

L'hellénisme de Xenakis

Ἄλλὰ πᾶν τολματὸν ἐπεῖ...

Sappho, *Odes*, I,2.

La citation de Sappho mise en exergue signifie à peu près « Mais on peut tout risquer puisque... ». La suite du texte est perdue, comme si la justification de l'audace devait de toute manière rester obscure. Xenakis, dont une œuvre porte précisément comme titre cet *Epeï*, ce *puisque* inabouti, est l'illustration vivante de cet ultime mutisme de la raison au delà des audaces intuitives de l'artiste.

Mais avant de revenir sur ce thème éminemment grec, il faut prendre la mesure de ce qu'est plus généralement la Grèce pour Xenakis. Le premier vers du poème ironiquement intitulé par Georges Séféris " À la manière de G.S." se traduit ainsi : " Quel que soit l'itinéraire, le voyage en Grèce est pour moi une blessure ". Comme Séféris exilé d'Asie Mineure, Xenakis est un déraciné. Mieux même : l'étymologie du nom qu'il a hérité semblait lui réserver l'exil comme destinée. Descendant de Crétois exilés en Roumanie, lorsqu'il a découvert la Grèce à treize ans, il a dû subir quelques moqueries à cause de son accent phanariote. Il parle aujourd'hui couramment grec, français et anglais, mais avec un accent particulier dans chacune de ces langues. L'Athènes qu'il avait dû quitter en 1947 était une ville de 500.000 habitants. Celle qu'il retrouve quarante ans plus tard est une monstrueuse agglomération où se concentre la moitié de toute la population grecque. La langue candide du peuple fait place à des argots dont les modes, comme en Europe, évoluent rapidement, et Xenakis ne comprend pas toujours bien les tournures qu'utilisent en sa présence ses admirateurs étudiants. Son grec à lui inclut en revanche des termes antiques ou dialectaux, et provoque d'éventuels malentendus : la Grèce a si longtemps vu son héritage antique arboré par ses oppresseurs politiques que tout usage de termes appartenant à la tradition savante peut être tenu en suspicion, et si Xenakis n'était pas en Grèce un héros national de la Résistance, on lui reprocherait peut-être de sacrifier au conservatisme, au moins sur le plan linguistique. Et le sentiment d'exil resurgit... S'il est difficile d'être Grec à l'étranger, ce l'est parfois plus encore en Grèce, où la chute de la dictature a très injustement entraîné celle des études classiques. En France, on peut encore apprendre le grec au lycée entre 12 et 17 ans ; en Grèce, il faut désormais attendre d'avoir l'âge universitaire. Platon et Thucydide payent pour les Metaxas et les Papadopoulos.

Or, Xenakis est l'héritier de toute l'histoire, et de toute la préhistoire grecque. Après celle-ci, qui s'achève vers l'an 800 avant notre ère, il assume trois siècles d'archaïsme, un ou deux de classicisme, six de cosmopolitisme " hellénistique ", onze de civilisation byzantine, quatre d'occupation turque, et 150 ans d'une renaissance tardive et difficile. On remarquera dans ce survol que la plus longue plage est celle de Byzance, et effectivement, bien qu'agnostique et anticlérical, Xenakis admire Byzance et a visité le mont Athos. Mais c'est en revivant le complexe grec par excellence, qui combine le rejet des Francs (tous ces rustres venus de l'ouest) avec le sentiment douloureux de la faiblesse des " Roméï ", ces Grecs autrefois réduits à accepter le nom de Romains, faute de pouvoir continuer à se dire des Hellènes. Le mot avait en effet été assimilé par l'Église au paganisme ennemi.

On pourrait croire que ces considérations concernent plus l'homme que le compositeur. Il n'en est rien. En consacrant la plus grande partie de cette étude aux œuvres de jeunesse inédites de Xenakis, j'espère montrer à quel point elles sont révélatrices de son hellénisme profond et double. La part grecque de lui-même qu'il a rejetée en les désavouant explique celle qu'il a génialement assumée au grand jour, même si elles se contredisent en partie. Jusqu'ici, seules quelques allusions dans les textes publiés laissent deviner que l'apparition fulgurante de *Metastasis* en 1955 était précédée de quelques essais. Le livre de N. Matossian ¹ est le plus détaillé dans ses allusions, mais il ne laisse pas voir encore avec précision l'évolution de Xenakis entre 1949 et 1955. Comme le compositeur m'a généreusement ouvert ses archives, il est désormais possible d'en donner une vue d'ensemble, presque exhaustive :

2. 1949 Pièce de piano, sans titre, 2 pages. Marquée L1.

3. 1949 Pièce de piano marquée L2, 2 pages.

27.5.1949 Pièce de piano marquée L3, A deux voix. 2 pages.

6.1949 version remaniée de la pièce de février. 7 pages.

10.1949 Pièce de piano sans titre, 56 à la noire, 10 pages.

12.1949 *Menuet* pour piano, 1 page.

12.1949 *Air populaire* pour piano , 2 pages.

12.1949 *Allegro molto*, d'après un air populaire, pour piano, 1 page.

1.1950 Pièce de piano sans titre, 120 à la noire, 5 pages.

¹ N. Matossian, *Iannis Xenakis*, Paris, Fayard/Sacem 1981, p. 36-66.

2.1950 *Mélodie* pour piano, 1 page.

