



HAL
open science

L'équilibre fragile de Pour la Paix

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. L'équilibre fragile de Pour la Paix. Xenakis. La musique électroacoustique / Xenakis. The electroacoustic music, Université Paris 8, mai 2012, publié dans Makis Solomos (éd.), Iannis Xenakis. La musique électroacoustique / The Electroacoustic Music, Paris, l'Harmattan, 2015, p. 125-157., l'Harmatta, pp.125-157, 2015. hal-01202897

HAL Id: hal-01202897

<https://hal.science/hal-01202897>

Submitted on 21 Sep 2015

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.

L'équilibre fragile de *Pour la Paix*

Makis Solomos (*MUSIDANCE, Université Paris 8, France*)

ABSTRACT

Pour la Paix (1981-82) has a particular place inside Xenakis' production: it is his unique radio composition (*Hörspiel*). The composer drew extracts of texts from two books of his wife, to tell the story of two young boys, stemming from the same village, but recruited in two enemy armies. This text is read by four narrators. It is musically commented by sounds produced by the UPIC. In parallel, ten choral sequences open more speculative spaces, and propose a pure musical extension. Put in a tape, these three components can be diffused on the radio. However, the work was created in concert, and it is doubtless why Xenakis also proposes concert versions. After the examination of the project and the genetics of the work, this article analyzes the components one by one (text, choral sequences, UPIC sounds). Then, it examines their assembly, by emitting the hypothesis that the fragility of this assembly explains why the version concert (in particular the one with the narrators and the choirs on stage) is the more interesting for the listener. As a conclusion, the article deals with the final episode, where both boys die in the bomb blast¹.

1. INTRODUCTION

Dans la production musicale de Xenakis, *Pour la Paix* occupe une place singulière. Combinant quatre récitants, chœur mixte (32 voix minimum) et sons UPIC sur support, cette œuvre fait partie de ses rares pièces mixtes². Par ailleurs, il s'agit de l'unique création radiophonique de Xenakis, ce qui explique la très grande importance du texte (qui est de Françoise Xenakis) lu par les récitants, dont les sons UPIC constituent en partie un commentaire, les chœurs pouvant être appréhendés comme des chœurs de tragédie antique. Enfin, sans doute en raison de la complexité de son projet, elle est peu jouée ou diffusée, et reste méconnue.

Composée en 1981-82, *Pour la Paix* résulte d'une commande de Radio France (et de l'INA-GRM) sous la forme d'une œuvre radiophonique, un *Hörspiel*, c'est-à-dire une pièce à diffuser à la radio. L'œuvre devait être présentée au Prix Italia³, un concours organisé par la RAI depuis 1948 – et existant toujours –, primant des programmes radiophoniques et télévisuels. Mais ce ne fut pas le cas. Sur ce point, Xenakis a des mots amers :

« *Pour la paix* aurait dû être présenté pour le Prix Italia. Mais il ne fut jamais envoyé, car j'ai été trahi par la radio française. On m'a demandé d'écrire cette pièce, mais il se trouve que, cette année, le concours n'avait pas ouvert cette catégorie »⁴.

Dans des entretiens qu'il m'a accordés, Daniel Teruggi, qui fut l'assistant de Xenakis durant la composition de la pièce, confirme :

« Au départ le projet était une commande de Radio France pour être présenté au Prix Italia, donc une œuvre radiophonique. L'œuvre n'a pas plu, elle n'a même pas été choisie par le comité interne de sélection Radio France »⁵.

¹ Cet article a paru sous une version légèrement différente et sous le titre : « *Pour la Paix* de Iannis Xenakis. Une œuvre singulière », revue *Musimédiane* n°8, 2014, <http://www.musimediane.com>.

² Seules trois œuvres de Xenakis sont mixtes : *Analogique A et B* (1958-59 : 9 cordes + bande 4 pistes), *Kraanerg* (1968-69, musique de ballet, mixte : orchestre + bande 4 pistes) et *Pour la Paix*.

³ Lors de la création de la pièce en concert, Xenakis indique dans la notice du programme : « *Pour la Paix* est une commande de Radio France pour ce concert organisé dans le cadre de l'Union Européenne de Radiodiffusion et destinée à représenter ultérieurement Radio France au Prix Italia » (Archives Xenakis, dossier écrits 9/52 et dossier œuvres 26/4).

⁴ « *Pour la paix* should have been entered for the Prix d'Italia. As it happens it was never sent because I was betrayed by French Radio. They asked me to write this piece but it turned out that the competition that year didn't cover that particular category » (Iannis Xenakis in Bálint A. Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, Londres, Faber and Faber, 1996, p. 171).

La pièce fut créée en concert, le 23 avril 1982, au Grand auditorium de Radio France (Paris)⁶, dans le cadre d'un concert intitulé « Hommage à Pierre Schaeffer » et comprenant successivement *Carnet de Bal* de Pierre Schaeffer, *Pierres Réfléchies* de Pierre Henry (création, commande de l'Union européenne de Radio-Télévision), *Voyage au Centre de la Tête* (création, commande de l'État et de l'INA-GRM) de François Bayle et *Pour la Paix*⁷. Lors de ce concert, les compositeurs diffusaient eux-mêmes leur pièce à l'aide de l'acousmonium. *Pour la Paix* était sans doute donné dans la version que nous appellerons acousmatique, c'est-à-dire entièrement sur support⁸.

Pièce radiophonique à l'origine, mais créée finalement en concert avec une partie de l'effectif en direct : on voit déjà une ambiguïté intéressante se glisser dans les circonstances de la création. Le catalogue Xenakis chez Salabert prolonge l'ambiguïté. Ne possédant pas de rubrique « œuvres radiophoniques », il fait figurer *Pour la Paix* dans la rubrique « électroacoustique », indiquant : « Version pour chœur, récitants et musique. Bande réalisée au CEMAMu et au GRM, Paris. Durée : 26'45'' ». Bande magnétique 2 pistes (existe aussi en version DAT), 4 haut-parleurs minimum ». Mais la pièce figure également dans la rubrique « Chœur », qui propose quatre versions : I. chœur mixte *a cappella* ; II. chœur mixte *a cappella*, 4 récitants et bande stéréo (sons UPIC) ; III. 4 récitants et bande stéréo (comprenant les chœurs enregistrés et les sons UPIC) ; IV. bande seule (réunissant chœur, récitants et sons UPIC).

Il y a donc cinq versions possibles de la pièce. La première est sa forme radiophonique, qui n'existe pas comme telle dans le catalogue en question. Les quatre autres sont des versions pour le concert. La première ne conserve que les parties de chœur, mises bout à bout, elle dure environ 7'⁹. Cela peut sembler étonnant, mais, en même temps, exprime l'importance que Xenakis accordait à l'époque aux chœurs. Cette version, étant sans le texte de Françoise Xenakis (les chœurs ne chantent que des phonèmes, à la manière habituelle de Xenakis), pourrait également être appréhendée comme la version « musicale » de l'œuvre, à la manière des versions définitives que Xenakis fit de l'*Orestie* ou de *Medea*, lorsqu'il ne conserva que les parties musicales des présentations théâtrales initiales ; mais cela en plus sommaire. Les trois autres versions, qui comprennent toutes les parties, sont des versions de concert, qui vont d'une version où aussi bien les narrateurs que les choristes sont sur scène à une version acousmatique (tout est sur support) en passant par la version où les narrateurs sont sur scène et les choristes sur support. Il est à noter que la version acousmatique correspond à la version radiophonique (ou électroacoustique d'après le catalogue), mais s'en distingue puisqu'elle est à diffuser en concert.

On pourrait, comme on verra dans l'analyse des sons UPIC, émettre l'hypothèse qu'il existerait également une version pour UPIC seul, qui met bout à bout les sons UPIC – l'équivalent de la version pour chœur seul.

Le présent article propose une première approche de *Pour la Paix*. Sans entrer dans tous les détails de l'analyse, il souhaite faire le tour de certaines questions et ébaucher quelques pistes de réflexion que d'autres travaux pourraient prolonger. Il souhaite rendre justice à cette pièce qui, de même qu'elle est peu jouée et diffusée, est encore trop peu commentée par les spécialistes. En ce qui concerne ces derniers, voici la liste des quelques travaux qui s'y réfèrent : Rudolf Frisius (1986), Jean-Marc Bardot (1999) et James Harley (2004) offrent une introduction générale ; Kostas Tsougras (2005) analyse la structure des hauteurs des parties chorales¹⁰.

⁵ Daniel Teruggi, entretien écrit (email), avril 2012.

⁶ Dans le catalogue Salabert de Xenakis, on lit que la création s'est déroulée au studio 105 de la Maison de la Radio.

⁷ On trouvera dans les Archives Xenakis (dossier œuvres 26/4) l'ensemble du programme du concert, comprenant une introduction de Schaeffer, les biographies des compositeurs, les notes de programme des pièces (à noter que la pièce de Bayle est dédiée à « P.S. [Pierre Schaeffer], P.H. [Pierre Henry] et Y.X. [Xenakis] »).

⁸ Dans le programme du concert, on lit :

« Récitants : Danielle Delorme, Françoise Xenakis, Philippe Bardy, Maxence Maylfort.

Avec la participation des Chœurs de Radio France sous la direction de Michel Tranchant du Groupe de recherches musicales de l'INA. Assistant : Daniel Teruggi ».

C'est l'entretien avec Daniel Teruggi (cf. *infra*) qui permet de comprendre que la diffusion s'est faite entièrement sur support.

⁹ Et non pas 10' minutes comme indiqué dans le catalogue.

¹⁰ Cf. Rudolf Frisius, « Formalisierte Musik. Iannis Xenakis' Hörstück *Pour la Paix* », *Musik Texte* vol.13, 1986, p. 39-41 ; Jean-Marc Bardot, *Cendrées de Xenakis ou l'émergence de la vocalité dans la pensée xenakienne*, mémoire de maîtrise, Université Jean Monnet (Saint-Etienne),

Dans un premier temps, nous étudierons le projet de l'œuvre, nous nous livrerons à une première ébauche de sa génétique et nous mentionnerons les documents disponibles. Puis, nous analyserons tour à tour les composantes : le texte lu par les quatre récitants ; les parties UPIC ; les chœurs. Enfin, nous aborderons la question de l'assemblage de ces composantes, pour constater sa fragilité. Et nous émettrons l'hypothèse que, parmi les multiples versions possibles, celle en concert où les narrateurs et les chœurs sont en direct, est peut-être la version qui rend le plus justice à la pièce : une exécution en direct met justement en valeur la grande – et fort intéressante d'un point de vue dramaturgique – fragilité qui domine les relations entre les quatre composantes. La conclusion sera réservée au point culminant – du point de vue narratif – de la pièce, l'explosion qui tue les deux protagonistes, explosion qui fait écho à un événement important dans la vie de Xenakis.

