

LES TENDANCES ACTUELLES DE LA MUSIQUE FRANÇAISE

Iannis Xenakis

Traduction et édition critique par Makis Solomos

Cet article a été publié en 1955 dans le n° 6 de la revue grecque *Επιθεώρηση Τέχνης*, où Xenakis publiera également « Problèmes de composition musicale grecque ». Il a été rédigé (ou achevé) après décembre 1954, puisqu'il mentionne le célèbre concert du Théâtre des Champs-Élysées où fut créé *Déserts* de Varèse.

La revue *Επιθεώρηση Τέχνης* était le lieu de diffusion des artistes et intellectuels grecs de gauche, c'est-à-dire communistes ou sympathisants des idées communistes. Ceci explique sans doute pourquoi l'article débute par la dénonciation du fossé qui règne entre le « grand » art et le « peuple ». Cependant, à la date où Xenakis écrit son article, le divorce entre progressisme politique et progressisme artistique est consommé. En effet, si la stratégie de large rassemblement définie par la direction communiste à l'occasion de la seconde guerre mondiale avait réuni progressisme politique et progressisme artistique, avec les débuts de la Guerre froide les communistes occidentaux adoptaient les thèses de Jdanov (discours de janvier 1948) qui réaffirmaient les bases du « réalisme socialiste » et qui provoquaient un très fort raidissement idéologique (dénonciation du « formalisme », du « pessimisme », etc. artistiques)¹. Aussi, des musiciens communistes comme Serge Nigg avaient fini par renoncer au dodécaphonisme ; inversement, ceux qui prenaient parti pour l'avant-garde (artistique) rompaient avec le communisme. Avec la mort de Staline (1953), une certaine ouverture allait de nouveau se dessiner en URSS, mais, du fait de la Guerre froide, la situation changea peu en Occident, le divorce en question restant en vigueur. En 1954-55, Xenakis a fait son choix : lorsqu'il évoque l'Association (française) des musiciens progressistes qui, nous dit-il, « avait pour but de stimuler une orientation populaire et à contenu progressiste de la musique », il conclut : « le manque d'expérience et, surtout, le rétrécissement des conceptions progressistes a tué ce mouvement ».

Aussi, l'article se consacre finalement à la musique d'avant-garde. Le ton est concis ; Xenakis, qui vient d'achever *Metastaseis*, va droit à l'essentiel et livre implicitement ses choix : une musique d'avant-garde. Une très large place est consacrée à Messiaen, dont Xenakis suivit les cours. Cependant, il écrit que l'importance (de l'influence) de Messiaen tient plus dans son enseignement et ses idées que dans sa musique. Il en expose les modes à transpositions limitées ainsi que les rythmes « hindous », et fait une brève mention à sa manière d'élaborer le discours musical par juxtaposition, aux chants d'oiseaux et à *Mode de Valeurs et d'Intensités*.

Comme on s'y attend, la partie consacrée au sérialisme est plus brève. Elle ne semble pas distinguer le dodécaphonisme classique du sérialisme d'après 1945. Après un bref exposé des formes classiques de transformation de la série dodécaphonique, elle évoque succinctement quelques jeunes sériels (dont Boulez).

Le passage sur la musique concrète est sans doute le plus important. Xenakis, qui s'est déjà livré à des expérimentations sur le magnétophone qu'il s'était acheté, vient de faire officiellement la connaissance de Schaeffer et du studio que celui-ci avait créé à la Radiodiffusion française. Il connaît donc les techniques de la musique concrète, qu'il détaille. En outre, tout en restant dans les cadres d'une présentation objective, il semble faire un choix. Son texte distingue clairement le réalisme de la première musique concrète des techniques plus abstraites que permet l'arrivée du magnétophone. Sa conception n'est pas « musique concrète » : il n'épouse pas le discours schaefférien déjà élaboré à cette époque.

Les lignes finales consacrées à Varèse, bien que sommaires, montrent l'importance décisive que Xenakis accorde à ce compositeur qu'il vient de rencontrer. On comparera l'hommage long, mais sans jugement, rendu à Messiaen à la conclusion du bref passage consacré à Varèse.

La traduction et l'édition sont établies d'après le texte publié et le manuscrit. Il n'existe pas de différence significative entre les deux, si ce n'est l'ajout, dans le premier, de titres, qui ont été conservés (a également été ajouté le titre « musique concrète »).

¹ En janvier 1948, réunissant les musiciens soviétiques, Jdanov leur fait la leçon. Son discours, partant de l'idée que, en URSS, « il y a progrès dans le domaine du cinéma ou de la dramaturgie. Mais dans le domaine de la musique il n'y a pas le moindre progrès sensible », il martèle, entre autres : « 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 », in Andreï Jdanov, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, traduction française, Paris, Éditions de la Nouvelle critique, 1950, p. 75 et 81).

Toutes les notes de bas de page sont de l'édition critique.

Makis Solomos

Jamais peut-être, dans l'histoire récente, le fossé entre le « grand » art (qui se pratique en connaissance de cause) et la vie quotidienne ne s'est autant développé qu'en France et dans plusieurs autres pays du monde occidental. Le problème musical en France diffère radicalement de problème grec pour la raison suivante : en France, la tradition populaire du village, telle qu'on l'entend en Grèce avec l'expression « art populaire », est morte depuis longtemps.

En Grèce, la tradition musicale populaire est vivante et appartient au peuple majoritaire. Son intégrité et sa richesse n'ont pu être vaincues ni submergées par l'enseignement officiel des conservatoires, qui est importé de l'étranger, malgré l'effort fourni par de bons musiciens de notre pays, lesquels empruntent des éléments mélodiques ou rythmiques du langage local. D'ailleurs, très peu d'études du folklore ont été réalisées par ceux qui pourraient les transformer afin de les faire entrer dans une musique de la Grèce moderne qui serait nouvelle et vivante. En d'autres termes, il n'existe pas encore d'« École musicale grecque ».

