Document généré le 2 juil. 2025 01:26

Circuit
Musiques contemporaines

Iannis Xenakis 1922-2001, textes, essais et musiques réunis par Benny Sluchin

Hans Martin

Volume 33, numéro 1, 2023

Pionnières sonores : Coulombe Saint-Marcoux, Deschênes, Kendergi

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1099169ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1099169ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)
1488-9692 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Martin, H. (2023). Compte rendu de [*Iannis Xenakis 1922-2001*, textes, essais et musiques réunis par Benny Sluchin]. *Circuit*, *33*(1), 85–88. https://doi.org/10.7202/1099169ar

© Circuit, musiques contemporaines, 2023

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

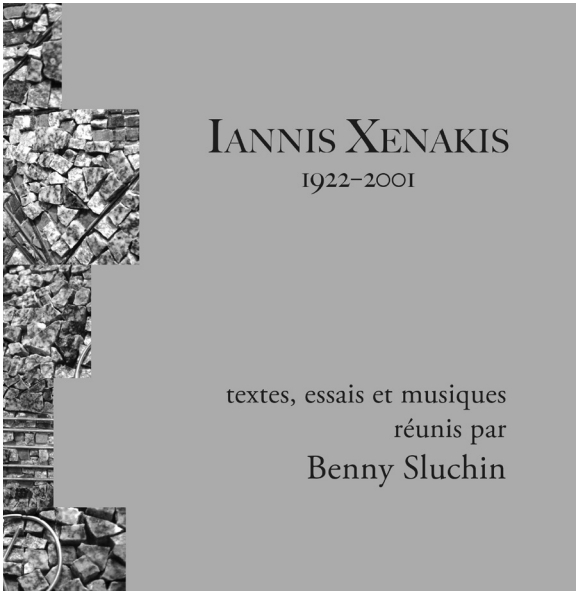
Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Iannis Xenakis 1922-2001, textes, essais et musiques réunis par Benny Sluchin

Compte rendu de Hans Martin



Le livre *Iannis Xenakis 1922-2001*, textes, essais et musiques réunis par Benny Sluchin, contient douze chapitres dont la majorité s'avère des publications inédites, à l'exception de trois d'entre elles qui datent de 2005 à 2019. Les textes réunis ont été écrits par Benny Sluchin, Sharon Kanach, Rachid Safir, Shifra Lipsky et Sylvain Rappaport. Ils sont tous, à divers degrés, en lien avec les œuvres pour cuivres de Iannis Xenakis. Le livre est également accompagné d'un disque compact comprenant un enregistrement de chacune des pièces discutées par les auteurs.

Le livre commence par aborder quelques éléments biographiques à propos de Xenakis. L'auteur nous remémore sa vie étudiante à Athènes, son militantisme contre l'occupation britannique lors de la guerre civile grecque de 1946 ainsi que son exil politique en France. Les premières œuvres musicales de Xenakis, *Metastaseis* (1953-1954) et *Pithoprakta* (1955-1956) font de lui un compositeur considéré à l'époque comme « alternative possible à la composition sérielle » (p. 5). En 1963, Xenakis écrit le livre *Musiques formelles*, dans lequel il explique comment les théories mathématiques interviennent dans son langage compositionnel. Une décennie plus tard, il conçoit ses *Polytopes*, une sorte de « sculpture électronique qui combine lumière, musique et structure » – le premier de la série ayant d'ailleurs été construit à Montréal dans le cadre de l'Exposition universelle de 1967[1]. Durant les années 1980, son écriture devient plus intuitive, notamment dans *Shaar* (1982) et *Rebonds* (1987-1988). Le compositeur utilise à ce moment-là des échelles non-octaviantes dans pratiquement toutes ses pièces. Ses dernières œuvres, composées dans les années 1990, se caractérisent par une esthétique épurée qu'on retrouve généralement peu dans sa musique.

Sluchin apporte ensuite un point de vue plus personnel sur la musique pour cuivres de Xenakis et sur les liens qu'il entretient avec elle. Tromboniste,

mathématicien et membre fondateur de l'Ensemble intercontemporain sous la direction de Pierre Boulez, il a régulièrement joué les œuvres pour cuivres de Xenakis. Il mentionne avoir proposé à celui-ci de « composer une pièce pour le trombone sans accompagnement » (p. 9). Cette demande mènera à *Keren*, écrite en 1983. Ce serait d'ailleurs Sluchin qui aurait inspiré le titre au compositeur :

> À la suite de sa demande afin d'élaborer un titre pour cette œuvre, j'ai proposé à Xenakis les résultats d'une recherche biblique. C'est ainsi que le mot hébreu *Keren* fut choisi. (p. 9)

