel emprunté à la musique démotique étant extrêmement simple, puisqu’il s’agit simplement de juxtaposition. Notons que, à la différence des trois autres éléments (si l’on excepte les échelles qui deviendront des “ cribles ”), cet emprunt à la musique démotique

³⁵ Le terme *ison* provient de la musique byzantine : il désigne un son tenu (sur les premier, quatrième ou cinquième degrés) sous le déroulement de la mélodie.

³⁶ “ Problèmes de la composition musicale grecque ”, *op. cit.*, p. 13.

³⁷ Préface à la partition de la *Procession*.

³⁸ *Idem*.

quant à la forme servira à Xenakis pour toutes ses œuvres et non seulement pour celles de jeunesse : toute composition de Xenakis n'est que juxtaposition, voire même collage de sections — l'idée de développement lui est totalement étrangère. Certes, Xenakis modère parfois cette juxtaposition en surajoutant une logique à l'enchaînement des sections — citons le modèle du son sous-jacent à *Pithoprakta*. Certes aussi, dans de nombreux cas, les enchaînements des parties paraissent logiques, une section pouvant déboucher par transformation très progressive sur une autre. L'extrême simplicité des formes xenakiennes permet de comprendre en partie le succès que rencontre Xenakis dès la première audition, notamment auprès des amateurs. Alors que la majeure partie des créations des années 1950-1960 ont tout fait pour anéantir la capacité de l'auditeur de suivre le déploiement d'une forme, les œuvres de Xenakis sont, quant à leur forme, d'une clarté extrême.

Éléments d'avant-garde

En ce qui concerne “ les découvertes d'avant-garde de la musique européenne ” que le compositeur grec doit, selon l'article “ Problèmes de la composition musicale grecque ”, intégrer en parallèle avec les éléments empruntés aux traditions grecques, ils sont tout aussi importants que les seconds pour la *Procession*. Xenakis ne les mentionne ni dans l'article ni dans l'analyse de la pièce. Mais ils sont faciles à mettre en évidence. Si nous les recherchons par rapport à ses développements ultérieurs, nous pouvons les classer en deux catégories : éléments qui préfigurent le calcul combinatoire, très présent dans *Metastaseis* ; éléments qui préfigurent les masses, dont les premières véritables occurrences se trouvent également dans *Metastaseis*.

Il serait possible d'émettre l'hypothèse que l'attitude combinatoriale est au cœur de la démarche de Xenakis dès ses œuvres de jeunesse. Dans *Zyia* (1952), les mélodies sont toujours un peu “ forcées ” et, surtout, de même que dans la *Procession*, ce n'est pas tant la mélodie qui intéresse le compositeur, que le mode, ce dernier ayant en outre tendance à être réduit à l'échelle (au pur réservoir de notes). L'esprit combinatorial se renforce dans *La Procession aux eaux claires*. Analysant les transformations que subit le chœur mixte, Xenakis écrit dans son analyse : “ Mélodiquement, il s'amplifie d'abord puis se simplifie pour aboutir à la page 27 à des permutations de 4 sons ”³⁹. En effet, la gigantesque polyphonie des pages 27-32 de la partition manuscrite (mesures 169-189 de la partition éditée) relève entièrement du calcul combinatoire (on trouvera dans l'**exemple 3** un extrait du développement de cette polyphonie). Dans ce passage, toutes les voix du chœur (dix au total) —entrant successivement en décalage d'une noire pointée— jouent la même mélodie ou ses transpositions à la tierce et à la quarte, sur un mouvement perpétuel de croches. Or, cette “ mélodie ” consiste en des permutations de quatre notes : *fa#*, *la*, *si*, *do* ou de ces notes selon les deux transpositions mentionnées (on notera l'apparition d'une “ fausse ” note, un *sol* pour le tétracorde *fa#-do*, à la page 30 du manuscrit, répercutée ensuite dans ses transpositions —il s'agit donc soit d'une “ liberté ” prise à l'égard du système, soit d'une “ erreur ”). Si l'on prend pour unité une mesure, composée de six notes, on a une succession de 22 arrangements. En numérotant de 1 à 4 les quatre notes (du grave à l'aigu), ces arrangements sont : 432124/

³⁹ *Idem*. En ce qui concerne les indications des pages, Xenakis se réfère ici au manuscrit.