2. GÉNÉTIQUE DE L'ŒUVRE

Xenakis n'a pas écrit de texte analytique sur *Pour la Paix*. Il n'existe qu'une brève notice, rédigée à l'occasion de la création en concert¹¹ ainsi que quelques brefs propos tenus dans des entretiens. Comme matériau dans les Archives Xenakis, nous avons un dossier¹² qui contient notamment le montage des textes de Françoise Xenakis avec quelques indications sur la musique à composer ainsi que le programme de la création. Les bandes numérisées des Archives Xenakis sont plus conséquentes. À côté de plusieurs copies de la pièce en plusieurs pistes ou en réduction¹³, elles contiennent les enregistrements des parties de chœur en plusieurs prises¹⁴ ou dans la version définitive¹⁵, les enregistrements des récitants¹⁶ ainsi que les sons UPIC¹⁷ – pour ces derniers, nous y reviendrons plus en détail.

Les documents contenus dans les Archives Xenakis nous permettent de comprendre dans quel ordre la pièce a été composée. Un premier document consiste en 20 feuillets où Xenakis a fait un montage des extraits choisis de textes de Françoise Xenakis. Il a probablement réalisé des photocopies de ces extraits, les a découpés, puis collés sur les feuillets¹⁸. Puis, sur ces mêmes feuillets, il a distribué le texte aux quatre récitants (nommés par leurs prénoms – mais pas dans la totalité du texte) et, dans la marge de droite, il a noté les sons UPIC « bleus ». Sur un second document, consistant en 14 feuillets, on trouve une copie du texte assemblé. Il y est indiqué « version complète définitive » et « au crayon les coupures pour une version raccourcie ». Effectivement, dans la version finale, le texte est abrégé et quelques mots sont changés. Sur ces mêmes feuillets, on trouve des indications pour la musique : les interventions projetés pour les parties de chœur sont indiquées (« chœurs ») ; les séquences UPIC, nommées M1, M2, etc. – comprenant également l'indication de leur durée – correspondent globalement (mais pas tout à fait) à la version définitive ; dans quelques passages, on a des annotations sur le type de sons nécessaires ; enfin, certaines phrases du texte sont assemblées en paragraphe, d'autres séparées (afin sans doute d'illustrer musicalement un mot).

Ainsi, la première étape a consisté à créer le texte, en montant des extraits. Puis, Xenakis a pensé associer certains passages à quelques sons UPIC (« bleus ») peut-être déjà composés. Enfin, il a ajouté sur le texte les moments précis où interviendront les autres éléments musicaux : chœurs et autres sons UPIC, qu'il fallait probablement composer.

L'entretien avec Daniel Teruggi permet de retracer l'ordre de composition de ces éléments :

1999 ; James Harley, *Xenakis. His Life in Music*, New York, Routledge, 2004 ; Kostas Tsougras, « An analysis of *Pour la Paix* (1981) for a cappella mixed choir by Xenakis », in Anastasia Georgaki, Makis Solomos (éd.), *Proceedings of the « International Symposium Iannis Xenakis »*, Athènes, University of Athens, 2005, p. 161-168, <http://www.iannis-xenakis.org/fxe/actus/symposium.html>.

¹¹ Archives Xenakis, dossier écrits 9/52 (également dans dossier œuvres 26/4).

¹² Archives Xenakis, dossier œuvres 26/4.

¹³ Archives Xenakis (Tolbiac), Xenakis 364, 365, 514, 567, 568, 569.

¹⁴ Archives Xenakis (Tolbiac), Xenakis 381 et 382.

¹⁵ Archives Xenakis (Tolbiac), Xenakis 573.

¹⁶ Archives Xenakis (Tolbiac), Xenakis 572.

¹⁷ Archives Xenakis (Tolbiac), Xenakis 416, 570, 571, 574, 603.

¹⁸ Il a utilisé du scotch, ce qui fait que, lors de notre dernière consultation de ce document (avril 2012), de nombreux passages découpés ne tenaient plus sur les feuillets.

« Il a commencé par le texte de Françoise Xenakis qu'il a utilisé pour le texte du chœur (8 voix solistes), il les a enregistrées avec les chœurs de Radio France. Moi j'interviens une fois l'enregistrement fini et couché sur une bande 8 pistes 1 pouce, chaque chanteur sur une piste, le premier travail a consisté à faire une réduction stéréo des enregistrements [...] Ceci se passe dans les studios du GRM.

Ensuite on a enregistré les comédiens, avec séance de sélection en compagnie de Françoise Xenakis et enregistrement dans les studios de Radio France. Suite à l'enregistrement, choix des séquences, montages, etc.

À ce moment, on commence le montage de l'œuvre sur un magnétophone 8 pistes : 4 pistes pour les sons UPIC, 2 pour les comédiens, 2 pour les chœurs. À partir de cette version nous avons réalisé la version 4 pistes, original définitif dans laquelle les niveaux sont bien équilibrés. J'ai utilisé (faute de temps) la version 8 pistes pour le concert de création.

Xenakis avait 2 ou 3 bobines de son qu'il avait préparé préalablement, on a passé beaucoup de temps à écouter, prémixer et construire progressivement la continuité de l'œuvre. Mais il manquait plein de sons et c'est pourquoi il partait le soir assez tôt pour aller à l'UPIC fabriquer des nouveaux sons, cette fois-ci avec une fonction précise par rapport à la narrativité du texte »¹⁹.

Pour résumer, l'ordre a dû être le suivant : montage du texte ; composition et enregistrement des parties de chœur ; enregistrement des récitants ; montage des sons UPIC existants, composition de nouveaux sons UPIC et montage final.

Deux éléments sont frappants. D'abord, on constate que le texte constitue le support premier et qu'il le reste jusqu'au bout, même si les parties chorales et les séquences UPIC les plus consistantes créent des moments purement musicaux. Ensuite, on notera que Xenakis procède par montage (c'est déjà la cas du texte), en ajoutant progressivement les divers éléments.

En ce qui concerne les dates, les documents d'archives consultés n'en contiennent aucune. Le catalogue Salabert indique 1981. Mais Daniel Teruggi mentionne également le début 1982, pour le travail qu'ils ont effectué ensemble :

« Je ne peux pas avoir oublié la période étant donné que mon fils aîné est né le 16 avril et on était en plein mixage. Les dates s'étalent de janvier 1982 à mars pour l'enregistrement des comédiens et des chœurs, et de mars jusqu'à la veille du concert (22 avril) pour le mixage de l'œuvre. Le 22 avril à 23h, après avoir écouté l'œuvre avec Françoise Xenakis, nous sommes allés manger des côtes d'agneau aux Ondes... »²⁰.

On peut supposer que le montage du texte – qui a dû se faire vite – et l'écriture ainsi que l'enregistrement du chœur ont occupé Xenakis fin 1981, puis vint, début 1982, le travail avec Teruggi qui comprend les autres phases.

3. LE TEXTE

Pour la Paix constitue l'unique pièce de Xenakis qui fait appel à des récitants et où le texte – lu par deux hommes et deux femmes – est si important, comme en atteste la partition, qui donne les séquences chorales et les séquences UPIC par rapport au texte (cf. l'**exemple 1** qui fournit la première page de la partition). Cela tient, avons-nous vu, au projet initial, consistant en une œuvre radiophonique. L'unique comparaison possible dans sa production musicale serait avec ses musiques pour tragédie, l'*Orestie* ou *Les Bacchantes* – et il existe en effet des affinités dans la relation du texte à la musique. Comme l'écrit Daniel Teruggi :

« *Pour la Paix* constitue une œuvre différente du reste de sa production. C'est une œuvre dramaturgique, dans laquelle, pour la première fois, il n'y a pas une relation de l'intérieur vers l'extérieur, mais l'œuvre reçoit un programme de l'extérieur à travers les textes écrits par sa femme, Françoise Xenakis. Il doit donner à ses sons une fonction nouvelle, qui doit être en relation avec une ligne dramatique et qui doit remplir des rôles dramatiques »²¹.

¹⁹ Daniel Teruggi, entretien écrit (email), avril 2012.

²⁰ Daniel Teruggi, entretien écrit (email), 1^{er} juin 2014. « Les Ondes » est un café-restaurant situé face à Radio France.

²¹ « *Pour la Paix* constitutes a work different from the rest of his production. It is a drama work, in which, for the first time, he does not have a relation from inside to outside but receives a program from the exterior through the texts written by his wife, Françoise Xenakis. He has to give to his sounds a new function, which have to relate to a drama line and fill dramatic functions within it » (Daniel Teruggi, « Against oblivion », in

POUR LA PAIX

IANNIS XENAKIS

Section 1:
 F1: Une guerre. Par phrases hachées, par images, par couplets, voici dans son horreur, la guerre. Atrocités, massacres, tortures, infinie souffrance des hommes, des femmes. Nous sommes n'importe où. Là où l'on pend, fusille, massacre.
 W1: A war. In broken phrases, in images, in couplets, this in its horror is the war. Atrocities, massacres, tortures, infinite suffering of men and women. We are anywhere. Where they hang, shoot, massacre.

Section 2:
 F2: Ici le cessez-le-feu est officiel. C'est le deuxième en vingt-quatre heures. Et il aura duré ce qu'a duré le premier: quelques heures. Les armes devront se taire à 18h45 les grands l'exigent.
 W2: Here the cease-fire is official. It is the second in twenty-four hours. And it will have lasted as long as the first: a few hours. The weapons must be silent at 6.45 the chiefs command it.

Section 3:
 F1: Alors muets se battent à l'arme blanche et le sable les recouvre. enfants-frères du même drap de sable.
 W1: Then dumb they fight with knives and the sand covers them, comrades in arms under the same sheet of sand.

Section 4:
 F2: Cinq ans, six ans
 Ils étaient du même village et s'étaient mieux connus parce que pour une fête il fallait deux enfants de taille identique pour se glisser dans des vêtements de grenouilles qui étaient à petits carreaux noirs et blancs et qui pourquoi? avaient le dedans des oreilles en matière plastique orange.
 W2: Five years, six years
 They came from the same village and had come to know one another better because for a village fair two children of the same height were needed to slip into costumes of frogs with little black and white checks and who, why? with ears whose insides were made of orange plastic.

Section 5:
 F1: Maintenant enfants soldats chacun poussé dans un camp, ils s'étaient perdus, ils font la guerre, tuent, mais chacun cherche l'autre, son ami perdu depuis trois? quatre ans?
 W1: Now children soldiers each pushed into a camp, they had lost one another, they make war, kill, but each one searches for the other, his friend lost three? four years ago?

Section Ch1:
 F2: Ecoute le vent Dans le haut des arbres. Le vent qui décaiffe les morts, casques roulés au loin. Le vent qui caresse les visages et décaiffe les cheveux.
 W2: Listen the wind In the top of the trees. The wind which ruffles the hair of the dead, helmets rolled far away. The wind which caresses the faces and ruffles the hair
 *(that have)

CHŒUR 1
 S+A: *mf* E - cou - te le vent Dans le haut des a - rbres le vent qui dé - coi - ffe les morts ca - sques rou - lés au loin le vent qui ca - re - esse les vi - sa - ges et dé - coi - ffe les che - veux

♩ = 92 MM

Exemple 1. Pour la Paix, partition : première page²².

Le titre est bien sûr en relation avec le texte : on y parle des horreurs de la guerre. (On notera qu'il existe, dans le catalogue de Xenakis, deux autres « Pour » dans les années 1980, *Pour Maurice* et *Pour les*

Iannis Xenakis : *Das elektroakustische Werk*. Internationales Symposion Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, sous la direction de Ralph Paland, Christoph von Blumröder, Vienne, Verlag der Apfel, 2009, p. 30).