En France, l'enseignement officiel des institutions musicales a été enrichi par l'expérience de plusieurs siècles, et chaque période avait son propre climat musical. Il a progressivement monopolisé la production musicale, il a codifié les aspects techniques ou morphologiques et il s'est toujours situé dans l'avant-garde des bouleversements et des découvertes de l'expression musicale. C'est peut-être cet avant-gardisme qui constitue la cause de sa coupure d'avec les besoins quotidiens de l'homme ordinaire et du fait qu'il a perdu progressivement presque tous les points de contact.

Dans cet article, nous nous intéresserons en particulier aux courants et tendances de la musique française contemporaine. L'influence prépondérante des Franck, Fauré, Debussy et Ravel a réussi à créer ce que l'on appelle « École » et « climat musical ». Ces artisans ont régénéré la musique française et lui ont apporté une autorité mondiale. Nous n'analyserons ni le pourquoi ni le comment ils ont écrit leur musique. Ce sont des choses assez connues et, par ailleurs, notre attention est attirée par d'autres événements plus importants qui préparent le futur. Bien que la masse des compositeurs s'y réfère encore directement ou indirectement, ils appartiennent désormais au passé. Il en va de même avec le « Groupe des Six » : Auric, Durey, Milhaud, Poulenc, Tailleferre, Honegger, avec l'« École d'Arcueil » : Sauguet, Jacob, Cliquet-Pleyel et Désormière, ainsi qu'avec ceux que l'on nomme les « indépendants » : Dupré, Delvincourt, Ibert, Duruflé, Capdevielle, Chailley, Barraud, etc. Nous concentrerons notre attention sur le groupe « Jeune France », qui est formé d'Olivier Messiaen, Jolivet, Lesur et Baudrier².

² Parmi les questions abordées dans l'introduction de l'article :

Sur l'« École musicale grecque » : cf. « Problèmes de composition musicale grecque » (1955).

Si Xenakis considère que l'enseignement officiel de la musique en France « s'est toujours situé dans l'avant-garde des bouleversements et des découvertes de l'expression musicale » alors que, à l'époque où il écrit ces lignes, le Conservatoire de Paris est aux mains des musiciens conservateurs (Messiaen constituant une

MESSIAEN

Olivier Messiaen constitue une personnalité à part. Il influence d'une manière décisive toute la jeune génération de compositeurs. Cette influence n'est pas tant due à ses œuvres, qui ne sont jouées que rarement, qu'à la richesse de son enseignement et à ses idées musicales libres. Âgé de 46 ans, professeur à la chaire d'« Esthétique et de Rythme » du Conservatoire national de Paris, il analyse en détail et d'une manière originale les œuvres des musiciens de toutes les époques et de tous les pays³.

exception), c'est peut-être parce que, dans ces lignes, il se situe dans la logique globale qui met l'accent sur la coupure de la culture musicale « officielle » d'avec l'« homme ordinaire » une logique qui fait de l'avant-gardisme la cause de cette coupure.

En ce qui concerne les premiers musiciens français cités, Xenakis a souvent témoigné, notamment dans ses entretiens, de son intérêt pour Debussy et Ravel. Il explique qu'il entendit pour la première fois leur musique pour piano en décembre 1944 (cf. l'entretien avec Enzo Restagno, « Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno », p. 11). Par la suite, il eut l'occasion d'analyser leur musique, seul ou dans les cours de Messiaen. Pour lui, ces deux compositeurs correspondent le mieux à l'esprit antique (cf. *idem*). Les références à César Franck et Gabriel Fauré sont, par contre, beaucoup plus rares. Dans un entretien de 1986, il déclare que, parmi les musiciens français, il apprécie Ravel, Debussy, Franck et Messiaen (Jean-Pierre Derrien, « « Ouvrir les fenêtres sur l'inédit », p. 160).

Des musiciens du Groupe des Six (Georges Auric, 1899-1983 ; Louis Durey, 1888-1979 ; Arthur Honegger, 1892-1955 ; Darius Milhaud, 1892-1974 ; Francis Poulenc, 1899-1963 ; Germaine Tailleferre, 1892-1983) :

- Xenakis a connu Auric, auquel il succéda à l'Institut de France (cf. « Notice sur la vie et les travaux de Georges Auric », 1984, p. 13-19) ;

- Xenakis avait montré ses pièces pour piano de 1949-1950 à Honegger et Milhaud, mais sans obtenir le soutien escompté (cf. leurs commentaires sur ces pièces dans les Archives Xenakis, BNF, dossiers œuvres 2/6-1) ;

L'École d'Arcueil (Henri Cliquet-Pleyel, 1894-1963 ; Roger Désormière, 1898-1963 ; Maxime Jacob, 1906-1977 ; Henri Sauguet, 1901-1989) a été formée en 1923 par Sauguet, autour d'Érik Satie. De même que les Six, à l'époque où Xenakis écrit ces lignes, ils « appartiennent au passé » en ce sens qu'ils n'existent plus en tant que « groupe » ou « école » et qu'ils se sont convertis dès les années 1930 au néo-classicisme (notons qu'un Sauguet composera quelques pièces de musique concrète).

Les « indépendants » dont parle Xenakis (Henri Barraud, 1900-1997 ; Pierre Capdevielle, 1906-1969 ; Jacques Chailley, 1910-1999 ; Claude Delvincourt, 1888-1954 ; Marcel Dupré, 1886-1971 ; Maurice Duruflé, 1902-1986 ; Jacques Ibert, 1890-1962), constituent sans doute une appellation éphémère. Parmi eux :

- Pierre Capdevielle, qui avait fondé en 1952 l'orchestre de chambre de la RTF, avait promis à Xenakis de jouer *Zyia* (1952), mais il semblerait qu'il se soit heurté au refus de son chef d'orchestre, Marcel Couraud (cf. l'échange de lettres dans les Archives Xenakis, BNF, dossiers œuvres 17/5) ;

- sur Jacques Chailley : cf. « Vers une métamusique » (1967).

Le groupe « Jeune France », fondé en 1936 en réaction aux Six et à l'École d'Arcueil, en opposition à la fois aux « clichés révolutionnaires » et à l'« académisme », selon les termes de son manifeste, comprend Yves Baudrier (1906-1988, auteur du manifeste du groupe, connu surtout pour sa musique de film), Daniel-Lesur (professeur à la Schola Cantorum de 1935 à 1964), André Jolivet (1905-1974, que Varèse accepta comme son seul étudiant européen) et Olivier Messiaen (1908-1992).

