

De Nekuia à Dox orkh, dix années de création

Plus de quatre œuvres par an, dans tous les genres, pour toutes les formations instrumentales et toutes les durées : Xenakis maintient un *allegro sostenuto* dont aucun autre compositeur de sa stature et de sa génération ne semble offrir l'équivalent. Les quatre grandes œuvres programmées cette année par Musica permettent de mesurer la fécondité de cette décennie qui va de Nekuia (1961) à Dox orkh (1991).

La plus ancienne de ces œuvres appartient à la famille des "rites noirs"; comme aurait dit Antonin Artaud. Après *Persephassa* pour six percussions (1969), et *Aïs* pour baryton, percussion et orchestre (1979), Xenakis y affronte une fois de plus *l'Immuable*. Parler de *Requiem* serait doublement impropre, car il n'y a dans cette méditation ni résignation apaisée ni référence chrétienne. Dans le livre X de *l'Odyssée*, Ulysse, sur les instructions données par la magicienne-épervière, Circé, va consulter le fantôme de Tiresias. Il faut aller apprendre auprès des morts les justes lois de la vie. Ce qu'on appelle la *nekuia*, c'est ce dangereux rituel qui permet aux ombres de remonter au contact des vivants. Au confluent des quatre fleuves infernaux, dont le cours est également terrestre, à l'ouest de la Grèce continentale, il faut traverser le bois de saules et de peupliers dédié à Perséphone. Il faut creuser un trou carré d'environ 50 cm de côté ; y faire trois libations : lait au miel, vin doux, puis eau pure. Ensuite il faut saupoudrer de farine le trou en invoquant les fantômes ; leur promettre le sacrifice d'une vache stérile une fois revenu à Ithaque, et au prophète Tirésias le sacrifice particulier d'un beau bélier noir. En attendant ces futures offrandes, il faut sacrifier sur le bord de la fosse un agneau et une brebis noire en leur tournant la tête vers l'ombre. Il ne faut pas regarder les victimes, mais les courants du fleuve. Les fantômes remontent alors en foule hurlante. Il faut leur interdire à la pointe de l'épée d'approcher le sang dont l'odeur les a attirés, tant que Tirésias n'aura pas répondu. L'ombre de Tirésias boit le sang, et révèle à Ulysse la fin de *l'Odyssée* : il massacrera les voyous qui s'en prennent à sa maison et à sa femme, puis il devra se purifier de ces meurtres en voyageant avec une rame sur l'épaule jusqu'à ce qu'on lui demande ce qu'il fait là avec une pelle de boulanger. Il sera alors assez loin de la mer et il aura expié. Une autre ombre va avoir droit au sang pour parler avec Ulysse, c'est sa mère Anticlée, morte du chagrin d'avoir perdu la trace de son fils. Trois fois Ulysse se précipite pour la serrer dans ses bras, mais ne rencontre que le vide. Elle lui dit alors la dure vérité : "dès que l'âme a quitté les ossements blanchis, l'ombre prend sa volée et s'enfuit comme un songe". Tous les grands morts défilent alors. Achille domine encore parmi les héros, mais il répond aux flatteries d'Ulysse qu'il aimerait mieux trimer comme le dernier des

prolétaires que régner sur ce peuple éteint. Ajax n'a pas perdu sa rage jalouse contre Ulysse, et se retire sans répondre aux offres de réconciliation. La multitude des morts se fait trop menaçante, et si l'Enfer envoyait la tête de Méduse parmi les autres fantômes ? Ulysse revient à la vie.

