
DOSSIER IANNIS XENAKIS

Joëlle CAULLIER: Pour une interprétation de <i>Nuits</i>	59
Pascal DUSAPIN: Une filiation problématique	71
Jan VRIEND: Le monde ouvert des sons et ses ennemis	77
Claude HELLFER: La Méditerranée en tempête	105
François NICOLAS: "Le monde de l'art n'est pas le monde du pardon"	109
Iannis XENAKIS: A propos de <i>Jonchaises</i>	133
catalogue, bibliographie, discographie	138

POUR UNE INTERPRÉTATION DE NUITS

une proposition d'analyse

Joëlle CAULLIER

1. « Dans la vie, il y a deux façons de procéder, l'une c'est de faire les choses, l'autre de s'analyser. Or la meilleure analyse pour moi, c'est de faire les choses, c'est-à-dire que je nie l'analyse, la psychanalyse si vous le voulez, en tant que méthode d'introspection... Donc c'est une tactique et c'est pour ça que je persiste à dire que c'est la chose, la musique même qui, elle, n'est pas hermétique, contrairement à la parole analytique qui, elle, est hermétique. » Xenakis in *Arts/Sciences. Alliages*, Castermann, 1979, p. 64.

Analyser *Nuits*. Qu'attend-on d'un tel acte de parole ? La parole proférée — sur la musique comme sur toute chose d'ailleurs — se montre-t-elle capable de soulever ne fût-ce qu'un pan du voile qui préserve le mystère esthétique ? A moins que la question ne soit pas là, à moins que la fonction de la démarche analytique ne soit autre, ailleurs... Sort cruel que celui des manieurs du Dire, inexorablement opposés aux manieurs du Faire¹, tous cherchant à leur manière un sens à l'existence. La pensée occidentale, dans sa binarité, a toujours opposé trop volontiers l'homo faber à l'homo sapiens sans chercher à construire la voie du reliement. Terrible dichotomie qui, pour un peu, conduirait à reléguer dans l'inutilité — face à l'acte de composer — toute démarche analytique. Vanité que d'analyser ? Sans doute, si l'objectif n'en est que de mesurer, même le plus rigoureusement possible, le jeu des proportions et des combinaisons sonores ; sans doute, si l'analyse ne se nourrit pas du Faire ni ne le féconde ; sans doute, si l'analyse n'est pas elle-même acte créateur. Mais en revanche, si elle se mue en Faire, si elle apporte une réponse (quoique momentanée) au questionnement vital de celui qui la conçoit, si elle met au monde à chaque reprise l'être qui l'accomplit,

alors elle devient création et n'a plus à se justifier : elle est, parce qu'elle doit être, elle est, parce que nécessaire. Sans doute, s'avoue-t-elle provisoire, relative : en tant qu'engagement authentique d'un sujet, elle ne peut que se charger de toute la mouvance intérieure de ce sujet, de son évolution virtuelle, de la variabilité et de la parcellisation de ses perceptions. Si son but est, non pas le savoir mais l'être, elle n'a pas à traquer le sens intrinsèque de l'œuvre d'art (illusoire), ni le mobile secret de son créateur (celui-là seul connaissant, par sa nécessité intérieure même, le sens de son acte), mais à parcourir le chemin qui relie l'œuvre à son auditeur. Plus qu'un acte, elle devient *processus*, celui de la construction de l'être qui, d'immergé dans l'œuvre, va peu à peu naître à lui-même par un phénomène de distanciation et d'autonomisation. Il ne s'agit ni de fusion pure avec l'œuvre, ni de distanciation techniciste, mais du rapport dialectique de ces deux attitudes, des constantes allées et venues entre immersion archaïque et distanciation rationaliste. D'où le but de l'analyse qui serait l'interprétation ; interprétation conçue en tant qu'écart par rapport à l'œuvre, écart mesuré, limité, contrôlé pour ne pas risquer la perversion de l'objet, l'interprétation n'étant nullement l'abandon à l'irrationnel, mais la révélation, par une conjugaison de l'intuitif et de l'intellect, d'un sens latent puisé dans la polysémie de l'œuvre et commun de ce fait à l'objet esthétique et à celui qui le reçoit.