³ Messiaen enseigne dès 1936 à l'École Normale de Musique puis à la Schola Cantorum. En 1941, la classe d'harmonie du Conservatoire de Paris lui est confiée. Parallèlement, de 1943 à 1947, il donne des cours privés d'analyse et de composition à un petit cénacle d'étudiants (dont Pierre Boulez, Maurice Le Roux, Jean-Louis Martinet et Serge Nigg que citera plus tard Xenakis), dans une ambiance toujours décrite comme anticonformiste. En 1947, le Conservatoire lui crée une nouvelle classe, qui aurait dû être une classe de composition, mais l'opposition des enseignants les plus conservateurs la limita à une classe d'analyse — c'est Milhaud qui obtint la classe de composition. Cette classe changea souvent de nom, et ce n'est qu'en 1966 qu'elle prit officiellement le nom de classe de composition. Plusieurs générations de compositeurs importants y sont passées : cf. Jean Boivin, *La classe de Messiaen*, Paris, Christian Bourgois, 1995. Voici le témoignage de Boulez : « Dans les déserts, parmi les désertions du Conservatoire, un homme nous apparut comme la balise

Ses apports les plus importants dans l'enseignement et, en général, à la musique sont les études qu'il a effectuées sur les « modes à transpositions limitées », sur les rythmes hindous, sur les chants d'oiseaux et, enfin, sur la généralisation de la musique dodécaphonique sérielle. Chacune de ses œuvres est une conséquence de ces recherches. Messiaen se présente comme le dernier descendant de l'École française qui a été créée par les musiciens mentionnés ci-dessus. Il explore toutes les régions possibles de la musique aussi bien tonale que modale, introduisant des élaborations rythmiques et des combinaisons de couleurs orchestrales savantes ainsi que de nouvelles conceptions dans la musique dodécaphonique.

« Modes à transpositions limitées »

Le terme « transposition » signifie en l'occurrence modulation généralisée où les relations ou rapports de fonction entre les degrés d'une échelle ou d'un mode n'ont plus le sens et la signification qu'ils ont dans la musique tonale du mode majeur de *do*. Si nous choisissons une succession de quelques notes de l'échelle chromatique tempérée des douze notes, et si nous appréhendons cette succession comme mode, nous appellerons transposition de la succession initiale la même succession qui commencerait sur un autre degré de la gamme chromatique tempérée. Il va de soi que les positions relatives des tons et demi-tons de la succession initiale ne changent pas. Exemple : le mode phrygien ou mode de *ré* peut commencer sur *do*, *do #*, *ré*, *ré #*, etc. et, à chaque fois, nous aurons une nouvelle transposition du mode de *ré*.

évidente ; il enseignait seulement l'harmonie, mais il avait une réputation quelque peu souffrée. [...] Ce fut bien sûr une époque d'exploration, de libération — fraîcheur et naïveté parmi la flétrissure d'invention environnante ; des noms clandestins, ou presque, des œuvres ignorées étaient proposés à notre admiration, devaient éveiller notre sagacité — noms qui, depuis, ont eu quelque fortune. La seule Europe n'avait point le privilège de nos investigations ; approcher l'Asie et l'Afrique nous apprit que les prérogatives de la "tradition" n'étaient pas circonscrites, nous ravit au stade où la musique était, plus qu'un objet d'art, un véritable mode d'être : brûlure indélébile » (Pierre Boulez, « Olivier Messiaen. Une classe et ses chimères », 1959, in *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois, 1985, p. 566).

Comme témoignage de la variété des analyses et des sujets que Messiaen abordait avec ses élèves, voici le contenu des notes prises par Xenakis de novembre 1952 à juillet 1954 : rythmiques hindoues, Debussy, *Don Juan* de Mozart, ton majeur, 5^e *Symphonie* de Beethoven, musique sérielle, dodécaphonisme, Webern, modes de Messiaen, Wyschnegradsky, Slonimsky, oiseaux, Debussy, analyse tonale, *Pelléas* de Debussy, oiseaux, *Turangalîla-Symphonie* de Messiaen, *Le Sacre du printemps* de Stravinsky, *Livre d'orgue* de Messiaen (Archives Xenakis, BNF, carnet 9).

On connaît le rôle très important que Messiaen joua pour Xenakis, tant par ses cours et ses idées musicales, que par le soutien qu'il lui apporta : cf. Nouritza Matossian, *Iannis Xenakis*, Paris, Fayard, p. 50-60. En ce qui concerne les cours et les idées musicales, les très nombreuses références que l'on y trouve dans ses carnets en attestent. Comme témoignage du soutien que Messiaen apporta à Xenakis, citons seulement la lettre de recommandation grâce à laquelle ce dernier rencontra Pierre Schaeffer, et qui est chronologiquement proche de l'article : « 6 juillet 1954. À Pierre Schaeffer de la part de Messiaen. Cher Ami, Je vous recommande tout spécialement mon élève et ami Yannis Xénakis qui est Grec et très extraordinairement doué pour la musique et le Rythme. Il m'a montré tout dernièrement une partition assez volumineuse intitulée "Le Sacrifice", utilisant petit orchestre (bois, cuivres, cordes, percussion) dont l'esprit de recherche rythmique m'a séduit dès l'abord et qui est de nature à vous intéresser, j'en mets ma main au feu !... Xénakis sera très *heureux de s'entendre* : si vous pouvez faire jouer cette œuvre, ce serait pour lui une grande joie et une occasion de progrès. D'autre part, il est désireux de faire de la "musique concrète" : c'est un esprit jeune, aventureux, neuf, aigu, il pourrait devenir un de vos précieux collaborateurs [...] » (Archives Xenakis, BNF, dossier œuvre 17/5). Dans certains de ses articles ultérieurs, Xenakis se réfère d'une manière consistante à Messiaen : cf. notamment la première version de « Vers une métamusique » (1967).