432144/ 432124/ 321243/ 212432/ 124432/ 144321/ 234432/ 212342/ 123212/ 123434/
444232/ 124232/ 123232/ 124432/ 4322*1/ 432124/ 321234/ 432124/ 432144/ 321234/
321432 (le signe * indique la “ fausse ” note dont il était question précédemment).

En ce qui concerne la préfiguration de la technique des masses, Xenakis avait déjà découvert dans *Zyia* le principe de la superposition non-polyphonique : chaque partie a sa propre musique (la soprano épouse en général un chant très orné, dans un mode prégnant ; le chœur se limite le plus souvent à un pentacorde orientalisant avec des rythmes aksaks ; aux instruments sont confiées des parties plus expérimentales —recherches d'échelles ou parties avec combinatoires de notes), même si les véritables superpositions sont assez rares (y domine la juxtaposition). Ce principe est abondamment exploité dans la *Procession*. Dans son analyse, se référant également à la forme par juxtaposition, Xenakis note : “ Forme. En réalité, toute l'œuvre est basée sur le principe de la superposition. Chaque personnage conserve sa propre personnalité caractérielle et, partant, sa propre personnalité mélodique, harmonique et rythmique. La forme est celle des chants antiphonaires du drame antique, de la liturgie primitive chrétienne et des chants *kleftes* modernes. D'abord, des entrées successives des personnages caractériels avec développements partiels jusqu'à la page 9. Puis, jusqu'à la page 12, superposition de la lyra et de la foule. Jusqu'à la page 14, amplification particulière de la lyra seule. De 14 à 27, superposition simultanée des trois personnages avec dialogue partiel entre foule et lyra. De 27 à 32, amplification particulière de la foule seule. De 32 à 36, variations mélodiques et de timbre de la foule. De 36 à 38, les prêtres seuls. De 38 à la fin, superposition de tous les personnages ”⁴⁰. Ainsi, les trois personnages de l'œuvre sont librement superposés à partir de la page 38 de la partition manuscrite (mesure 215 de la partition éditée) : le chœur d'hommes joue son *cantus firmus* ; le chœur mixte combine sans répit, dans un mouvement continu de croches, trois notes ; les instruments qui ne soutiennent pas les deux chœurs évoluent en quarts parallèles (cf. **exemple 4**).

Toujours dans *La Procession*, certains passages préfigurent directement les divisions de pupitres qui permettront à Xenakis de réaliser ultérieurement les masses (individuation totale de tous les pupitres et notamment des cordes). Il a déjà été question des 10 voix superposées des mesures 169-189. Mais on peut aussi mentionner certaines divisions des cordes. Ainsi, on peut se référer aux 15 parties évoluant en quarts parallèles du passage déjà commenté évoquant la lyre du Pont-Euxin (cf. **exemple 2**). Ou encore, aux pages 12-14 de la partition manuscrite (mesures 112-119 de la partition éditée), où Xenakis superpose huit lignes mélodiques (sur neuf portées, le vl.I.1 et le vl.II.1 se doublant) évoluant en strict parallélisme dans des montées ou descentes très linéaires ; le tout produit un gigantesque cluster (on trouvera dans l'**exemple 5** les premières notes de chaque ligne) uniformément mouvant, qui n'est pas sans évoquer certaines œuvres du Xenakis des années 1980-90, basées sur des cribles.

LE SACRIFICE

⁴⁰ *Idem*. En ce qui concerne les indications des pages, Xenakis se réfère ici au manuscrit.

