



Xenakis, du Japon à l'Afrique

Makis Solomos

► To cite this version:

Makis Solomos. Xenakis, du Japon à l'Afrique. Musique et globalisation : musicologie-ethnomusicologie, 2008, France. p. 227-240. hal-00769918

HAL Id: hal-00769918

<https://hal.science/hal-00769918>

Submitted on 7 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Xenakis, du Japon à l'Afrique

Makis Solomos

in Makis Solomos (éd.), *Musique et globalisation : musicologie-ethnomusicologie*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 227-240.

Abstract. Avec Stockhausen, Boulez, Nono, Berio ou Cage, Xenakis a fait partie des compositeurs qui, dans les années 1950-60, ont fondé ce que l'on appelle musique contemporaine, qui a pour première valeur l'originalité extrême, l'innovation musicale totale, l'inouï. Ces musiciens intégrèrent parfois des références à des cultures musicales qui seront appelées ici indifféremment traditionnelles, locales, ou extra-européennes. Mais il n'y a guère de contradiction entre ces références et l'exigence d'innovation radicale : l'intégration s'effectua le plus souvent à des fins *structurelles* – c'est-à-dire précisément pour renouveler radicalement le langage musical – et non pas dans une optique d'exotisme (pour apporter une « couleur » locale). Cet article prend comme exemple Xenakis pour comprendre *comment* s'est réalisée cette rencontre, et suit son itinéraire. Dans un premier temps (œuvres de jeunesse), le compositeur gréco-franco-roumain (qui a également fait carrière aux États-Unis) convoque les musiques locales à travers un projet que l'on peut qualifier de bartókien. Puis (années 1960), cherchant l'universalisme, il développe une logique structuraliste qui lui permet d'envisager l'unification de toutes les musiques, bien entendu à travers la notion de création. Ensuite (années 1970), sans renoncer à l'universalisme, il développe une logique qui n'est pas sans affinités avec le *credo* en un village global. Enfin, lors de son dernier itinéraire, les musiques locales prennent le visage de l'altérité radicale, notamment à travers la référence à l'Afrique.

INTRODUCTION

Xenakis a grandi à Braïla, en Roumanie, au sein d'une famille de commerçants *grecs*, et eut une gouvernante qui lui parlait en plusieurs *langues*. Il a passé son adolescence dans une école *anglo-grecque*. En 1947, fuyant la guerre civile grecque, il voulut partir aux *États-Unis*, mais finit par s'installer en *France*. Qu'on le pense comme un cosmopolite ou comme un immigré, il ne peut qu'être un bon sujet pour une réflexion sur la relation entre musique et globalisation !

Avec Stockhausen, Boulez, Nono, Berio ou Cage, Xenakis a fait partie des compositeurs qui, dans les années 1950-60, ont fondé ce que l'on appelle musique contemporaine, qui a pour première valeur l'originalité extrême, l'innovation musicale totale, l'inouï. Ces musiciens intégrèrent parfois des références à des cultures musicales qui seront appelées ici indifféremment traditionnelles, locales, ou extra-européennes. Mais il n'y a guère de contradiction entre ces références et l'exigence d'innovation radicale : l'intégration s'effectua le plus souvent à des fins *structurelles* – c'est-à-dire précisément pour renouveler radicalement le langage musical – et non pas dans une optique d'exotisme (pour apporter une « couleur » locale).

Xenakis constitue l'un des meilleurs exemples de cette intégration. Il a souvent témoigné de son intérêt pour les musiques non européennes :

« J'ai aimé les musiques traditionnelles – la musique indienne, par exemple –, et j'ai toujours trouvé extraordinaire la musique du nô. Intuitivement, je me disais : ce doit être très proche de la musique des premières tragédies antiques. Cet intérêt assez vaste que j'ai toujours eu vient peut-être du fait que je suis né en Roumanie, que très tôt j'ai entendu de la musique tzigane, hongroise, russe... »,

dit-il à l'occasion d'un entretien¹. Ailleurs, il mentionne parmi les musiques qui l'ont marqué celles du Laos, du Vietnam, de Java, de la Chine, du Japon ou de l'Afrique². Cet intérêt s'entend assez peu dans son œuvre, puisque la référence aux musiques locales s'effectue d'une manière structurelle. Néanmoins, il a contribué, à sa manière, à forger son langage sonore totalement inouï.

