



HAL
open science

Xenakis et Ravel?

Makis Solomos

► **To cite this version:**

| Makis Solomos. Xenakis et Ravel?. Festival Ravel, Festival Ravel, 2022. hal-03703747

HAL Id: hal-03703747

<https://hal.science/hal-03703747>

Submitted on 24 Jun 2022

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.

Xenakis et Ravel ?

Makis Solomos

À la révolution musicale qu'apporta Iannis Xenakis – qui passe par des masses sonores et la composition à base de probabilités, la conception granulaire du son et l'alliage arts/sciences, le travail sur la spatialisation du son et la relation avec l'architecture, pour ne citer que quelques-unes de ses innovations radicales –, il est particulièrement difficile de trouver des précédents, sinon chez Edgar Varèse : musicien, artiste et théoricien de la rupture, Xenakis ne semble pas se situer dans une filiation. Aussi, on sera étonné de l'entendre rendre l'hommage suivant : « Je veux vous parler de Debussy et aussi de Ravel ; ils ont écrit leur musique en utilisant des modes ou des harmonies qui diffèrent de celles traditionnelles, des harmonies tonales de l'école allemande. Par exemple, la suite pour piano de Ravel, *Le tombeau de Couperin*, ainsi que sa version orchestrale, l'une de ses meilleurs œuvres et plusieurs passages me rappellent la musique antique. Elle n'est pas dominée par la pensée tonique-dominante, qui est liée fortement à la musique allemande et de l'Europe centrale »¹.

Si l'on regarde près, il y a effectivement un peu de Debussy et de Ravel chez Xenakis ! Tout d'abord, l'impressionnisme français compte parmi les premiers stimulants musicaux du jeune Xenakis. On sait que celui-ci s'est mis relativement tard à la musique, qu'il a fait au préalable des études d'ingénieur civil – études qu'il saura faire fructifier en musique en utilisant pour composer le calcul et le papier millimétré à la place de la portée. Pendant la seconde guerre mondiale, engagé dans la Résistance, organisant avec ses camarades étudiants du Parti communiste grec de gigantesques manifestations contre l'Occupant, il aura peu l'occasion d'écouter et de pratiquer la musique. En décembre 1944, après la Libération de la Grèce, lorsque les Anglais voudront prendre possession du pays, il mènera le combat contre eux avec ses camarades étudiants dans le célèbre bataillon « Lord Byron » dont il était l'un des commandants : c'est là que, le 1^{er} janvier 1945, il reçoit l'éclat d'obus d'un char Sherman britannique qui faillit le tuer. Et c'est durant ces combats qu'il eut l'occasion d'écouter pour la première fois les musiciens impressionnistes : « En décembre 44, j'étais avec ma compagnie "Bataillon Byron" et j'avais sous mes ordres un jeune musicien. Il était le fils du secrétaire du Parti communiste et jouait très bien du piano. C'est lui qui m'a fait écouter pour la première fois Debussy, Ravel et Bartók lors d'une pause dans les combats contre les Anglais, et j'ai eu une impression extraordinaire. Bizarrement, j'ai pensé que la musique de Debussy et Ravel étaient parfaitement adaptées au monde antique »².

Il est évident que Xenakis trouve chez ces musiciens une antithèse de la musique allemande qu'il ne déteste pourtant pas – il aimait particulièrement Brahms et appréciait Beethoven ou Wagner, mais il n'aimait pas l'expressionnisme d'un Schönberg. Son rejet de la musique allemande tient sans doute à la fois de l'expérience négative de l'Allemagne pendant la guerre, du refus de la musique tonale et de ses descendants (le chromatisme) et de l'opposition au sérialisme qui domine l'avant-garde européenne de l'après-guerre – avant-

¹ Xenakis in Bálint A. Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, Londres, Faber and Faber, 1996, p. 52-53; je traduis.

² Xenakis in Enzo Restagno, « Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno », in Enzo Restagno (éd.), *Xenakis*, Torino, EDT/Musica, 1988, p. 11; je traduis.

garde que Xenakis court-circuitera en se propulsant encore plus vers l'inouï. Par ailleurs, les deux citations données montrent que Xenakis aime l'impressionnisme car il évoque, pour lui, ce qu'aurait été la musique de l'Antiquité grecque, un univers sonore dont il n'essaiera jamais de se rapprocher par la lettre – même dans l'*Orestie* (1965-66), il ne se réclame pas de la reconstitution, disant que toute entreprise en ce sens serait veine et préférant inventer –, mais qu'il a toujours en esprit.