Le *Sacrifice*, œuvre pour orchestre⁴¹ qui précède immédiatement *Metastaseis*, est daté du 28 juillet 1953⁴² et dédié à Olivier Messiaen (“ A mon maître et ami Olivier Messiaen ”)⁴³. Ce dernier en fera d’ailleurs l’éloge. Pour être introduit au studio de musique concrète dirigé par Schaeffer mais aussi pour se faire jouer, Xenakis avait demandé une lettre de recommandation à Messiaen, qui écrira :

« Je vous recommande tout spécialement mon élève et ami Yannis Xénakis qui est Grec et très extraordinairement doué pour la musique et le Rythme. Il m’a montré tout dernièrement une partition assez volumineuse intitulée “Le Sacrifice”, utilisant petit orchestre (bois, cuivres, cordes, percussion) dont l’esprit de recherche rythmique m’a séduit dès l’abord et qui est de nature à vous intéresser, j’en mets ma main au feu !... Xénakis sera très *heureux de s’entendre* : si vous pouvez faire jouer cette œuvre, ce serait pour lui une grande joie et une occasion de progrès. D’autre part, il est désireux de faire de la “musique concrète” : c’est un esprit jeune, aventureux, neuf, aigu, il pourrait devenir un de vos précieux collaborateurs »⁴⁴.

La partition atterrira chez Scherchen. Xenakis n’aura pas plus de chance qu’avec la *Procession* : le *Sacrifice* ne sera pas joué. Par contre, grâce à cette partition, il obtiendra l’extraordinaire soutien du chef d’orchestre, grand défenseur de la musique moderne, et qui était l’un des rares à ne pas croire que l’avant-garde se réduisait au sérialisme.

De l’abstraction : le mécanisme de la pièce

Le *Sacrifice* rompt avec le projet bartókien : c’est une pièce abstraite. Il ne s’agit plus pour Xenakis de mêler des références aux traditions grecques et des éléments avant-gardistes. Les premières sont balayées. Quant aux seconds, ce ne sont plus des “ éléments ” : Xenakis est en train de trouver son style, marqué par une originalité extrême. Le seul bémol à ces remarques est la couleur modale de la pièce. Quant au projet initial des *Anastenaria*, outre le titre, qui la rattacherait à la phase C du rituel, seul un autre élément serait pertinent, et encore, il est à prendre avec des précautions : en entendant la note grave du début et son glissando, on peut penser à des taureaux !

L’abstraction du *Sacrifice* est telle qu’on pourrait prendre la pièce pour un extraordinaire pari : en présentant cette partition, Xenakis engage un pari dont l’échec l’aurait sans doute obligé à emprunter d’autres voies. Le fait qu’il n’ait pas entendu l’œuvre ne contredit pas l’idée de pari. Car le *Sacrifice* lance bel et bien un défi. L’œuvre entière (d’une durée approximative de cinq minutes) est fondée sur une idée unique, que nous pourrions nommer : “ mécanisme ”. On sait que, par la suite, Xenakis sera souvent tenté par l’idée d’un mécanisme autorégulé, c’est-à-dire par la création d’une “ boîte noire ” qui, après l’introduction de données, produirait d’elle-même une œuvre entière — même s’il n’a réalisé de tels mécanismes (algorithmes) qu’en deux circonstances, les pièces composées avec le programme *ST* (1956-62) et les deux œuvres composées avec le programme *GENDYN* (*Gendy3*, 1991 et *S.709*, 1994). Mais de nombreux passages de ses autres pièces se rattachent à cette idée. Cette idée de mécanisme est énoncée dans *Musiques formelles*, à propos de la composition avec ordinateur :

⁴¹ Piccolo, flûte, hautbois, cor anglais, clarinette en *sib*, clarinette basse, basson, contrebasson, cor, 2 trompettes, trombone ténor, tuba, percussions (tambourin, timbale, cymbale, jeux de timbres, célesta, xylophone), piano, cordes.

⁴² Préface à la partition du *Sacrifice*.

⁴³ Partition du *Sacrifice*.

⁴⁴ Archives Xenakis, Dossier œuvres 17/5, Bibliothèque Nationale de France.