La recherche musicologique a déjà travaillé sur le dynamitage du langage traditionnel par la musique contemporaine et sur la création de procédés inouïs parfois grâce à la référence aux musiques extra-européennes. Ainsi, il serait facile de montrer que certaines innovations majeures de l'univers sonore et musical de Xenakis sont explicables en partie comme des emprunts à des techniques et des sonorités que l'on rencontre dans des musiques traditionnelles, emprunts qui, transposés et stylisés dans l'univers de la musique contemporaine, perdent leur caractère localisable et sonnent d'une manière tout à fait nouvelle : micro-intervalles, rythmes, timbres, modes d'émission vocale, etc.

Par contre, on s'est encore peu interrogé sur la manière avec laquelle se sont produites les rencontres entre la musique contemporaine et les musiques traditionnelles au sein de la première. Ce texte posera cette question à travers Xenakis et, pour tenter d'y répondre, il suivra son parcours.

LE PROJET BARTOKIEN

La première occurrence de musiques traditionnelles chez notre compositeur survient dans ses œuvres de jeunesse, c'est-à-dire à la fin des années 1940 et au début des années 1950, avant donc ce que lui-même considérerait comme son *opus 1* (*Metastaseis*, 1953-54). Les musiques traditionnelles en question sont les musiques rurales grecques, dont le nom générique est musique « démotique ». Par exemple, dans l'une de ses dernières œuvres de ce type, *Zyia* (1952, soprano, flûte et piano), deux éléments constituent des références évidentes à la musique démotique : la mélodie de la soprano, de type modal, et le rythme-mesure du petit interlude instrumental, qui constitue un *aksak* (une mesure asymétrique du type 7/8, décomposable par exemple en 3+2+2). Dans cette pièce, il y a cependant déjà des éléments novateurs, qui n'ont pas de rapport avec la musique traditionnelle. Ainsi, au tout début, le piano joue une note répétée selon une série de Fibonacci quelque peu aménagée, créant des accents sur des notes à intervalle de 13, 8, 5, 3, 2, 1, 2, 3, 5, 7, 11 doubles-croches (cf. **exemple 1**).

Exemple 1. *Zyia*, mesures 1-12

¹ Iannis Xenakis in Peter Szendy, « Ici et là. Entretien avec Iannis Xenakis », *Les Cahiers de l'IRCAM* n°5, 1994, p. 109.

² Cf. Iannis Xenakis, Sans titre, in Gérard Montassier (éd.), *Le fait culturel*, Paris, Fayard, 1980, p. 221.

On sait que Bartók avait déjà largement utilisé la série de Fibonacci. En effet, le jeune Xenakis vise à recréer le projet bartókien, qui travaillait avec des musiques paysannes et autres pour créer une musique résolument moderne³. Il est assez facile de comprendre pourquoi il développa un tel projet : il vient de prendre part à la Résistance grecque du côté des communistes qui mettent l'accent sur la notion de *peuple* et qui, précisément, conçoivent l'art comme une création au travers du ressourcement dans le peuple, ce qui leur permet de rompre avec les Écoles nationales, lesquelles, quant à elles, se contentent de quelques références anecdotiques au folklore.

Cependant, Xenakis est déjà installé en France depuis 1947, pour fuir la guerre civile grecque – en Grèce, il sera condamné à mort par contumace. Or, en 1952, date de *Zyia*, l'avant-garde musicale s'est déjà dirigée vers l'inouï. Xenakis expliquera par la suite qu'il finit par comprendre que le projet qu'il développait avec la musique démotique le menait vers une sorte de provincialisme⁴. Par ailleurs, sans renier ses engagements politiques, il vient de rompre avec le mouvement communiste qui avait figé l'idée de ressourcement dans le peuple en élaborant la très triste esthétique du réalisme socialiste. Aussi, il finit par abandonner le projet bartókien et, avec lui, la référence aux musiques populaires grecques.