4.1950 Pièce de piano sans titre, la noire à 120, 6 pages.

15.6.1950 Pièce de piano sans titre, la noire à 160, 5 pages.

25.10.1950 Andante pour piano, 1 page.

12.1950 *Ça sent le musc* (Μόσχος μυρίζει), n°1 d'une Suite de 6 pièces pour piano (durée totale de la Suite : 8 mn)

1. 1951 *Mais j'avais un amour autrefois* (Μά είχα μίαν αγάπη...), n° 2.

2,1951 *Trois moines crétois* (Τρεις καλογέροι κρητικοί), n° 4.

3.1951 *Sousta* (Σούστα), n° 6.

4 à 7.1951 *Une perdrix descendait* (Μιά πέρδικα κατέβαινε), n°3.

4 à 7.1951 *Aujourd'hui ciel noir* (Σήμερα μαύρος ουρανός) n° 5.

8,1951 *Thème et conséquences* (θέμα και συνέπειες) pour piano, 4 pages.
Première version de :

Dhipli zyia (Duo) (Διπλή ζυγιά), pour violon et violoncelle, 7 Pages, création à la R.T.B. le 16 avril 1953 (?).

1952 *Tripli zyia* (Trio) (Τριπλή ζυγιά), pour flûte, voix et piano, œuvre différente de la précédente, mais très proche de :

Zyia (Ensemble) (Ζυγιά), pour flûte, cor, piano, soprano, 5 ténors et percussion, 24 pages.

1952 (?) Trois poèmes récités avec accompagnement de piano, textes de Villon (*Aiés pitié de moy*), Maïakovski (*ce soir je donne mon concert d'adieu*) et Ritsos (*Symphonie printanière*).

1953 *La colombe de la Paix* (Η περιστέρα ειρήνη), pour voix d'alto solo et chœur mixte à 4 voix, sur un poème de Theodosios Pieridis. Diplôme du mérite au Festival mondial de la jeunesse et des étudiants à Bucarest en août. 4 pages.

3 à 5.1953 *Anastenaria (1) Procession vers les eaux claires* (Αναστενάρια, πομπή στά καθαρά νερά) pour 3 fl. (1 aussi picc.), 2 hb., 2 C.A., 1 Cl. si b., 1 Cl-B., 2 Bons, 4 cors, 2 trp., 1 trb., 6 perc. (bongo ou tabla indien, 4 congas, 1 trgl., 1 xylo.,

timbales, T-T., G.C.), chœur mixte (9 S., 6 A. , 6T., 9 B.), chœur d'hommes de 15 à 20 barytons, 10.10.6.6.6., 41 pages, durée environ 8mn.

28.7.1953 *Anastenaria (2) Le sacrifice* (Η θυσία), pour Picc., fl., hb., C.A., Cl, si b., Cl.-B., Bon, C-Bon, 2 cors, 2 trp., trb.-T., tuba, timbales, 3 perc. (Tb. de basque, cymbale, G.C., jeu de timbres, xylo., célesta), piano, 8.8.6.6.4., 8 pages, durée environ 5 mn.

12.1953 *Stamatis Katotakis, chanson de table* (Σταμάτης Κατωτάκης, καθιστικό), pour voix solo et chœur d'hommes à 3 voix. 2 pages.

Les pièces pour piano de 1949 sont des exercices marqués à la fois par des mélodies populaires, dont le caractère grec n'est guère sensible, et un atonalisme qui doit beaucoup, - comme l'ensemble de la démarche -, à Bartók. Cette influence est la plus voyante dans la pièce de janvier 1950. Certains passages en imitations polytonales, dans la deuxième pièce de décembre 1949 font songer à Milhaud, que Xenakis fréquentait alors. La première trace vraiment sensible d'hellénisme figure dans la troisième pièce de décembre 1949, dont la rythmique est composée de quatre hendécasyllabes saphiques, mariés avec l'influence bartokienne. Le folklore grec, lui, apparaît dans la mélodie de février 1950. Dans l'ensemble, le parfum modal, la rythmique sage, l'effusion mélodique et la construction rhapsodique des premiers essais de l'année 1949 font place à un piano d'une modernité plus agressive et à une écriture progressivement moins simpliste, qui s'essaie à l'emploi des procédés néoclassiques, les imitations en particulier.

L'andante d'octobre 1950 évoque l'esprit des plus simples parmi les pièces des *Mikrokosmos*. La main gauche joue sur les touches noires, la droite sur les touches blanches. La rythmique est un flux paisible de noires égales, avec un phrasé expressif. Rien de grec, et toujours rien qui laisse pressentir le futur Xenakis. La *Suite* pour piano de 1951 est presque entièrement constituée de folklore grec harmonisé, selon des recettes abondamment illustrées en Grèce même ² et ailleurs. Dans le contexte de l'époque, un réfugié politique grec a pu être temporairement sensible aux positions défendues par les " musiciens progressistes " tels que Durey, Koechlin et Nigg ; écrire une musique qui vienne du peuple et qui lui parle, loin du " formalisme bourgeois ". La quasi-totalité des compositeurs grecs partageaient à des degrés divers cette conviction, d'autant plus plausible que la Grèce des années 50 était encore un pays rural où ces traditions étaient vigoureuses et attachantes, et où l'urbanisation même suscitait le