²² © Éditions Salabert. Publié avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

baleines, et que l'une des œuvres inédites du jeune Xenakis s'appelait *Colombe de la paix*.) À la question de Bálint Varga :

« Cette œuvre possède l'une des musiques les plus simples, les plus innocentes, les plus lyriques que avez écrites (en 1980, nous avons convenu que le lyrisme ne faisait pas partie de votre tempérament !), mais elle a aussi des visions et hallucinations terribles. Peut-être vouliez-vous conjurer toutes les horreurs de la guerre comme un avertissement et pour rappeler aux gens qu'il faut apprécier la paix ? »,

Xenakis répond :

« C'est basé sur un texte de Françoise qui ne porte pas sur une guerre spécifique mais sur la guerre en général et sur le traitement injuste des gens. Deux amis se retrouvent dans deux camps opposés et doivent se combattre. Ils finissent par se retrouver, mais sont tués dans une explosion »²³.

Xenakis s'est servi de deux livres de Françoise Xenakis, dont il choisit quelques extraits. Du premier, *Écoute*²⁴, il y a d'abord la phrase :

« Écoute le vent dans le haut des arbres. Le vent qui décoiffe les morts, casques roulés au loin. Le vent qui caresse les visages et décoiffe les cheveux »,

chantée par le chœur et lue par les récitants, qu'il utilise également dans *Nekuia*. Par ailleurs, il prend le début de la quatrième de couverture d'*Écoute* pour en faire le tout début du texte :

« [Une guerre.] Par phrases hachées, par images, par couplets, voici dans son horreur la guerre. Atrocités, massacres, tortures, infinie souffrance des hommes, des femmes. Nous sommes n'importe où. Là où l'on pend, fusille, massacre »²⁵.

Enfin, il isole quelques descriptions des horreurs de la guerre, descriptions qui jalonnent *Écoute*, faisant de ce petit livre un ouvrage poignant. Par exemple :

« Accroupie près du fleuve fou une femme dans une cuvette d'eau plus calme lave son enfant. Sa jupe rose tendue entre ses jambes, hamac pour l'enfant nu. Elle a une main sous la tête tandis que de l'autre, coupelle, prend l'eau et la fait doucement couler sur le petit corps. Parfois elle écarte les doigts de sa main coupelle. Refuse l'eau. Ne veut que de l'eau, de l'eau pure pour laver son enfant mort ».

Le reste du texte (plus important en quantité) est pris dans *Et alors les morts pleureront*²⁶. Ce livre raconte, entre autres, l'histoire de deux jeunes garçons, qui étaient amis avant d'être embrigadés dans deux armées opposées. La narration ouvre de grandes parenthèses laissant émerger des souvenirs heureux :

« Mais la plus grande fête on se la préparait : c'était de réussir à aller à l'insu de tous et au plus fort de la nuit au plus grand étang. Chacun posté à un bout, attendait et lorsque trois canards s'envolaient – c'est après de très longues discussions qu'ils avaient décidé du chiffre trois – on pénétrait dans l'eau nus un peu de biais que l'eau nous pénètre mieux et nous morde au bas du ventre. On aimait sans se le dire l'hésitation que l'on avait toujours à ce moment-là l'envie de se recroqueviller de reculer même »,

tout en avançant impitoyablement vers le triste dénouement. Le livre est mêlé aussi d'autres récits, que Xenakis ne garde pas – par exemple l'histoire d'une femme qui parle au nom des résistants.

Le montage effectué par Xenakis est judicieux. Il étoffe l'histoire des deux garçons de *Et alors les morts pleureront* par quelques descriptions des atrocités de la guerre empruntées à *Écoute*. Les extraits originaux sont très peu modifiés²⁷. Comme nous avons insisté sur l'utilisation du montage par Xenakis, il est important de souligner que l'écriture de Françoise Xenakis dans ces deux livres est elle-même une écriture qui procède par montage : plusieurs histoires parallèles sont tissées. L'effet de montage est renforcé par le fait que l'écriture même se caractérise également par un ton laconique, haché.

²³ Varga : « This piece has some of the simplest, the most innocent and lyrical music you have written (in 1980 we agreed that lyricism was not part of your make-up !) but it has also terrible visions and hallucinations. Perhaps you wanted to conjure up all the horrors of war as a warning and in order to remind people to appreciate peace? ». Xenakis : « It's based on a text by Françoise which is not about any specific war but about war in general, the unjust treatment of people. Two friends find themselves in two opposite camps and have to fight each other. They find each other eventually but are killed in an explosion » (Bálint A. Varga, *Conversations...*, op. cit., p. 171-172).

²⁴ Françoise Xenakis, *Écoute*, Paris Gallimard, 1972.

²⁵ La quatrième de couverture de *Écoute* continue ainsi : « Par pudeur, la voix qui décrit, qui raconte, s'efforce de rester froide, de se garder de toute littérature. Et pourtant un chant s'élève de ces pages, celui de l'humanité qui bout dans les chaudières de l'horreur. Et comme en filigrane, à travers tant de morts inconnus, anonymes, se devine, s'ébauche l'histoire de deux jeunes révolutionnaires et de leurs mères. Idéaux différents : mêmes gestes, mêmes échecs recommencés d'une génération à l'autre ; même espoir aussi de ceux qui, éternellement et contre tous les bourreaux, réinventent la vie ».

²⁶ Françoise Xenakis, *Et alors les morts pleureront*, Paris, Gallimard, 1974.

²⁷ Dans l'histoire des deux garçons, Françoise Xenakis écrit parfois à la troisième personne (« ils »), mais passe parfois à la première. Xenakis systématise la première personne.

Dans un entretien qu'elle m'a accordé, Françoise Xenakis indique qu'elle avait demandé à son mari pourquoi il avait choisi ses livres.

« Parce que j'aime ce que tu écris », avait-il répondu, en ajoutant que *Et alors les morts pleureront* l'avait bouleversé (de même qu'il avait beaucoup aimé *Elle lui dirait dans l'île*²⁸). Elle précise que c'est Xenakis lui-même qui choisit les passages à monter²⁹.

On pourra lire le texte assemblé par Xenakis comme un manifeste contre la guerre. Xenakis lui-même, dans la notice de la création, en donne une portée plus générale :

« Les individus sont des prisonniers inconscients des sociétés et des États qui les emploient, tels des pions, à l'aveuglette, dans sa machinerie destructrice de vies et de destinées. La nostalgie de deux amis d'enfance pris comme soldats par deux camps ennemis est si fragile, elle n'est rien devant les atrocités des guerres incessantes. Que de souffrances pour rien. Ces soupirs de leur mémoire ne les empêchent pas de courir à leur mort prématurée »³⁰.

Pour Xenakis, c'est sans doute également un souvenir douloureux de la guerre civile grecque. En tout cas, ce texte, comme on le verra, renvoie également aux événements tragiques de décembre 1944, à Athènes, qui faillirent coûter la vie au compositeur. Par ailleurs, la thématique de la mort qui le traverse teinte également d'autres œuvres de la même époque : *Aïs* (1980) ou *Nekuia* (1981), mais aussi *La Légende d'Eer* (1977).

4. LE CHŒUR

Second élément : le chœur. Grande est l'importance des chœurs pour Xenakis durant l'époque de *Pour la Paix* : ils figurent dans *Cendrées* (1973), *À Hélène* et *À Colonne* (1977) et dans les deux pièces composées juste avant *Pour la Paix*, *Serment-Orkos* (1981) et *Nekuia* (1981). On soulignera qu'il existe une certaine parenté avec cette dernière œuvre. Les deux pièces partagent les premières phrases de Françoise Xenakis extraites de *Écoute* (« Écoute le vent... »). Il y a également la question de la mort qui est, avons-nous dit, commune aux deux pièces³¹. Par ailleurs, on trouve la même alternance entre séquences jouant d'une manière linéaire (gammes ascendantes ou descendantes) sur des cribles et séquences qui constituent des gestes-sonorités³², bien que dans *Nekuia* les premières tendent à dominer. Cependant, alors que *Nekuia*, de par son écriture orchestrale notamment, a un léger penchant vers le néo-expressionnisme, *Pour la Paix*, du fait entre autres de la présence des sons UPIC, sonne tout autrement.

Le rôle du chœur dans *Pour la Paix* répond à une double fonction. D'une part, il s'agit de commenter le texte, en se saisissant, entre autres, de mots importants tels que « mourir ». Cependant, il ne s'agit pas, contrairement aux sons UPIC, d'un commentaire ponctuel et descriptif, mais de sortes de longues parenthèses, qui invitent à une expression proprement musicale. De ce fait, le second rôle pourrait être, précisément, d'ouvrir un espace musical. C'est sans doute pourquoi Xenakis autorise, parmi les versions possibles, l'exécution des parties chorales seules, mises bout à bout – fait assez étonnant autrement, étant donné que, sans les récitants et les sons UPIC, la pièce est considérablement abrégée, comme il a été dit.

²⁸ Françoise Xenakis, *Elle lui dirait dans l'île*, Paris, Robert Laffont, 1978. Résumé : « Ce drame immense, intense et poétique met en scène l'histoire déchirante d'une femme qui obtient enfin, après trois ans d'attente, la permission de rendre visite à son mari, prisonnier sur une île. C'est là, dans ce lieu rougi par le sang des prisonniers, qu'elle a tant de choses à lui dire, tant de mots à déverser, de choses à lui donner. Un face-à-face entre un homme brisé et une femme qui veut vivre, malgré tout ».

²⁹ Françoise Xenakis, entretien oral, avril 2012.

³⁰ Archives Xenakis, dossier écrits 9/52 et dossier œuvres 26/4.

³¹ Question qui, dans les deux œuvres, pointe sur fond de désillusion par rapport aux idéologies, désillusion plus prégnante dans *Nekuia* pour la notice de laquelle Xenakis note : « L'idée générale dans cette musique, la toile de fond, est la crise remarquable des idéologies qui s'entrecroisent dans l'éther, à la surface de la planète, souvent aux sons des manifestations de rues, des explosions des champs de bataille et des cris, sous la lumière tantôt morne du ciel, tantôt éclatante » (Iannis Xenakis, préface de la partition de *Nekuia*, Salabert). Cette désillusion est caractéristique du glissement de l'engagement proprement politique vers ce que, dans les années 1980, on a appelé l'« humanitaire », un glissement propre à la gauche française de l'époque, qui se lança dans une sorte d'autocritique et de dénonciation des « grands récits » (cf. le célèbre livre de Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979).

³² Pour la dualité geste-sonorité chez Xenakis, cf. Makis Solomos, *Iannis Xenakis*, Mercuès, P.O. Éditions, chapitres 5 et 6.

On notera enfin qu'il n'y a pas de relation entre ces parties chorales et les sons UPIC : les deux sont pensés par rapport au texte, mais indépendamment l'un de l'autre, mêmes lorsqu'ils se superposent.