Messiaen a remarqué que certains modes, lorsqu'ils sont transposés sur les degrés chromatiques de la gamme chromatique tempérée, répètent (enharmoniquement) les mêmes notes après un certain nombre de transpositions. Exemple : la gamme par tons qui a tant été utilisée par Debussy :

do, ré, mi, fa #, sol #, la #
do #, ré #, fa, sol, la, si
ré, mi, fa#, sol #, la #, do
 etc.

La transposition débutant sur *ré* répète les notes de la transposition sur *do*. La transposition débutant sur *ré #* répète les notes de la transposition sur *do #*. Et ainsi de suite. La gamme par tons n'est donc transposable que deux fois.

Messiaen remarque également que, moins un mode a de transpositions, plus il est intéressant, et cela parce qu'il « exhale un charme qui réside dans certaines impossibilités mathématiques... ». Il a donc choisi cinq modes à transpositions limitées et, comme nous le verrons, il les utilise mélodiquement et harmoniquement. Voici ces modes à transpositions limitées :

- 1^{er} (bi-transposable) gamme par tons.
- 2^e (tri-transposable) *do, ré b, mi b, mi, fa #, sol, la, si b*.
- 3^e (tétra-transposable) *do, ré, mi b, mi, fa #, sol, la b, si b, si*.
- 4^e (tétra-transposable) *do, ré b, ré, fa, fa #, sol, la b, si*.
- 5^e (penta-transposable) *do, ré, mi, fa, fa #, sol #, la #, si*.

L'exploitation harmonique de ces modes se fait en accords parallèles, où chaque voix de l'accord appartient à une transposition donnée du mode et passe par tous ses degrés. Les voix peuvent commencer par le premier degré ou par tout autre degré. « J'ajoute que les modes à transpositions limitées n'ont rien de commun avec les trois grands systèmes modaux de l'Inde, de la Chine et de la Grèce antique ; non plus qu'avec les modes de la musique homophonique religieuse de l'Occident (parents des modes grecs) ». La manière avec laquelle Messiaen conçoit et applique cela est une autre affaire, qui risque de nous entraîner trop loin⁴.

⁴ L'association que fait Xenakis entre mode phrygien et mode de *ré* n'est pas usuelle : habituellement, on associe le phrygien au mode de *mi* et le dorien au mode de *ré*.

Les deux citations que donne Xenakis proviennent soit de l'enseignement oral de Messiaen, soit de son célèbre traité *Technique de mon langage musical* (tome I : texte, tome II : exemples musicaux, Paris, Alphonse Leduc, 1942 et 1944) :

- pour la première : on lit dans le chapitre I du traité, chapitre intitulé « Charme des impossibilités et rapport des différentes matières » : « Un point fixera d'abord notre attention : le *charme des impossibilités*. [...] Ce charme, à la fois voluptueux et contemplatif, réside particulièrement dans certaines impossibilités mathématiques des domaines modal et rythmique. Les modes, qui ne peuvent se transposer au-delà d'un certain nombre de transpositions parce que l'on retombe toujours dans les mêmes notes ; les rythmes, qui ne peuvent se rétrograder parce que l'on retrouve alors le même ordre des valeurs : voilà deux impossibilités marquantes » (p. 5). Dans le chapitre sur les modes à transpositions limitées, Messiaen écrit : « Nous parlions au Chapitre I du charme des impossibilités : leur impossibilité de transposition fait leur charme étrange. Ils sont dans l'atmosphère de plusieurs tonalités à la fois, *sans polytonalité* — le compositeur étant libre de donner la prédominance à l'une des tonalités, ou de laisser l'impression tonale flottante. Leur série est close. Il est mathématiquement impossible d'en trouver d'autres, au moins dans notre système tempéré à 12 demi-tons » (tome I, p. 51) ;

- pour la seconde : on la trouve presque identique dans le traité : « J'ajoute que les "modes à transpositions limitées" n'ont rien de commun avec les trois grands systèmes modaux de l'Inde, de la Chine et de la Grèce antique ; non plus qu'avec les modes du plain-chant (parents des modes grecs) : toutes ces échelles étant 12 fois transposables » (tome I, p. 52).

Les rythmes hindous

Messiaen distingue deux catégories générales de rythmes : rétrogradables et non rétrogradables. Sont non rétrogradables les rythmes qui possèdent un centre de symétrie, de sorte que, lus de droite ou de gauche, ils sont identiques. Rétrogradables sont les rythmes qui présentent une nouvelle succession de durées lorsqu'ils sont lus en sens inverse. Par exemple, si l'unité temporelle est égale à 1, alors le rythme 2 + 3 est rétrogradable, tandis que les rythmes 2 + 2, 3 + 3 ou 2 + 3 + 2 sont non rétrogradables. Il a donc étudié les textes théoriques de la musique hindoue, les Çârngadeva du XIII^e siècle, et, dans ses œuvres, il en a emprunté plusieurs rythmes tels que le *lakskmîça* (calme comme la paix qui descend de la déesse Lakshmî) = 2 + 3 + 4 + 8.

Il réalise le développement rythmique avec les moyens suivants :

a) Ajout d'une fraction à la valeur temporelle d'une seule note, par exemple une noire plus sa moitié = une noire pointée.

b) Augmentation générale des valeurs comme dans la musique classique : les valeurs temporelles sont multipliées par les nombres naturels 1, 2, 3, etc.

c) Soustraction d'une fraction de la valeur temporelle d'une seule note.

d) Diminution générale des valeurs de toutes les notes.

Avec a) et c), le rythme se transforme d'une manière inexacte, par exemple 2 + 3 devient 4 + 8. S'il combine a), b), c) et d) avec ou pas des rétrogradations des valeurs, nous voyons quelle liberté peut acquérir le développement rythmique⁵.

Xenakis simplifie et commet quelques erreurs quant à l'exposé des modes de Messiaen :

- ils sont au nombre de sept ;

- le mode 5 qu'il donne est en fait le mode 6. Le mode 5 est : *do, ré b, fa, fa #, sol, si*. Mais il constitue « un mode 4 tronqué » (Messiaen, *op. cit.*, tome I, p. 55). Le mode 7 est : *do, ré b, ré, mi b, fa, fa #, sol, la b, la, si*, soit le mode 4 avec deux notes en plus ;

- les modes 4 et 5 qu'il donne, c'est-à-dire les modes 4 et 6 de Messiaen, de même que les modes 5 et 7 de Messiaen, sont en fait transposables six fois, car leur module de répétition interne est la quarte augmentée.