² Cf. G.Lambelet, La musique populaire grecque, Athènes, éd, par la Direction de la Presse du Ministère des Affaires Etrangères et Constantinidès, 1934, 195 p, et cf. Gr.Constantinidès, Danses et chants populaires grecs, Athènes, 1954.

nouveau folklore original du *rebetiko*. On trouverait sans peine aujourd'hui encore, dans un pays qui n'a pas connu comme les autres civilisations européennes de Renaissance, et où la musique classique a encore peu pénétré, plusieurs " gloires nationales " qui n'ont pas évolué au-delà de ce culte primaire. Il semble qu'en 1951 Xenakis ait un instant caressé l'ambition d'être à la Grèce ce que Bartók était à la Hongrie, et de se donner une stature internationale à partir d'un travail sur ses traditions nationales. Il en a trouvé les éléments dans des recueils comme celui de S.Baud-Bovy ³.

La première pièce (*Ça sent le musc*) est un syrtos des îles de l'Égée, comparable à ceux qu'a harmonisés G.Lambelet ⁴. La deuxième, qui se rencontre aussi dans le même recueil ⁵, est la danse à 7/8 la plus répandue en Grèce, un *kalamatianos* aux paroles tendrement naïves (" *J'avais un amour en mon temps, elle était mon trésor, mon trésor chéri. Et je l'aimais en toute fidélité, alors qu'elle se moquait honteusement de moi. Un matin je passais par chez elle, et je l'ai saluée par son nom. Bonjour ma pomme, ma pomme, mon orange, il n'y en a pas deux comme toi au monde, mon trésor.* "). La troisième pièce évoque dans son accompagnement le tourbillonnement vertigineux des notes de la *lyra* crétoise, un rebec à 5 cordes dont l'usage tend à disparaître. La quatrième pièce enchaîne des rythmes impairs typiquement balkaniques. La cinquième, elle, est tout à fait différente des autres : c'est une marche funèbre en do dièse majeur, de forme Lied, qui aurait pu être écrite à l'époque de Chopin et de Schumann. La sixième pièce est une *Sousta* crétoise typique (littéralement " ressort "), d'une énergie irrésistible, et harmonisée en quintes parallèles selon la tradition du jeu de la *lyra*.

On peut dire qu'au milieu de l'année 1951, à aucun moment encore le tempérament caractéristique de Xenakis ne se laisse deviner. Les choses vont évoluer imperceptiblement avec le *Duo* pour violon et violoncelle qui, juste après, résulte d'un remaniement de la version pour piano sagement intitulée *Thème et conséquences*, se référant aux ensembles populaires grecs associant fréquemment un couple, tels que violon et luth, ou clarinette et tambourin, et reprenant l'appellation dialectale de *Zyia*, Xenakis explore les sonorités âpres d'un violon et d'un violoncelle jouant en doubles cordes et en détaché vigoureux. On a là à la fois une suite de la Sonate de Ravel et une préfiguration des sonorités rugueuses qu'affectionnera Xenakis. L'influence de Bartók reste par ailleurs dominante, tant dans l'œuvre pour piano martelé que dans la transcription pour duo. Même rythmique *aksak* fortement accentuée qui, au *kalamatianos* de base (5+2+2) adjoint des 3+4, 2+5, 5+5+2 très variés ; mêmes canons en imitations très serrées que dans les quatuors, et mêmes chromatismes retournés.

³ S.Baud-Bovy, *Chansons populaires grecques du Dodécanèse*, I, 1935 et II, 1938.

⁴ op. cit. N^{os} 10 et 12, p. 59 et 63.

⁵ op. cit. n^o 18 p.87.

N'oublions pas qu'à l'époque, Bartók représentait même pour les néo-sériels la musique la plus " avancée " en-dehors des trois Viennois.

Un autre *Ensemble* (*Zvγιά*) plus développé marque en 1952 le premier signe d'une prise de conscience du niveau d'exigence qu'un compositeur européen des années 50 se doit d'avoir à l'égard de son travail. Tout en restant totalement imprégnée de la Grèce, l'œuvre porte, non sans une certaine gaucherie, la marque de préoccupations formelles d'un tout autre ordre. Tandis que le maréchal Papagos a pris le pouvoir, le poème chanté exalte l'accouchement douloureux de la liberté. Le refrain proclame : " *Que tous les sortilèges soient rompus, que s'épanouisse un grand arbre aux racines proches de la mer* ", et les couplets enchaînent des visions de " *corps jeunes et resplendissants, des foules de générations antiques, médiévales, modernes, s'avançant à la file, fleur de peuple, projet de peuple, entrailles de peuple...* ". Mais Xenakis, tout en prenant conscience de cette nécessité d'une synthèse de toute l'histoire grecque, sent bien qu'une cause juste et de bons sentiments ne suffisent pas à assurer la qualité d'une musique. L'œuvre s'ouvre, comme sur un manifeste qui ne serait pas d'ordre politique, par un rythme qui énonce une série de Fibonacci ⁶ en doubles croches répétées accentuées 13, 8, 5, 3, 2, 1, 2, 3, 5, 7, 11. Dans la série s'est glissée une valeur étrangère, le 7, qui ensuite servira d'ostinato selon, une fois encore, le rythme national du *kalamatianos*.