À la recherche toujours de son identité, il construit alors un nouveau projet. Dans un article de jeunesse, où il hésite encore entre plusieurs types de musiques – « la musique européenne traditionnelle, celle dodécaphonique, l'électronique, le jazz, la musique démotique »⁵, dit-il –, il finit par répondre que la question n'est pas de choisir tel ou tel type de musique, mais de trouver le *lien* entre les différentes musiques. Aussi, il se demande si un tel lien existe, et il répond : « Le lien existe. C'est le fond même, le contenu du son »⁶. Il développe alors un projet risqué, projet qui a souvent été accusé de scientisme, car il est très abstrait et caractérisé notamment par l'utilisation de sciences. On sait aujourd'hui que ce projet a marché, car son abstraction correspondait à des besoins réels de la musique de l'époque. Pour le résumer, nous dirons que l'abstraction en question est marquée, d'une part, par l'idée de faire une musique qui soit déjà composition *du* son et non plus composition *avec* des sons – c'est-à-dire une musique tournée vers le son plutôt que vers les hauteurs, le son étant posé comme le seul lien entre toutes les musiques, comme on vient de le voir ; d'autre part, les aspects scientifiques convoqués sont musicalement pertinents, puisqu'ils résolvent par exemple à la question du grand nombre de notes, question que devait affronter la musique de l'époque – pour la résoudre, Xenakis fit appel au calcul des probabilités. Les mesures 52-59 de *Pithoprakta* (cf. **exemple 2**) mettent en œuvre ces deux idées : les hauteurs, les durées et les pentes des glissandi de plus d'un millier de sons sont calculées à l'aide des probabilités ; le passage entier s'entend comme un son global, presque un son synthétique.

Exemple 2. *Pithoprakta*, mesures 51-56.

³ Cf. François-Bernard Mâche, *Un demi-siècle de musique ... et toujours contemporaine*, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 302-321 ; Makis Solomos, « Du projet bartókien au son. L'évolution du jeune Xenakis », in M. Solomos (éd.), *Présences de Iannis Xenakis*, Paris, CDMC, 2001, p. 15-28.

⁴ Cf. Iannis Xenakis in Varga, Bálint A. Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, London, Faber and Faber, 1996, p. 52.

⁵ Iannis Xenakis, « Provlímata ellinikis mousikis synthesis », *Epitheorisi technis* n°9, Athènes, 1955 ; traduction française M. Solomos, in M. Solomos (éd.), *Présences...*, op. cit., p. 12.

⁶ *Idem*.

UNIVERSALISME VS SINGULARITÉ

Le compositeur s'achemine ainsi vers une sorte d'universalisme abstrait – guidé par l'universalité des sciences – qui aurait très bien pu mettre de côté non seulement les musiques extra-européennes, mais aussi toute musique autre que celle à créer. Or, à la même époque, il continue à écouter des musiques du monde entier, d'Asie, d'Afrique, etc. Pour certaines, il en avait entendu parler probablement dans la classe d'Olivier Messiaen. C'est bien sûr le cas de la musique indienne, à laquelle il s'était intéressé de très près durant l'époque bartókienne : il avait même composé une sorte d'étude, *Rythmes sur tabla* (janvier 1953, pour trois tablas), qui reste, aujourd'hui encore, non jouée, bien qu'elle vient d'être éditée⁷. Pour d'autres musiques, il les découvre en passant ses dimanches après-midi au Musée de l'homme, où André Schaeffner avait assemblé de nombreux enregistrements⁸.

Il y a donc une certaine contradiction entre l'exigence d'universalité et la découverte de la singularité de musiques très variées.

Xenakis résolut cette contradiction assez vite, dès les années 1960, en infléchissant la quête de l'universalisme à l'aide du projet *structuraliste* qui se faisait jour à l'époque dans les sciences humaines. Ainsi, il développe l'idée que toutes les musiques partagent certains traits. Il convoque la théorie mathématique des groupes, très en vogue à l'époque, et avec laquelle les mathématiciens tentent de « fonder » les mathématiques, pour tenter à son tour de fonder la musique, toute musique, celle du passé comme celle à venir. Il élabore la dualité structures en-temps / structures hors-temps, les secondes posant une sorte de généralisation de la notion de gamme, mais applicable à d'autres caractéristiques du son tels que les durées, les attaques, etc. Il postule qu'il faut renouveler la musique en élaborant à nouveau des structures hors-temps – à nouveau, nous dit-il, car la musique occidentale a fini par évacuer le hors-temps et se situer totalement dans le en-temps –, structures hors-temps qui pourraient également aider pour comprendre les musiques du passé ou bien d'autres cultures. Pour le citer :