L'analyse proposée ici ne se présente donc naturellement pas comme « intégrale », ni strictement technique. En tant que processus d'engendrement, elle opère nécessairement des choix parmi les sens transmis par le matériau purement musical. Mais, par ces choix mêmes, elle permet à la fois la distanciation (qui, reconnaissions-le, préserve de la submersion émotionnelle) et le relirement qui engage l'être, au plus profond de lui-même, dans l'écoute esthétique.

Phonétique et vocalité

Le matériau vocal de *Nuits* est constitué à la fois de tessitures, d'épaisseurs, de textures et des micro-éléments que sont les phonèmes utilisés.

Dans les premières pages de l'œuvre², les douze voix mixtes se répartissent en quatre textures de trois fils, correspondant à la division, traditionnelle si l'on peut dire, en pupitres : soprani, alti, ténors, basses. Le terme de texture semble plus approprié que celui de pupitre car il rend mieux compte d'une réalité sonore tout-à-fait inédite en 1967 : l'impression d'un tissage de quatre rubans d'épais-

2. Cet article ne proposant pas une analyse exhaustive de *Nuits*, on prendra pour support textuel essentiel la première moitié de l'œuvre : d'une part, le grand épaisseissement linéaire aboutissant à la rupture brutale de la mes. 70, d'autre part, la transformation spectaculaire des blocs rythmiques en réseau lisse d'harmoniques, jusqu'à la mes. 120.

3. Ivan Fonagy,
La Vive Voix,
Payot, 1983.

4. « Le poète, tout comme l'interprète, est amené à se servir des modes d'expression pré-linguistiques (...) Sur un point cependant, et en raison précisément de son caractère primitif, le pré-langage dépasse en efficacité la communication linguistique. C'est en recourant aux moyens du langage primitif que poésie et art vocal se constituent en poiesis, en création et action. La communication ancestrale qui fait le pont entre activité proprement dite et activité signalétique n'est pas encore parfaitement transformée en "signes purs" sans substance. Le poète peut encore semer le vent dans le microcosme de la cavité buccale avec ses fricatives, il peut reproduire l'ordre spatial des objets en regroupant à l'intérieur du vers, les mots selon un ordre inhabituel. Ce rapprochement de l'action réelle et de l'acte sémiologique est encore plus évident dans l'art de l'interprète. Le rétrécissement des piliers du pharynx, la contraction de la >

seurs variables, constitués chacun d'un cluster mobile, serré (tous les quarts de tons contenus entre fa et sol pour les soprani et entre sol et la pour les basses), figé dans sa tessiture (aiguë pour les soprani, extrêmement grave pour les basses), mais animé d'une intense palpitation intérieure grâce à des broderies mélodiques et à une absence de coïncidence rythmique entre les voix ; l'ornementation par quarts de tons donne, en ces premières pages, davantage l'illusion d'un tremblement émotif que d'une conception contrapuntique de ces textures.

Mais d'où vient précisément la puissante expressivité de l'œuvre ? Des informations sonores inédites sans doute, pourra-t-on répondre (comme le ferait la théorie de l'information) : utilisation de quarts de tons, tressage des voix par trois créant une épaisseur linéaire et non pas une individualisation des parties, utilisation des registres extrêmes et figés évocateurs de cris (j'y reviendrai plus loin), timbres crus des voix (« sans vibrato, plates, rudes, à gorge déployée ») mais également — et c'est sur ce point que je voudrais m'arrêter — de l'impact puissant du traitement phonétique.

Xenakis, comme un certain nombre de compositeurs de l'après-guerre (Berio, Stockhausen, Ligeti, Schnabel...), remonte aux sources de la communication, en-deçà du langage conceptuel, en quête d'une sorte de protohistoire des relations et de l'expression humaines. Dans ce climat pré-linguistique, l'utilisation de phonèmes isolés met à nu « les bases pulsionnelles de la phonation », pour reprendre une expression d'Ivan Fonagy³, habituellement masquées par l'activité conceptuelle que justifient les mots. Ici, les sonorités pures des consonnes et des voyelles, les mécanismes articulatoires ainsi que les gestes corporels qu'ils sous-tendent, le jeu de l'accentuation, éclatent dans toute leur puissance, faisant jaillir des sens virtuels, non troublés par la rationalité⁴.