Mais un contrepoint d'accents secondaires répond à ses frappés de 6+4+4 doubles croches avec un décalage qui reprend lui-même les valeurs de la série de Fibonacci, exprimées en huitièmes de soupir : 5,3,3,1,5,1,5,3,3,13 etc... On a donc dans cette première section une rythmique qui associe le rythme de base du folklore, une conception arithmétique conforme à ce que Messiaen appelle " chromatisme de durées ", et un goût des proportions plus caractéristique du Xenakis à venir, (il est alors dessinateur chez Le Corbusier). Le même esprit de formalisation systématique se retrouve dans certaines échelles utilisées. En plus d'un ré mineur insistant sur le tétracorde " orientalisant " à seconde augmentée, Xenakis invente une échelle comparable, déjà, à celles qu'il utilise dans ses œuvres récentes, et dont les intervalles, comptés en demi-tons, sont de 1, 2, 3, 1, 1, 3, 1, comme dans le 45^{ème} mode karnatique, *Sābha-pantovarāli* . Mais il en superpose trois transpositions à la fois, avec comme premiers degrés : à la flûte un fa, au piano un fa dièse et un la. Dans le même temps, le soprano chante selon une quatrième échelle qui n'est autre que le deuxième mode de

⁶ Nombres entiers tels que chacun est la somme des deux précédents (1,2,3,5,8,13,21 etc.), ce qui donne une proportion de plus en plus proche de la section d'or $\frac{1 + \sqrt{5}}{2} = 1,618034...$

Messiaen, alternant des intervalles de deux et un demi-tons. Le style du chant est très proche du chant populaire grec (et byzantin en particulier), avec ses ornements foisonnants et compliqués. L'ensemble de l'œuvre n'en est pas moins d'une écriture encore maladroite et parfois simpliste.

La colombe de la paix, en 1953, témoigne des hésitations du compositeur, en marquant un retour vers cette simplicité prônée par le Manifeste de Prague. Elle ne manque pas de plaire au Festival progressiste de Bucarest, qui lui décerne un prix. Le texte chante cette colombe " *protégée par la colère des peuples* ", et rappelle que " *la paix ne s'octroie pas, elle se gagne, elle est un combat et une victoire* ". Xenakis fait chanter les trois couplets tantôt sur un mode tzigane à deux secondes augmentées, très oriental, tantôt en mode de la sur sol. La rythmique du refrain, elle, est composée de dochmiaques et de péons quatrièmes ($\square\square\square-\square$ et $\square\square\square-$) inscrits dans un 5/8. L'harmonie du chœur est en sol mineur, avec des mélanges de couleurs pures et une éclatante tierce picarde pour finir.

Sans que presque aucun signe l'ait laissé prévoir, c'est en cette même année 1953 que quelques traits décisifs d'une personnalité musicale exceptionnelle vont apparaître et mener très rapidement vers les radicales mutations que *Metastasis* représente jusque dans son titre. En moins de deux ans Xenakis va franchir ce qui demande couramment quatre ou cinq fois plus de temps à un compositeur, et passer d'un folklore un peu scolastique à une musique qui prend de vitesse la marche des éclaireurs de " l'avant-garde " musicale. Les deux premiers volets du triptyque dont *Metastasis* devait être la conclusion sont restés voilés. Sans être aussi accomplis, ils mériteraient cependant d'être présentés au public. Il s'agit des *Anastenaria*, inspirés par une cérémonie de marche rituelle sur le feu qui entretient, sous un léger vernis chrétien, le culte du Dionysos thrace dans quelques villages perdus de Grèce et de Bulgarie. Avec le recul, il semble aujourd'hui que cette cérémonie païenne ait joué dans l'imaginaire de Xenakis le rôle d'un rite de passage vers un état de conscience supérieur, une purification d'où il a ramené le génie propre qui éclate dans la longue déchirure initiale, et initiatique, de *Metastasis*. C'est la Grèce la plus archaïque, celle de la transe et de l'omophagie, qui va remplacer l'inspiration des chansons populaires par un appel sauvage venu du fond des âges. Le tendre populiste se mue en un "possédé" organisant un " *événement hautement puissant et beau dans sa férocité* " pour reprendre, en les détournant à peine, quelques-uns des propres termes employés par Xenakis ⁷. Lire les *Anastenaria*, c'est assister à cette inexplicable et impressionnante mutation. L'héritage grec, qui était obscurément vécu de façon spontanée, est désormais repensé avec le recul de l'exil, et remanié par une synthèse d'une originalité unique. Le texte entier

⁷ I.Xenakis, *Musiques formelles*, La Revue Musicale, Richard-Masse, Paris, 1963, p. 15 et 19.

présentant la *Procession vers les eaux claires* mérite d'être cité, car nulle part ailleurs son auteur n'a autant révélé ce que représente l'hellénisme dans son œuvre :

" 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, IV^{ème} siècle ap.J.C, et conservé à l'état primitif jusqu'à nos jours ⁸ . 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 thracophrygiens de Héraclès-Sardanapale et d'Artémis Peracia. 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 anasténarides. Ils sont secondés par le prêtre orthodoxe. Leur chef est l'archianasténaris. Voici en résumé les trois phases du culte :

Phase I. Procession de plusieurs villages avec les prêtres, les anasténarides, la foule en habits de fête et la musique instrumentale et vocale. Le cortège se dirige vers les fontaines sacrées et les sanctuaires à ciel ouvert où l'on place, après les avoir nettoyées, les icônes des saints Constantin et Hélène. Les prêtres disent la bénédiction et les anasténarides 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 anasténarides, 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 II. 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 anasténarides exaltés dansent sur les braises ardentes pieds nus.