« La musique est par définition un art de montage, une combinatoire, une "harmonique", et il y a beaucoup à découvrir et à formuler dans ce domaine. Je pense avoir défini deux structures de base, l'une qui appartient à la catégorie temporelle de la pensée musicale, l'autre est indépendante du temps et son pouvoir d'abstraction est grand : la musique antique est basée sur la combinatoire hors-temps, c'est ce qui lui a permis de s'adjoindre les mathématiques ; la musique actuelle, depuis qu'elle est polyphonique, a liquidé presque totalement le côté hors-temps, combinatoire de la musique au bénéfice du temporel... la combinaison des voix, les modulations, la mélodie, tout cela se fait dans le temps. Cette musique a perdu par exemple tout ce qu'il y avait dans la structure modale, qui était basée sur les tétracordes et les "systèmes" et non pas sur les gammes octaviantes ; elle a perdu tout cela au bénéfice du temporel, c'est-à-dire des structures temporelles. Avec la structure hors-temps qui est statique, on peut "décrocher" du temps, prendre une durée et déclarer "définitivement, elle aura cette dimension". Je crois que la musique ne peut pas continuer comme elle fait actuellement ; elle a besoin de se recueillir et d'englober tout le passé pour pouvoir avancer. Il est grand temps pour une reconversion et une pensée nouvelles, qui, elles, engloberaient non seulement le passé de la musique

⁷ La partition a été publiée dans *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* n°10, Sampzon, éditions Delatour, 2009, p. 11-20 ; cette pièce est analysée par François-Bernard Mâche, « Xenakis et la musique indienne », *Filigrane* n°10, p. 21-26. Quant à l'intérêt du Xenakis de l'époque pour la musique de l'Inde, cf. Archives Xenakis, BNF, Carnet 1, « La musique hindoue ».

⁸ Communication orale de Françoise Xenakis.

occidentale qui a ses racines dans l'Antiquité, mais aussi les traditions des autres pays, en particulier celles de l'Asie, c'est-à-dire des traditions qui sont fortement basées sur une structure hors-temps »⁹.

Ce mouvement de pensée s'élabore au moment où notre compositeur revendique à nouveau son héritage grec, mais cette fois du côté de l'Antiquité. Pour résumer, Xenakis est à la recherche d'un

« substrat [...] qui nous permettra de fonder pour la première fois une axiomatique et de dégager une formalisation unifiant ainsi l'antique passé, le présent et l'avenir, et cela à l'échelle planétaire, c'est-à-dire comprenant les univers sonores encore étanches d'Asie, d'Afrique, etc. »¹⁰.

Cette quête de fondement lui permettra de faire quelques références précises à des musiques non européennes. Par exemple, dans « Vers une métamusique », il cite un rûga et en donne une formalisation mathématique à l'aide de la théorie des cribles, une théorie pouvant décrire toute gamme possible selon lui¹¹. Le rûga en question est cité d'après le livre d'Alain Daniélou *Northern Indian Music* publié en 1954¹².

Dans sa musique de l'époque (années 1960), il y a des aspects très abstraits, souvent hautement formalisés à l'aide par exemple de la théorie des groupes. Et il y a également le fauvisme qui caractérise tout Xenakis : des sons rudes, *fortississimo*, etc., des sons que l'on prend souvent pour « primitifs » et qui peuvent évoquer, dans un certain imaginaire européen, des musiques « primitives »¹³.

Un cas particulier constitue, dès le début des années 1960, la relation entre Xenakis et la musique japonaise. Xenakis effectue son premier voyage au Japon en 1961. Il en est profondément marqué¹⁴. Il y découvre notamment le théâtre *nô*, qu'il théorise comme une forme vivante de ce qu'avait dû être la tragédie antique¹⁵. Au niveau strictement musical, il est certainement fasciné par des sonorités dont sa musique est déjà proche, notamment les sons glissés du *hichiriki*, le hautbois japonais. Il n'hésite pas à les intégrer dans son œuvre, créant des mélanges sonores inouïs comme en atteste l'extrait de l'*Orestie* (1965-66, musique pour la trilogie d'Eschyle) de l'exemple 3.

Exemple 3. *Orestie*, « Agamemnon », p. 37.

GLOBAL VILLAGE

⁹ Iannis Xenakis in Mario Bois, *Iannis Xenakis. The man and his music*, Boosey and Hawkes : bulletin d'information n°23, Paris, 1967, p. 13.

¹⁰ Iannis Xenakis, « Vers une métamusique » (1967), *Musique. Architecture*, Tournai, Casterman, 1971, p. 40-41.

¹¹ Cf. *idem*.

¹² Ce livre a pu intéresser Xenakis parce qu'il contient de nombreuses comparaisons avec la théorie grecque ancienne.

¹³ « Le chant stylise les manifestations vocales les plus élémentaires : appel, plainte, cri, clameur, etc. que l'on retrouve dans la plupart des musiques traditionnelles », écrit Christine Prost (« *Nuits*. Première transposition de la démarche de Iannis Xenakis du domaine instrumental au domaine vocal », *Analyse Musicale* n°15, 1989, p. 65) à propos de *Nuits*.