La première partie de *Nuits* est exclusivement fondée sur le triangle vocalique (i-a-ou) qui, sur le plan acoustique définit un espace maximal délimité par les hautes fréquences du *i* et les basses fréquences du *ou*. Les voix (ainsi que l'auditeur) prennent progressivement possession de cet espace du fait de l'apparition successive des voyelles opposées *i* et *a* et de la juxtaposition abrupte des registres : la stridence acoustique du *i* associée au timbre aigu et fixe des soprani alterne avec un *a* cailleroux des basses dans l'extrême grave, le *ou* survenant, après le heurt de ces voyelles, comme une habitation sourde et fugitive du medium (aux alti, mes. 14). La plongée brutale dans cet espace acous-

tique vertigineux est sans doute source de choc émotionnel, mais il s'y ajoute le décodage phonétique effectué par l'inconscient.

« L'antériorisation de l'articulation facilite tout d'abord la compréhension (...) Par suite de la forme triangulaire de l'ouverture buccale, les voyelles antérieures (*i-e-u*) sont plus espacées et ainsi plus différentes l'une de l'autre. L'antériorisation reflète donc une tendance de socialisation progressive du langage allant de pair avec le renforcement du principe de réalité (...) Un déplacement à l'arrière (*a-ou*) serait donc une régression qui pourrait expliquer les jugements défavorables, en partie même le caractère "vulgaire" des sons postérieurs (...) On serait tenté de considérer les voyelles antérieures comme plus sociables, "socio-tropes", les voyelles postérieures comme "socio-phobes" »⁵.

L'association proposée par Fonagy du *i* au renforcement du principe de réalité pourrait justifier l'impression de cri, de lamentation des premières mesures de l'œuvre, alors que l'apparition du *a* aux basses évoquerait davantage un cri archaïque venu des profondeurs du corps (les chanteurs savent bien à quelles profondeurs de l'être il faut « aller chercher » ces sonorités graves à travers l'ouverture maximale de la gorge nécessitée par le *a*). S'il y avait, comme on le disait plus haut, mesure de l'espace acoustique grâce au triangle vocalique, il y a également, dès le début de *Nuits*, mesure d'un gigantesque espace intérieur et psychologique (de l'archaïsme au social, du ventre (*a*) à la tête (*i*) qui, par un phénomène dialectique, parvient à surmonter la déchirure de la juxtaposition abrupte, pour recréer une harmonie intérieure : les censures semblent céder devant la cohabitation tout d'abord volontaire puis pacifiée de l'archaïsme et de la socialisation). Dès la survenue du jeu intense des harmoniques (mes. 89), l'exploration de toutes les voyelles commencera de s'accomplir, aboutissant à la nasalisation chaotique et hérissee des diphtongues associées aux dentales (mes. 159).

Mais un autre élément vient faire sens : sur le support vocalique se greffe un jeu consonantique hautement expressif. Les expériences phonétiques montrent que les émotions accroissent l'importance des consonnes au détriment des voyelles. Or Xenakis prend soin de noter en tête de sa partition : « Bien articuler les consonnes (les doubler ou tripler en durée) » et mes. 184, « une double consonne signifie articulation très appuyée de la consonne ». Sur des séquences vocaliques immobiles (6 mesures sur *i*, 6 mesures

glotte, conservent, inchangé, un aspect essentiel des pleurs ou de la colère. La ligne mélodique peut suivre le mouvement des vagues qui se superposent, l'extinction de la vibration des cordes vocales peut préfigurer la mort. » Ivan Fonagy, *Op. cit.*, p. 320.
5. *ibid.*, p. 83.