Nekuia n'est toutefois pas une œuvre qui suive la narration de ce rite. Bien que les grêles voix des "têtes impuissantes" dont parle Homère puissent parfois se percevoir dans tel grelottement suraigu des cordes, il ne faudrait pas chercher des épisodes dont la succession retracerait celle des phases de la nécromancie odysseenne. Cependant, tout programme mis à part, Nekuia est peut-être l'œuvre de Xenakis où certaines affinités berliozziennes affleurent le plus nettement. Comme dans la Symphonie Fantastique, l'enfer qui s'ouvre signifie l'affrontement héroïque avec la mesure absolue de la mort. Comme chez Berlioz aussi la méditation n'est nullement contemplation détachée, mais fascination frémissante, et cri de révolte. La neutralité "scientiste" affichée par les œuvres des années 50 et 60 est loin. Mais Xenakis ne cède pas pour autant au fade néoromantisme qui faisait recette il y a dix ans. Pas un élément de son écriture ne se réfère à autre chose qu'aux traits inventés ou développés par lui-même : nuages évolutifs, fusées de clusters, ostinati scandés etc. S'il n'est à coup sûr pas néo-, est-il ici romantique ? Sans aucun doute, au sens où Varèse écrivait " tous les grands créateurs en science ou en art, ont été des romantiques ". Mais si l'intensité exceptionnelle de l'œuvre est romantique, ce n'est pas pour autant l'occasion d'un laisser-aller rhapsodique. L'équilibre entre une expression au sommet de son intensité et une architecture large est obtenu de façon particulièrement convaincante. Xenakis n'a jamais adopté la tradition germanique du développement motivique, et a toujours conçu la forme comme la juxtaposition de volumes simples qui font qu'au terme de sa construction, l'édifice tient debout. Dans beaucoup d'œuvres de Xenakis, les lois morphogénétiques sont plus souvent appliquées au niveau de la séquence qu'à celui des grandes parties de l'œuvre, ce qui accentue quelquefois durement les ruptures. Ici, la cohésion pendant les 26 minutes que dure l'œuvre est totale, peut-être grâce à des gestes fondamentaux sous-jacents comme l'appel, le tremblement, le choc, le cri de terreur, sans cesse variés avec une exceptionnelle imagination.

Six ans après Nekuia, c'est encore la Grèce antique qui domine la grande œuvre orchestrale intitulée Ata. L'évolution est frappante, dans le sens à la fois de la radicalité de l'écriture et de sa paradoxale convergence avec d'autres musiques du XXème siècle. Je m'explique : Ata est entièrement écrite avec des clusters. Trois quarts de siècle après le Sacre du printemps, on a là un vaste développement du fameux orchestre-percussion. Xenakis n'utilise plus les foules de points sonores de Terretektorh ou de Nomos Gamma, ni les transitions du point à la ligne, de la ligne au plan et du plan au volume. L'élément est un agrégat épais, et les groupes

orchestraux traditionnels retrouvent leur identité simple. L'écriture reprend en quelque sorte les gestes du contrepoint, de la mélodie, mais appliqués à des "notes complexes", comme on disait au temps de la musique concrète. C'est ainsi qu'au début de l'œuvre on a une séquence où le quintette des cordes combine cinq arabesques sinueuses comme les voix du début de Nuits, mais où chacune des cinq lignes est en général épaisse de quatre demi-tons contigus.

L'esthétique correspond à cette massivité simple, qui est dans le prolongement de Varèse, mais qui illustre aussi une tendance très marquée au cours de ces dix dernières années, chez Xenakis, à une nouvelle simplicité qui doit plus à la Sparte antique qu'au minimalisme international. Les titres grecs de Xenakis sont d'ailleurs assez souvent en dialecte dorien, et non attique : Persephassa, Dmaathen, Ata . Dans la mesure même où les titres en question ne sont pas liés à la forme des musiques, mais à l'imaginaire poétique de Xenakis, ils sont révélateurs. Ata était l'incarnation de l'Erreur fatale qui habite l'homme et le pousse violemment vers son malheur. C'est une des formes du déterminisme contre lequel la liberté humaine revendique sans cesse. Or, dans les dernières œuvres de Xenakis, le poids du déterminisme est grandissant. Ces énormes scansionnements de tout l'orchestre se risquent souvent à la frontière de la grossièreté. Par l'usage de moyens dont l'effet physique est irrésistible, la violence est primaire, primaire comme l'ère géologique, avec ce que cela peut avoir de choquant. Tout comme chez Varèse, on est au-delà du goût, ce qui condamne l'œuvre à être sublime ou à s'effondrer. Au lieu de recueillir tranquillement les dividendes de ses anciens investissements dans la "recherche musicale", au lieu de se ressasser ou de se repolir, Xenakis prend tous les risques.

Avec son troisième quatuor à cordes, Tetora, (quatre, en dialecte dorien), Xenakis va à l'extrême de cette évolution récente qui tend à pousser la sobriété jusqu'à l'élémentaire pur. ST4, en 1962, avait une rythmique complètement éclatée, sans pulsation ni coordination directe entre les quatre instruments. Tetras, en 1963, oppose des rythmes scandés aux passages "stochastiques". Tetora est de part en part gouverné par une pulsation binaire simple, à peine dérangée vers la fin par un court épisode où elle se désorganise ; l'évolution vers le déterminisme simple est frappante. D'un quatuor à l'autre, les modes de jeu reviennent également à la "normale". Au son percussif de ST4 ou râpeux de Tetras succède un son plein et tendu, chargé d'autant de violence, mais d'une violence en quelque sorte intériorisée, et associée à plus de couleurs. La coordination des quatre instruments va jusqu'à une homorythmie presque continue. Sans qu'aucune concession soit faite à des citations ou des allusions, Xenakis retrouve la mission traditionnelle du quatuor : mettre à nu les fondements d'un style. La démarche vaut d'être signalée, car dans la plupart de ses œuvres, il s'est beaucoup plus soucié de provoquer des mutations des

instruments utilisés que de respecter leur spécificité reconnue.