¹⁴ À cette occasion, il prend de nombreuses notes (cf. Archives Xenakis, BNF, Carnet 31) et publie l'article « The Riddle of Japan », in *This is Japan* n°9, 1961, p. 66-69.

¹⁵ Cf. Iannis Xenakis, « The Riddle of Japan », *op. cit.*, p. 68.

La relation entre Xenakis et la musique japonaise est un cas d'étude intéressant, puisque celui-ci intègre le Japon à travers sa singularité sonore et non son universalité structurelle. Cela montre peut-être que notre compositeur n'est pas totalement convaincu de l'idée d'une universalité abstraite à travers les structures d'ordre ou la théorie des groupes ou bien que, plus simplement, comme tout compositeur, c'est un « voleur » de sons...

Cette conscience de l'irréductible singularité des musiques non occidentales – et de la musique en général – va sans doute augmenter chez lui grâce à des voyages de plus en plus nombreux, en Indonésie, en Iran, etc. ainsi qu'aux Etats-Unis (où il enseigne jusqu'au début des années 1970). Par ailleurs, à travers ces voyages, il prend probablement conscience du fait que le monde est en train d'entrer dans ce que Marshall McLuhan nommera « village global », un monde où l'information est de plus en plus disponible immédiatement.

Dans les années 1970, Xenakis développe souvent cette vision des choses. Je cite le texte de 1976, intitulé « Culture et créativité », qui fut publié par l'Unesco :

« Quand on dit “pays développé”, on ne pense qu'aux machines à laver, aux voitures ou à la bombe A ou H, mais on oublie que des civilisations comme celles de l'Inde, par exemple, ou de l'Afrique, sont bien plus développées que les civilisations artistiques des pays capitalistes ou socialistes. Aucune comparaison n'est possible entre les arts traditionnels de l'Inde – musique, danse, architecture – ou ceux de la Chine, de l'Indonésie, de l'Afrique, qui sont le patrimoine de l'humanité tout entière, et ce qui existe dans le domaine artistique en Europe, aux États-Unis, ou en Union soviétique »¹⁶.

Dans ce texte, il va même jusqu'à émettre des propositions concrètes pour l'enseignement :

« Il est indispensable de restructurer l'enseignement, à partir de la maternelle, en passant par l'école primaire, les lycées et jusque dans les universités, de manière que les civilisations des pays dits du tiers-monde soient étudiées au même titre que celles de l'Occident »¹⁷.

Parallèlement à cette conscience, il conserve l'idée d'une universalité, mais il assouplit sa position, parlant d'« invariants » :

« [Les cultures musicales sont des] diversités incroyables [...] en formations et transformations continues tels les nuages [...] mais qui présentent] des parties qui sont plus invariantes que d'autres et qui forment ainsi des matériaux de dureté et de consistance consécutives aux diverses époques des civilisations »¹⁸.

Dans sa propre musique des années 1970, il s'intéresse notamment aux quarts justes qu'il pense comme élément invariant¹⁹. À partir environ de 1977 et jusque dans les années 1980, il fait un usage abondant d'une échelle qu'il dit être proche du *pelog* javanais, une échelle caractérisée par l'imbrication de quarts justes. On la rencontre notamment dans la première grande partie de *Jonchaies* (1977, orchestre), sous la forme présentée par l'**exemple 4**. Cette échelle – qui n'est pas octaviante – s'y déploie à travers une gigantesque hétérophonie de cordes qui se construit progressivement, et qui réalise des mouvements lents de l'extrême aigu vers le grave, puis vers l'aigu, puis à nouveau vers le grave. L'**exemple 5** donne un extrait de la partition qui correspond à la fin de la première descente dans le grave.

Exemple 4. Échelle de la première partie de *Jonchaies*.

Exemple 5. *Jonchaies*, mesures 26-29.

¹⁶ Iannis Xenakis, « Culture et créativité » (1976), in *Kéleütha*, Paris, L'Arche, 1994, p. 129.

¹⁷ *Ibid.*, p. 131.

¹⁸ Iannis Xenakis, *Arts/Sciences. Alliages*, Tournai, Casterman, 1979, p. 11.

¹⁹ Cf. Iannis Xenakis, in Bálint A. Varga, *op. cit.*, 144-145.

