



HAL
open science

Des combats de décembre 1944 à Metastaseis : d'une révolution à l'autre

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. Des combats de décembre 1944 à Metastaseis : d'une révolution à l'autre. Révolutions
Xenakis, A paraître. hal-03422926

HAL Id: hal-03422926

<https://hal.science/hal-03422926>

Submitted on 9 Nov 2021

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.

Des combats de décembre 1944 à *Metastaseis* : d'une révolution à l'autre

Makis Solomos

LA RÉVOLUTION TRAHIE

Les images sont rares (cf. **image 0727**), elles ont été tournées par le département de cinématographie de l'ELAS, l'Armée populaire grecque de libération, en février 1945¹. On y voit les partisans, membres de l'ELAS, avec leurs uniformes militaires rugueux et leurs barbes broussailleuses, déposer les armes. Certains le font délicatement, comme si c'étaient des fleurs, d'autres les jettent avec fureur, n'hésitant pas à montrer leur dépit et leur désaccord. Nous n'avons pas de son, mais : on les voit pleurer et sortir leurs mouchoirs pour essuyer leurs larmes.

En octobre 1944, les Allemands quittent la Grèce, l'ELAS et sa direction communiste, soutenus « peut-être [par] 60 à 70% de la population grecque » – dira Xenakis dans « Une autobiographie », article reproduit dans ce livre –, sont prêts à prendre le pouvoir. Mais c'est compter sans les accords secrets d'octobre 1944 entre Staline et Churchill qui, avant les accords de Yalta, partagent les Balkans en zones d'influence, la Grèce étant donnée aux Britanniques. En décembre 1944 ont lieu à Athènes les terribles affrontements entre l'ELAS d'un côté, les Britanniques de l'autre. Défait, l'ELAS quitte Athènes, mais domine sur la région de l'Attique. La direction du Parti communiste signe pourtant les accords de Varkiza qui obligent l'ELAS à déposer les armes. Comme l'autre partie (les Britanniques et le gouvernement grec mis en place par ces derniers) ne respectera pas les accords, les partisans reprendront les armes durant la guerre civile de 1946-1949, où ils seront défaits définitivement. Cette histoire triste, qui verra une partie de la population grecque – dont une part importante d'artistes ou d'intellectuels – jetée en prison (ou dans les camps de concentration des îles), prendre le chemin de l'exil ou même exécutée, ne se terminera qu'avec la chute de la dictature des Colonels (1967-1974).

Xenakis a vécu cette histoire au plus près. Durant la guerre, il s'engage dans la Résistance contre les Allemands (cf. **image 0430**), d'abord dans un groupe nationaliste, puis au sein du Parti communiste, qui mène des activités clandestines très importantes. Ainsi, il participe, avec ses camarades de l'université polytechnique d'Athènes à une résistance civile intense, organisant des manifestations massives – « j'ai toujours été en tête des manifestations », dira-t-il (*in* H.L. de la Grange, 1972 : 44) : cf. **image 0049** –, des distributions de repas, etc., étant souvent arrêté et envoyé en prison : « j'étais impliqué dans tous les combats », dira-t-il (Xenakis, 1976 : 28)². En décembre 1944, se crée, au sein de l'ELAS, le légendaire bataillon

¹ Il ne reste que 11 minutes d'images tournées par l'ELAS (cf. <https://ethniki-antitiasi-dse.gr/>). Les 2'30'' qui sont commentées ici peuvent être vues à la fin d'un montage comprenant la totalité de ces 11 minutes sur <https://www.youtube.com/watch?v=st8GttJot2Y>. Des extraits de ces images ont été repris dans le beau film de Robert Manthoulis, *La guerre civile grecque* (1998), accompagnées d'une musique épirote de lamentation à la clarinette.

² À noter que Xenakis semble avoir composé pendant la guerre – dans le livre de N. Matossian (1981) sont mentionnées des mises en musique d'*Odes* de Sappho –, mais rien ne nous est parvenu. J'ai découvert, par hasard, dans une anthologie de chansons de la résistance (Μαρία Δημητριάδου [Maria Dimitriadou], *Πολεμάμε και τραγουδάμε*, Athènes, Πανελλήνια ένωση αγωνιστών της εθνικής αντίστασης, 2002, p. 153-154), une chanson qu'il a composée sur des paroles de Περικλής Παπαματθαίου [Periklis Papamathaiou], intitulée *Ορκος τιμής (της σπουδάζουσας ΕΠΟΝ)* – « Serment d'honneur (des étudiants de l'EPON) [l'organisation de jeunesse de la Résistance] » –, une simple mélodie en *fa* majeur, qui n'est pas encore officiellement dans son catalogue. Avant l'arrivée des chansons de résistance soviétiques, beaucoup de musiques fonctionnelles étaient composées :

« lord Byron » – référence au poète anglais qui s’était engagé dans la révolution grecque de 1821 –, composé d’étudiants ; c’est alors que Xenakis prend les armes et il commande une section de ce bataillon. Les combattants de l’ELAS sont plus nombreux, mais très mal équipés (pour certains fusils, il faut les laisser refroidir avant de tirer à nouveau !), au contraire des troupes britanniques qui disposent notamment de chars (cf. **images 0660, 0667**) : « les Anglais bombardaient la ville avec leur flotte, leur aviation, et avaient même installé des canons sur l’Acropole, ce que les Allemands n’avaient jamais osé faire », nous dit Xenakis (« Une autobiographie »). Le bilan est très lourd³.