Comme dans Tetora, on retrouve dans Dox orkh les échelles "balinaises" qui avaient tellement surpris dans Jonchaies en 1977. Rappelons qu'elles ne ressemblent que vaguement au pelog de Java ou de Bali. Il s'agit d'échelles incluant non seulement des intervalles de un et de deux demi-tons comme notre diatonique, mais aussi des tierces. Contrairement au pelog, les échelles utilisées par Xenakis ne s'organisent pas selon le modulo de l'octave, et leur utilisation est locale ; je veux dire qu'après qu'un registre a été associé assez longuement à des degrés récurrents, un autre registre utilisera d'autres intervalles et d'autres notes, et lorsqu'on retrouvera une région de hauteurs déjà explorée, les degrés et leur disposition seront différents de la première organisation. Ce qui évoque aussi l'Orient, c'est le principe de la polyphonie : le début du quatuor par exemple est hétérophonique, au sens où les autres instruments rejoignent le premier violon sur les notes principales de sa ligne mélodique. Mais l'écriture homorythmique, qu'en Asie on ne rencontre pas associée à l'hétérophonie, fait penser, plutôt qu'à une mélodie asynchrone, à une écriture canonique, malgré l'irrégularité des entrées.

Dans Dox orkh, c'est verticalement, dans ceux des clusters qui ne sont pas totalement chromatiques, que ce genre d'échelle apparaît, associant des échafaudages de secondes et de tierces mineures. Mais la plus grande partie de l'œuvre est faite de clusters chromatiques et homorythmiques. L'évolution depuis Ata va dans le même sens que celle que l'on constate dans Tetora : simplification, scansion véhémement, rudesse hiératique, mais violence plus déchaînée peut-être. La percussion a disparu, comme superflue sans doute, car c'est tout l'orchestre qui est pour ainsi dire changé en un gigantesque xi-xen, ce métallophone aux sons complexes que Xenakis avait fait construire pour son ballet Pléiades.

L'œuvre est, comme toujours chez Xenakis, d'un seul tenant. Mais trois grandes parties sont perceptibles : la première fait alterner deux interventions du soliste et deux épisodes d'orchestre ; la deuxième est une suite de dialogues du soliste avec les divers groupes de l'orchestre, seuls ou combinés ; et un pont de clusters scandés mène à la dernière partie, où le soliste déchaîne sa virtuosité polyphonique, sous la menace des houles orchestrales.

C'est la septième fois, si je compte bien, que Xenakis écrit un concerto. Après les trois concerti pour piano : Synaphai (1969), Erikhthon (1974) et Keqrops (1985), le concerto vocal Aïs (1980), le concerto de clavecin À l'île de Gorée (1986), et le concerto de violoncelle Epicycles (1989), c'est le violon qui est confronté à un grand orchestre. Le problème technique de l'équilibre est plus difficile à résoudre. Il était obtenu dans les concerti de piano grâce à la grande sonorité des instruments de concert ; dans le cas du clavecin, par l'amplification et un

orchestre très réduit, et de même par une formation de chambre dans *Epicycles*. Ici, Xenakis a joué dans le sens même qu'indique l'étymologie du concerto : un combat, et son violon est écrit d'une tout autre manière que l'orchestre. Les trois personnalités sonores qu'il revêt : acrobatiques glissandi souplement rythmés, mélodie modale, et doubles cordes détachées, sont presque totalement étrangères à l'écriture de l'orchestre. Ce n'est qu'à la fin, pour une brève coda, que l'écriture en doubles cordes du violon s'avoue apparentée aux clusters des cordes de l'orchestre. En somme, les glissandi, dont l'invention spectaculaire remonte à l'orchestre de *Metastasis* en 1953, sont réservés au seul soliste, comme s'il incarnait une ultime liberté de se mouvoir entre les notes, alors que la masse orchestrale essaie de l'immobiliser sous les impacts incessants des clusters. Dans ce combat perdu d'avance, la fluidité échevelée et héroïque du violon n'est pas sans rappeler les plus dramatiques des concerti du 19^{ème} siècle, et Xenakis apparaît plus que jamais ici comme le grand "romantique" que Varèse appelait de ses vœux.

23 juillet 1991

Programme du festival Musica, Strasbourg 1991.