sur *a*, 7 mesures sur *i*...), l'intervention des consonnes provoque en effet un renchérissement de l'expressivité. La première séquence des soprani, rythmée par l'apparition irrégulière et lente des fricatives (*v, ch, th*), se clôt brutalement sur une occlusive (*k*). L'œuvre, de ce fait, se place immédiatement sous le signe de la directionnalité temporelle : tout d'abord une anacrouse sur *i* pour installer la stridence, puis des fricatives irrégulièrement espacées (4 temps, 5 temps, 5 temps et demi) qui cherchent péniblement, dirait-on, à frayer un chemin au souffle, puis une occlusive⁶ qui explose dramatiquement sur un sommet de l'ambitus (autour du *la*). La tension déjà extrême au début s'accroît et semble vouloir aller au-delà d'elle-même : l'occlusive suivie du terrible silence des voix de femmes s'enchaîne de manière impressionnante (dans le vide vertigineux qui sépare les deux tessitures) au *a* guttural et ancestral des voix d'hommes.

Jusqu'au chiffre 70, les consonnes vont ainsi rythmer les variations vocaliques tant sur le plan acoustique (le bruit se greffant sur les hauteurs) que sur le plan expressif (les consonnes jouant sur les connotations psychologiques de l'articulation) :

— les fricatives (*v, s, z, ch, sch...*), ici en majorité, interrompent ou masquent la clarté vocalique pour ne laisser filtrer que le souffle, alors perçu comme unique trace de vie.

— les occlusives créent une accentuation agressive du fait de la brutalité de l'explosion : dentale (*d, t, n*), gutturale (*k, g*), ou, dans une moindre mesure, labiale (*p, b, m*).

— les liquides (*l, r*), qui auraient pu adoucir l'articulation, sont ici très rares : seules quelques interventions du *r* entretiennent la vibration, quand elles n'évoquent pas la combativité⁷.

— les affricatives (occlusive + fricative), en renforçant le bruit, signalent des sommets accentuels (et, par conséquent expressifs) soit en début de phrase (comme irruption d'un groupe sonore), soit en fin de phrase (comme cisaillement de ce groupe), soit à des extrémités d'ambitus.

Il faut noter que, dans la dernière partie de l'œuvre (où réapparaît le traitement linéaire en modulation continue), le renforcement des consonnes et doubles consonnes (pour ne pas dire quadruples consonnes : ex. mes. 221 et 258 : RRGG, mes. 250 : NNLL) par une articulation de plus en plus postérieure (dentale puis gutturale) et par la présence raréfiée d'un *o* bouclant toute ouverture, décuple une

expressivité qui vient se fracasser, comme un ultime accent, mais « en creux » cette fois, sur le terrifiant étouffement (« toux brève aphone ») des basses demeurées seules.

L’Inscription temporelle

Ce terme d’« inscription temporelle » reflète ce qui, à mon sens, fait la force expressive de *Nuits* et peut-être même ce qui constitue l’un des caractères fondamentaux du « style » de Xenakis : l’entremèlement immobilité-directionnalité, la conjonction pérennité-fugacité temporelle, l’inscription indélébile dans le mythe collectif laissant affleurer la vulnérabilité des existences individuelles. La personnalité créative de Xenakis porte la même marque paradoxale : architecte, il œuvre dans la sphère du durable, de l’inébranlable, du protecteur, du collectif ; musicien, il se voue à l’impalpable, au fugitif, à l’abstrait. Mais ce qui rend sa position peu banale (et en tous cas « esthétique »), c’est qu’il parvient à faire communiquer ces deux mondes apparemment antinomiques et que ses ouvrages d’architecture aussi bien que musicaux rassemblent dans une même relation dialectique, fixité et mouvement, collectif et individuel, rituel et émotionnel.

Comment l’analyse de *Nuits* peut-elle éclairer ce caractère spécifique ? Tout d’abord, par le fait qu’elle met à jour une apparente contradiction :

— d’un côté, elle recense une tension constante installée dès la première mesure, une architecture tranchée aux sections bien délimitées (mes. 70, 120, 169, 214) et aux longues plages de temps immobilisées par un matériau souvent unique⁸ que Xenakis épouse pour n’y plus revenir, une symétrie d’esprit classique (par les deux sections extrêmes), le choc de blocs et de masses antagonistes (mes. 6, 11, ..., 70...), une fixité fréquente des registres ou une extrême lenteur dans leurs transformations (de 70 à 120 par ex.), l’améloïdité..., tous ces éléments constituant plutôt la macro-structure essentiellement statique de l’œuvre.