C’est durant ces combats que Xenakis est grièvement blessé, dans le quartier d’Exarcheia, au centre d’Athènes. Lui-même a rarement narré les événements qui l’ont laissé pour mort. Il l’a fait, peut-être pour la première fois, dans un entretien inédit avec Henri-Louis de la Grange : « C’est le premier janvier 1945 que j’ai été blessé. J’ai failli y passer [...] C’est un ordre que j’avais reçu. Je n’étais pas du tout d’accord, et c’est parce que la discipline au Parti était exigée que j’ai obéi. C’est la dernière fois que j’ai obéi à un ordre. On m’a demandé d’aller occuper un pâté de maisons. J’étais sûr que cela ne valait pas le coup, que c’était une affaire complètement idiote, désespérée, parce qu’on savait déjà, vue la position ennemie et la situation générale du front à Athènes, que les jeux étaient pratiquement faits. J’y ai donc quand même été. Et c’est le lendemain qu’a eu lieu l’attaque générale des troupes anglaises. J’avais posté tous mes hommes aux endroits où il le fallait. Les Anglais sont arrivés avec des chars, ils ont commencé à tirer et c’est là où j’ai été blessé. Il y avait un jeune homme et une jeune femme à côté de moi, lui, sa tête disparue, la jeune femme était morte. Moi, je ne sentais rien si ce n’est un énorme objet planté dans le visage : un éclat d’obus de char dans l’œil et la joue » (Xenakis in H.L de la Grange, 1972 : 47 et 51)⁴.

Dans le livre de Nouritza Matossian (1981 : 25-27), Xenakis donne le même récit, avec quelques détails supplémentaires ou différents. L’immeuble où il a été blessé se situe au croisement des rues Navarinou et Mavromichali, un bâtiment qui n’existe plus. Les survivants du bataillon passent le lendemain dans un bâtiment voisin, au 47 rue Didotou, puis finissent par fuir Athènes. La veille, ils ont amené Xenakis à la clinique Sbarouni, en territoire ennemi :

« Avec le drapeau blanc, on traversait les lignes, et on m’a transporté ainsi à cet hôpital. On a tout de suite dit que ce n’était pas la peine de s’occuper de moi, que j’allais mourir dans quelques heures. On a simplement fait une piqûre de morphine pour calmer les douleurs. Il y avait une jeune fille qui me tenait par la main et qui me parlait. Je croyais lui répondre. Je ne pouvais pas répondre, mon palais était percé et ma mâchoire avait disparu. Tu ne vois presque plus rien aujourd’hui, mais ma bouche et mon menton n’étaient plus qu’une bouillie et mon œil avait éclaté. La nuit, nos troupes ont reculé et le lendemain je suis tombé entre les mains des Anglais qui m’ont laissé au milieu d’un tas de morts durant des heures. Mon père, qui me cherchait partout, est arrivé devant ce tas de blessés et de morts. Il a vu un de mes pieds bouger, il a reconnu mon tennis et il m’a transporté dans un hôpital central d’Athènes où je suis resté plus de trois mois et où j’ai subi plusieurs opérations » (Xenakis in H.L de la Grange, 1972 : 51).

« Pendant l’Occupation, nous avions des chants de résistance, calqués pour des raisons de clandestinité sur des mélodies à la mode. Et tout à coup, ces mélodies prenaient un sens révolutionnaire à cause de la couleur qu’on leur donnait et du contexte qui les entourait », dit Xenakis dans un entretien (in, F. Séloron, 1970). Cette chanson fut peut-être composée en 1943-1944, alors qu’il était secrétaire de la section de l’EPON de l’université polytechnique d’Athènes.

³ Sur les batailles de décembre 1944, cf. le livre détaillé de Μενέλαος Χαραλαμπίδης [Menelaos Charalambidis], *Δεκεμβριανά 1944. Η μάχη της Αθήνας*, Athènes, Αλεξάνδρεια, 2014.

⁴ Certains témoignages d’anciens combattants parlent du 2 janvier au lieu du 1^{er} pour la blessure de Xenakis : cf. le témoignage de Σπύρος Τζουβέλης [Spyros Tzouvelis] dans son livre *Μέρες και νύχτες του Δεκέμβρη* (Athènes, Καστανιώτης, 2003), témoignage livré également dans le film d’Efi Xirou (2008) et repris dans M. Χαραλαμπίδης (*op. cit.* ; ce dernier raconte en détail, aux pages 251-257, les derniers combats du bataillon lord Byron). Cependant, un document historique confirme la date du 1^{er} janvier : il s’agit d’un récit des événements dans le journal *Η Νέα Γενιά* du 23 février 1946. Dans le livre de N. Matossian (1981 : 27), c’est la date du 1^{er} janvier qui est également donnée pour son entrée dans l’hôpital. À noter que, dans un autre entretien important où il redonne le récit, celui d’E. Restagno (1988b : 10-11), Xenakis ne mentionne pas de date.