L'ALTÉRITÉ

Chez le dernier Xenakis (années 1980-90), on trouvera parfois une référence précise : l'Afrique. Notre compositeur s'est toujours intéressé à la musique africaine, mais c'est la première fois que cela s'entend dans son œuvre. Il semblerait qu'il ait travaillé de près les rythmes africains : « J'ai aussi étudié les rythmes africains, qui apparaissent complexes, mais qui sont en réalité basés sur des patterns rythmiques isochrones »²⁰, dira-t-il. Mes recherches dans les Archives Xenakis ne m'ont pas permis de savoir s'il a étudié par lui-même la musique africaine ou s'il l'a fait par l'intermédiaire d'un article de l'ethnomusicologue Simha Arom qu'il cite parfois²¹. En tout cas, il témoignera dans quelques entretiens de cet intérêt pour la musique africaine en déclarant par exemple :

« Les musiques africaines authentiques ne sont pas primitives, elles ont eu sans doute une évolution que nous connaissons très mal ou que nous ne connaissons pas. [...] La musique africaine correspondrait, plutôt, à une approche probabiliste, stochastique de la composition, de l'architecture, c'est-à-dire [qu'elle est imprévisible] tout en étant prévisible, une sorte d'imprévisibilité dans le détail [...] »²².

Cet intérêt se manifeste dans un nombre important de pièces et est flagrant dans une œuvre de 1989 pour trois percussionnistes jouant des djembés et une « peau africaine de grande taille »²³, *Okho* (cf. **exemple 6**), une composition qu'il serait intéressant de voir un jour jouée par des musiciens pratiquant aussi de la musique africaine.

Exemple 6. *Okho*, mesures 1-6.

Pourquoi l'Afrique ? Un commentateur malin pourrait relever le fait qu'*Okho* résulte d'une commande pour la célébration du bicentenaire de la Révolution française ; constatant que le compositeur y répondit en faisant appel à des instruments africains, il en déduira qu'il s'est amusé à rappeler que la République a aboli des privilèges en France, mais n'a pas renié le colonialisme. D'une manière plus générale, et sans prêter des intentions à Xenakis, on ne pourra pas s'empêcher d'entendre cette œuvre comme un hommage à un continent dévasté, que l'Europe a pillé, et qui, de nos jours, donne lieu à des récits hallucinants à propos de gens qui se noient dans l'Océan dans leur effort désespéré de gagner l'Europe.

La référence à l'Afrique joue sans doute aussi à un niveau plus individuel. Le premier Xenakis, avant de se lancer dans l'abstraction, s'intéressait beaucoup aux questions rythmiques. Le compositeur revient donc au rythme dans sa vieillesse – mais il y est revenu aussi avant – comme à un soi devenu étranger. Ici aussi, d'une manière plus générale, en entendant *Okho*, on peut imaginer notre compositeur découvrant, dans les couloirs du métro parisien, des musiciens africains ou autres jouant du djembé, et se disant : « Je peux aussi faire cela ». C'est-à-dire : « Je peux aussi être cet Autre radicalement différent de ce que je suis ethniquement, socialement et musicalement ». Xenakis aimait se sentir étranger. Il dira : « Ma musique n'a pas de racines dans la musique occidentale, excepté pour l'instrumentation.

²⁰ *Ibid.*, p. 147.

²¹ Cf. Simha Arom, « Du pied à la main : les fondements métriques des musiques traditionnelles d'Afrique centrale », *Analyse musicale* n°10, 1988. Xenakis cite cet article dans « Cribles » (1988), *Kéleütha*, *op. cit.*, p. 75, ou dans Bálint A. Varga, *op. cit.*, p. 147, note 58.

²² Iannis Xenakis in Candido Lima, « Entretien avec Xenakis », 1982, inédit.

²³ Expression utilisée dans la partition.

Je suis essentiellement un autodidacte »²⁴. Il a publié un livre d'entretiens intitulé *Il faut être constamment immigré*²⁵. Il a sans doute été toute sa vie à la recherche de l'altérité, et il est probable que l'Afrique joua pour lui le rôle d'une altérité radicale, de laquelle il finit par se sentir très proche. Le titre *Okho*, nous dit-il, est une pure combinaison de phonèmes, sans signification – une pure altérité.

²⁴ Lettre manuscrite de Xenakis à un destinataire inconnu, ca début-milieu des années 1970, Archives Xenakis, BNF, dossier Écrits, 7/39.

²⁵ Cf. François Delalande, « *Il faut être constamment un immigré* ». *Entretiens avec Xenakis*, Paris, Buchet-Chastel/INA-GRM, 1997.