Phase III. 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 consacrée par l'église. L'archianasténaris trace le

⁸ En sa majeure partie le texte décrivant le culte des *Anastenaria* a été établi d'après l'étude très approfondie *Cultes populaires de Thrace* de M.C.A.Romaios de l'Académie d'Athènes.

signe de la croix au-dessus du taureau avec l'icône du saint et l'immole avec de grandes précautions de manière 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.

Analyse musicale de la procession vers les eaux claires

La partition musicale de la Procession vers les eaux claires n'a qu'une parenté de sujet avec le culte de la Thrace. Cette partition est une création entièrement libre et nouvelle, et elle est fondée sur l'ensemble du patrimoine folklorique musical du peuple grec. L'auteur de la partition ignore totalement la musique authentique du culte. Le chœur d'hommes représente les prêtres et les anasténarides. Le chœur mixte, la foule. Le chœur d'hommes chante une sorte de cantus firmus monodique basé sur un alléluia de la liturgie de Saint Jean Chrysostome. Il est soutenu à l'octave ou à l'unisson par les instruments. Le chant du chœur mixte est basé sur une mélodie akritique moyenâgeuse " Le château d'Oria ", d'origine cappadocienne. Mélodiquement, il s'amplifie d'abord puis se simplifie pour aboutir ... à des permutations successives et non parallèles. En finale... la mélodie est réduite à trois sons suivant le même procédé mais simplifié. Le chœur mixte est harmonisé d'après les règles des polyphonies folkloriques de l'Épire et du Dodécanèse avec quelques licences.

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. Harmoniquement ils sont caractérisés par des parallélismes en quarts ou en quintes justes comme le sont les accompagnements de la lyra. La percussion nombreuse 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 anasténarides 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. Chaque personnage a son unité de rythme 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.

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 antiphonaux du drame antique, de la liturgie primitive chrétienne et des chants des kleftes modernes ."

Ce long document est un des plus éclairants que Xenakis ait écrits. Il révèle d'abord une volonté très consciente de synthèse entre tous les niveaux de la culture grecque, et le choix même des *Anastenaria* se justifie par ce projet. En plein XX^{ème} siècle l'antiquité est vivante et coexiste avec toutes les autres phases de l'hellénisme : si les *orgies* dionysiaques, au sens authentique du terme, de déchaînement des passions mystiques et sexuelles, continuent à être rituellement célébrées, l'hellénisme n'est donc ni une idéologie réactionnaire ni la triste contrefaçon néoclassique, mais une voix encore vivante, et une force créatrice pour laquelle il faut trouver le bon point d'application. Le folklore n'est pas une panacée contre le désarroi musical du siècle, ni une source absolue : il n'est que le dernier chaînon d'une tradition millénaire.

La source du "primitivisme" de Xenakis est là : la violence des *Anastenaria* est une machine de guerre dressée contre la stérilité de l'académisme et contre la mièvrerie du folklorisme. Les trois références de la dernière indication de Xenakis illustrent un projet quelque peu comparable à celui du poète Kavafis. Ce dernier s'est inventé une langue qui va d'Homère à nos jours, jouant sur cette longévité exceptionnelle d'un idiome continuellement attesté depuis trois millénaires. Xenakis, lui, remonte à Mycènes, huit siècles avant Homère ; mais il ne dispose d'aucun équivalent musical à l'Odyssée. Les textes musicaux de l'Antiquité sont des bribes peu significatives. C'est finalement fort heureux, car il va pouvoir réinventer sa Grèce. D'où la revendication d'originalité et de fidélité à la fois : la création est " *entièrement libre et nouvelle* ", tout en étant " *fondée sur l'ensemble du patrimoine folklorique musical du peuple grec* ". Par la suite, Xenakis mettra beaucoup plus l'accent sur l'originalité que sur la fidélité, et son rejet des *Anastenaria*, accompagné de la reconnaissance du seul troisième volet, *Metastasis* (*Mutations*) a comme une valeur d'aveu : le prix à payer pour assumer tout l'hellénisme est l'oubli délibéré des références encore trop précises dans les *Anastenaria*. La culture est en effet, selon le mot d'E.Herriot, " ce qui reste lorsqu'on a tout oublié ".

Un simple exemple montrera ce que Xenakis a apparemment décidé d'oublier en tant que compositeur, après la *Procession vers les eaux claires*. Il se réfère dans sa notice à une très ancienne chanson "akritique" de l'époque byzantine, et inspirée par la prise d'Amorion par les Arabes en 838, le château d'Oria ⁹. Plusieurs versions de cette chanson, répandue dans toute la Grèce, ont été publiées. Voici, pour comparaison, le

⁹ G.Spyridakis, *Le chant populaire "du château d'Oria"*, Annuaire des Archives de la Statistique, XIII-XIV (1960/61), p. 3-32 (en grec).

début d'une version recueillie en Cappadoce et publiée par G.Spyridakis et Sp. Peristeris ¹⁰ :

Κά - τω - στον 'Α - γι - Γιάν - νη τον θε -
 - γό - δο - - λο - . Κά - τω - στον 'Α - γι - Γιάν - νη
 τον θε - γό - δο - λο [2] πολ - λά - ι - κά - στρα 'ντε -

et une autre version enregistrée au même endroit en 1930 et publiée par S.Baud-Bovy ¹¹ :

Κά...τω στον — 'Α...η — Γιάν 'νη, τα — θε...ό...ου·λο — ...λό...
 Πολ...λά(ι) κά...στρα 'ντε...λά...στα, μι...κρά(ι), με...γά...λα — ...λα.