Durant 1945-1947, Xenakis survit à Athènes, il parvient à finir ses études d'ingénieur civil à l'université polytechnique d'Athènes et il reprend ses activités politiques. Politiquement, c'est l'époque dite de la « terreur blanche » (persécutions), puis du début de la guerre civile. La droite crée une armée « nationale », qui servira à combattre les communistes. Xenakis y est appelé en 1947. Il y apprend que les anciens résistants, communistes, sont envoyés à Makronissos, un camp de concentration où ils subissent des tortures pour leur faire renier leur engagement. Il réussit à s'échapper. Puis, en septembre 1947, il fuit clandestinement la Grèce pour l'Italie, avant d'entrer en France. En Grèce, il sera condamné à mort par contumace pour désertion, peine commuée en prison, et il sera déchu de sa nationalité : il ne pourra y retourner qu'à la chute de la dictature, en 1974.

« Le Parti communiste grec n'avait pas été prévenu [des accords entre Staline et Churchill] et continuait donc d'espérer l'aide des Russes. C'était une véritable trahison et toute une génération, avec ses espoirs de liberté et de progrès social, a été complètement détruite » (Xenakis in E. Restagno, 1988b : 9-10). Xenakis aura des mots très durs à l'encontre de la direction du mouvement. « Nous aurions pu, nous aurions dû immédiatement les pousser à la mer. Pas du tout, on les a accueillis, on les a reçus comme des Alliés et ensuite, lorsqu'ils se sont implantés, ils ont demandé le dépôt des armes. Là aussi, on aurait encore pu les chasser, parce qu'ils n'étaient pas nombreux [...] Il y a eu une attente, un manque de décision, un manque de stratégie [...] et qui a fait finalement qu'après la lamentable histoire de décembre 1944 [...] tout le mouvement a perdu, militairement et politiquement » (Xenakis in H.L. de la Grange, 1971 : 46), dira-t-il à propos des Britanniques. Dans « Une autobiographie », il explique que « les erreurs politiques qu'il [le Parti communiste grec] a commises ont permis à la droite de gagner et de rester au pouvoir pratiquement jusqu'aux Colonels »⁵. On comprend mieux les pleurs des soldats de l'ELAS lors du dépôt des armes en février 1945 !

PROJET BARTÓKIEN ET RÉALISME SOCIALISTE

Arrivé à Paris, Xenakis tourne la page. Bien que travaillant chez Le Corbusier, c'est la musique qui deviendra son refuge. « Tous ces efforts, tout cet enthousiasme qui partait en poussière, il ne restait plus que des résistants vaincus et les vainqueurs étaient les salauds d'hier⁶. Alors ça a été une grande désespérance. C'est là que je décidais de me consacrer à la musique, de partir aux États-Unis, parce que je sentais qu'autrement j'étais captif de la politique en Grèce », dira-t-il à Henri-Louis de la Grange (1972 : 51) à la fin de la narration des combats où il a été blessé. La musique avait été son refuge également pendant la guerre : « Avant même la fin de la guerre, j'avais décidé, dans la détresse où je me trouvais, de composer de la musique. Elle seule me permettait de retrouver un peu de calme » (« Une autobiographie »). Dans un

⁵ L'analyse de Xenakis est largement partagée par les historiens de la gauche grecque. Sur les très mauvais choix du Parti communiste, il est intéressant de lire le livre de son ancien camarade de l'université polytechnique d'Athènes, Κώστας Φιλίνης [Kostas Filinis], *Θεωρία των παιγνίων και πολιτική στρατηγική*, Athènes, Θεμέλιο, seconde édition, 2008. Ce livre applique la théorie des jeux – une théorie qui, comme on le sait, intéressa Xenakis – aux choix politiques et, dans un passage qui n'a pas été publié lors de sa première édition (réalisée sous la dictature des Colonels), analyse ces choix.

⁶ C'est-à-dire les Grecs de droite, anciens Collaborateurs des nazis qui, grâce aux Britanniques, prennent le pouvoir.

entretien avec un journal grec juste après la chute de la dictature, il dira : « Peu avant la Libération, en 1943, j'avais discuté avec des amis [...] et les avais informés que j'avais décidé d'arrêter l'action politique parce que, en fait, j'étais musicien ; je voulais continuer la musique, que j'avais délaissée, pour moi il n'y avait pas d'autre solution. [...] Mes amis me comprirent » (Xenakis, 1976 : 29-30).