Autre élément important de cette filiation : la relation à la nature, plus du côté de Debussy que de Ravel sans doute. Dans un texte autobiographique où il évoque les moments qu'il a passés à Athènes avant la seconde guerre mondiale, Xenakis écrit : « Dans ma jeunesse, je me destinais à l'archéologie, sans doute parce que je vivais plongé dans la littérature antique [...]. Parallèlement, je m'intéressais beaucoup aux mathématiques et aux sciences, en particulier à l'astronomie [...]. Et j'aimais infiniment la nature. J'allais à bicyclette à Marathon. À l'endroit supposé de la bataille, il y avait un tumulus avec un bas-relief d'Aristoclès, et là je restais longtemps à m'imprégner des bruits de la nature, des cigales, de la mer. Avant d'avoir lu Debussy, qui parle si bien du vent, Debussy que j'ai entendu beaucoup plus tard, j'avais déjà ressenti les mêmes impressions que lui »³. Et il y a une relation intense, chez Xenakis, avec la nature, qui se manifeste à plusieurs niveaux : références aux sciences de la nature ; imaginaire moderne d'une nature chaotique qu'on entend clairement dans des œuvres telles que *Terretektorh* (1965-66), où l'orchestre est dispersé dans le public ; esthétique dionysiaque (fusion avec la nature) ; et bien sûr imitations multiples à travers le son (cigales, grillons, baleines... que l'on entend parfois dans ses œuvres) ou l'image (technique des « arborescences » par exemple)⁴.

Enfin, l'une des principales innovations musicales de Xenakis n'est peut-être pas sans affinités avec l'impressionnisme musical. Je veux parler du concept de masse, qui apparaît dès *Metastaseis* (1953-54), sa première œuvre reconnue et au service duquel, avec *Pithoprakta* (1955-56), il mettra le calcul des probabilités. Dans le Xenakis de la maturité, les masses filent cette métaphore forte, qui consiste à traiter des amas de sons ponctuels (par exemple des *pizzicati* de cordes) comme des gaz composés de molécules⁵. Il y a ici une sorte de « dissolution » de la matière sonore. Cette dissolution pourrait être pensée comme une intensification de la « liquéfaction » de la matière sonore que travaille l'impressionnisme musical. Or, à partir des années 1980, alors que Xenakis s'achemine vers son style tardif, les masses xenakiennes semblent revenir en arrière : ce ne sont plus des amas de sons ponctuels, on y entend parfois des assemblages de motifs. Aussi, les masses d'une pièce comme *Lichens* (1983, pour orchestre de 96 musiciens), notamment dans les parties très développées de bois

³ Xenakis, (Sans titre), in Gérard Montassier (éd.), *Le fait culturel*, Paris, Fayard, 1980 ; repris sous le titre « Esquisse autobiographique » in Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture*, Marseille, Éditions Parenthèse, 2006, p. 17.

⁴ Cf. Makis Solomos, « Xenakis and Nature: From Natural Sciences to an Environmental Music? », in Simone Caputo, Candida Felici (éd.), *Out of Nature. Music, Nature, Sound Sources and Acoustic Ecology = Chigiana. Journal of Musicological Studies* III serie, 2, 2021, p. 179-192. Pour les images, cf. Mâkhi Xenakis, *Iannis Xenakis. Un père bouleversant*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 144-156.

⁵ « Identifions les sons ponctuels, par exemple : pizz., aux molécules ; nous obtenons une transformation du domaine physique au domaine sonore. Le mouvement individuel des sons ne compte plus. L'effet massal et son évolution prennent tout un sens nouveau, le seul valable, lorsque les sons ponctuels sont en nombre élevé », écrit Xenakis en 1958 (in Iannis Xenakis, *Musique. Architecture*, Tournai, Casterman, 1971, p. 19).

et de cuivres, peuvent sonner quelque peu à la manière de l'intense vie organique du troisième mouvement du *Concerto en sol* de Ravel⁶.

On ne sera donc pas étonné d'apprendre que Xenakis compose, en 1987, une miniature pour piano (environ 3 minutes de durée) qu'il intitule *à r.* (*Hommage à Ravel*), commande du Festival international de Radio-France et de Montpellier à l'occasion du cinquantenaire de la mort de Ravel, pièce créée par le pianiste norvégien Håkon Austbø – dans le catalogue de Xenakis, il n'existe que deux autres hommages à des compositeurs, avec des pièces composées après *à r.*, *Tuorakemsu* (1990, en référence à Tōru Takemitsu) et *Mnimis Kharin Witoldowi Lutoslawskiemu* (1994, à la mémoire de Witold Lutosławski). La pièce, assez minimaliste et caractéristique du dernier Xenakis, est composée de l'alternance de deux sonorités : des montées et descentes de cribles (échelles), que Xenakis reprend, dans une large mesure, à ses pièces antérieures *Mists* (1981, pour piano) et *Keqrops* (1985-86, pour piano et orchestre)⁷ ; d'agrégats tenus ou répétés, sortes de résonances prolongées. Jusqu'à présent, on pensait qu'il s'agissait d'un hommage général au musicien français. Or, l'examen des archives montre que l'hommage est bien plus précis : Xenakis s'est servi des trois premières mesures du « Menuet » du *Tombeau de Couperin* de Ravel – pièce nommée dans la première citation de cet article, et qui est l'une des très rares œuvres musicales d'autres compositeurs citées dans les écrits et entretiens (fort nombreux) de Xenakis – pour composer les agrégats !