L'harmonisation qu'en a faite Xenakis est inspirée des polyphonies de l'Épire où l'on trouve fréquemment les mêmes rapports de seconde majeure et tierce mineure superposées, comme dans cet extrait de *La noyade du jeune homme*, chanson publiée par G.Spyridakis et Sp.Peristeris ¹²

¹⁰ *Chants populaires grecs*, Publications du Centre de Recherches d'ethnographie grecque n° 10, Athènes 1968, p. 29 (en grec).

¹¹ S.Baud-Bovy, *Essai sur la chanson populaire grecque*, Fondation ethnographique du Péloponnèse, Nauplie 1983.

¹² op. cit. p. 375.

Καί - μιὰ σκο-τει - νή - βρα - διά

Mais par ailleurs la mélodie est complètement remaniée (à moins qu'elle ne s'inspire d'une version très différente), et sa rythmique, comme plus tard dans les musiques de scène pour les tragédies antiques, simplifiée pour obtenir une scansion plus syllabique. Celle-ci représente sans doute un appauvrissement, mais par ailleurs elle fait basculer l'ensemble vers un hiératisme d'icône musicale qui n'est pas sans analogies avec certaines œuvres de Stravinski. On comprend que la référence byzantine soit ici dominante :

Fig. 4

Le texte a été écrit par Xenakis lui-même, d'après l'ouvrage cité de Romaios. La foule chante en fragmentant les mots comme dans les traditions populaires : "... *notre prière s'élève avec l'aube, car notre soif intolérable est comme un fauve, tandis qu'en secret la rosée que le vent du Nord apporte des rivières... Le vent caresse nos cheveux, nos cierges..., les tambourins de la liberté retentissent...*". Et le chœur des prêtres psalmodie en valeurs plus longues : "*Notre prière sort de la nuit, Seigneur de la terre, avant que l'aube douce n'éveille les oiseaux elle cherche ton lointain regard.*". Plusieurs traits d'écriture sont déjà du Xenakis que nous connaissons : ostinati isochrones martelés

fortissimo, brisures dans les enchaînements de séquences, tutti d'une intensité prolongée. Mais si la *Procession* garde les couleurs crues d'une image populaire, le *Sacrifice*, deuxième volet du triptyque projeté, nous fait pénétrer dans un autre monde musical. La mathématique passe au premier plan, ainsi que les procédés que Xenakis développera d'une manière toute personnelle : glissandi, micro-intervalles destinés à produire des battements mesurés entre hauteurs voisines, proscription du vibrato etc... L'œuvre est basée sur une série de hauteurs fixes liées à des durées, selon les proportions de la série de Fibonacci :



C'est en somme un "mode" comme celui de Messiaen (à qui l'œuvre est dédiée) dans *Mode de valeurs et d'intensités*, moins les intensités et les attaques. Vers le milieu de l'œuvre, la série des durées subit une récurrence, de sorte qu'à la fin de l'œuvre, la dernière note est le la aigu, mais d'une durée de 34 doubles croches. L'interdiction du vibrato s'explique à la fois par la recherche d'un contrôle des interférences entre sons voisins, et par une volonté quelque peu ascétique, très conforme à l'esprit des années 50, mais aussi au goût de Xenakis pour les matériaux bruts comme le béton nu. Malgré la diversification apportée par les combinaisons de durées, déjà traitées comme des "nuages" de densité variable, l'œuvre n'échappe pas à un certain schématisme statique, comme si, symboliquement, le moment le plus sacré du rite de passage imposait la mort du vieil homme lié au folklore, et une purification par le feu des mathématiques.

Le dernier regard vers la Grèce quotidienne est jeté avec la « chanson de table » à la mémoire de Stamatis Katotakis, un compagnon d'études et de résistance exécuté le 29 janvier 1944. C'est un mirologue, avec un chœur d'hommes à 3 voix harmonisé comme ceux de la *Procession*, et tout se passe comme si cet hommage funèbre était aussi un adieu, non pas à l'intensité poétique des mirologues, mais à leur forme traditionnelle.

Dans l'abondante œuvre reconnue et publiée qui a assuré la réputation de Xenakis, il n'est pas question de rechercher opus après opus ce qui est grec et ce qui appartient au contexte international dans lequel Xenakis a trouvé son public. Je me contenterai d'évoquer deux dossiers dont les rapports avec la Grèce sont d'un ordre différent, Le premier est celui des œuvres grecques mises en musique par Xenakis. Il se trouve qu'elles appartiennent toutes à la culture antique, comme si les références