Pour la Paix comprend dix séquences chorales à distance. Le tableau de l'**exemple 2** donne une vue générale de ces séquences. En termes d'importance, de par leur durée, les deux dernières se détachent : en quelque sorte, la musique finit par l'emporter (l'œuvre se conclut avec la dernière séquence chorale). Sur le plan de l'écriture, on constatera qu'elles résument pratiquement tout le Xenakis choral : eu égard à la relation au texte, elles oscillent entre des mots compréhensibles et des phonèmes ; quant à leurs textures, elles alternent, comme il a été dit, des sortes de gammes (ou de mélodies) et des sonorités-gestes.

Séq.	Durée	Voix	Texte	Tempo (noire)	Nuan ce	Crible	Sonorité
1	23''	S, A : unisson	« Écoute le vent dans le haut des arbres. Le vent qui décoiffe les morts, casques roulés au loin. Le vent qui caresse les visages et décoiffe les cheveux »	92	mf	tétracorde de quartes imbriquées	Mélodie, croches
2	50''	S, A : 2 vx	idem	72	mf	S : tétracorde de quartes imbriquées A : tétracorde avec 3M	S : mélodie, doubles croches A : mélodie, doubles croches ou plus lent
3	17''	S, A, T, B : 8vx	« Chacal »	92	fff	crible 1	Alternance : -accords répétés sur croche double pointée-triple croche -gammes descendantes-ascendantes avec décalage
4	33''	S, A, T, B : 8vx	phonèmes A, OU, É	92	crese, fff	crible 1	Alternance : -accords -gammes + croche double pointée-triple croche
5	15''	S, A : 4 vx	phonèmes 0, A, OU, É	92	mf / fff	crible 1	Alternance : -accords -gliss.
6	35''	S, A, T, B : 8vx	-phonèmes A, OU, 0 -« cris horribles non rythmés » -phonèmes A, OU, 0 -Ha	92	fff, f	crible 1	Accords-gliss., puis « cris horribles non rythmés », puis gliss., puis HA-HA
7	38''	S, A : 2 vx	« Écoute... »	92	mf	S : tétracorde de quartes A : chromatisme sur 3 notes	S : mélodie, rythme irrégulier A : statique
8	32''	S, A : 4 vx	-« Mourir » -phonèmes A, 0	92	fff	crible 2	accords sur rythme croche double pointée-triple croche
9	1'46''	S, A, T, B : 8vx	« KO-OU-A »	72	mf- fff-pp	crible 3	accords sur rythme croche double pointée-triple croche, puis décalage rythmique
10	1'02''	S, A, T, B : 8vx	« Pleureront » + phonèmes A, O, É, OU, I	46	ff/mf	S : tétracorde sur quatries Autres : crible 4	S : demi-tons sur « pleureront » (ff) Autres : montées-descentes hachées avec décalage (phonèmes, mf)

Exemple 2. Les dix séquences chorales.

On peut regrouper ces séquences en plusieurs types. Tout d'abord, les séquences 1 (cf. **exemple 1**), 2 (cf. **exemple 3**) et 7, qui sont constituées de mélodies en unisson (séquence 1) ou à deux voix (séquences 2 et 7) sur le texte « Écoute le vent... ». Elle sont basées sur le tétracorde de quarts imbriquées (cf. **exemple 4**) évoquant la fameuse échelle indonésienne *pelog* que Xenakis emploie dans de nombreuses œuvres de la fin des années 1970 et des années 1980. La seconde voix de la séquence 2 joue sur un autre tétracorde avec tierce majeur au milieu (cf. **exemple 5**) ; quant à la seconde voix de la séquence 7, elle déploie un chromatisme à l'intérieur d'un ton, *do-do#-ré*. Par ailleurs, dans l'enregistrement original³³ – repris dans le CD chez Fractal³⁴ –, les chœurs de ces séquences sont accompagnés par d'étranges sons synthétiques. J'ai longtemps recherché le pourquoi de ces sons : il ne sont pas indiqués sur la partition et ne figurent nulle part ailleurs dans les archives. La réponse m'a été fournie par Daniel Teruggi :

« Je crois que c'est le seul exemple où je suis intervenu en faisant une modulation d'amplitude du son de l'UPIC qui est contrôlé par l'intensité du chœur. On a tout mis ensemble pour garder la synchro »³⁵.

♩ = 72 MM Séq. 2

The musical score is for a choral sequence titled 'Séq. 2' with a tempo of 72 MM. It features two vocal parts: Soprano (S) and Alto (A). The lyrics are: 'E - cou - te le vent Dans le haut des a - rbres le vent qui dé - coi - ffe les morts ca - sques rou - lés au loin. le vent qui ca - res-se qui ca - re - sse les vi - sa - ges et dé - coi dé - coi - ffe les che - veux'. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Exemple 3. Chœur, séquence 2.

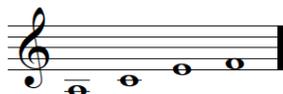
³³ Archives Xenakis (Tolbiac), Xenakis 573.

³⁴ CD Iannis Xenakis, *Musique électroacoustique* (contenant *Pour la Paix* et *Voyage absolu des Unari vers Andromède*), Fractal 015, 2007.

³⁵ Daniel Teruggi, entretien oral (email), avril 2012.



Exemple 4. Tétracorde de quartes imbriquées.



Exemple 5. Tétracorde avec tierce majeure.

Nous pouvons ensuite regrouper les séquences 3 (cf. **exemple 6**) et 8, car y domine à chaque fois un mot, respectivement « chacal » et « mourir », ainsi que le rythme croche doublement pointée – triple croche. La séquence 3 enchaîne un accord répété, des gammes descendantes puis ascendantes sur un crible (chaque voix part de sa note dans l'accord précédent), l'accord répété avec des glissandi et une montée finale. Toutes les notes appartiennent au crible 1 (cf. **exemple 7**), qu'on peut considérer comme le crible principal de la pièce (la note la plus aigue, le *sib*, n'est pas jouée dans cette séquence). Tel quel, ce crible ne présente pas de symétries. Kostas Tsougras suggère certaines modifications (cf. **exemple 8** : suppression du *mi b* grave, ajouts d'un *do#* et *sol#* en clef de fa, substitution du *si* au *sib* dans l'aigu), ce qui permet de l'analyser comme un crible symétrique sur deux octaves. La séquence 8 emploie les notes de ce que l'on pourrait qualifier de crible 2 (cf. **exemple 9**) – mais le mot « crible » est sans doute trop fort, car, outre le fait que seul ce passage emploie ces notes, celle-ci sont obtenues en brochant un accord.

♩ = 92 MM Séq. 3

Exemple 6. Chœur, séquence 3 : début.



Exemple 12. Crible 3.

La dernière séquence (cf. **exemple 13**), enfin, constitue également une musique en soi : une lamentation. Les deux sopranos brodent dans l'aigu chacun sur un demi-ton (le tout formant deux tierces majeures imbriquées *fa-solb-la-sib*) sur les mots « pleureront les morts ». Les autres voix, divisées chacune en deux, montent ou descendent des gammes sur des phonèmes. L'ensemble des notes forme probablement un nouveau crible à part entière, nommé ici crible 4 (cf. **exemple 14**).

Séq. 10

♩ = 46 MM

Exemple 13. Chœur, séquence 10 : début.

3 1 1 2 2 2 3 1 1 3 3 1 2 2 2 1 3 1 3 1

Exemple 14. Crible 4.

Pour conclure cette brève analyse, on notera l'importance, inhabituelle chez Xenakis, de deux éléments motiviques : la broderie par demi-ton (que l'on retrouve dans *Serment-Orkos* ou *Nekuia*) ; le rythme croche doublement pointée – triple croche.

Quant à l'enregistrement et au mixage pour la version sur bande : nous avons dit que les enregistrements des parties de chœur ont dû se faire fin 1981 ; puis intervint Daniel Teruggi :

« Quand j'ai pris la main sur le projet (début 1982), l'enregistrement avec les chœurs avait déjà été fait, quelques semaines auparavant. J'ai reçu une bande 8 pistes 1 pouce où chaque piste contenait (plus ou moins) un seul chanteur de l'octuor. Notre premier travail a été de sélectionner les meilleures prises et de composer l'espace selon une logique de distribution très xenakienne. C'est-à-dire, que nous devions diviser

l'espace de la stéréophonie en 8 sections de l'extrême gauche à l'extrême droite et placer de manière structurée les 8 voix dans cet espace. Je ne me rappelle pas de la distribution (bien qu'on pourrait la retrouver dans l'original du mixage, toujours au GRM), mais si on divise l'espace depuis 1 (extrême gauche) à 8 (extrême droite) la Soprano 1 était en 1, la Soprano 2 en 5, la Basse 1 en 8 et la basse 2 en 4 et ainsi de suite (mais ce n'est pas la distribution réelle) »³⁶.

5. LES SONS UPIC

5.1. CEMAMu et GRM

Les sons UPIC occupent une place très importante dans *Pour la Paix*. Répartis en 30 séquences de durée très inégale (de 0,5'' à 5'37''), ils totalisent 18'24'', pour une durée globale de l'œuvre d'un peu moins de 27'. Bien que la commande émanait de Radio France, Xenakis a choisi de ne se servir que de sons UPIC, et de ne pas utiliser le GRM pour produire des sons, mais seulement pour le mixage final :

« La musique est essentiellement composée sur l'U.P.I.C. du C.E.M.A.Mu. Les interventions chorales ont été enregistrées à la Maison de la Radio. La bande finale a été montée et produite au GRM »,

écrit-il dans la notice. Dans un entretien qu'il m'a accordé, Yann Geslin (GRM) explique que, lors de la commande, on montra à Xenakis le studio 123 du GRM, très équipé pour l'époque, et qu'on lui proposa un stage pour le maîtriser, afin qu'il l'utilise pour composer. Cependant, Xenakis répondit qu'il était trop âgé pour cela. Geslin lui proposa alors d'être son assistant, mais François Bayle comprit qu'il n'avait pas envie de composer au GRM³⁷. Finalement, Xenakis fut assisté par Daniel Teruggi, comme nous l'avons vu³⁸.

En ce qui concerne les sons UPIC, nous avons dit que leur composition s'est faite en deux phases. Pour reprendre l'extrait de l'entretien avec Teruggi :

« Xenakis avait 2 ou 3 bobines de son qu'il avait préparé préalablement, on a passé beaucoup de temps à écouter, prémixer et construire progressivement la continuité de l'œuvre. Mais il manquait plein de sons et c'est pourquoi il partait le soir assez tôt pour aller à l'UPIC fabriquer des nouveaux sons, cette fois-ci avec une fonction précise par rapport à la narrativité du texte »³⁹.

Pour les sons composés dans la deuxième phase, c'est-à-dire parallèlement au mixage avec les voix enregistrées, Teruggi précise :

« Les chœurs et les comédiens étaient là dès le départ, il faut beaucoup de sons pour tenir pendant 26 minutes, d'où le besoin de nouveaux sons en permanence »⁴⁰.

Enfin, à ma question de savoir s'il a contribué à la création ou aux traitements des sons UPIC, il répond :

« Pas du tout, je lui ai fait plusieurs propositions mais il n'en a jamais voulu. Il voulait que tous les sons soient UPIC, même des sons UPIC retraités GRM il n'en voulait pas »⁴¹.