Mais le passé le hante : « Bien entendu, j'avais une sorte de dette envers les camarades combattants qui avaient été tués. Une dette envers la lutte que j'avais abandonnée », ajoute-t-il dans l'entretien précédent (Xenakis, 1976 : 30). Six années après son arrivée en France, et alors qu'il est juste en train d'avoir l'intuition de *Metastaseis*, il compose, probablement en quelques jours de la fin décembre 1953, *Σταμάτης Κατωτάκης, καθιστό* : *Stamatis Katotakis, kathisto* (*chanson de table*), une brève pièce pour voix solo et chœur d'hommes qui, à notre connaissance, n'a pas encore été jouée⁷ (cf. **image 0435**). Cette œuvre est dédiée à un camarade de l'université polytechnique d'Athènes qui fut arrêté durant l'Occupation par les Allemands, après une course-poursuite dans les locaux de l'université, puis exécuté dans les prisons de Chaïdari ; Xenakis écrit également le poème (cf. **image 0050**), poème qui évoque ces événements, et envoie le tout à la mère du camarade (cf. M. Xenakis, 2015 : 90-93). La musique est dans un style modal traditionnel, la voix solo chantant une mélodie pentatonique, le chœur intervenant dans les refrains pour donner des sortes de polyphonies de l'Épire à trois voix.

En effet, durant cette époque de formation (1947-1953), Xenakis poursuit un projet que l'on peut qualifier de « bartókien » (cf. F.B. Mâche, 1988 ; M. Solomos, 2001b). Il compose en se référant à la tradition populaire rurale grecque et en incluant des éléments de la modernité telles que des séries de Fibonacci, des clusters, etc., comme en attestent les arrangements des *Six chansons* (1950-1951, piano) ainsi que les compositions originales *Dhipli Zyia* (1951, violon et violoncelle), *Zyia* (1952, soprano, chœur d'hommes, flûte, piano) et *Anastenaria. Procession aux eaux claires* (1953, orchestre) – des pièces que Xenakis avait soigneusement rangées pour ne donner que *Metastaseis* comme son *opus 1*, mais qui sont aujourd'hui couramment jouées.

À l'aune de la lecture de l'itinéraire xenakien proposée ici, on pourrait également parler de *réalisme socialiste*, la doctrine esthétique officielle de l'Union soviétique à partir du milieu des années 1930. Xenakis n'emploie jamais cette expression, ni dans ses écrits, ni dans ses carnets. Cependant, il se réfère au moins une fois à Jdanov, le terrible idéologue de la culture de l'Union soviétique sous Staline qui, en 1948, accuse de formalisme les musiciens les plus importants de l'URSS (Chostakovitch, Prokofiev, Miaskovski, Khatchatourian...)⁸, donnant une version très dogmatique du réalisme socialiste. Dans son texte inédit publié dans le présent volume, « Nous allons essayer de rompre les cloisons étanches » (daté de 1957, mais peut-être rédigé auparavant), Xenakis écrit : « Jdanov avait raison de demander aux compositeurs une

⁷ Cette pièce, de même que l'hymne des étudiants de l'EPON dont il était question précédemment et *La colombe de la paix* (cf. *infra*) seront joués lors du colloque *Xenakis22 : Centenary International Symposium*, à Athènes, en mai 2022.

⁸ « Quel pas en arrière font nos formalistes hors de la grand'route de notre histoire musicale lorsque sapant les bases de la vraie musique ils composent une musique monstrueuse, factice, pénétrée d'impressions idéalistes, étrangères aux larges masses du peuple, s'adressant non à des millions de soviétiques mais à quelques unités ou à quelques dizaines d'élus, à une "élite" ! » (Andreï Jdanov, « Sur la musique », 1948, in Andreï Jdanov, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, traduction française, Paris, Éditions de la Nouvelle critique, 1950, p. 81).

musique qui puisse avoir un choc direct sur les masses populaires [...]. Seulement, il ne se rendait pas compte que ni le contenu idéologique des musiques classiques, ni le support technique de leur langage n'étaient valables pour l'URSS de 1948. [...] Et c'est pour cette raison que le réalisme socialiste, sous une intention progressiste et vivante, cache en réalité une réaction dans l'évolution du support technique et sans doute dans celui du contenu idéologique mal défini ». Il est donc très critique, mais insiste sur le fait qu'il faut composer une musique pour les « masses populaires ». Par ailleurs, en 1953, il compose *La colombe de la paix* (pour contralto et chœur mixte à quatre voix, sur un poème de Théodosios Piéridis, un poète chypriote communiste), qu'il envoie au Quatrième Festival mondial de la jeunesse à Bucarest, où la pièce obtient un prix (cf. N. Matossian, 1981).