ultérieures étaient refoulées à l'arrière-plan. Homère avec l'Odyssée (*Nekuia, Aïs*), Eschyle avec les *Suppliantes* et la trilogie de l'*Orestie* ; Sophocle avec *Polla ta dhina* (extrait de l'*Antigone*) et *À Colone* ; Euripide dans *Pour Hélène* (et, indirectement, à travers la *Medea* de Sénèque) constituent l'essentiel de ce dossier, auquel il faut ajouter quelques extraits d'Hésiode (*Idmen A*) et d'Hippocrate (*Horkos*). Par ailleurs plusieurs titres sont des emprunts à Homère (*Ikhoor*), à Sappho (*Anaktoria, Psappha*), ou contiennent des allusions aux pré-socratiques (*Eonta, Noomena*), à Pindare (*Dmaathen*) ou à Platon (*La légende d'Eer*, alias le *Diatope*). Il est à noter que pendant les sept ans qui séparent l'opus 1 de 1955 et le premier texte grec chanté en 1962 (*Polla ta dhina*), Xenakis a bâti son style sur des bases essentiellement mathématiques et logiques. Toute allusion en sa présence à l'ethos tragique de *Diamorphoses* ou au naturalisme extrême de *Concret PH* était rejeté, non comme erronée, mais comme appartenant à un domaine réservé. La fascination néo-pythagoricienne pour la puissance des nombres et des règles avait pris en apparence toute la place, dans des œuvres tantôt violentes ou intenses comme *Pithoprakta* et *Herma* ou *Bohor*, tantôt arides comme *Morsima-Amorsima* ou *Atrées*. La seule antiquité dont se souciait alors Xenakis était celle des philosophes pré-socratiques (" *La voie ouverte par les Ioniens a finalement surclassé toutes les mystiques et toutes les religions, y compris le christianisme. Jamais l'esprit de cette philosophie n'a été aussi universel qu'aujourd'hui* "), et son livre *Musiques Formelles* ¹³ est là pour défendre, comme Anaxagore autrefois, l'idée d'une mutation de la musique par la pénétration de l'intelligence rationnelle. Tandis que le philosophe antique évinçait le démiurge et le mythe, et leur substituait le *Nous*., l'esprit, le compositeur écrit : " *on peut reconstruire une musique sans tenir compte du passé musical* ".

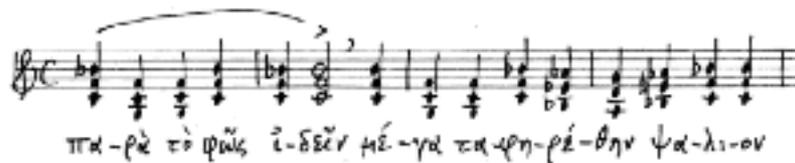
Voilà donc la première mutation personnelle achevée : être un compositeur grec au XX^{ème} siècle, ce n'est pas être attaché au bouzouki ni même aux Anastenaria, c'est revivre le geste originel par lequel la Grèce a créé la civilisation européenne en inventant la Raison. Le *Nous* et le *Logos* dispensent de toute tradition. L'affrontement initial entre Xenakis et les néo-sériels ne s'explique pas seulement par une rivalité et un échange de griefs : néo-sériels trop timorés dans leur usage d'une géométrie rudimentaire, Xenakis trop autodidacte en musique, mais aussi par deux attitudes contrastées à l'égard de l'Histoire. Chez les néo-sériels, obsession d'un sens de l'Histoire et d'une modernité univoque ; chez Xenakis, table rase et dédain de toute tradition récente.

¹³ I.Xenakis, *Musiques formelles*, La Revue Musicale, Richard-Masse, Paris, 1963.

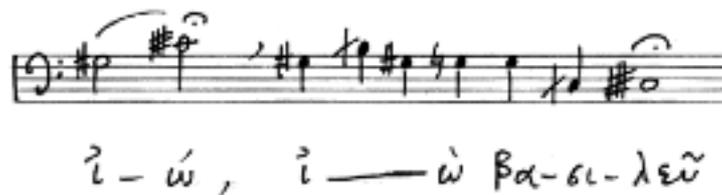
Pourtant Xenakis a renoué avec le folklore grec et Byzance à l'occasion de ses musiques de scène pour les tragédies antiques. Dès 1964, avec les *Suppliantes* d'Eschyle, il écrit des sortes d'*organa* néo-byzantins justifiés par la nécessité de faire chanter un chœur non-professionnel, mais aussi par cette vision qu'il avait eue, de son propre aveu, quinze ans plus tôt, d'une sorte de Grèce faisant une synthèse intemporelle de toutes ses traditions :



Dans la Trilogie il réussit l'alliance de son langage personnel, à base de glissandi croisés, de cordes en âpres trémolos, d'arabesques des cuivres en *flutterzunge*, avec les harmonies de quarts parallèles superposées qui renvoient aux polyphonies primitives de l'Épire ou du Caucase. Et les *simandres*, ces planches sonores frappées dans les couvents et les églises de Grèce, retentissent dans les *Choéphores* .



Dans *Agamemnon*, il se risque à une allusion apparente au genre enharmonique de l'Antiquité, avec ses micro-intervalles :



Il lui arrive aussi de conserver la métrique d'origine des vers d'Eschyle, comme ces anapestes :



Avec *À Colone*, en 1977, le modèle grec, sans être suivi aussi étroitement que je l'avais fait moi-même dans *Safous Mélé*¹⁴, est pris comme schéma rythmique et mélodique (le grec ancien étant une langue à trois tons et deux quantités syllabiques) :



En haut de cet exemple, le schéma théorique mélodico-rythmique issu de la scansion et de la phonétique ; en-dessous, l'extrait correspondant chez Xenakis. On voit qu'il y a d'assez nombreuses divergences sur les deux plans rythmique et mélodique, mais qu'en gros les deux structures coïncident. Le même procédé est utilisé dans *Pour Hélène*, où le modèle est plus scrupuleusement respecté. En revanche, le texte d'Hésiode dans *Idmen A* est brisé en syllabes discontinues sans rapport avec le modèle. De *Polla ta dhina* à *Aïs*, l'hellénisme de Xenakis s'est sans cesse rapproché de l'Antiquité. Le grec moderne a fait place au texte d'origine, la prononciation moderne du grec ancien a elle-même fait place à une phonétique restituée, et progressivement jusqu'au rythme et à la mélodie du grec ancien ont trouvé des équivalents musicaux précis.