“ [...] tout ce qui est règle, contrainte répétée, est un morceau de machine mentale, une petite “machine imaginaire” aurait dit Philippot, un choix, un ensemble de décisions. Une œuvre musicale peut être décomposée en une multitude de machines mentales. Un thème mélodique d’une symphonie est un moule, une machine mentale, de même que sa structure. Ces machines mentales sont parfois très restrictives, très déterministes, et parfois très vagues et qui ne tranchent pas suffisamment. Ces dernières années on s’est aperçu que cette notion de mécanisme est vraiment très générale et qu’elle baigne la connaissance humaine et son action dans tous les domaines, depuis la logique stricte jusqu’aux manifestations artistiques. Et comme la roue, une des plus grandes créations de la pensée humaine est un mécanisme qui lui permet d’aller plus loin, plus vite, avec plus de bagages, ainsi en est-il des calculatrices électroniques en ce qui concerne non plus son déplacement physique mais celui de ses idées ”⁴⁵.

Le mécanisme du *Sacrifice* est le premier mécanisme que Xenakis construit sur une aussi vaste échelle : comme il a été dit, toute l’œuvre en est déduite. Peut-être voulait-il tester jusqu’au bout l’idée de mécanisme — ce qui rejoint l’idée de pari, de défi ? En tout cas, cela explique la simplicité de ce mécanisme.

Pendant toute la pièce, l’orchestre est rivé sur huit hauteurs figées dans le registre (**exemple 6**) — qui sonnent comme un mode — ou sur des hauteurs très voisines, avec parfois des glissandi sur un petit intervalle (sans rapport, par conséquent, avec les glissandi de *Metastaseis*). A ces hauteurs sont associées huit durées, dont la composition en doubles-croches correspond aux premiers termes de la série de Fibonacci (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34) : double-croche, croche, croche pointée, etc. Dans la préface à la partition, Xenakis légitime longuement son utilisation de la section d’or (le rapport entre deux termes voisins de la série de Fibonacci tend à se rapprocher de la section d’or) :

“ La nombre d’or ou la section d’or a été employé depuis l’Antiquité dans l’architecture. Les pyramides, le Parthénon, Sainte-Sophie, des palais de la Renaissance italienne ainsi que des constructions modernes, sont tracés suivant la règle d’or.

” La règle d’or est une des lois biologiques de croissance. On la retrouve dans les proportions du corps humain, par exemple, le rapport des hauteurs de la tête et du plexus solaire est égal au nombre d’or, les phalanges des doigts, les os des bras et des jambes sont en proportion d’or.

” Or, les durées musicales sont créées par des décharges musculaires qui actionnent les membres humains. Il est évident que les mouvements de ces membres ont tendance à se produire en des temps proportionnels aux dimensions de ces nombres. D’où la conséquence : les durées qui sont en rapport du nombre d’or sont plus naturelles pour les mouvements du corps humain.

” Le nombre d’or en mathématiques est irrationnel. En musique, cela n’est pas possible (exception : la musique électronique). En partant de l’unité de durées qu’un musicien normal peut compter facilement, j’ai formé une série telle qu’elle vient d’être définie ”⁴⁶.

Xenakis emploie souvent, dans les œuvres qui précèdent le *Sacrifice*, la série de Fibonacci, mais toujours sur une brève échelle. Par ailleurs, si *Metastaseis* l’utilise encore, Xenakis, à quelques exceptions près, laissera tomber cette référence, sans doute parce que, avec le calcul combinatoire introduit dans la seconde section de *Metastaseis*, puis, avec les probabilités, qui font leur apparition dans *Pithoprakta*, cette référence était devenue trop simple. Par ailleurs, il est probable que, lors de la composition du *Sacrifice*, il ne savait pas que Bartók avait généralisé l’utilisation du nombre d’or. Enfin, l’idée développée par Xenakis dans cette préface, d’une correspondance entre des durées et les proportions du corps, provient certainement de Le Corbusier, qui travaillait déjà avec le *modulor*. C’est sans doute pour couper les liens avec lui que Xenakis abandonna la section d’or et la série de Fibonacci.