L'ABSTRACTION

Xenakis finira par abandonner le projet bartókien et/ou l'esthétique du réalisme socialiste. Dans sa nouvelle vie, la Grèce et ses anciens camarades semblent s'éloigner et, probablement, il fréquente peu les milieux communistes. Esthétiquement, il fait le choix de l'avant-garde musicale, estimant que son projet initial avait un côté « provincial » (cf. ses conversations avec B.A. Varga, 1996 : 52). Ce choix l'éloigne encore plus de ses milieux politiques, lesquels, réalisme socialiste oblige, critiquent la modernité ou ne la tolèrent que pour les « compagnons de route » (Picasso). Sans renier en rien son engagement politique passé, il finit même par obtenir le soutien d'hommes comme Nicolas Nabokov, un musicien qui, en 1951, devint le secrétaire général du Congrès (américain) pour la liberté de la culture, une organisation anti-communiste financée par la CIA – il faut rappeler ici que l'autre camp soutient l'art moderne, le pensant comme vitrine du « monde libre »⁹.

Par ailleurs, il semble trouver son chemin – personnel, musical, mais aussi peut-être politique – par une sorte d'évidement, de retrait des éléments trop chargés d'histoire ou d'émotion, une sorte de table rase accompagnée d'un saut dans l'inconnu. Cette stratégie a l'avantage de lui faire oublier le passé, les souffrances, les camarades morts, la blessure. Parlant de l'année 1953 dont il était question avec *Stamatis Katotakis*, Mákhi Xenakis (2015 : 89) écrit : « Depuis des mois, il s'éloigne de ses émotions pour se plonger à corps perdu dans tout ce qui peut construire une nouvelle musique et une nouvelle architecture grâce aux mathématiques ». Xenakis fait sien et décuple l'anti-romantisme et l'anti-humanisme qui caractérisent la musique contemporaine depuis au moins Varèse. Mais ce saut dans l'inconnu n'est pas sans rappeler le projet de la révolution politique : faire table rase du passé, construire une société totalement nouvelle, un « nouvel homme ».

Cet évidement et saut dans l'inconnu, Xenakis le pensera comme « abstraction ». La musique deviendra « une fixation sonore de virtualités de pensée, de thèses cosmologiques, philosophiques » (Xenakis, 1969 : 173)¹⁰ et pourra ainsi tendre vers l'universel – une autre

⁹ Cf. par exemple Amy C. Beal, *New Music, New Allies. American Experimental Music in West Germany From the Zero Hour to Reunification* (Berkeley, University of California Press, 2006), qui analyse le soutien américain à la musique contemporaine naissante au sein de l'Allemagne de l'Ouest qui se construit dans l'après 1945.

¹⁰ Ici, Xenakis reprend Varèse : « La musique est la corporification de l'intelligence qui est dans les sons » (Edgar Varèse, *Écrits*, textes réunis et présentés par Louise Hirbour, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 115). Varèse lui-même reprend Józef Hoene-Wroński.

similitude avec la révolution politique. L'outil de l'abstraction sera le calcul, avec lequel Xenakis est si familier étant donné sa formation d'ingénieur civil et le travail qu'il fait à l'époque chez Le Corbusier – il est intéressant de constater, à l'examen des esquisses, qu'il continuera jusqu'à tard (alors qu'il disposera de calculatrices électroniques) à faire des calculs à la main à tout bout de champ : le calcul devait sans doute lui procurer un certain apaisement. Et c'est ainsi qu'il développe le projet bien connu d'utiliser les mathématiques pour composer la musique, de « formaliser » cette dernière et, plus généralement, de réaliser un « alliage arts/sciences ».

Le choix de l'abstraction comme anti-humanisme est évident dans son texte le plus célèbre, qui mêle événements historico-politiques, phénomènes naturels et probabilités :

« Tout le monde a observé les phénomènes sonores d'une grande foule politisée de dizaines ou de centaines de milliers de personnes. Le fleuve humain scande un mot d'ordre en rythme unanime. Puis un autre mot d'ordre est lancé en tête de la manifestation et se propage à la queue en remplaçant le premier. Une onde de transition part ainsi de la tête à la queue. La clameur emplît la ville, la force inhibitrice de la voix et du rythme est culminante. C'est un événement hautement puissant et beau dans sa férocité. Puis le choc des manifestants et de l'ennemi se produit. Le rythme parfait du dernier mot d'ordre se rompt en un amas énorme de cris chaotiques qui, lui aussi, se propage à la queue. Imaginons de plus des crépitements de dizaines de mitrailleuses et les sifflements des balles qui ajoutent leur ponctuation à ce désordre total. Puis, rapidement, la foule est dispersée et, à l'enfer sonore et visuel, succède un calme détonant, plein de désespoir, de mort et de poussière. Les lois statistiques de ces événements vidés de leur contenu politique ou moral sont celles des cigales ou de la pluie. Ce sont des lois du passage de l'ordre parfait au désordre total d'une manière continue ou explosive. Ce sont des lois stochastiques » (Xenakis, 1961 : 299 ; repris in Xenakis, 1963 : 19 ; je souligne).