L'auteur présente ensuite une brève analyse des œuvres *Eonta* (1964), *Linaia-Agon* (1972), *N'Shima* (1975) et *Keren*, chacune étant écrite partiellement ou entièrement pour le trombone. On y voit des remarques qui « proposent des façons d'aborder les difficultés instrumentales, suggèrent des moyens d'atteindre des nouvelles normes de jeu et expliquent la notation et les problèmes techniques » (p. 12). On apprend par exemple que Pierre Boulez a dû doubler les parties de cuivres lors de la création d'*Eonta*, cette œuvre étant, selon lui, trop exigeante physiquement :

> Je crois devoir vous dire franchement que le problème n'est pas là où vous le situez, c'est-à-dire dans la bonne volonté des musiciens et dans le nombre de répétitions. Il y a des limites physiques à la fatigue des lèvres, et la partition telle qu'elle est conçue – je vous assure que je l'ai regardée de très près – est absolument injouable correctement si on ne relaie pas les instrumentistes[2]. (p. 13)

Relayer les instrumentistes sera donc la solution choisie par Boulez, cela n'étant possible qu'en doublant le nombre de cuivres dans l'ensemble instrumental.

Les chapitres quatre et cinq sont consacrés à l'analyse de l'œuvre *Linaia-Agon* (1972) pour cor, trombone et tuba. Dans le quatrième chapitre, Sluchin traite du rôle de la théorie des jeux en mathématiques dans l'interprétation de l'œuvre ainsi que des différentes versions de la partition. Dans le cinquième chapitre, coécrit avec Sharon Kanach, il est question de la signification du titre de l'œuvre et des outils informatiques développés pour son interprétation (ce que les auteurs nomment l'« interprétation assistée par ordinateur », p. 47). À la lecture de ces deux chapitres, on apprend comment la théorie des jeux a servi à organiser l'interaction entre les trois instrumentistes. Il s'agit là d'un jeu « à somme nulle », signifiant que le gain d'un joueur implique nécessairement la perte d'un autre joueur. Deux des trois musiciens sont mis en situation d'adversité et doivent gagner consécutivement des points en exécutant certains motifs musicaux.

D'un point de vue programmatique, l'œuvre est inspirée par le combat mythologique entre Linos et Apollon. Linos était un célèbre musicien de l'Antiquité, considéré comme le fils d'Apollon et le maître d'Orphée : « [Il] était un grand musicien qui avait laissé des traces dans la musique même ; il avait inventé une sorte d'échelle qui est restée sous son nom » (p. 44). Imbu de lui-même, il lance un défi à son père, lui disant, « je suis meilleur que toi, je suis meilleur musicien » (*ibid.*). Apollon, mécontent de cette provocation, se vengera et tuera son fils. Le trombone représente Linos alors que le cor et le tuba représentent Apollon. Xenakis mentionne :

> J'ai choisi le trombone, qui est beaucoup plus agile que les autres instruments, pour Linos. Et j'ai choisi la diversité et le poids, c'est-à-dire, l'extrême grave et l'aigu pour Apollon, parce que la voix de dieu est grave et aiguë en même temps…[3] (p. 49)

Initialement, l'interprétation de l'œuvre nécessitait un « arbitre » chargé de tirer des cartes de couleur représentant les musiciens et un « comptable » chargé de compter les points correspondant à chaque tirage. Sluchin mentionne qu'il était « assez difficile de livrer un discours musical cohérent, tout en écoutant le choix de votre adversaire et regardant les matrices pour un choix optimal » (p. 37). Depuis 2004, il existe une

partition interactive créée sur le logiciel *Max/MSP* pour faciliter l'interprétation de l'œuvre. Manipulé à l'aide d'une pédale MIDI, le patch calcule à la fois le tirage des cartes et le pointage des résultats, remplaçant ainsi l'arbitre et le comptable.

Les chapitres six et sept sont consacrés à l'analyse de l'œuvre *N'Shima* (1975) pour deux mezzo-sopranos, deux cors, deux trombones et un violoncelle. Dans le sixième chapitre, Sluchin analyse le programme de l'œuvre en fonction du titre et des paroles. Dans le septième chapitre, Rachid Safir relate une expérience vécue auprès de Xenakis lors d'un concert à Metz en 1991. Par souci de prononciation, Xenakis aurait légèrement modifié le mot hébreu *nechima* (prononcé *enshima*) dans le titre final de l'œuvre. Ce mot peut être traduit en français par « souffle », « respiration » ou même « esprit ». D'un point de vue programmatique, l'œuvre est basée sur la légende de « la fille de l'empereur et le fils du roi » (p. 53). Cette légende fut proposée à Xenakis par Reccha Freier, initiatrice de la commande de l'œuvre. Il est intéressant d'apprendre que le compositeur fait rarement entendre plus de quelques phonèmes dans les parties vocales. La pièce commence par exemple avec les mots *hayo* et *haya*, signifiant « il était une fois » en hébreu. C'est comme si, avec ces deux mots, Xenakis avait trouvé « une façon d'abréger l'histoire » (p. 56).