⁴⁵ Iannis Xenakis, *Musiques formelles = Revue Musicale* n°253-254, 1963 ; réédition : Paris, Stock, 1981, p. 164.

⁴⁶ Préface à la partition du *Sacrifice*.

Autre raison importante de cet abandon : l'idée de cette correspondance — plus généralement : d'une correspondance entre des éléments artistiques et des éléments physiologiques, une idée qui remonte au positivisme du 19^e siècle — n'intéressera plus Xenakis.

Pour revenir au mécanisme du *Sacrifice*, au début, chaque hauteur est systématiquement jouée sur une seule durée, selon l'association grave-aigu/long-bref. A partir de la mesure 38, les notes échangent progressivement leurs durées : celles du *mi*, du *sol*, du *sib* et du *fa#* décroissent linéairement, puis accroissent irrégulièrement ; celles du *lab* diminuent brutalement et augmentent ensuite irrégulièrement ; le *si* passe par des durées hétérogènes ; enfin, celles du *do* et du *la* croissent irrégulièrement. On trouvera dans **l'exemple 7** une description linéaire de ce mécanisme : pour chaque hauteur sont indiquées les durées par lesquelles elle passe (caractères gras) ainsi que le nombre de répétitions (exemple : la note la plus grave, le *mi*, est attaquée dès la mesure 1 sur une durée de 34 doubles-croches qu'elle répète huit fois, puis à la mesure 38, elle est jouée sur une durée de 21 doubles-croches trois fois de suite, etc.) — les lignes horizontales marquent des délimitations formelles selon ce mécanisme. De même que les œuvres ou parties d'œuvre ultérieures fondées sur des mécanismes, *Le Sacrifice* donne lieu à des “ écarts ” (ou, si l'on préfère, à des “ erreurs ”) : à trois reprises (mesures 89 et 103 pour le *sib* et 103 pour le *si*) apparaît une durée de 11 doubles-croches, non-prévue par le système ; **l'exemple 7** a “ redressé ” ces écarts (ou “ corrigé ” ces erreurs !) en assimilant ces durées à celles voisines (13 ou 8 doubles-croches).

L'émergence du son

Il est un autre aspect important pour le style que Xenakis définit à partir de *Metastaseis*, et qui apparaît déjà dans le *Sacrifice*, au même titre que la construction de mécanismes. A côté de l'abstraction, les pièces de Xenakis (et cela, jusqu'à ses toutes dernières), mettent en œuvre *l'émergence du son*. Xenakis n'a pas parlé de cet aspect de son travail, pourtant tout aussi décisif que l'abstraction, comme je l'ai montré dans des travaux antérieurs⁴⁷. L'unique référence claire qu'il y fait se trouve, curieusement, dans l'article “ Problèmes de la composition musicale grecque ”.

Durant l'époque de jeunesse, Xenakis, comme on l'a montré, hésite entre plusieurs voies. Dans un langage simple et direct, il pose la question du choix entre toutes les voies possibles : “ Quelle est alors la bonne voie ? Quelle est la vraie musique ? La musique européenne traditionnelle, celle dodécaphonique, l'électronique, le jazz, la musique démotique ? ”⁴⁸. Pour un jeune compositeur autodidacte (ou presque) et exilé de surcroît, le choix est plus que difficile : impossible. En effet, il n'existe aucune raison qui pourrait lui faire préférer telle musique à telle autre, qui l'obligerait à s'inscrire dans une tradition plutôt que dans une autre. C'est pourquoi, tout naturellement, Xenakis, pour répondre à cette question, en formule une nouvelle : “ Existe-t-il un lien entre [ces musiques], ou bien, sont-elles incompatibles de sorte que certaines devraient être condamnées comme dépassées ou

⁴⁷ Cf. notamment *A 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 4, 1993 ; *Iannis Xenakis*, Mercuès, P.O. Editions, 1996, chapitre 5 ; “ 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 .