« Vidés de leur contenu politique ou moral » : la révolution musicale s'opérera grâce à cette puissante capacité d'abstraction. À noter que ce nouveau projet naît progressivement, au sein du projet précédent, dans les pièces des années 1952-53, et qu'il culmine avec le second volet des *Anastenaria*, *Le Sacrifice*, achevé en juillet 1953 (cf. M. Solomos, 2002). C'est *Metastaseis* (1953-1954), puis *Pithoprakta* (1955-1956), qui en seront le fer de lance, et c'est pourquoi Xenakis lui-même les considérera comme ses deux premiers *opus*.

LA RÉVOLUTION ARTISTIQUE

Ainsi, a lieu la révolution artistique xenakienne : au sein d'une avant-garde musicale déjà radicale, Xenakis ira encore plus loin dans la direction du grand bond vers l'inconnu. Il se fait connaître en parlant de la « crise de la musique sérielle » (Xenakis, 1955a) et en analysant, au sein de cette dernière, la « contradiction entre le système polyphonique linéaire et le résultat entendu qui est surface, masse » (*ibid.* : 3) – une « contradiction » qui rappelle, de loin, la critique marxiste de la contradiction du capitalisme entre la propriété privée des moyens de production et le caractère collectif de la production –, une analyse qui lui permet d'introduire les probabilités en musique et de composer des « masses » sonores ; ensuite, il transfère en musique ou invente d'autres outils de formalisation, tels que les théories mathématiques des jeux ou des groupes, les « cribles »... ; parallèlement, il devient l'un des pionniers d'une conception de la musique pensée comme son-composé, il introduit des morphologies sonores telles que les « mouvements browniens » ou les « arborescences », il élabore des processus de spatialisation du son... ; il innove également dans les technologies musicales en étant l'un des premiers à utiliser l'ordinateur pour la macrocomposition, puis avec son synthétiseur graphique,

l'UPIC, et enfin avec la synthèse stochastique dynamique ; sans oublier les polytopes ou les rares, mais importantes, créations ou utopies architecturales.

Il s'agit d'une révolution proprement artistique. Xenakis a foi dans l'autonomie de l'art. « L'art n'est pas un reflet passif de la société. [...] Je dirais, pour être plus précis, que l'art possède ses finalités propres qui le rendent, en quelque sorte, indépendant des événements extérieurs. À l'image des caractéristiques fondamentales des êtres vivants, dont on hérite indépendamment des maladies des parents ainsi que des conditions extérieures », écrit-il dans un entretien intitulé « Art et révolution », reproduit dans ce volume. Et il ajoute : « L'art, je veux dire l'art révolutionnaire, est un élément actif de la société. Par révolutionnaire, je n'entends pas un art qui suit un mouvement révolutionnaire. [...] La révolution, ce que nous appelons révolution, ne concerne pas que des questions politiques et sociales, elle concerne toutes les idées en général, toutes les expressions de l'être humain. Et, pour moi, c'est à mettre en relation avec la création ».

Cependant, dans un autre entretien, qui tourne autour de *Nuits* (1967-1968) – pièce pour laquelle il rédige une dédicace solennelle à des détenus politiques (dont son ancien camarade de l'université polytechnique d'Athènes, déjà mentionné, Kostas Filinis) de la dictature des Colonels, qui venait de s'installer en Grèce, et des dictatures portugaise et espagnol, se terminant par : « et pour vous, milliers d'oubliés, dont les noms mêmes sont perdus » –, à la question : « Pensez-vous que la musique puisse avoir une fonction politique ? », il répond :

« Je ne sais pas. Une chose devient politique lorsqu'on lui donne un sens politique. Une musique en soi n'est pas politique. [...] Une œuvre peut aussi être politique si vous décidez qu'elle le soit. [...] Pour *Nuits*,] l'acte politique est [...] extérieur à la musique, il est dans la dédicace. Est-ce que ce sont des racines politiques qui m'ont fait écrire cette œuvre comme je l'ai écrite ? Peut-être. Presque toutes mes œuvres sont liées de cette façon-là à tous les grands mouvements et conflits internationaux, qui ne sont d'ailleurs pas différents » (Xenakis, in F. Séloron : 95-98).

Xenakis nous dit que la musique n'est pas politique en soi, mais il faudrait préciser qu'il entend sans doute par là le sens restreint du mot « politique », c'est-à-dire l'engagement manifeste, idéologique, l'intention. Car il ajoute que ses œuvres sont liées « à tous les grands mouvements et conflits internationaux », c'est-à-dire qu'elles sont, en quelque sorte, politiques, dans un sens plus général, celui du rapport à la *polis*, à la Cité, au monde humainement organisé, aux événements historiques qui en découlent, aux guerres et aux guerres civiles, aux manifestations politiquement organisées...