5.2. Documents disponibles

Dans les Dossiers œuvres des Archives Xenakis, nous avons quelques esquisses qui concernent les sons UPIC :

- 20 feuillets de déroulement du texte avec quelques annotations pour la musique ;
- 2 et 3 feuilles de déroulement du texte en abrégé avec des indications pour les sons UPIC⁴².

³⁶ Daniel Teruggi, entretien oral (email), 6 juin 2014.

³⁷ Yann Geslin, entretien oral, avril 2012. On connaît le passif de Xenakis avec le GRM, qui peut expliquer qu'il ne souhaite pas composer au GRM. Mais il ne faut pas sous-estimer le fait qu'il voulait travailler avec l'UPIC.

³⁸ « Composer *Pour la Paix* : ce fut l'une des mes premières expériences en tant que jeune compositeur assistant, travaillant avec quelqu'un qui, pour moi, avait une aura extraordinaire. Ce fut une longue expérience de travail [...] travaillant jour après jour pendant plus de deux mois », écrit Daniel Teruggi (« Composing *Pour la Paix*: It was one of my first experiences as a young composer assistant, working with somebody that, for me, had an extraordinary aura. It was a long working experience [...] working day by day during more than two months », Daniel Teruggi, « Against Oblivion », *op. cit.*, p. 30).

³⁹ Daniel Teruggi, entretien écrit (email), avril 2012.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ *Idem*. Il y a cependant les sons synthétiques qui accompagnent quelques séquences chorales (cf. ci-dessus).

⁴² Archives Xenakis, dossier œuvres 26/4.

Dans les documents audio, il existe :

- une bande qui contient des sons UPIC, elle est accompagnée de 3 feuilles d'inventaire de sons⁴³ ;
- une bande qui contient des sons UPIC « bleus »⁴⁴ ;
- une bande qui contient des sons UPIC « rouges »⁴⁵ ;
- une bande qui contient d'autres sons UPIC, elle est accompagnée de deux feuilles de papier millimétré nommant ces sons⁴⁶ ;
- une bande qui contient enfin des sons UPIC en continuité et non répétés, elle est accompagnée d'une fiche⁴⁷. On pourrait émettre l'hypothèse qu'il s'agirait d'une version où *Pour la Paix* se réduirait aux sons UPIC, mis bout à bout (équivalente donc de la version pour chœur seul).

L'ensemble de ces documents fournit des renseignements sur les sons UPIC, mais incomplets. Par ailleurs, ils ne contiennent pas les dessins UPIC ayant servi à fabriquer les sons. En attendant un travail de reconstitution ambitieux, on ne donnera ici que quelques indications.

5.3. Noms des sons UPIC

En ce qui concerne les noms des sons UPIC, il semblerait qu'il existait des sons « UPIC long », des sons « UPIC rouge » « bleu » et « vert »⁴⁸. Par ailleurs, comme le montre l'esquisse que fournit l'**exemple 15**, laquelle reproduit un des deux documents qui accompagnent la bande Xenakis 574, plusieurs types de noms étaient employés pour chaque son. Dans le tableau de l'**exemple 16**, j'ai recopié les noms et les durées du second document qui accompagne la bande 574 (il s'agit du même document que précédemment, avec l'ajout de cette liste en bas de la feuille).

⁴³ Archives Xenakis (Tolbiac), Xenakis 416.

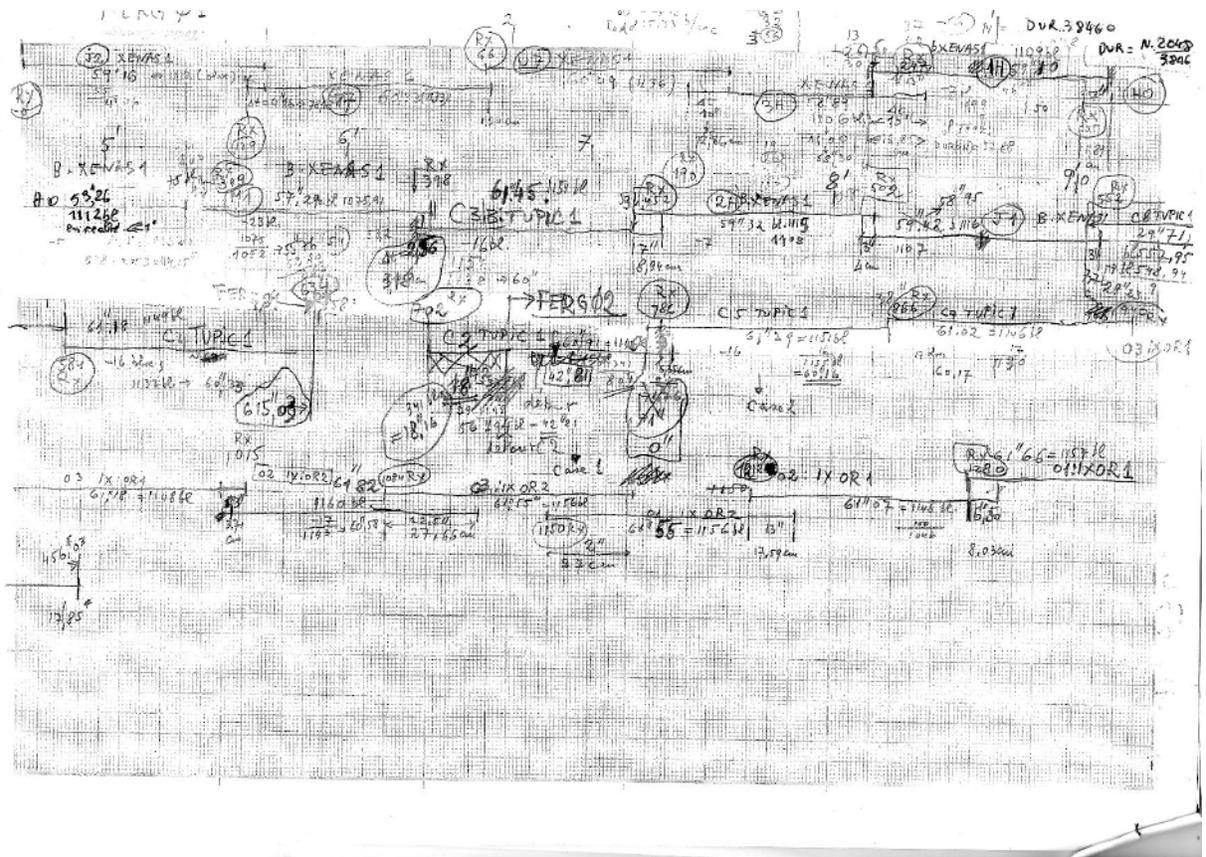
⁴⁴ Archives Xenakis (Tolbiac), Xenakis 570.

⁴⁵ Archives Xenakis (Tolbiac), Xenakis 571.

⁴⁶ Archives Xenakis (Tolbiac), Xenakis 574.

⁴⁷ Archives Xenakis (Tolbiac), Xenakis 603.

⁴⁸ Cf. Archives Xenakis Dossier œuvres 26/4 : 2 et 3 feuilles de déroulement du texte en abrégé avec des indications pour les sons UPIC.



Exemple 15. Archives Xenakis (Tolbiac), Xenakis 574 : document sur papier millimétré accompagnant la bande.

Sons	durées d'après la feuille A3 qui accompagne la bande : cette durée correspond aux durées des 21 sons de la bande Xenakis 574	nom du son d'après la feuille A3 qui accompagne la bande
1	59.16''	XENAS1 – J2
2	60.33''	XENAS1 – G7
3	60.49''	XENAS1 – U7
4	58.89''	XENAS1 – 3H
5	59.10''	XENAS1 – 1H
6	44''	XENAS1 – HO
7	57.29''	XENAS1 – M1
8	61.45''	TUPIC1 – C3
9	59.32''	XENAS1 – 2H
10	59.42''	XENAS1 – J1
11	29.71''	TUPIC1 – C8
12	61.18''	TUPIC1 – C4
13	60.91''	TUPIC1 – C2
14	61.29''	TUPIC1 – C5
15	61.02''	TUPIC1 – C7
16	manque [60'']	IXOR1 – 03
17	61.82''	IXOR2 – 02
18	61.55''	IXOR2 – 03
19	61.55''	IXOR2 – 01
20	manque [55'']	IXOR1 – 02
21	manque [60'']	IXOR1 – 01

Exemple 16. D'après Archives Xenakis (Tolbiac), Xenakis 574 : second document sur papier millimétré accompagnant la bande.

Le tableau de l'exemple 17 (cf. *infra*) présente, dans les deux colonnes de droite, les noms (rouge/bleu ou noms précis) rencontrés dans les Archives et que, dans l'état actuel de la recherche, j'ai pu mettre en relation avec les sons UPIC de la pièce.

5.4. Analyse

Deux caractéristiques frappent d'emblée dans les sons UPIC de *Pour la Paix*. Tout d'abord : leur rudesse. Cela tient à l'UPIC même ainsi qu'au fait que Xenakis prenait ces sons tels quels et ne cherchait pas à les lisser lors du mixage. On retrouve cette rudesse dans les autres pièces pour UPIC (*Mycènes alpha*, 1978, *Taurhiphanie*, 1987-88 et *Voyage absolu des Unari vers Andromède*, 1989). Cependant, dans *Pour la Paix*, la rudesse est accentuée du fait de la présence des narrateurs, et, encore plus, des chœurs : « C'était une œuvre étrange qui combinait des chanteurs, des narrateurs et des sons produits par l'UPIC, qui étaient très rudes en comparaison des voix enregistrées », écrit Daniel Teruggi⁴⁹.

Du point de vue morphologique, ces sons sont très variés, allant de spectres quasi harmoniques à des bruits de types variés. C'est une différence importante par rapport aux autres pièces UPIC, notamment *Mycènes alpha*, qui est plus homogène. Le **tableau 17**, qui fournit les noms des sons évoqués ci-dessus, propose une description verbale de toutes les séquences, il est donc inutile de s'y attarder. Notons seulement qu'il y a plusieurs types de bruits (par exemple des bruits proches de ceux que Xenakis réalisera plus tard avec le programme GENDYN : c'est le cas de la séquence 6), plusieurs morphologies sonores (sons glissés ou statiques notamment) et plusieurs types de textures (sons isolés, polyphonies, arborescences...). Notons également qu'il y a peut-être des sons enregistrés et retraités (notamment un clavecin dans les séquences 5, 7 et 26⁵⁰).