⁴⁸ “ Problèmes de la musique grecque ”, *op. cit.*, p. 12.

comme créations monstrueuses d'époques anormales ? ”⁴⁹. Cette question est fondamentale et sa réponse encore plus :

“ Le lien existe. C'est le fond même, le contenu du son et de l'art musical qui l'utilise. La musique est constituée de messages sonores, de signaux sonores.

” Le son en acoustique s'analyse en équations physico-mathématiques (il est une vibration élastique de la matière) qui se mesurent : intensité, couleur, temps. Dans la couleur entrent la hauteur, les harmoniques, les sons additifs et soustractifs, les ondulations, etc. Par conséquent, le son est une grandeur quantitative.

” Mais dès qu'il franchit le seuil de l'oreille, il devient impression, sens, grandeur qualitative par conséquent. La psychophysiologie de la musique n'est pas encore une science. Le bon compositeur pourra exprimer les sens qu'il désire ”⁵⁰.

Le début de cette réponse pourrait sembler banal. Tel n'est pas le cas. Malgré ce que pourrait faire croire une lecture rapide, Xenakis ne propose pas ici la démarche habituelle qui, enracinée dans une conception linguistique de la musique, commence par définir le son pour passer ensuite à la musique, à “ l'art des sons ”. Son raisonnement ne tient pas de la définition de la musique comme langage, une définition qui oppose un premier niveau d'articulation (le son) à un second (la musique). A ce couple, il substitue la dichotomie quantitatif/qualitatif. L'aspect qualitatif reste quelque peu imprécis dans son propos —il inclut à la fois “ l'impression ” et le “ sens ”. Par contre, l'aspect quantitatif est très clairement délimité : c'est le son. Celui-ci n'est plus défini comme un simple niveau d'articulation, un matériau neutre. Posé comme le lien entre toutes les musiques, il constitue pour Xenakis le “ fond même ” de la musique : son *fondement*.

Dans le *Sacrifice*, l'émergence du son se manifeste de deux manières. D'abord, d'une manière littérale : il s'agit du son au sens physique du terme. Xenakis demande parfois aux instruments de produire de légers glissandi et de jouer des intervalles plus petits que les demi-tons, qu'il note en empruntant un signe de la notation byzantine, définissant un procédé qu'il réutilisera plus de dix ans après (*Nomos alpha*).

Dans la préface à la partition, il écrit :

“ Les glissandi et les intervalles plus petits que le demi-ton, notés par les signes [premier signe : cercle avec un bâtonnet montant vers la droite ; second signe : cercle avec un bâtonnet descendant vers la gauche] ont pour but de produire des interférences. Le signe [premier signe] signifie monter légèrement, le signe [second signe] signifie descendre légèrement, de sorte que le nombre de battements par seconde soit environ égal au chiffre inscrit dans le cercle. La figure [nouveau signe] signifie que le nombre de battements doit augmenter jusqu'au seuil de la perception distincte.

” Les intervalles qui peuvent donner des interférences audibles varient avec le registre. Par exemple, pour obtenir huit battements avec le *mi* grave, il faut jouer le *sol*, soit un intervalle de trois demi-tons, tandis qu'avec le *la* suraigu, il faut jouer un intervalle plus petit que le demi-comma !

” En principe, les instruments à vent jouent les huit sons de la série, et c'est les instruments à cordes ou à coulisses qui altèrent les intervalles tempérées afin de produire des interférences.

” Le vibrato est absolument prohibé ”⁵¹.

La seconde manifestation de l'émergence du son est moins littérale. Elle concerne notre écoute de la pièce, qui plus est, de la pièce entière. N'est-il pas possible d'appréhender métaphoriquement *Le Sacrifice* tout entier comme un seul son, une seule sonorité ? L'omniprésence des huit hauteurs, travaillées chacune par des battements, des variations d'intensité, de durée et de timbre, conduit à l'image du *spectre acoustique*. En ce sens,

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ Préface à la partition du *Sacrifice*.