Précisément, son *opus 1*, *Metastaseis*, en témoigne. Dans cette œuvre issue de l'avancée vers l'« abstraction », Xenakis se concentre sur la révolution artistique, il innove radicalement avec des calculs sériels originaux ainsi que l'invention de ces morphologies sonores inouïes que sont les glissandi massifs grâce à l'utilisation du papier millimétré. La pièce ne joue aucun rôle « politique » au sens restreint du terme : aucune dédicace, aucune intention politique manifeste – délivré momentanément de sa dette (envers ses anciens camarades) grâce à la composition de *Stamatis Katotakis*, Xenakis peut se lancer dans les vastes territoires utopiques et rassurants du calcul et des morphologies sonores. La genèse fort complexe de l'œuvre (cf. A.S. Barthel-Calvet, 2011) montre qu'elle est peut-être issue du projet de composer le second volet des *Anastenaria* (*La Procession* et *Le Sacrifice* en étant les premier et troisième) du fait du titre initial *Pyrovasia* (marche sur le feu) (cf. **image 0232**), mais qu'elle s'en est vite libérée pour traiter, abstraitement, avec des moyens proprement sonores, de « mutations » (signification du titre, qui semble être venu tard durant le projet compositionnel).

Et pourtant ! Qui n'a pas fait le parallèle entre la première grande partie de l'œuvre (cf. **images 0194, 0626**) et la célèbre description de manifestations, donnée précédemment (« Tout le monde a observé les phénomènes sonores... ») ? Le rapprochement est saisissant, on peut suivre linéairement la description en quatre étapes. Mesures 0-33 (glissandi massifs divergents : partant d'un unisson, on aboutit à un cluster des 46 cordes¹¹) : rassemblement de la masse humaine. Mesures 34-54 (cluster tenu des cordes, pizzicati se propageant, tremolos homophones) : « Le fleuve humain scande un mot d'ordre en rythme unanime. Puis un autre mot d'ordre est lancé en tête de la manifestation et se propage à la queue en remplaçant le premier [...] ». Mesures 55-85 (percussions, puis cuivres rugissants sur le cluster des cordes) : « Puis le choc des manifestants et de l'ennemi se produit. [...] Imaginons de plus des crépitements de dizaines de mitrailleuses et les sifflements des balles ». Mesures 86-103 (glissandi convergents vers l'extrême grave) : « Puis, rapidement, la foule est dispersée et, à l'enfer sonore et visuel, succède un calme détonant, plein de désespoir, de mort et de poussière ». À cela s'ajoutent deux phénomènes sonores totalement fous, très probablement non prévus par Xenakis, mais que tout auditeur entend : l'unisson du début sonne comme une sirène ; les glissandi convergents de la fin produisent des sortes de gémissements.

Ce rapprochement est évident, mais, pendant longtemps, il fut occulté ou bien passé au crible de l'abstraction et « vidé de [son] contenu politique ou moral ». Durant l'époque historique de la musique contemporaine, qui coïncide avec la guerre froide, un consensus semblait établi entre ceux qui, politiquement, étaient progressistes (Xenakis), conservateurs (Messiaen) ou apolitiques (Stockhausen) pour occulter les différences politiques et se retrouver sur le terrain de la révolution artistique. Xenakis finira par faire le rapprochement dans les années 1980-90, évoquant les manifestations contre les Nazis :

« *Metastaseis*, le point de départ de ma vie en tant que compositeur, était inspiré non par la musique, mais par les impressions reçues pendant l'occupation nazie de la Grèce. Les Allemands tentaient d'amener des travailleurs grecs dans le Troisième Reich, et nous organisions de gigantesques manifestations et avons réussi à l'empêcher. J'écoutais le son des masses marchant vers le centre d'Athènes, les cris de slogans puis, quand on tombait sur les chars nazis, les tirs intermittents des mitrailleuses, le chaos. Je n'oublierai jamais la transformation du bruit régulier, rythmique de cent mille personnes en un désordre fantastique » (Xenakis in B.A. Varga, 1996 : 52, nous traduisons)¹².

Si l'on se réfère aux combats de décembre 1944, on pourrait penser à la manifestation du 3 décembre, qui en est le début : une énorme foule se rassemble sur la place Syntagma (la place centrale d'Athènes), pour soutenir l'ELAS et l'EAM (l'organisation de la Résistance) ; d'une manière totalement inattendue, des policiers tirent, faisant plusieurs morts. « Ce passé politique est très important pour moi », dira Xenakis (in C. et R. Bach, 1977 : 10). Ce n'est pas qu'il y tienne politiquement (au sens restreint du terme) ; sur ce point, il a tourné la page, ayant fait la critique de la révolution trahie. Mais sa musique témoigne, par des moyens proprement sonores, de la guerre et de la révolution politique défaite. Et ceci grâce, précisément, aux nouveaux moyens qu'il réussit à inventer. Avec ce début de *Metastaseis*, nous ne sommes pas dans une symphonie à programme romantique, ni même dans du Chostakovitch. On a presque affaire à des paysages sonores. Grâce à ses morphologies sonores inouïes, ses *fff*, son fauvisme, la pièce fait éclater le cadre des représentations conventionnelles : Xenakis nous fait éprouver des

¹¹ Dans la première version de la pièce, qui n'a encore jamais été donnée, il y a 52 cordes.