Séquences sons UPIC	Type de son rouge/bleu d'après Archives Xenakis (Tolbiac) : Xenakis 570 (bleu) et 571 (rouge) ⁵¹	Noms des sons
- Entre parenthèses : durée + UPIC seul si pas de mention ou avec narrateur ou chœur -Description ; <u>en souligné</u> : les sons repris ou avec des similitudes - Caractère descriptif (relation au texte) ou pas		Sources : (1) Dossier œuvres 26/4 : 2 f. : déroulement du texte (en abrégé) et de la musique (2) Tolbiac Xenakis 574 <u>en souligné</u> : avec certitude
Séquence 1 (1'') : •Parties : a) début : sons grésillants b) 00'03'' : gliss. massifs donnant l'illusion de descendre sans cesse c) 00'55 : fin de ces glissés + sons grésillants du début •musique non descriptive ?	son rouge : Xenakis 571 : 00'00-01'01''	<u>U7 XENAS1</u> ou <u>XENAS1 U7</u> ≈ 60'' → source : (1) + (2)
Séquence 2 (8'') : •2 types de son : a) début et fin sons hachés ; b) milieu •Brève séquence descriptive : sons hachés → narrateur juste avant : « Par phrases hachées » ou « Là où l'on pend, fusille, massacre »	son bleu : Xenakis 570 : 00'03''-00'19''	<u>24 XENAS2</u> ≈ 9'' → source : (1)
Séquence 3 (1'') : •Son grésillant, mais pas comme dans la séquence 1 •Brève séquence descriptive ? → « cessez-le-feu »	son bleu : Xenakis 570 : 00'45''-00'47''	
Séquence 4 (2'') : •Sorte de son glissé très bruyant (comme un son de jet) •Brève séquence descriptive ? → « le sable les recouvre »	son bleu : Xenakis 570 : 1'05''-1'08''	
Séquence 5 (30'') ; début avec narrateur, fin avec chœurs) : •Son quasi clavecin, en plusieurs parties	son bleu : Xenakis 570 : 1'15''-2'13''	XENAS1 – HO → source : (2) OU :

⁴⁹ « It was a strange work that combined singers, speakers and sounds produced by the UPIC, which were very harsh in comparison with the recorded voices. » (Daniel Teruggi, « Against Oblivion », *op. cit.*, p. 30).

⁵⁰ On rencontre le mot clavecin dans les 3 feuilles d'inventaire de sons accompagnant la bande Xenakis 416.

⁵¹ Attention : Xenakis 570 est deux fois plus lent et transposé.

•Séquence descriptive ?		a) <u>XEN-U1 06 → 07</u> b) à partir de « Maintenant » : <u>XENAS1 08</u> → source : (1)
• Séquence 6 (7'5'') : •Bruit glissant vers le grave, puis vers l'aigu •Brève séquence descriptive → « Le vent qui caresse les visages et décoiffe les cheveux »	son bleu : Xenakis 570 : 2'18''-2'33''	<u>XEN-U1 02</u> ral 456 → source : (1)
• Séquence 7 (10') : • <u>Transformation de la fin de la séquence 5 ?</u> •Brève séquence descriptive ? → « le sable qu'ils s'amusaient à faire couler »	son bleu : Xenakis 570 : 2'39''-2'59''	<u>XEN-U1 11</u> ral. 10 → source : (1)
• Séquence 8 (2') : •Explosion •Brève séquence descriptive → préfigure la fin	son bleu : Xenakis 570 : 3'06''-3'09''	
• Séquence 9 (3,4'') : •Autre explosion, plus grave et sourde •Brève séquence descriptive → préfigure la fin	son bleu : Xenakis 570 : 3'15''-3'25''	
• Séquence 10 (10,5'') : •Parties : a) début : <u>séquence 7 en accéléré et transposée vers l'aigu</u> b) 6'' : son nouveau •Brève séquence descriptive ? → « petit chien »	son bleu : Xenakis 570 : 3'33''-4'01''	
• Séquence 11 (1'28,5'' ; début seul, à 20'' avec narrateur ⁵² , à 47'' seul) : •Parties : a) début : bruit assez statique, <u>qui évoque la séquence 6</u> b) à environ 39'' et 47'' : gliss. <u>comme ceux de la seconde partie de la séquence 1</u> , parfois accompagnés du bruit du début → musique non descriptive ?	•jusqu'à 0'28'' : son bleu : Xenakis 570 : 4'07''- 5'17'' : avec le volume un peu différent •0'28'' à fin : son rouge : Xenakis 571 : 1'10''- 2'10'' : avec le volume faible au début	entre 0'28'' et fin : XENAS1 – G7 → source : (2)
• Séquence 12 (3'') : •3 fois le même son bref : une sorte d'explosion suivie par un gliss. rapide vers l'aigu aboutissant à un son aigu assez simple •Brève séquence descriptive → « je [...] lui souriais »	son bleu : Xenakis 570 : 5'23''-5'29''	
• Séquence 13 (3,5'') : •Parties : a) début : bruit <u>comme dans la séquence 6</u> , mais plus mélodieux b) la toute fin : son simple tenu <u>comme l'aboutissement de la séquence 12</u> (même son transposé dans le grave) •Brève séquence descriptive ?	son bleu : Xenakis 570 : 5'32''-5'39''	
• Séquence 14 (8'') : •Sorte de voix grimaçant •Brève séquence plutôt descriptive ? → « crosses »	son bleu : Xenakis 570 : 5'44''-6'01''	
• Séquence 15 (1'02'') ; début seul, puis avec chœur, puis seul) : •Séquence homogène : sons électroniques de type <i>Mycènes alpha</i> : plusieurs entrées construisent des arborescences + à la toute fin (1'01''-1'02''), un bref son très différent. Séquence en complémentarité avec le chœur •Séquence non descriptive ?	son rouge : Xenakis 571 : 2'17''-3'22''	<u>XENAS1 – J2</u> → source : (2)
• Séquence 16 (1'') : •Son bref, bruit, descendant : <u>exactement la toute fin (1'01''-1'02'') de la séquence 15</u> •Brève séquence descriptive ?	son bleu : Xenakis 570 : 6'07''-6'09'' et 6'15''-6'17'' (une seule fois)	
• Séquence 17 (23'') ; seul, puis avec chœur, puis seul) : •Parties : a) sons bruiteux en zig-zag : <u>même son que dans la séquence 6</u> ; b) 07'' : <u>le son de la séquence 16</u> (= fin de la séquence 15) c) 08'' : silence d) 14'' : <u>reprend a</u> (= séquence 6) → Séquence descriptive ou pas ?	son bleu : Xenakis 570 : 6'22''-7'05''	

⁵² Durant ce passage, le volume du son UPIC est brutalement baissé.

<ul style="list-style-type: none"> •Séquence 18 (6,5'') : •Séquence 14 un peu accélérée et dans l'aigu •Séquence descriptive → « rictus de joie » 	son bleu : Xenakis 570 : 7'07''-7'26''	
<ul style="list-style-type: none"> •Séquence 19 (5,5'') : •Bruit proche du son de la séquence 13 (mais sans l'aboutissement) •Brève séquence descriptive 	son bleu : Xenakis 570 : 6'29''-7'40''	
<ul style="list-style-type: none"> •Séquence 20 (1'') : •L'un des sons de la séquence 12 (sans l'aboutissement aigu) •Brève séquence descriptive 	son bleu : Xenakis 570 : 7'44''-7'46''	
<ul style="list-style-type: none"> •Séquence 21 (0,5'') : •Sorte de bruit de type nouveau, <u>même texture que le son de la séquence 19</u> •Séquence descriptive ? → « et puis un bruit sourd » : le son ne correspond ! 	son bleu : Xenakis 570 : 7'51''-7'53''	
<ul style="list-style-type: none"> •Séquence 22 (0,5'') : •Même son que dans les séquences 14 et 18, transposé •Brève séquence descriptive → « il rit » 	son bleu : Xenakis 570 : 7'57''-8'16''	
<ul style="list-style-type: none"> •Séquence 23 (7,5'') : •Proche de du son de la séquence 8, prolongé •Brève séquence descriptive → « Mais du son à flot de sa bouche » 	son bleu : Xenakis 570 : 8'21''-8'37''	
<ul style="list-style-type: none"> •Séquence 24 (41'' ; début seul, puis avec chœur) : •Parties : a) début : <u>proche du son haché du début de la séquence 2</u> b) 06''-06,5'' + 08''-08,5'' : <u>le son de la séquence 20</u> (= son 12) d) 11''-14,5'' : <u>son proche de la séquence 6 en rallongé</u> + au début superposition <u>de la séquence 22</u> (= 14 = 18) transposée •Séquence : - descriptive pour la partie a → « et un autre soldat de son poignard inoccupé à l'instant lui cloue sa main sur sa poitrine » - descriptive ou pas pour le reste 	<ul style="list-style-type: none"> •jusqu'à 4,5'' : son bleu : Xenakis 570 : 8'42''-8'53'' •à partir de 5,5'' : son rouge : Tolbiac Xenakis 571 : 3'34''-4'08'' 	de 5,5'' à la fin : XENAS1 – M1 → source : (2)
<ul style="list-style-type: none"> •Séquence 25 (1'01'', avec narrateur, puis avec chœur, puis avec narrateur) : •sons nouveaux, comme des machines, en gliss. Plusieurs parties : a) 00''-06'' : une seule ligne b) 07'' : entrées progressives d'autres lignes •Séquence descriptive ou pas ? 	son bleu : Xenakis 570 : 8'59''-11'01''	
<ul style="list-style-type: none"> •Séquence 26 (44'', avec narrateur, puis seul) : •Parties : a) 00''-18'' : <u>début de la séquence 5, rallongé</u> b) 19''-fin : démarre pareil, puis change un peu •Séquence descriptive ou pas ? 	son bleu : Xenakis 570 : 11'06''-12'34''	
<ul style="list-style-type: none"> •Séquence 27 (2'46''⁵³, avec narrateur, puis chœur, puis avec narrateurs changeants, puis avec narrateur et chœur, puis chœur seul) : •Parties : -a) début : deux sons hésitants, répétitifs : une sorte de son radio et un bruit (vent) : son nouveau b) 1'00'' : sons « fantômes » : son nouveau c) 1'46'' : sons hésitants : sons nouveaux d) 2'15'' : autres sons hésitants •Moments descriptive : -partie a → « mourir » -partie b → « grand étang » ? 	<ul style="list-style-type: none"> •jusqu'à 1'00'' : son bleu : Xenakis 570 : 12'39''-14'40'' •à partir de 1'00'' : son rouge : Tolbiac Xenakis 571 : 4'12''-6'14'' 	<ul style="list-style-type: none"> Quelque part (vers 1'10'') : TUPIC1 – C7 → source : (2) Quelque part (vers 1'50'') : IXOR2 – 01 → source : (2)
<ul style="list-style-type: none"> •Séquence 28 (17'', début sur la fin du chœur précédent, puis seul) : •Parties :- a) début : <u>proche de la séquence 6</u> b) 4'' : <u>la séquence 23 développée ?</u> 	son bleu : Xenakis 570 : 14'45''-15'25''	

⁵³ Et non 2'54'' comme indiqué sur la partition.