Pour finir cette brève mise en perspective de Xenakis comme en relation avec Ravel : on connaît les sympathies de gauche de Ravel, proche de Léon Blum, opposé à la création, en 1916, de la Ligue nationale pour la défense de la musique française à une époque où un Debussy et bien d'autres finissent par sombrer dans le nationalisme. Il convient de souligner également que, y compris dans l'entre-deux-guerres, les progressistes politiques n'étaient pas majoritaires dans la musique classique, en France. Et l'on sait que Xenakis transposa, en quelque sorte, la révolution politique impossible en Grèce – pays qu'il dut fuir pour échapper à une condamnation à mort pour « terrorisme politique », pendant la guerre civile – dans sa musique⁸. Ce volet politique se lit par exemple dans l'anticolonialisme que Ravel et Xenakis incarnent musicalement. On connaît le goût de Ravel pour les hommages à des cultures différentes de la sienne : *Cinq mélodies populaires grecques*, *Deux mélodies hébraïques*, *Chansons madécasses*... Ces hommages ne tiennent pas de l'exotisme – qu'on définira comme une fascination pour la culture dominée : ils relèvent de la solidarité critique avec les peuples opprimés. Il en va en tout cas ainsi avec « Ahoua » des *Chansons madécasses*, dont la poésie d'Évariste de Parny commence ainsi : « Méfiez-vous des Blancs, habitants du rivage » ! Quant à Xenakis il a su rendre hommage, d'une manière très prononcée, à des cultures très diverses⁹. Initié à la musique de l'Inde, au début des années 1950, il passe ses dimanches après-midi au musée de l'Homme, où André Schaeffner avait rassemblé de

⁶ Je dois cette comparaison à ma fille, Irène Dao-Solomos !

⁷ Cf. Benoît Gibson, *The Instrumental Music of Iannis Xenakis. Theory, Practice, Self-Borrowing*, Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2011, p. 213-214.

⁸ Cf. Makis Solomos, « Des combats de décembre 1944 à *Metastaseis* : d'une révolution à l'autre », in Makis Solomos (éd.), *Révolutions Xenakis*, Paris, Philharmonie de Paris / Éditions de l'Œil, 2022, p. 296-308.

⁹ Cf. Makis Solomos, « Xenakis, du Japon à l'Afrique », in Jacques Bouët, Makis Solomos (éd.), *Musique et globalisation : musicologie-ethnomusicologie*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 227-240.

nombreux enregistrements¹⁰. En 1961, il réalise son premier voyage au Japon, où il découvre la musique du théâtre *nô* qu'il pense comme proche de celle du drame grec antique, et il s'inspire des sons glissés du *hichiriki*, le hautbois japonais. Dans les années 1970, il voyage en Indonésie et il intègre dans sa musique des échelles proches du *pelog* javanais. Bien entendu, ces sources d'inspiration sont travaillées et introduites dans la composition de manière relativement structurelle – mais on trouve aussi quelques références plus textuelles. Chez le dernier Xenakis (années 1980-90), on entend l'Afrique. Parfois, c'est une référence clairement politique, comme dans *À l'île de Gorée* (1986) : « L'île de Gorée au large de Dakar (Sénégal), autrefois marché mondial de la traite des Noirs... Cette pièce est un hommage aux Noirs qui, arrachés de force à leur terre en route pour l'atroce esclavage, ont su conquérir dans certains pays "civilisés" de leur déportation une place de premier plan. En hommage aussi aux héros et victimes de l'Afrique du Sud, dernier bastion d'un racisme hystérique », écrira-t-il dans la préface à la partition. Ailleurs, la référence se fait à travers le rythme : « J'ai aussi étudié les rythmes africains, qui apparaissent complexes, mais qui sont en réalité basés sur des patterns rythmiques isochrones »¹¹, dira-t-il. C'est le cas dans *Okhô* (1989), pour trois percussionnistes. La pièce est une commande pour la célébration du bicentenaire de la Révolution française. L'effectif de la pièce – trois djembés et une « peau africaine » de grande taille – pourrait nous conduire à penser que Xenakis la composa contre la Françafrique. Ou alors, plus simplement, il a peut-être vu dans le métro parisien des musiciens africains jouer au djembé et s'est dit qu'il pourrait, lui aussi, être « constamment un immigré »¹²...

¹⁰ Communication orale de Françoise Xenakis.

¹¹ Iannis Xenakis, in Bálint A. Varga, *op. cit.*, p. 147. Mes recherches dans les Archives Xenakis ne m'ont pas permis de savoir s'il a étudié par lui-même la musique africaine ou s'il l'a fait par l'intermédiaire d'un article de l'ethnomusicologue Simha Arom qu'il cite parfois : Simha Arom, « Du pied à la main : les fondements métriques des musiques traditionnelles d'Afrique centrale », *Analyse musicale* n°10, 1988.

¹² Titre d'entretiens que Xenakis accorda : François Delalande, « *Il faut être constamment un immigré* ». *Entretiens avec Xenakis*, Paris, Buchet-Chastel/INA-GRM, 1997.