En dépit de ces résurgences sporadiques de couleurs extérieurement grecques, Xenakis reste fidèle à cette Grèce plus intérieure qu'il me paraît avoir choisi de recréer. C'est sur ce plan de l'esthétique et de la philosophie générale qu'il faut interpréter son hellénisme, et c'est là le second dossier que je propose d'ouvrir. Au-delà des citations parménidiennes qu'il affectionne, telles que « penser et être ne font qu'un », son œuvre s'organise obscurément autour de quelques grands réseaux mythiques essentiels :

- Les pré-olympiens, incarnation des forces de l'inconscient : *Phlegra* la demeure volcanique des Géants ; *Kottos* un des Titans aux cent bras.

- Les Fondateurs ; *Atrée*, fondateur de Mycènes ; *Keqrops*, fondateur d'Athènes ; *Herma*, la fondation par excellence ; *Horos*, la borne délimitant le territoire ; *Mycenae-alpha*, la première civilisation grecque connue ; et les *Nomoi* alpha et gamma, lois constitutionnelles du nouvel état musical que Xenakis entend créer.

- Le Malheur : *Atrée*, le premier des Atrides ; *Evryali*, la Gorgone soeur de Méduse ; *Kassandra*, la prophétesse désespérée ; *Ata* la Malédiction ; *Dmaathen*, qui signifie « ils furent écrasés » ; *Aïs*, le dieu de la mort.

¹⁴ F-B.Mâche, *Safous Mélé*, cantate sur des vers de Sappho, Salabert, 1959.

- Le "rite noir", pour reprendre l'expression d'A.Artaud dans les *Tarahumaras*. Des *Anastenaria* aux œuvres les plus récentes comme *Taurhiphanie*, *Kassandra* ou *Aïs*, ce grand rituel où la vie interroge la mort se répète comme un mythe lié à l'essentiel, jalonné par *Persephassa* (la fiancée d'Hadès), *Evryali*(la fascination mortelle), *Khoai* (les libations aux morts), *Aïs* déjà cité et qui réitère la *Nekuia*, le rite nécromantique où Ulysse égorge un bélier noir sur une fosse, pour que les fantômes accourent, alléchés par le goût de la vie, et Ulysse revoit sa mère sans pouvoir étreindre plus qu'une impalpable fumée.

Ces groupes de mythes forment un réseau de significations liées sans doute à l'histoire personnelle du compositeur, marqué durement par la mort de sa mère et par la violence de la guerre, mais aussi, et c'est là leur vraie portée, au dépassement universel de cette fascination. Le grand frisson sacré qui secoue les œuvres les plus fortes de Xenakis est sans commune mesure avec l'échafaudage rationnel qui constitue la façade "officielle" de sa doctrine. L'un et l'autre sont pourtant deux expressions authentiques de son hellénisme : la Grèce n'a inventé la Raison que parce qu'elle se savait au fond sauvage et folle. L'adieu au mythe exprimé par Platon dans la *République* aboutit en fin de compte au mythe d'Er l'Arménien, référence reprise par Xenakis dans le *Diatope*, et plus d'une fois le compositeur a reconnu que la raison n'a jamais le dernier mot.

Le monde primitif d'avant l'Olympe continue à s'agiter dangereusement sous le sol où règne Zeus. La musique rituelle de Xenakis est une libation offerte à la terre sous laquelle les Titans demeurent enchaînés : Puissante Terre d'*Erikhthon*, glèbe fertile d'*Aroura* ou planète utopique d'*Antikhthon*. Mais il n'est pas seulement un héritier des Tragiques : le "sourire innombrable des flots" dont parle Eschyle dans *les Perses* et la grâce de Sappho passent aussi dans son œuvre et ses titres : que l'on songe à *Anaktoria*, *Eridanos* ou les *Pléiades*.

En échangeant la Grèce moderne dont il était frustré contre une Grèce mythique à laquelle il a donné une intensité encore inconnue, c'est-à-dire en oubliant le folklore pour retrouver les forces fondamentales qui en permettent l'éclosion, il a finalement beaucoup plus contribué à donner de la culture de son pays d'origine une vision débarrassée des clichés scolaires, que s'il avait persisté dans l'apparente sécurité d'une carrière de folkloriste savant.

Paru en traduction italienne dans □□*Xenakis*, autori vari a cura di E.Restagno, ed. E.D.T./Musica, Turin 1988, p.73-92. Traduction anglaise dans *Music, Society and Imagination in contemporary France*, Contemporary Music Review vol.8 part 1, Harwood academic publishers, Switzerland dec. 1993, p.197-212. (ISBN 3-7186-5421-0). Traduction grecque dans Μουσικός λόγος vol.4, automne 2002.