<p>c) 16'' : comme un signal •Musique descriptive ou pas ?</p>		
<p>•Séquence 29 (5'37''⁵⁴, avec narrateurs) : •Séquence la plus longue. Description linéaire : a) 00'-29'' : -texte : « Mais bon Dieu... » -succession de sons brefs, séparés par des silences ; ils sont énoncés selon un rythme qui se répète ; semblent être d'une même source, mais avec des transformations -caractère descriptif ? → « défilé » (p. 20) b) 29''-1'28'' : -texte : « Regarde... » puis « Il disait si tu te dresses... » -sons un peu sinusoïdaux comme des cercles + quelques autres sons superposés -caractère descriptif → « les bulles c'est le fond de l'étang qui s'entrouvre » c) 1'28''-2'04'' : -pas de texte -son unique, mais rythmé par des à-coups : son original d) 2'04''-3'06'' : -texte : « Cette fois le cessez-le-feu... », puis « Mais quelle paix ? » -ce son unique-rythmé continue + s'ajoute : un son tenu dans l'aigu comme un signal, un grésillement dans le médium, du bruit, etc. ; à 2'23'', le son unique rythmé s'arrête et les autres sons continuent ; à 2'42'', il revient, un peu différent -caractère descriptif → le son tenu comme un signal : « cessez-le-feu » e) 3'06''-5'26'' : -texte : « Dans un autre camp... » + « Un peu de biais... » + « Un peu de biais... » + « Si il y a le signe... » + « Ce bruit de bras... » + « C'est lui... » -sons graves un peu menaçants, qui bougent ; se stabilisent à 3'39'' sur une hauteur hachée + ajouts de quelques sons brefs hachés ; 4'47'' : idem avec baisse d'intensité ; 4'50'' : idem plus fort -pas de caractère descriptif évident, mais la stabilisation du son sur une longue durée provoque un sentiment d'attente qui prépare l'explosion f) 5'27'' : explosion suivie d'un son de type jet puis nouveau explosion : l'explosion ressemble au son de la séquence 8, la <u>suit au son de la séquence 4</u> → très longue séquence : musique descriptive et non descriptive</p>	<p>•du début jusqu'à 00'29'' : son rouge : Tolbiac Xenakis 571 : 8'26''-8'56'' •00'29''-1'26'' : son rouge : Tolbiac Xenakis 571 : 6'22''-8'21 •1'27''-2'04'' : son bleu : Xenakis 570 : 23'20''-fin (25'21'') avec : le tout début (23'20''-23'26'') qui a été coupé et la toute fin qui a été coupée aussi) •2'05''-3'04'' : son bleu : Xenakis 570 : 15'34''-17'35'' + de 2'05'' à 2'23'' et de 2'43'' à 3'05'' des sons graves qui n'existent pas dans le son bleu -3'04''-5'26'' environ (avant l'explosion) : son rouge : Tolbiac Xenakis 571 : 9'01''-11'05'' •4'25''-5'26'' : son bleu : Tolbiac Xenakis 570 : 17'40''-19'41'' •5'27''-5'35'' : l'explosion qui conclut le son 29 : son bleu : Xenakis 570 : 19'45''-20'03'' et 20'14''-20'30'' et 20'45''-21'02''</p>	<p>•du début jusqu'à 00'29'' : TUPIC1 – C8 → source : (2) •4'25''-5'26'' : TUPIC1 – C2 → source : (2) •Quelque part : -TUPIC1 – C5 -(vers 0'30'') : IXOR1 – 03 -(vers 3'40'') : IXOR2 – 02 → source : (2)</p>
<p>•Séquence 30 (1', seul puis avec chœur) : •Gliss. massifs de type <i>Metastaseis</i> •Séquence descriptive → sirènes + lamentation</p>	<p>son bleu : Xenakis 570 : 21'13''-23'14''</p>	

Exemple 17. Sons UPIC : description et noms.

Il est aussi intéressant de constater que, parfois, la combinaison de sons brefs produit des sortes d'objets sonores – dans le sens schaefférien du terme –, qui sont exceptionnels dans la musique électroacoustique de Xenakis. Par exemple, la séquence 12, très brève (3''), répète trois fois un même son composé bref, consistant en une sorte d'explosion suivie par un glissando rapide vers l'aigu aboutissant à un son aigu assez simple. Ou encore, la séquence 28, plus longue (17'') se compose de trois parties qui forment un objet sonore.

On notera enfin que certains sons sont repris. Dans le tableau, les répétitions ou les similitudes sont indiquées en soulignant les sons. Dans certains cas, un son peut être transformé : c'est le cas de la séquence 18 (qui accélère légèrement la séquence 14).

⁵⁴ Et non 5'40'' comme indiqué sur la partition.

5.5. Relation au texte

La seconde chose qui frappe, c'est le côté illustratif d'une partie de ces sons. Le genre de la création radiophonique semble l'imposer : les narrateurs lisent le texte, les sons UPIC, dans une large partie, illustrent des parties du texte. Dans la mesure où certaines séquences sont très brèves et s'intercalent juste après une phrase pour l'illustrer, la pièce produit même un effet qui peut la desservir. Quoi qu'il en soit, Xenakis s'est totalement laissé aller à sa veine descriptive, peut-être plus que dans n'importe quelle autre pièce. À la remarque de Bálint Varga : « La matériau UPIC finit toujours brutalement, comme s'il était coupé », Xenakis répond : « Oui, il s'agit d'une sorte de commentaire entre des phrases et il illustre indirectement le message des mots »⁵⁵. On pourra parler de sons illustratifs, descriptifs ou figuratifs ; on pourrait également utiliser l'expression « commentaire sonore » que Xenakis utilisait pour l'*Orestie*⁵⁶. Comme il a été dit, le premier travail consista d'abord à faire le collage des textes choisis de Françoise Xenakis. Puis, il ajouta quelques indications sur la musique. Ces indications vont souvent dans le sens de l'illustration.

Dans le tableau de l'**exemple 17**, après la description verbale d'un son, je précise s'il peut être mis en relation descriptive avec le texte : le cas est fréquent. Quelques exemples : dans la séquence 2, les sons hachés du début et de la fin illustrent merveilleusement les phrases « Par phrases hachées » ou « Là où l'on pend, fusille, massacre » ; la très brève séquence 4, avec son son glissé bruiteux pourrait illustrer les mots « le sable les recouvre » ; les sons ressemblant à des voix de la séquence 18, évoquent bien le « rictus de joie » dont il est question dans le texte (le même son, transposé, dans la séquence 22, illustre le « il rit ») ; dans la séquence 29, la partie entre 00'29'' et 1'28'' pourrait correspondre au texte « les bulles c'est le fond de l'étang qui s'entrouvre ».

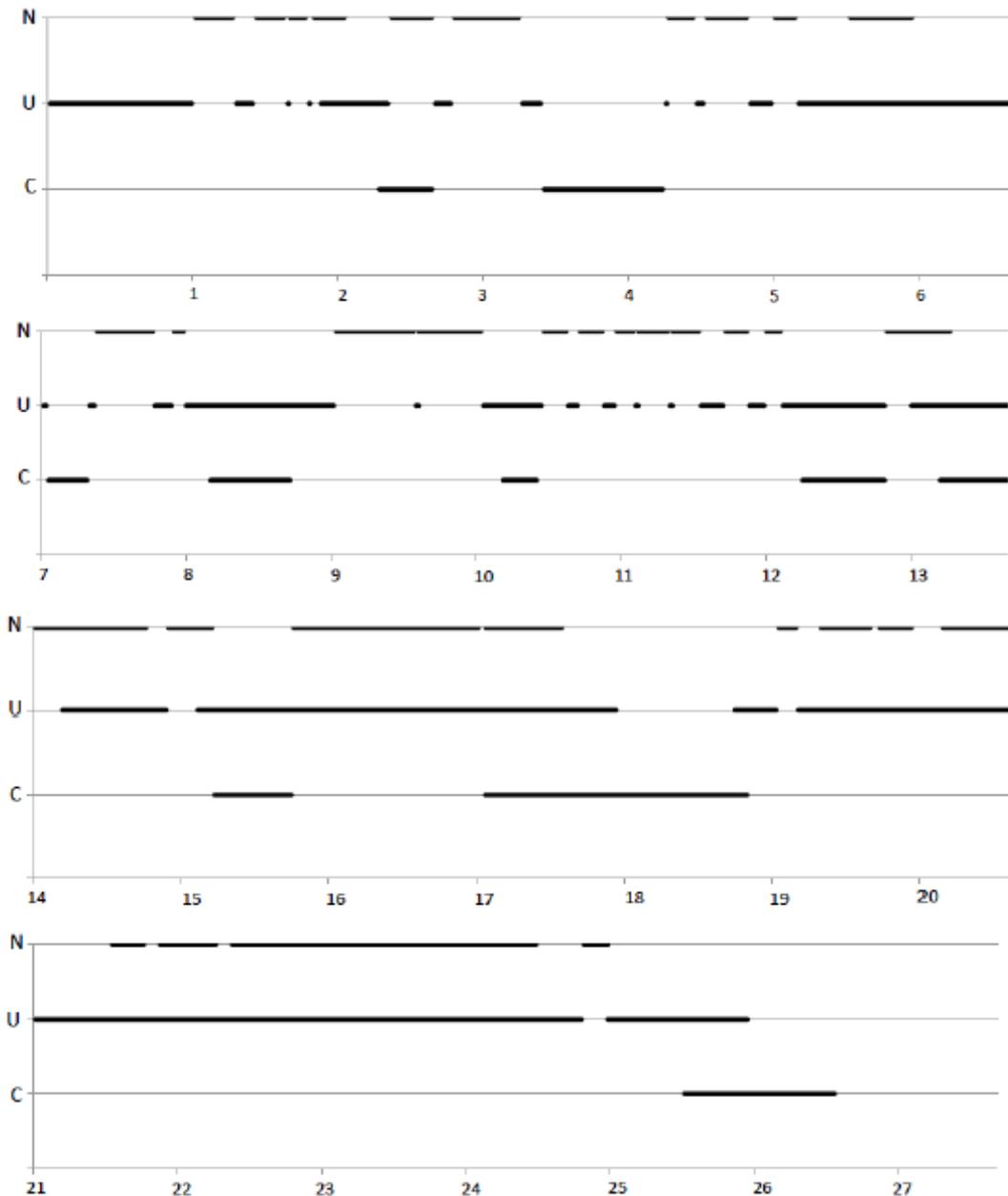
Néanmoins, tous les sons UPIC ne sont pas illustratifs. Des séquences entières constituent plutôt de la musique pure. C'est le cas de la première, qui dure 1'. Quant à la séquence très longue, la 29^e (5'37''), s'il y a des passages descriptifs, d'autres ne le sont pas : c'est le cas notamment de la longue fin (à partir de 3'06''), qui prépare l'explosion finale, dont le rôle est plutôt dramatique : à travers un son stable, elle provoque une attente angoissée.

6. L'ASSEMBLAGE / À PROPOS DE L'INTERPRÉTATION

Pour la Paix est une pièce mixte, mais d'une mixité complexe, car il y a trois éléments totalement hétérogènes : les narrateurs, le chœur, la bande UPIC. À vrai dire, le projet xenakien ne consiste pas à mettre ensemble des univers sonores, mais, partant du texte, à l'encadrer musicalement – soit en l'illustrant d'une manière quasi littérale, comme il en va de certaines séquences UPIC, soit en le prolongeant musicalement, notamment avec les chœurs –, en utilisant ces deux moyens sonores et musicaux que sont la voix humaine et l'électronique. Entre ces trois entités, se tisse un jeu de combinatoire, explorant toutes les possibilités : alternance, superposition à deux ou à trois. La schéma de l'**exemple 18** fournit le déroulement de cet assemblage.