Pour des exemples de traitement harmonique de ces modes en accords parallèles, cf. le traité posthume de Messiaen : *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, tome VII, Paris, Alphonse Leduc, 2002, p. 110-134.

Soulignons que, dans les œuvres de cette époque, Xenakis emploie fréquemment des modes (mais pas ceux de Messiaen) à la manière de Messiaen, c'est-à-dire en tant que couleur. Il a été très marqué par le discours de Messiaen et, si sa musique à partir de *Metastaseis* effectue une rupture radicale, il revient à la question des modes, sous un jour totalement nouveau, avec la théorie des cribles : cf. « Vers une métamusique » (1967).

⁵ On connaît l'importance du rythme pour Messiaen. Son traité de l'époque (*Technique de mon langage musical*, tome I, *op. cit.*), lui consacre les chapitres 2 à 7 : « Râgavardhana, rythme hindou », « Rythmes avec valeurs ajoutées », « Rythmes augmentées ou diminués et tableau de ces rythmes », « Rythmes non rétrogradables », « Polyrythmie et pédales rythmiques », « Notations rythmiques ». On s'y reportera pour comparer avec l'exposé succinct de Xenakis. Le traité posthume de Messiaen (*Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, Paris, Alphonse Leduc, 1994-2002) développe encore plus la question rythmique : trois des sept volumes lui sont consacrés.

La référence à l'Inde n'est pas propre à Messiaen : plusieurs compositeurs de sa génération l'ont pratiquée (c'est le cas par exemple du compositeur et organiste Jehan Alain). Leurs connaissances de la musique de l'Inde étaient principalement livresques. Ainsi, la principale source de Messiaen fut l'article très consistant de Joanny Grosset, « Inde. histoire de la musique depuis l'origine jusqu'à nos jours », publié dans l'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire* dirigée par Albert Lavignac et Lionel de la Laurencie (tome I, Paris, Librairie Delagrave, 1931, p. 257-376). Cet article cite le célèbre traité *Samgîta-Ratnâkara* de Çârngadeva—dans son article, Xenakis semble prendre l'auteur du traité, Çârngadeva, pour le nom générique de textes théoriques —, et en fournit les 120 *decî-tâlas* en notation indienne et en notation solfégique occidentale (*ibid.*, p. 301-304). Le 88^e est le *lakskmîça*.

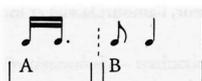
Plusieurs rythmes peuvent être juxtaposés. En règle générale, le développement musical de Messiaen procède par juxtaposition : il juxtapose des mélodies, des rythmes, etc. selon leur loi propre, sans qu'il existe toujours une relation organique profonde des éléments mélodiques, rythmiques et orchestraux. La *Turangalila-Symphonie* en est représentative⁶.

Les chants d'oiseaux ont également donné plusieurs éléments à la musique de Messiaen. Il est capable de noter très vite leurs mélodies, bien entendu dans la gamme chromatique tempérée. Ses œuvres, religieuses ou non, fourmillent de lignes brillantes de cette nature. Il a étudié un par un les oiseaux et il en a restitué le caractère mélodique. Le point culminant de cette étude est l'œuvre symphonique *Réveil des Oiseaux*, où il reproduit leur chant de la pointe du jour jusqu'à midi un jour de printemps.

Enfin, son apport à la musique dodécaphonique sérielle consiste en l'effort d'organiser quatre paramètres du son avec la méthode de la série dodécaphonique. Dans son œuvre pour piano *Mode de Valeurs et d'Intensités*, il définit des séries de 36 sons, 24 durées, 12 attaques et 7 intensités. En outre, il travaille contrapuntiquement ces quatre successions. Cette œuvre joue un rôle de problématique. Son intention théorique a exercé une grande influence sur les jeunes musiciens dodécaphoniques, même à l'extérieur de la France.

Ce rythme est l'un des rythmes préférés de Messiaen. Mais, il n'est pas évoqué dans son traité de l'époque. Aussi, Xenakis le cite sans doute d'après ses notes de cours. Par contre, on le trouve dans le traité posthume de Messiaen :

« *Laksmiça* —traduction : calme, paisible— comme *la paix* de la déesse Lakshmî, comme *la paix qui descend* de la déesse Lakshmî. [...] Principe de l'*augmentation inexacte*. Ce rythme se divise en 2 fragments, A et B :



B est l'augmentation de A. Normalement, B devrait être :  [...] » (*Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, volume I, *op. cit.*, p. 296).

Remarquons que Xenakis prend aussi en exemple ce rythme lorsqu'il traite de « transformation inexacte », où « 2 + 3 devient 4 + 8 » (la triple croche étant l'unité), en suivant donc l'analyse de Messiaen. L'article de l'Encyclopédie de Lavignac fournissant seulement le rythme, l'analyse en question doit donc être propre à Messiaen. Quant à la signification symbolique de *laksmiça*, elle n'est pas donnée par l'article de l'Encyclopédie de Lavignac : dans son traité posthume, Messiaen précise : « La traduction française de chaque nom sanscrit est de mon ami Tarun Kumar Ghosal. [...] L'explication des symboles poétiques et religieux est entièrement de moi. Pour la trouver, j'ai lu les ouvrages d'Alain Daniélou et de Jean Herbert [...], et surtout les commentaires de Shri Aurobindo sur les "Puanishads" et la Bhagavad-Gîtâ » (*Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, volume I, *op. cit.*, p. 264).

(Dans les commentaires qui précèdent comme dans l'article de Xenakis, a été adoptée la transcription des mots indiens du traité posthume de Messiaen, qui est en fait celle de l'Encyclopédie de Lavignac, transcription qui n'est pas la plus courante aujourd'hui.)

⁶ La juxtaposition qui caractérise les formes des œuvres de Messiaen a sans doute constitué un modèle pour Xenakis, qui procède également par juxtaposition. Par contre, elle a été l'objet de critiques d'autres compositeurs, par exemple du jeune Boulez, qui, toujours caustique, disait : Messiaen « [...] ne compose pas —il juxtapose [...] » (Pierre Boulez, « Propositions » (1948), *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 68). Xenakis a assisté à des cours où Messiaen analysait sa *Turangalila-Symphonie*, composée en 1946-48 (cf. note *supra*).