Xenakis pourrait être appréhendé comme un précurseur de la musique dite “ spectrale ”. Pour le suggérer analysons rapidement deux passages à l’aide de graphiques.

Dans les mesures 1-24, nous assistons à l’entrée progressive des hauteurs, dans l’ordre (du grave à l’aigu, les hauteurs sont numérotées de 1 à 8) 1, 3, 2, 4, 6, 5, 7+8. Une fois entrées, elles passent d’un instrument à l’autre ou sont jouées par un seul instrument⁵². Ce passage constitue un tout : l’entrée progressive des instruments culmine avec la mesure 23 (et son “ résidu ” : mesure 24) où entrent simultanément les deux dernières hauteurs (7 et 8) dans un accord où les huit hauteurs sont attaquées simultanément en *fortissimo*. Avec le recul (de l’analyse comme de l’audition), on pourrait dire que ces hauteurs, métaphoriquement, constituent des *fréquences* (des *composantes*) d’un spectre. Métaphoriquement, nous avons donc un spectre global, qui évolue : partant d’une unique fréquence grave, il aboutit à la totalité de ses fréquences, en gagnant progressivement des fréquences aiguës. L’**exemple 8** représente ce passage comme s’il s’agissait d’un spectre (le graphique n’indique ni le changement d’intensité des “ composantes ” ni leurs variations de timbre). Si l’on accepte la métaphore du spectre, on dira que ce spectre évolue d’un “ son pur ” (une seule composante au début) vers un “ son bruiteux ” (toutes les composantes à la fin). Par contre, il y a peu de variations intérieures (l’évolution des intensités et des timbres est peu significative).

Les mesures 74-88 offrent la situation inverse. Un “ spectre bruiteux ” est posé d’emblée et le restera tout le long du passage : les huit “ fréquences ” sont toujours présentes. Par contre, il y a une double variation intérieure. La première variation intérieure augmente progressivement “ l’épaisseur ” de chaque “ fréquence ” : chaque note est jouée par de plus en plus d’instruments. L’**exemple 9** montre cette évolution. Les chiffres indiquent cette variation de densité : la note la plus grave est d’abord jouée par deux instruments, puis un, puis trois et enfin quatre ; la note la plus aiguë passe progressivement d’une densité de un instrument à une densité de dix instruments ; etc. La seconde évolution intérieure concerne les durées de chaque “ composante ”. Dans les mesures 1-24, chaque note était rivée à une seule durée. Ici, on a une évolution : comme le montre l’**exemple 9**, chaque note change une ou deux fois de durée⁵³.

En guise de conclusion, il me faut revenir sur mon introduction. Je disais que l’étude des œuvres de jeunesse de Xenakis a permis de relativiser l’idée d’une rupture, d’une discontinuité totale avec le passé. Il ne faut cependant pas tomber dans la pensée inverse : on le voit, la rupture est là, énorme, entre la *Procession*, qui sonne un peu entre Stravinsky et Carl Orff et *Le Sacrifice*, qui constitue un gigantesque pari sur l’avenir, malgré sa couleur modale et son ton varésien !

⁵² Du grave à l’aigu : contrebasson seul ou avec la contrebasse (*mi* grave) ; clarinette basse et violoncelle, puis trombone, enfin clarinette basse et trombone (*sol*) ; basson et alto, cor, cor et violoncelle (*sib*) ; cor anglais, cor (*lab*) ; trompette (*fa#*) ; piccolo, violon, hautbois (*si*) ; clarinette (*do*) ; flûte (*la*).

⁵³ En doubles-croches et du grave à l’aigu : 34 puis 1 pour le *mi* grave ; 21 puis 2 pour le *sol* ; 13 puis 3 pour le *sib* ; 8 puis 5 pour le *lab* ; 5 puis 1 puis 5 pour le *fa#* ; 3 puis 2 puis 3 pour le *si* ; 2 puis 3 puis 2 pour le *do* ; 1 puis 5 puis 1 pour le *la*.