¹² C'est peut-être dans une conférence en Grèce, en 1981 (cf. Xenakis, 1981b : 239-240), qu'il fait pour la première fois le rapprochement.

sensations fortes, il nous fait vivre les événements tragiques qu'il a connus, à des fins cathartiques. C'est en cela que c'est une œuvre profondément politique.

CODA. LA CONJONCTION DES DEUX RÉVOLUTIONS

« L'objectif capture des hommes musclés et barbus pleurant avec déchirement alors qu'ils déposent leurs fusils sur un drapeau grec. La vérité, cependant, est que toutes les armes n'ont pas été rendues, malgré ce qui avait été convenu. Une partie importante, en particulier les armes les plus modernes pouvant répondre aux besoins de près de 30 000 hommes, ont été mises dans des cachettes spéciales, afin de ne les prendre que si et quand l'évolution l'exigerait »¹³, écrit un journal grec de droite d'aujourd'hui, soixante-quinze ans après les accords de Varkiza, continuant à alimenter la paranoïa anti-communiste, malgré la victoire sans pitié de l'extrême-droite dans l'après-guerre. Si les partisans reprendront le chemin de la montagne lors de la guerre civile – parce que l'autre partie n'aura pas respecté les accords –, ce sera sans Xenakis. Exilé en France, celui-ci aura d'autres combats à livrer : il se lancera dans la révolution artistique. Tout se passera comme si l'extraordinaire énergie de la révolution politique trahie était canalisée dans la révolution artistique, par une sorte de transfert ou de sublimation, Xenakis surmontant la défaite politique grâce à une victoire artistique. Nous avons vu que toutes les métaphores étaient possibles : les deux révolutions sont des bonds dans l'inconnu, elles se réclament de l'universalisme, même l'abstraction et le côté positiviste leur sont communs¹⁴. Une lecture adornoïenne – qui établit des relations entre société (politique) et musique sur un mode analogique – de Xenakis est tout à fait possible : chez ce dernier, l'œuvre d'art, par son autonomie, prend en charge l'hétéronomie (le monde), elle joue, en elle-même, les contradictions du monde, elle résiste par sa simple existence et elle promet l'utopie.

Cette lecture occulte cependant la dimension politique (au sens large) concrète et historique de l'art. Nous avons vu que *Metastaseis* est politique en ce qu'elle témoigne de l'expérience de la Résistance et des combats de décembre 1944 où Xenakis a été blessé. Que se serait-il passé s'il n'avait pas été blessé, si l'ELAS avait gagné les combats contre les Britanniques, si la Grèce (ou le Nord de la Grèce, comme il en est allé avec la Corée et le Vietnam, autres zones tampon durant la guerre froide) étaient devenus socialistes¹⁵ ? Les deux révolutions sont des faits historiques, leurs relations réciproques ont traversé le XXe siècle. Leur dissociation durant l'après 1945 a suivi une époque de relative conjonction (années 1920 et début des années 1930 : avant-gardes artistiques soviétiques, Allemagne de Hanns Eisler, etc.). Leur conjonction redeviendra d'actualité aux alentours de mai 1968, où la révolution artistique se voudra aussi révolution politique, par exemple avec ces grandes fresques spatialisées que sont *Terretektorh* (1965-1966) et *Nomos gamma* (1967-1968) – les musiciens

¹³ Γιώργος Σαρρής, « Συμφωνία της Βάρκιζας: Η συνθήκη που αφόπλισε τους αντάρτες του ΕΛΑΣ », journal *Εθνος*, 12 février 2020.

¹⁴ Il y a dans la rhétorique révolutionnaire communiste – parallèlement à un élan romantique –, une fascination pour la rationalité et le positivisme : le matérialisme dialectique se veut scientifique, la nécessité de la nouvelle société est une nécessité objective, etc.

¹⁵ Dans un « roman d'histoire alternative », Γιώργος Αλεξάτος (Giorgos Alexatos, *Πλατεία Μπελογιάννη*, Athènes, ΚΨΜ, 2010) fait l'hypothèse d'une victoire communiste partielle et de la création d'une Grèce du nord socialiste, puis d'une réunification des deux Grèce sous la bannière d'un socialisme démocratique ; il mentionne en tout premier Xenakis parmi les musiciens importants de ces États fictifs.

de l'orchestre sont distribués dans la salle, au sein du public : cf. **images 0302, 0303, 0305, 0306** – qui, rompant les rituels du concert à l'italienne (le concert bourgeois, dira Luigi Nono), remettent en cause les rapports sociaux¹⁶. Alors, la question se pose tout de même : *Révolutions Xenakis* ou *Révolution Xenakis* ?

¹⁶ *Terretektorh* « met le son et la musique autour de l'homme, tout près de lui. Il déchire le rideau psychologique et auditif qui sépare l'auditeur des musiciens placés loin sur une scène piédestal, placée elle-même la plupart du temps dans une boîte. Le musicien de l'orchestre retrouve sa responsabilité d'artiste, d'individu », écrit Xenakis à l'époque (notice pour *Terretektorh*).