Jusqu'à présent, aucun jeune n'a imité la musique de Messiaen. Mais la richesse de ses positions est telle qu'il est difficile de dire qu'il ne domine pas dans les recherches des jeunes de toutes les tendances⁷.

UNE NOUVELLE TENDANCE : LA « MUSIQUE DODECAPHONIQUE SÉRIELLE »

Principalement depuis la guerre, une nouvelle tendance a jailli de l'enseignement de Messiaen et a mûri grâce à l'enseignement de Leibowitz, un propagandiste de la musique dodécaphonique sérielle. Les pères de cette musique sont Schönberg, Berg et Webern.

Les douze notes de l'octave d'un piano sont considérées comme égales et sont ordonnées de sorte qu'elles forment une succession mélodique nommée « série ». Dessinons la mélodie de la série avec une ligne brisée sur une feuille de papier. Posons un miroir vertical à droite de la ligne. Nous obtenons une nouvelle ligne brisée, symétrique de la première. Nous la nommerons « rétrograde » de la série originale. Posons le miroir horizontalement, sous la série originale. Nous obtenons le « renversement » de la série originale. Enfin, posons le miroir verticalement, à droite du « renversement ». Nous obtenons le « rétrograde du renversement ». Nous avons donc quatre formes d'un agencement quelconque des douze notes. En appliquant les règles de la polyphonie créées par la Renaissance et en juxtaposant ces quatre lignes mélodiques avec des valeurs temporelles données, nous pouvons faire de la musique « dodécaphonique sérielle ».

Les représentants en France de cette tendance sont les premiers élèves de Messiaen : Boulez, Nigg, Le Roux et Martinet. Le plus absolu et le plus conscient semble être Boulez. Il introduit la notion de cellule rythmique dans la série dodécaphonique et, de cette façon, il prolonge la recherche de Webern. Nigg s'est détaché rapidement de cette voie et, principalement avec Durey, il a créé l'association des « musiciens progressistes ». Il avait pour but de stimuler une orientation populaire et à contenu progressiste de la musique, de

⁷ Messiaen parlait des chants d'oiseaux et de ses transcriptions dans ses cours (cf. note *supra*). Le *Réveil des Oiseaux* (1952-53, pour piano et orchestre) se compose presque exclusivement de transcriptions de chants d'oiseaux, qui plus est non harmonisées pour l'essentiel : c'est une pièce en quelque sorte expérimentale. Messiaen précise que le déroulement de l'œuvre suit le réveil progressif des oiseaux un jour de printemps, de minuit à midi.

Mode de Valeurs et d'Intensités (1949, pour piano) se fonde sur 36 hauteurs décomposées en trois ensembles, chacun s'étendant sur plus d'une octave. À chacun sont associées 12 durées échelonnées de manière chromatique ; celles du second et celles du troisième ensemble étant respectivement une augmentation simple et double de celles du premier, le total des durées chromatiques est de 24. Il y a également des ensembles de 12 attaques (modes de jeu du piano) et de 7 intensités. Comme l'indique le titre de la pièce, ces ensembles se présentent comme des « modes ». Les préoccupations de Messiaen « ne sont donc pas du tout celles des musiciens sériels se réclamant de cette pièce. Et d'ailleurs les *modes* de Messiaen, même ici, ne sont pas des *séries* : ce terme impliquerait un *ordre* invariable et une liberté des *paramètres*, alors que c'est ici le contraire. Cette fixité, nouvelle manifestation du *statisme* de Messiaen, [...] est à l'extrême opposé du principe schönbergien et webernien de la variation perpétuelle, manifestation d'une *dialectique* musicale ! » (Harry Halbreich, *Olivier Messiaen*, Paris, Fayard, 1980, p. 240). Malgré cela, cette pièce a connu une extraordinaire répercussion chez les jeunes compositeurs sériels de l'époque, et les a encouragés à développer le principe de la généralisation de la série. En ce qui concerne Xenakis, *Le Sacrifice* (1953), qui est dédié à Messiaen, en est directement issu dans son principe, qui consiste en l'association de huit hauteurs (réparties sur tout le registre) à huit durées.

sorte que le fossé entre le grand public et les musiciens soit comblé. Malheureusement, le manque d'expérience et, surtout, le rétrécissement des conceptions progressistes a tué ce mouvement, qui s'est dissous⁸.

LA « MUSIQUE CONCRETE »

La dernière et la plus importante tendance, aux conséquences encore imprévues, est la « musique concrète ». Derrière ce terme se cache le monde électronique aux possibilités infinies de production et d'élaboration de sons ou bruits, réels ou artificiels. Les instigateurs de ce mouvement sont P. Schaeffer et P. Henry, qui ont à leur disposition les laboratoires de la radio de Paris.

P. Schaeffer et P. Henry ont commencé avec la théorie selon laquelle les objets possèdent leur son propre, de par leur construction. Ils ont fixé sur des bandes magnétiques le bruit et les sifflements des trains, des appareils ménagers, les sons et les bruits du corps

⁸ René Leibowitz (1913-1972) fut celui qui introduisit le dodécaphonisme schönbergien à Paris. Il dirige les Viennois et publie en 1947 *Schœnberg et son École* (Paris, Janin) et, en 1949, *Introduction à la musique de douze sons* (Paris, L'Arche). Surtout, certains des disciples de Messiaen suivirent les cours qu'il donnait en privé. Par ailleurs, Leibowitz publia en 1950 *L'Artiste et sa conscience, esquisse d'une dialectique de la conscience artistique*, avec une préface de Jean-Paul Sartre (Paris, L'Arche), ce qui montre que, au début des années 1950, la technique musicale d'avant-garde est, pour certains musiciens, liée à des enjeux plus larges.