— de l’autre, une mobilité des détails ressortissant davantage à la micro-structure : variabilité infinitésimale des hauteurs (quarts de tons, battements) et des enchevêtements linéaires, soulignant ce que j’appelais plus haut la palpitation des textures, subtilité expressive du traitement phonétique, progressions constantes qui placent l’œuvre sous le sceau de la directionnalité temporelle...

C’est probablement cette complexité antinomique qui rappelle le climat du théâtre antique. A la fois stylisation

8. mes. 1 à 70, modulation continue.

mes. 70 à 90, épaisseurs rythmiques

mes. 90 à 120, envasissement de l'espace par les harmoniques

mes. 130 à 159, battements avec dissémination de pizz. vocaux

mes. 159 à 168, pizz. vocaux

mes. 169 à la fin, modulation continue.

9. « Oui, il y a souvent du Gabrieli dans *Nuits* où la somme de 12 timbres individuels atteint parfois à une puissance dynamique stupéfiante. » Marcel Couraud, in *Regards sur Iannis Xenakis*, Stock-Musique, 1981, p. 191.

rituelle par : la fixité des caractères (fixité des registres et des types d’écriture), la lenteur des déplacements (lenteur des progressions musicales), le hiératisme des attitudes (refus du lyrisme mélodique ou harmonique), l’exagération des gestes pour contourner la rigidité des masques (exagération des gestes vocaux pour pallier l’absence sémantique : *Kuit*, *Teing*, *Tsi*, toux...) l’absorption de l’individu dans le groupe (absorption du soliste dans la densité des textures vocales), l’économie des événements... et la conception mythique par l’intrication du collectif et de l’individuel⁹ ainsi que par le choc du hasard et de la volonté humaine : les éléments nouveaux (harmoniques, pizz. vocaux, chuchotements...) modifient inexorablement le cours de l’évolution musicale, mais chaque fois, ils sont neutralisés par épuisement ; l’œuvre est constituée d’une succession de sections où tout matériau nouveau est exploité au maximum jusqu’à ce qu’il puisse être abandonné définitivement.

Sur le plan compositionnel, la force expressive de *Nuits* émane de la relation entre des transitions brutales (ou plutôt, l’absence de transitions qui soulignent l’irruption du hasard) et des progressions gigantesques et lentes transformant une donnée initiale en un état limite qui ne peut que basculer soudainement. N’est-ce pas une manière de maîtriser par une volonté irréductible l’angoisse existentielle de rupture ? Il en est ainsi de la première section (mes. 1 à 70), de la suivante (mes. 70 à 120), de la troisième (mes. 131 à 170)... A titre d’exemple, je proposerai de suivre plus attentivement les deux premières sections de l’œuvre.

1) mesures 1 à 70

La première section offre un exemple frappant de la coexistence caractéristique du *statisme* et de l’*évolutivité* ; le statisme est créé par l’immuabilité de la modulation continue qui gomme toute disjonction entre les hauteurs et empêche d’isoler les sons individuels, par l’emploi exclusif du triangle vocalique et par l’intensité maximale des voix, de ce fait, proches du cri ; l’évolutivité, elle, est rendue par des micro-événements qui, dès les premières mesures, amorcent une mutation très lente du matériau initial conduisant à la plénitude sonore des mesures 57 à 70.

Afin de préciser, je décrirai quelque peu schématiquement (trop schématiquement car chaque paramètre interfère constamment avec un autre) les signes de cette progression temporelle :

— la texture : de deux textures (soprani-basses) sévèrement

alternées, la section s'achemine vers une riche texture à 12 voix individualisées, après un assouplissement progressif (commençant mes. 22) par des variations infimes de la longueur des séquences, des procédés de tuilage et l'injection successive des deux autres textures (alti et ténors). D'un espace désertique (entre soprani et basses), le déroulement temporel mène à un espace somptueusement habité par un contrepoint à 12 voix.