Dans le huitième chapitre, Sluchin présente son analyse de *Keren* (1983), une œuvre pour trombone seul qui lui a été dédicacée, en mentionnant que l'analyse lui « procure un niveau de connaissance plus profond » (p. 61) dans son interprétation. Il est question du titre de l'œuvre, mais aussi de ses particularités sonores et instrumentales. Selon l'auteur, les sons multiphoniques aux cuivres, ou « sonorités multiples de source labiale » (*split tones* en anglais) « n'ont pas été exploités dans une œuvre musicale "savante" avant *Keren* » (p. 65). Rien que pour cela, et sachant à quel point cette technique est maintenant utilisée par les compositeur·trice·s, on peut affirmer que *Keren* est une œuvre incontournable dans le répertoire pour cuivres du XXe siècle.

Dans le neuvième chapitre, Sluchin présente cette fois son analyse de *Zythos*, une des dernières œuvres de Xenakis, composée en 1997. Commandée par l'ensemble de percussion suédois Kroumata, *Zythos* est écrite pour trombone et six percussions. Sluchin analyse les matériaux sonores étant en lien avec les caractéristiques de l'ensemble et du trombone lui-même, le musicien ayant choisi de jouer la pièce sur un trombone alto en *mi* bémol. Dans cette œuvre, « le trombone ne joue que des notes soutenues et il est entouré par les six percussionnistes […] qui ne produisent essentiellement que des notes courtes » (p. 66).

Les deux chapitres suivants sont écrits par Shifra Lipsky et comportent une analyse symbolique des titres hébreux dans *N'Shima* et *Keren*. Concernant *N'Shima*, on a vu que le mot hébreu *nechima*, à l'origine du titre de l'œuvre, signifie « souffle », « respiration » ou « esprit ». À cet égard, l'auteur mentionne :

> En tant qu'artiste et en tant que compositeur, [Xenakis] semble saisir la question de la respiration, du renouvellement, quelque chose d'essentiel dans l'écriture hébraïque, ainsi que cela apparaît dans *N'Shima*. (p. 70)

Les éléments de combinatoire qu'apporte l'auteur dans son analyse sont spécialement surprenants. Dans la langue hébraïque, les lettres elles-mêmes sont chargées d'une signification ; on considère qu'elles ont « précédé la Création du monde » (p. 71). Ainsi, « la combinaison des lettres étant infinie, chaque combinaison crée une réalité et possède sa propre force pour influencer la réalité » (p. 72).

Concernant *Keren*, six définitions sont d'abord présentées à partir de l'étymologie hébraïque du titre. Le mot *keren* peut donc référer à la fois à l'idée d'« onde » (p. 83), aux verbes « luire, rayonner » (p. 84), à « l'instrument à vent dénommé cor – *keren* (soit cor forestier, soit cor français) » (p. 86), à un « angle – en

géométrie – une zone de rencontre ou de liaison entre deux points différents, ou bien, entre deux angles et deux coins » (p. 89), la corne d'un animal, « symbole de la force, du courage et de la masculinité » (p. 90).

Le dernier chapitre est écrit par Sylvain Rappaport. L'auteur commente sa lecture du texte *Der Moses des Michelangelo* de Sigmund Freud, écrit en 1914. Sur le *Moïse* (v. 1513) de Michel-Ange, Freud pose cette question : « L'éprouvé d'une forte émotion esthétique pourrait-il être éclairé de significations méconnues concernant l'œuvre et les intentions de l'artiste ? » (p. 107). Si ce texte paraît dans le livre de Benny Sluchin, c'est en raison du lien avec les mystérieuses cornes du *Moïse* de Michel-Ange. Ces cornes, symbole bestial qui, tel qu'on vient de le voir, se nomment « *Keren* » en langue hébraïque ne sont pas mentionnées dans l'analyse de Freud. Comme l'indique une lettre anonyme adressée au célèbre psychanalyste et citée dans le texte de Rappaport, il y a là un « beau retour du refoulé ! » (p. 112).

En réunissant ces douze textes datant de 2005 à 2022, Benny Sluchin apporte un éclairage nouveau sur les œuvres pour cuivres de Iannis Xenakis. Ce livre, compte tenu de son format (115 pages) et de la diversité des sujets qui y sont abordés, porte somme toute un intérêt introductif pour quiconque s'intéressant à la musique de Xenakis. On y trouve néanmoins un apport considérable à la recherche sur son œuvre, notamment en ce qui concerne les enjeux d'interprétation pour les cuivres, l'usage des mathématiques probabilistes en musique et la symbolique des titres hébraïques. On ne peut que saluer cette généreuse initiative du tromboniste-mathématicien Benny Sluchin.

1. Voir : www.iannis-xenakis.org/polytope-de-montreal (consulté le 3 novembre 2022).

2. Voir : Nouritza Matossian (1981), *Iannis Xenakis*, Paris, Fayard, p. 2.

3. Cité dans l'émission sur la musique contemporaine *Double audition* (1973) avec Ivan Le Tissot, Iannis Xenakis, Camille Verdiet, Georges Barboteu et Élie Renaud.