Pierre Boulez s'est engagé dans le sérialisme très tôt. Après avoir entendu le *Quintette op. 26* de Schönberg, sous la direction de Leibowitz, en février 1945 —expérience qu'il décrit comme une « illumination »— il suit les cours de ce dernier, en commençant par l'analyse de la *Symphonie op. 21* de Webern (cf. Dominique Jameux, *Pierre Boulez*, Paris, Fayard, 1984, p. 29). Quant aux premières relations Boulez-Xenakis, à la question « Comment avez-vous rencontré Boulez », ce dernier répond : « Un soir chez Louis Saguer. [...] Nous nous sommes immédiatement accrochés. Nous avons sans doute émis des opinions diamétralement opposées sur un compositeur, et j'ai dû tout de suite me fâcher. Boulez aussi. Je n'ai jamais su discuter longtemps [...] Et à l'époque, nous étions tous deux dépourvus d'humour ! Notre dispute ne portait pas sur un point capital. Nous nous sommes souvent croisés par la suite, notamment chez Suzanne Tézenas. Mais nous ne nous parlions pas » (entretien avec Bruno Serrou, *Iannis Xenakis. L'homme des défis*, Paris, Cig'art/Jobert, 2003, p. 68). Cela n'empêcha pas Xenakis d'être l'un des très rares musiciens d'avant-garde abonnés aux concerts du Domaine musical (fondé par Boulez en 1953, qui y dirigeait les compositeurs dodécaphoniques et sériels) avant 1963 (cf. Jésus Aguila, *Le Domaine musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard, 1992, p. 69).

Maurice Le Roux, Jean-Louis Martinet et Serge Nigg comptent, avec Boulez, parmi les tout premiers compositeurs français à avoir pratiqué le dodécaphonisme, du fait qu'ils avaient suivi les cours de Leibowitz. Le Roux (1923-1992) composa de la musique sérielle de 1946 à 1956 et, parallèlement, il écrivit de la musique pour le film et le ballet. Par la suite, il se fit surtout connaître comme chef d'orchestre. Il eut plusieurs fois l'occasion de diriger du Xenakis et *Metastaseis* lui est dédié. En 1981, il participa avec l'article « Kalimera, Iannis » à la publication collective *Regards sur Iannis Xenakis* (Paris, Stock). Martinet composa de la musique sérielle jusqu'en 1952 avant de procéder à une simplification de son style musical du fait de son engagement dans l'Association des musiciens progressistes. Nigg connut le même itinéraire.

L'association des musiciens progressistes a été créée en octobre 1948 par des musiciens proches du Parti communiste français —qui, rappelons-le, avait à l'époque une audience extraordinaire auprès des intellectuels et artistes. Son comité comprend alors, outre Martinet et Nigg : parmi les autres musiciens déjà cités par Xenakis, deux compositeurs du Groupe des Six, Auric et Durey, ainsi que le chef d'orchestre Roger Désormière ; l'octogénaire Charles Koechlin, Elsa Barraine, Charles Bruch, Pierre Kaldor, Louis Saguer, Bruno Valeano et Jean Wiener. Rapidement, du fait des débuts de la Guerre froide et de la diffusion du tristement célèbre rapport Jdanov (1948), le fossé se creuse entre le progressisme politique et le progressisme artistique, et c'est pourquoi des musiciens comme Martinet ou Nigg renoncèrent au sérialisme (cf. Michèle Alten, *Musiciens français dans la guerre froide (1945-1956)*, Paris L'Harmattan, 2000, chapitre 4).

humain⁹, et ils ont tenté, en découpant et en collant les bandes, d'assembler tous ces sons dans une composition qui aurait un sens. *Étude aux chemins de fer*, *Symphonie pour un homme seul* sont des titres d'études de cette période (1948-50). Ils ont nommé cette musique (au sens large du terme) « musique concrète » en opposition à la musique instrumentale, qu'ils appelaient « abstraite » parce qu'elle exprimait des significations et des sentiments indépendamment du mode de production des sons.

Mais ils ont vite compris qu'ils pouvaient reproduire tous les sons, bruits ou fracas de la nature en laboratoire, à condition de soumettre tout son simple à différentes élaborations mécaniques. Par exemple, ils ont passé un son aigu de violon à une faible vitesse en le superposant au son original, puis ils lui ont mis des barrières électroniques pour couper des harmoniques ou bien l'ont passé à l'envers sur le magnétophone, ils ont changé les intensités de ces composantes, ils ont coupé la queue du son ou l'ont mélangé avec d'autres sons étrangers, etc., le résultat étant que le son initial devient non reconnaissable et nouveau.

Pour l'instant cependant, les œuvres de « musique concrète » ne sont que des études et des expériences sans exigence d'art¹⁰.

Mais il me faut noter qu'un compositeur français, Varèse, installé depuis vingt ans aux États-Unis, a donné le 4 décembre 1954 un concert au théâtre des Champs-Élysées avec pour

⁹ Avec « bruit » sont traduits ici deux mots grecs : *thorybos* (dans « le bruit et les sifflements des trains »), qui a le sens très général que possède en français le mot « bruit » ; *krotos* (dans « les bruits du corps humain »), qui signifie bruit résultant d'une action percussive et que l'on traduit parfois par « fracas », mais qui ne possède pas nécessairement la connotation d'intensité violente de ce mot. Un peu plus loin, le mot « fracas » est adéquat pour traduire *krotos*.

¹⁰ En 1944, Pierre Schaeffer, qui travaille déjà à la Radiodiffusion française, crée le « Studio d'essai » voué à l'expérimentation radiophonique. C'est en 1948 qu'il « invente » la musique concrète et qu'il compose la fameuse *Étude aux chemins de fer*, première des *Cinq études de bruit*, lesquelles seront radiodiffusées pour la première fois le 5 octobre 1948. Schaeffer engage au studio Pierre Henry (frais émoulu des cours du Conservatoire de Paris, dont celui de Messiaen) dès 1949. Leur collaboration aboutit à l'œuvre commune *Symphonie pour un homme seul*, donnée en concert à l'École Normale de Musique (Paris) le 18 mars 1950, une œuvre qui fait sensation, notamment par son projet de mettre en scène les « bruits du corps ». Les deux hommes disposent du magnétophone à partir d'octobre 1950. En octobre 1951, le Studio d'Essai prend l'appellation de Groupe de recherches de musique concrète (GRMC). Schaeffer publie en 1952 *À la recherche d'une musique concrète* (Paris, Seuil), premier ouvrage théorisant la notion de musique concrète.