— *l'ambitus*: des hauteurs recroquevillées des premières séquences, il atteint les amples courbes (près de deux octaves) de la dernière.

— *l'intensité*: de la fixité du *fff* des soprani et du *f* des basses, on parvient à un véritable contrepoint d'intensités, grâce à de progressives variations par ondes, tout d'abord étroites (de *fff* à *f*), puis rapides et marquées (de *fff* à *p* en une mesure), puis amples et lentes (cf. dernière séquence). Il faut noter que le jeu des intensités, en évitant toute coïncidence verticale, contribue à délivrer chaque voix de son appartenance à une texture par 3 pour l'individualiser fermement.

— *le timbre*: caractérisé par le traitement phonématique, il renforce lui-aussi l'individualisation croissante des voix : le *i* et le *a* liés jusqu'à la mesure 30, respectivement, aux soprani et aux basses, vont commencer à s'échanger entre ces deux tessitures tout en demeurant les couleurs fondamentales de la section, alors que le *ou* restera ponctuel et propre aux textures intermédiaires. Quant aux consonnes, elles passeront d'un traitement homorythmique assurant la perception de textures soudées, à une liberté d'interventions foncièrement contrapuntique.

— *le rythme*: il ne s'agit ni des durées ni du tempo qui ici sont immuables, mais de la *répartition dans le temps des variations paramétriques*. De la lenteur (du fait de la quasi-immobilité des paramètres: couleur vocalique, classification des consonnes, intensités, ambitus, registres...) à un rythme animé par le resserrement des événements: contrastes dans l'articulation des consonnes, des voyelles, des intensités...

Le fil conducteur de cette vaste progression est sans doute le développement d'un somptueux contrepoint contrastant avec l'étranglement vocal du début. Le déroulement temporel ne se dirige alors pas vers une sur-tension, mais plutôt vers une négociation de cette tension, vers l'exaltation d'un bref moment de plénitude sonore et d'équilibre (à partir de la mes. 58).

2) mesures 70 à 120

On pourrait observer de la même façon la gigantesque poussée de la deuxième section. Gigantesque, c'est bien le terme qui convient car, comme chez Beethoven et Stravinsky (dont, à mon sens Xenakis poursuit la lignée), cette progression s'effectue sur un vaste espace temporel où se déploie une énergie musicale peu commune (à l'image des audacieux projets architecturaux du compositeur¹⁰). La même puissance, la même volonté de contrôle absolu s'expriment là, qui subjuguent.

Ici le fil conducteur est la lente conquête de l'espace brutalement perdu à la mes. 70, avec la même recherche d'individualisation progressive de chaque voix que dans la première section.

A 70 donc, soudainement, plus de linéarité, plus de textures différenciées, plus d'espace, vide ou habité, plus de souplesse, mais un unisson strict dans un medium grave (*ré*), sur un ternaire agressif, dépouillé, dans la stridence d'un *i* déchiqueté par une dentale (*d*), *fff*, avec la violence du face à face voix de femmes/voix d'hommes. Là va commencer un formidable épaissement du *ré*, en éventail, où, pendant 50 mesures, il faudra que chaque voix reconquière, quart de ton par quart de ton, la liberté de se mouvoir ; et ce sera (mes. 120) le prodigieux éclatement sur la plosive *k* du total chromatique étalé sur trois octaves. L'irruption du système tempéré, avec ses intervalles disjoints, secouera la pièce comme un événement particulièrement expressif.

