

Xenakis et la musique indienne

Lorsqu'en 1988 j'ai publié le premier catalogue des œuvres de jeunesse antérieures à *Metastasis*, je n'avais pas connaissance de trois pages retrouvées plus tard. Xenakis lui-même les avait apparemment oubliées, et c'est Françoise Xenakis qui s'est souvenu, en les redécouvrant, qu'elles lui avaient été offertes comme cadeau d'anniversaire. S'il s'agit de son anniversaire du 27 septembre 1952, la mise au net de la partition aura attendu trois ou quatre mois, puisqu'elle est datée de janvier 1953. Si au contraire il s'agit du 27 septembre 1953, Xenakis aura fait l'offrande d'une partition terminée depuis 9 mois. Il s'agit de *Rythmes sur tabla*, un exercice qui témoigne de son intérêt pour la rythmique indienne, et pour les sonorités du tabla. En 1952, Xenakis suivait en auditeur libre les cours de Messiaen, et c'est lui qui a pu susciter ou renforcer cet intérêt en lui communiquant les données recueillies depuis des années dans l'encyclopédie Lavignac. Messiaen s'en était abondamment servi dans sa *Turangalila-symphonie*, dont le titre même est d'ailleurs emprunté à une de ses listes de tâlas. En marge du cours de Messiaen, l'Association des amis de l'Orient, au Musée Guimet, a peut-être pu faire entendre à Xenakis des concerts de musique indienne, bien que ce soit surtout à partir de 1955 qu'une telle programmation y ait été organisée régulièrement. En tout cas, pour Xenakis comme pour Messiaen, l'approche de la musique indienne induit surtout une réflexion théorique sur ses cadres rythmiques, leur rythmique additive, leur pratique du « monnayage ». Dès 1932, dans la 3^{ème} pièce de *l'Ascension*, Messiaen exploitait les connaissances révélées par Joanny Grosset en 1924 dans le premier tome de l'encyclopédie, sans que le contact direct avec la musique indienne soit alors facile ou même possible pour un jeune Français.

Le carnet n°1 sur lequel Xenakis a noté esquisses et réflexions de septembre 1951 à décembre 1952 porte la trace, en octobre 1951, d'un intérêt pour « la musique hindoue ». Les remarques de Xenakis témoignent d'une admiration spontanée, probablement liée à un spectacle de ballet indien, et peut-être antérieure à son contact avec Messiaen : « Organisation la plus civilisée du rythme et la plus parfaite. Je n'y ai pas trouvé de polyrythmie. Le temps de base, le continuum, forme la trame saisissable. Le reste est un jeu d'antithèses, par exemple 3+2, 3+2+2, les syncopes etc. ». On notera au passage que 3+2+2 n'est autre que la cellule rythmique de base de la danse nationale grecque qu'est le *kalamatianos*. Dans les mêmes pages du carnet, Xenakis écrit « Deux leçons des ballets hindous : 1) conséquences rythmiques 2) utilisation, emploi de la voix humaine dans une liberté et subtilité inconnue du monde européen. (La Grèce et l'Espagne

et les Balkans font exception) ». Xenakis est alors en train de composer les trois œuvres dont le titre *Zyia* se réfère aux traditions populaires de son pays d'origine. Seule *Dhipli zyia* pour voix et piano

fait directement écho à la seconde remarque, sans autre postérité évidente. La première, elle, est à associer non seulement à la partition de janvier 1953, mais aussi à des œuvres ultérieures comme *Psappha*, où la Grèce antique et certains principes déchiffrés par Xenakis dans la rythmique indienne seront associés.

Comme l'analyse de Messiaen qui développe des opérations arithmétiques et géométriques à partir de ses observations sur la structure des tâlas, celle de Xenakis se porte dans une direction à la fois abstraite et - de façon plus inattendue - cognitive avant la lettre, et quelque peu pythagoricienne : « Ceci relève de l'esprit, de l'ordre mathématique des nombres simples. Il n'y a qu'une dimension comme sur le papier du sismographe. Les oppositions simples consistent en quoi ? L'esprit s'habitue facilement par exemple au battement 3. Il acquiert une inertie. La modification du 3 et sa transformation en 2 est un choc brutal, une nouvelle adaptation. Sitôt qu'on frappe une mesure impaire (sauf le 3), par exemple 5,7 ou paire, mais à alternance des 3 et 2, une nouvelle synthèse se crée dans l'esprit. C'est une espèce d'oscillation, mais répétée donc, qui provoque une nouvelle inertie (adaptation) de l'esprit à un échelon supérieur. En combinant plusieurs 5 et 7, nous avons le même choc que le précédent, mais à un niveau plus complexe, supérieur. La syncope (contretemps) est de même nature. Donc nous arrivons à la généralisation d'une remarque de base, à savoir que n'importe quelle cellule ou complexe de cellules rythmiques répétées longtemps perd de son intérêt et lasse facilement. Une opposition = changement, modification tant soit peu subtile, fouette l'esprit et l'entraîne vers un nouvel état. L'esprit est dérouté au moment où se produit le changement. Mais il s'accommode rapidement et le fait qu'il comprenne le sens de son nouvel état lui rend le phénomène agréable, car il s'habitue au nouveau rythme. En général, une répétition de formule suffit pour le lancer sur la nouvelle piste. Si le rythme est à des niveaux très élevés, il lui faut plusieurs reprises, etc.