Xenakis s'intéresse dès 1950 à la musique concrète. En 1952, il achète un magnétophone « en se saignant aux quatre veines —un Audibel de deux cent mille francs, alors qu'il gagne le maigre salaire de vingt-cinq mille francs— [qui] lui sert à enregistrer ses improvisations ainsi que d'autres musiques. Il constate qu'"il avait un défaut. Quand on appuyait sur le bouton, cela faisait un dé clic dans l'enregistrement. En faisant un dé clic, puis en mesurant la longueur de la bande jusqu'au dé clic suivant, et en réduisant systématiquement la longueur, j'ai pu réaliser une série de Fibonacci ! C'est ainsi que j'ai fait des études rythmiques !" » (Nouritza Matossian, *Iannis Xenakis, op. cit.*, p. 60-61, qui cite Xenakis). On trouvera dans deux des carnets de cette époque des notes sur ces expérimentations (Archives Xenakis, BNF, Carnets 1 et 39). La rencontre officielle avec Schaeffer se passe en septembre 1954, grâce à la lettre de recommandation de Messiaen à propos du *Sacrifice* (cf. note *supra*), soit à peine quelques mois avant la rédaction du présent article. Admis au GRMC, il compose sa première pièce concrète en 1957 (*Diamorphoses*). De plus en plus impliqué dans le studio, il fonde, avec Abraham Moles, Alain de Chambure et Michel Philippot, le groupe de réflexion « MYAM » qui discute notamment des relations entre musique et mathématiques. Le point culminant de sa collaboration avec le GRMC (devenu GRM) est le projet d'un « Concert collectif », dont Schaeffer lui confie la responsabilité en 1962. Mais, suite à des divergences de plus en plus importantes avec ce dernier, il se retire du projet (cf. François Delalande, Évelyne Gayou, « Xenakis et le GRM », in *Présences de Iannis Xenakis*, sous la direction de M. Solomos, Paris, Cdmc, 2001, p. 32-33). Sur les très fortes dissonances entre les deux hommes, qui poussèrent Xenakis à quitter le GRM, cf. N. Matossian, *op. cit.*, p. 160-164.

titre *Déserts*, où il a interpolé de la musique électronique avec des bruits transformés d'usine, etc. dans de la musique symphonique. L'avant-gardiste Hermann Scherchen était le chef d'orchestre. Le résultat était tel que les auditeurs se sont divisés en deux camps et en sont presque venus aux mains. Un événement que Paris n'avait pas connu depuis la première du *Sacre du printemps* de Stravinsky¹¹.

En effet, Varèse (70 ans environ) semble *a posteriori* être le musicien français le plus remarquable. Son influence s'accroît chaque jour et les inventeurs de la « musique concrète » l'acceptent comme père de la musique électronique.

Telles sont les tendances principales dans le domaine musical français. Parallèlement, des courants à première vue indépendants conduisent sans cesse à de nouveaux horizons. Courants aux influences mutuelles mystérieuses, avec des emprunts et des exclusions, parfois avec des résultats stériles, parfois avec des œuvres riches qui secouent fortement¹².

¹¹ Dans ses écrits ultérieurs, Xenakis rendra de nouveau hommage à Varèse. Il fait sa connaissance à l'occasion de sa venue à Paris pour achever au GRMC la partie bande de *Déserts*, œuvre qui est composée de quatre séquences instrumentales alternant avec trois parties bande. Il assiste aux répétitions de la pièce, mais, le soir du concert, il reste chez lui pour l'enregistrer : « Hermann Scherchen dirigea la première exécution de *Déserts* dans le célèbre Théâtre des Champs-Élysées où avait eu lieu le scandale du *Sacre du printemps*, quarante ans auparavant. Ce 2 décembre 1954, l'ORTF diffusa l'œuvre en stéréophonie, selon le procédé Bernhardt-Garret. C'était la seconde expérience du genre que l'on faisait. [...] On peut dire que le scandale que provoque l'œuvre de Varèse dépasse en ampleur tous les scandales de l'histoire de la musique jusqu'alors. La radio élargissait considérablement l'auditoire du Théâtre des Champs-Élysées. L'œuvre de Varèse fut intercalée entre la *Grande Ouverture en si bémol* de Mozart et la *Symphonie pathétique* de Tchaïkovski, ce qui était évidemment une erreur psychologique. On peut imaginer les réactions du public. [...] «Le public a tenu généreusement sa partie, écrit le critique du *Monde*. Murmures d'abord, puis, crescendo, vagues de vociférations coupées de vagues d'applaudissements, barytons lançant des 'Assez !' 'Vous n'avez pas honte !', etc. Les fauteuils du Théâtre des Champs-Élysées, grâce à Dieu, sont solidement arrimés au sol". [...] Après le concert mémorable, Varèse se rendit à l'appartement du compositeur et architecte Iannis Xenakis : " [...] il était venu dans une chambre d'hôtel du 15^e arrondissement écouter l'enregistrement amateur que j'avais fait de son concert. Tout simplement, il a avoué avoir oublié de déjeuner et il a bien voulu accepter un thé improvisé que ma femme lui a préparé" [lettre de Xenakis à F. Ouellette, 1^{er} avril 1960] (Fernand Ouellette, *Edgar Varèse*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 183-186). « Quelques jours [après le concert], Varèse alla voir Xenakis dans leur chambre d'hôtel [...] Xenakis passa l'enregistrement de *Déserts* que Varèse brûlait d'entendre. Française et Xenakis se rappellent tous deux qu'il paraissait plus sensible aux cris et aux huées qu'à la qualité de l'exécution. À la fin de l'œuvre, quand les clameurs et hurlements explosèrent, il éclata en sanglots » (Nouritza Matossian, *Iannis Xenakis, op. cit.*, p. 95).

¹² Dans le *ms*, ajout d'une phrase conclusive : *Rapide tour d'horizon qui s'est arrêté sur les lignes de faite des manifestations musicales de la dernière décennie.*