Pendant que dans l'ordre des hauteurs, le *ré* s'épaissit, le timbre se modifie insensiblement sous l'effet combiné des variations paramétriques: un enrichissement des phonèmes, mais surtout une polyrythmie qui va retentir sur le timbre. Celle-ci amène en effet une multiplication infinie des sons, une sorte de crépitement comme la technique stochastique en théorisera l'emploi¹¹. Le crépitement est tel que l'on peut croire avoir atteint le seuil au-delà duquel on ne perçoit plus qu'une durée longue. Ainsi, c'est presque naturellement qu'à partir de la mes. 89, la trémulation extrême (un vaste cluster staccato) renforcée par la superposition de douze phonèmes typés (*tsi, di, ksi, tsi, dzi, dji, psi, li, mi, bi, si, ghi*) fait place (aux alti d'abord puis aux ténors et aux basses et enfin aux soprani) à un envahissement de l'espace sonore par des valeurs longues sur des voyelles pures qui libèrent une infinité d'harmoniques. Il s'agit là d'un véritable phénomène entropique où les énergies multipliées et chaotiques se dissolvent dans un contrepoint, en temps lisse, de résonances.

10. Cf. Arts Sciences. Alliages, Castermann, 1979, discussion sur l'architecture entre Xenakis et Michel Ragon, p. 73...

11. *Nuits*, pourtant, ne procède d'aucun calcul mathématique.

Après ces deux puissantes progressions suivies d'une plage de repos nécessaire, ce sera, dès la mes. 130, l'exploration de nouveaux matériaux (battements, sifflements, pizz. vocaux) qui amorcera une nouvelle ascension. Au retour de la modulation continue (mes. 169), 2 progressions se succèderont encore (mes. 169 et mes. 214) avant que ne surgisse une terrible coda (mes. 240) qui tirera son expressivité de la disparition des caractères constants jusque-là : plus d'individualisation des voix par le rythme ou les hauteurs, extinction progressive des textures multiples, raréfaction des variations vocaliques, constance de la nuance *ppp*...

L'œuvre paraît ainsi un ensemble de sections conçues comme un élargissement progressif de divers paramètres pour aboutir à des sonorités de masses. Toutefois, les différents constituants ne sont jamais fondus les uns aux autres, mais cherchent continuellement à préserver leur individualité, le respect de cette individualisation conditionnant la plénitude contrapuntique du tout.

Le sens extrait de la polysémie de l'œuvre par le processus analytique tend tout naturellement à façonner la représentation imaginaire de l'*interprétation musicale*. Celle-ci devrait à mon sens s'attacher à souligner les signes de progression temporelle contrariée par l'étreinte du statisme : il faudrait notamment veiller à l'égalité de la couleur vocale tout en renforçant l'articulation spécifique des consonnes (passage de l'air, occlusions brutales...), mais également porter un soin attentif au processus d'individualisation des voix. Marcel Couraud, qui a créé *Nuits* avec son ensemble vocal, insiste particulièrement sur ce problème :

« Dans la première partie de *Nuits* où les douze voix se répondent ou s'affrontent par blocs de trois avant de se réunir, il me paraît indispensable que chacun des groupes soit composé de trois voix de couleurs vraiment différentes : ainsi les entrelacs vocaux, les croisements sont-ils perceptibles, ils procurent densité et fluidité en même temps. On oublie trop souvent qu'on ne traite pas une polyphonie à 12 voix, tirant sa somptuosité de 12 timbres individuels, comme on traite un chœur à 4 parties qui réclame, lui, 4 timbres collectifs. »¹²

Mais s'il a tout-à-fait raison d'insister sur la différence de conception vocale d'une œuvre baroque, j'émettrais une réserve en ce qui concerne l'individualisation des voix. Là encore, j'inscrirais l'œuvre dans le temps, en soulignant non l'individualisation des voix, mais plutôt le processus d'individuation de ces voix, la masse sonore prenant tout

son sens dans l'émergence des êtres individuels à partir de l'indifférenciation collective. Ainsi souhaiterais-je, pour les premières séquences, de réels blocs de trois voix qui ne commencerait à se scinder que vers les mesures 21-28, là où la polyphonie consonantique apparaît et l'ambitus se diversifie. L'œuvre serait alors réellement située sous le signe du conflit, conflit entre mobilité et statisme, groupe et individu — le combat pour le surmonter donnant tout son sens à la conception temporelle de *Nuits*, ainsi d'ailleurs qu'à l'œuvre entier de Xenakis.

12. Marcel Couraud, in *Regards sur Iannis Xenakis*, p. 190.