Des systèmes rythmiques peuvent, en se succédant, s'opposer. Mais ils doivent avoir une parenté, sans cela c'est trop irrégulier. Il n'y a pas de fil conducteur et le choc dégénère en malaise en raison de l'incompréhension. C'est la peur et la paresse : principe du moindre effort.

On devrait pouvoir étudier le rythme à l'aide des formules mathématiques. Des mathématiques très primitives, des théories des nombres entiers. Ce que l'essence des nombres entiers avait de puissance et de dynamisme sur les cerveaux primitifs, ceci doit être à la base de cette étude arithmétique du rythme. La finesse de la rythmique hindoue ne lui enlève rien de son dynamisme. C'est

simplement très civilisé, poli. Le tabla est étonnant. Organiser le temps mathématiquement veut dire rythme hindou. Avec un son (bruit), on arrive à faire beaucoup d'oppositions. Avec deux, encore plus (riches). Avec une gamme de ?? sons on devrait arriver à une complexité ahurissante et insaisissable.»

Dans ce texte, Xenakis dessine ce qu'il appelle un tabla, mais qui ressemble en fait à un mridangam, en notant qu'il dispose à la main gauche de 2 ou 3 timbres sourds, et à la main droite de 2 ou 3 timbres « lagous » (?). Un peu plus loin, une page reproduit les dessins d'un baya et d'un dilruba.

La partition des Rythmes sur tabla mentionne en première page les tâlas « ruapka », « ata » et « gumpa ». Le premier terme est un lapsus pour « rupak ». Je n'ai pas trouvé ailleurs trace de l'existence d'un tâla « gumpa ». Ces indications posent plusieurs autres problèmes : leur identification même n'est pas garantie, car l'encyclopédie Lavignac analyse le tâla rupak comme un rapport longue-brève avec une longue valant, selon les jâtis (familles rythmiques), 3, 4, 5, 7 ou 9 mâtras (unités minimales de durée), et une brève valant toujours 2 mâtras. Toutefois aujourd'hui le rupaktâla est très différent : il vaut 3-2-2 mâtras et se solfie din-din-na-din-na-din-na. Il correspond donc à la cellule que je rapprochais ci-dessus de celle du kalamatianos, avec cette différence essentielle, comme pour tous les tâlas indiens, que la réalisation hiérarchise chacune des trois valeurs de base, et les anime par une grande diversité de « monnayages ». De plus le tâla rupak est le seul où la première valeur, le sama sur lequel les partenaires doivent se retrouver, au lieu d'être frappé (tali) est marqué par une levée de la battue (khali) et par un son sec des mains posées à plat.

Le tâla ata, lui, est défini par l'encyclopédie Lavignac comme une structure de 2 longues suivies de 2 brèves, avec des longues valant, selon les jâtis, 3, 4, 5, 7 ou 9 mâtras, et des brèves valant toujours 2 mâtras.

Si nous observons les données de la partition pour essayer de les interpréter dans le contexte de ces trois tâlas de référence, voici ce que l'on remarque. Xenakis superpose sur une même portée trois flux rythmiques. Le plus grave est un ostinato de base blanche-noire qui semble donc correspondre au schéma rupak tel qu'il figure dans l'encyclopédie, (et non tel qu'il se pratique aujourd'hui). Il est confié à un « son fort » qui « ressemble au congo » (lapsus pour une conga ?). Le flux médian est confié à un « son faible » qui « ressemble à la timbale ». Et le flux supérieur, d'un « son clair et aigu » ressemble un peu à une « corde pincée ». S'il figure à première vue un « monnayage » de l'ostinato grave, son jeu d'accents définit une autre organisation rythmique, que Xenakis schématise par des chiffres comptabilisant les frappes suivant chaque accent. De plus, trois sortes d'accents se rencontrent : simple, double ou triple. Enfin une

lettre A, placée sur certaines frappes des flux grave et médian dans la première partie de l'œuvre, « signifie un son creux », et le flux grave peut lui-même avoir certaines frappes accentuées par une indication forte.

Une écoute de cet exercice inédit serait utile pour vérifier si les réflexions dont témoignent les notes du carnet de Xenakis ont débouché sur un résultat rythmique convainquant. En tout cas ces analyses psychologiques invalident le reproche qui lui est trop souvent adressé d'être un mathématicien peu soucieux des réalités sonores.

Texte accompagnant la publication de l'inédit Rythmes sur tabla, dans la revue Filigrane n°10, 2ème semestre 2009, éditions Delatour France p.11-26