⁵⁵ Varga : « The UPIC material has a way of ending abruptly, as if cut off ». Xenakis : « Yes, it's a kind of comment in between sentences and it illustrates indirectly the message of the words » (Bálint A. Varga, *Conversations...*, *op. cit.*, p. 172).

⁵⁶ Cf. Iannis Xenakis, « Notice sur l'*Orestie* », *Sigma* 3, s.d. (1966).



Exemple 18. Déroulement global de *Pour la Paix* : assemblage des trois composantes.

Cet assemblage est très fragile, il ne tient parfois qu'à un fil. En effet, si le texte fournit une unité d'ensemble, les sons UPIC et les chœurs ne fusionnent ni ensemble, ni avec les narrateurs. Le risque est toujours grand que chaque séquence s'autonomise et que l'œuvre apparaisse comme une simple succession de moments hétérogènes. On constatera cependant qu'il y a deux éléments qui contribuent à donner une unité à l'ensemble. D'une part, bien entendu, la narration, qui s'achemine vers l'explosion finale. D'autre part, le fait que, à partir de la quatorzième minute, les interventions et de la bande UPIC et des chœurs se rallongent, finissant ainsi par faire disparaître l'impression de collage.

Il n'en reste pas moins que l'assemblage est fragile. C'est peut-être pourquoi certains auditeurs doutent parfois de la teneur même de la pièce. Ce fut peut-être le cas de Xenakis lui-même. Écoutons encore une fois Daniel Teruggi :

« Il faut dire que *Pour la Paix* est une œuvre hors norme pour Xenakis, c'était du radiophonique, de la narration basée sur un texte, domaine dans lequel il n'excellait pas. Il était assez tendu et même inquiet lors de la production (c'est une impression, je n'ai pas d'autres références sur la manière dont il travaillait). À la fin de la première minute de l'œuvre, on écoute et il me pose la question suivante: "c'est bien? Qu'est-ce que vous en pensez ?". Je ne me sentais pas capable de donner le moindre avis, tant la personnalité (ou l'image de sa personnalité et parcours) était importante pour moi. Ceci a continué jusqu'à la fin ; la veille du concert on termine vers 21h, Françoise arrive pour écouter, elle fait des commentaires positifs et on va boire un verre aux Ondes (seule fois où il m'a invité à quelque chose). Là c'était assez dur, il était complètement déprimé, s'interrogeait sur l'intérêt même de la pièce, cela m'a tellement surpris, mais bon, ne le connaissant pas c'est peut être une attitude régulière chez lui à la fin de chaque œuvre »⁵⁷.

Il faut tempérer cette sensation d'échec. Elle tient dans une très large mesure à la version radiophonique de la première, qui est la version reprise dans le CD chez Fractal. En effet, comme le constate James Harley :

« Malgré l'intensité des textes, *Pour la Paix* est plutôt décevant en tant que présentation radiophonique. Les séquences de matériau se succèdent les unes aux autres avec peu de tuilage, même si les sons électroniques apparaissent parfois en conjonction avec les parties parlées et chantées. Il y a également un manque de profondeur sonore et d'organisation spatiale qui est troublante si l'on tient compte du niveau de complexité que l'on trouve dans toute structure radiophonique, sans même mentionner d'autres œuvres électroacoustique, y compris celles de Xenakis »⁵⁸.

Plus généralement, c'est peut-être la version radiophonique elle-même qui n'est peut-être pas la meilleure version. En effet, une version sur support, figée, tendra toujours à mettre en avant la fragilité de l'assemblage, c'est-à-dire le risque que le déroulement global de la pièce puisse apparaître comme un montage sans dynamique globale. Les sons UPIC contrastant violemment avec les récitants et le chœur, les parties de chœur étant souvent élaborées comme des entités musicales autonomes (de même que certaines séquences de sons UPIC) et contrastant donc aussi à leur manière, la version entièrement de concert (récitants et chœurs sur scène) est préférable, car elle fournit une tension dramatique dans laquelle peuvent mieux prendre place les contrastes en question. Une version scénique, avec élaboration dramaturgique, pourra amplifier cette tension et tempérer l'effet de montage, en donnant une dynamique.

En tout cas, on se doit d'essayer d'aller dans ce sens : c'est ce que nous avons tenté de faire dans le colloque *Iannis Xenakis, La musique électroacoustique* (2012), où la pièce a été donnée en version de concert, dans une interprétation qui est en étroite relation avec l'analyse proposée dans cet article⁵⁹. Car *Pour la Paix* est l'une des pièces les plus singulières et peut-être les plus touchantes de Xenakis...

7. L'EXPLOSION FINALE

La fin de *Pour la Paix* contient le plus long extrait de texte de *Et alors les morts pleureront*. Les deux garçons se retrouvent... pour mourir :

(F2.) « Rassemblement... une patrouille de neuf hommes. Ordre de cerner le lac et de tirer à vue. Mais mon cap... le cessez-le-f... ? Et les neuf hommes – algues parmi les algues – cernent le lac.

F1. Un peu de biais que l'eau le pénètre mieux il entre dans le lac le fusil en haut des bras et il eut l'hésitation qu'il avait depuis toujours : l'envie de se recroqueviller de reculer puis l'engourdissement le fit se plier et se couler jusqu'au cou au milieu des herbes qui se plièrent avec lui.

⁵⁷ Daniel Teruggi, entretien écrit (email), avril 2012.

⁵⁸ « In spite of the intensity of the texts, *Pour la paix* is rather disappointing as a radiophonic presentation. The sequences of material mostly succeed each other with little overlap, though the electronic sound do appear at times in conjunction both with the spoken and sung parts. There is also a lack of sonic depth and spatial organization that is troublesome considering the level of sophistication common in all kinds of broadcasts, not to mention other electroacoustic works including Xenakis' own » (James Harley, *Xenakis. His Life in Music*, New York, Routledge, 2004, p. 142).

⁵⁹ Colloque *Iannis Xenakis, La musique électroacoustique*, Université Paris 8 – laboratoire *Esthétique, musicologie, danse et création musicale*, mai 2012. Interprétation de *Pour la Paix* avec l'ensemble vocal Soli-Tutti et le Petit chœur de Saint-Denis, direction Denis Gautheryrie, quatre récitants pris dans Soli Tutti (Charles Arden, Nicolas Dangoise, Jean-Philippe Dequin, Gilles Doneux), Guillaume Loizillon et l'auteur de ces lignes se chargeant de la diffusion des sons UPIC.

F2. Un peu de biais que l'eau le pénètre et que les herbes le frôlent et cette hésitation cette peur à se glisser, à se laisser prendre par les eaux. Nager, nager et se rencontrer au milieu de l'étang et corps contre corps plonger droit jusqu'au fond.

F1. Si il y a le signe, je lâche mes grenades et je nage. Et alors les oiseaux dérangés s'envolèrent... à trois. Laissa donc son fusil s'enfoncer dans les eaux et nage maintenant et rit de son battement de pieds toujours irrégulier.

F2. Ce bruit de bras il le connaît le gauche trop arrondi et plus ou moins profond c'est lui. Et il se dresse et il rit.

F1. C'est lui. Et il se dresse et il rit. Et ils vont se toucher se joindre au point et mains contre mains corps contre corps plongeront droit yeux ouverts et là regarderont le tourbillon des fonds, compteront jusqu'à neuf et alors seulement remonteront tous deux vainqueurs de rien. Heureux. Retrouvés.

F2. La grenade explosa juste au-dessus d'eux. Et ils eurent le temps de penser lui que c'était bien ainsi et lui que NON.

Puis, la dernière séquence UPIC fait entendre des sons qui évoquent le début de *Metastaseis*, mais qui, dans ce contexte, prennent l'allure de lamentations, lamentations que prolongera la dernière séquence chorale, très belle et profondément triste.

Arrêtons-nous sur l'explosion qui tue les deux jeunes garçons. Il y a quelque chose qui étonne : cette explosion n'est nullement convaincante, elle est totalement assourdie. Pour quelqu'un comme Xenakis qui fait entendre des explosions sonores dans des situations musicales normales, c'est très frappant ! J'ai interrogé sur ce point Daniel Teruggi et Françoise Xenakis, voici leurs réponses, fort différentes :

« Nous avons eu beaucoup de mal à fabriquer une explosion convaincante au moment où la bombe tombe sur les deux nageurs »⁶⁰.

« Il a fait une mort douce. Les enfants sont soulagés »⁶¹.

Mais peut-être est-ce aussi en relation avec le vécu de Xenakis. La première chose qui nous vient à l'esprit, lorsqu'il est question d'explosion, c'est bien sûr les événements grecs de décembre 1944, qui faillirent lui coûter la vie. Comme on le sait, sa musique ainsi que ses polytopes sont marqués par la violence de cet événement. Mais peut-être que, avec *Pour la Paix*, c'est-à-dire 37 ans après ces événements, ce souvenir était devenu moins douloureux, et l'explosion comme assourdie. C'est ce que laisse suggérer le dialogue suivant :

« Varga. Vous continuez à vous battre contre les démons de la guerre, les démons de votre propre passé, autour des questions fondamentales de vie et de mort. J'hésite à le dire, mais je suis presque désolé pour vous : il semblerait que vous ne pouvez pas surmonter votre passé.

Xenakis. Peut-être avez-vous raison. Cependant, le monde est plein de monstres. [...] Où que vous regardiez – en Asie, en Afrique, en Amérique du Sud, les peuples sont en détresse. La situation n'est peut-être pas aussi grave que pendant la Seconde Guerre mondiale, mais les changements qui ont lieu d'une manière tranquille se passent à une échelle que l'humanité ne connaissait pas. Pensez seulement à la crise et à la fin des idéologies et des systèmes en Europe de l'Est. Ce n'est pas seulement le passé qui m'affecte »⁶².

Remerciements

⁶⁰ Daniel Teruggi, entretien écrit (email), avril 2012.

⁶¹ Françoise Xenakis, entretien oral, avril 2012.

⁶² « Varga. I'd like to begin with something that hasn't changed. On the evidence of pieces like *Lichens I*, *Ata* or *Pour la paix*, you've been sitting in this studio like a latterday St-Anthony the Great, still battling with the monsters of war, the monsters of your own past, and with the fundamental question of life and death. I hesitate to say this, I've been almost sorry for you: it seems you can't break out of your own past.

Xenakis. Perhaps you're right. On the other hand, the world is still full of monsters. Wars, terrorism, gigantic adjustments to the different ideologies that are having to be made everywhere on the planet. Wherever you look – in Asia, Africa, even in South America – people are in distress. The situation may not be as acute as in the Second World War, but the changes that are taking place in a quieter way are on a scale previously unknown to mankind. Just think of the crisis and collapse of ideologies and systems in Eastern Europe. It's not merely the past that affects me » (Bálint A. Varga, *Conversations...*, *op. cit.*, p. 140).

À Françoise Xenakis, Daniel Teruggi et Yann Geslin pour les entretiens qu'ils m'ont accordés. À Soli-Tutti, Denis Gautheryrie et Guillaume Loizillon pour le concert du 24 mai 2012 à l'Université Paris 8 où nous avons joué *Pour la Paix*.