

**Kraanerg de Xenakis**  
**Benoît Gibson, Makis Solomos**

À partir du milieu des années 1960, la notoriété de Xenakis s'accroît exponentiellement. En 1965-66 est créé *Terretektorh* au festival de Royan, une œuvre jouée dans un *hangar*, car Xenakis disperse la totalité des musiciens (88 au total) de l'orchestre *au sein du public* – une œuvre qui marquera les esprits jusqu'à nos jours. En 1967, il obtient une commande pour le pavillon français de l'exposition universelle de Montréal, où il présente son premier *polytope*. En 1968 est créé *Nuits*, œuvre qui sera bissée lors de sa création, un phénomène rarissime dans le milieu de la musique dite contemporaine. C'est dans ce contexte que s'inscrit *Kraanerg*, œuvre musicale composée pour ballet – d'où sans doute la longueur de la pièce. Il s'agit d'une commande de la Ballet Guild of Canada pour l'inauguration du National Arts Center d'Ottawa (Canada), le 2 juin 1969. Les critiques de l'époque soulignèrent que, pour inaugurer ce centre canadien, commande fut passée à trois étrangers : le Grec, réfugié politique en France, qu'était Xenakis, le chorégraphe français Roland Petit et le Hongrois naturalisé français qu'était Victor Vasarely pour les décors (à ces trois « étrangers », ajoutons le chef d'orchestre, l'États-unien Lukas Foss). L'une des critiques de la première, qui soulignait ce fait, fut impitoyable, mais pas à l'égard de la musique ni des décors : elles épingla la chorégraphie : « La chorégraphie restait pourtant l'élément faible de la soirée, mais il est difficile de se mesurer à des hommes comme Xenakis et Vasarely »<sup>1</sup> – c'est donc dire la notoriété de Xenakis.

La notoriété de Xenakis, à l'époque, est de moins en moins celle du « mathématicien » – qui introduisit la « formalisation » en musique – et de plus en plus celui du « révolutionnaire ». Il faut dire que nous sommes autour de mai 1968, où les sociétés occidentales ont été secouées par les révoltes étudiantes que l'on connaît, par la protestation contre la guerre du Vietnam et contre l'impérialisme américain, par le mouvement civique des Noirs américains... Si plusieurs des musiciens de l'avant-garde musicale ne furent pas particulièrement révolutionnaires politiquement parlant (Stockhausen, Boulez...), Xenakis a le passé que l'on connaît : c'est le communiste, rescapé de la guerre civile grecque. Sa musique apparaît donc comme doublement révolutionnaire : musicalement et politiquement. (Les exégètes d'ailleurs font l'hypothèse que sa musique devint révolutionnaire en transposant musicalement la révolution politique que Xenakis ne put opérer dans son pays natal<sup>2</sup>). Et on peut tout à fait voir dans *Kraanerg* une pièce en laquelle résonne fortement mai 68 : « Dans trois générations à peine, la population du globe sera passée aux 24 milliards. Les 80% seront en dessous de 25 ans. De fantastiques transformations dans tous les domaines se produiront en conséquence. Une lutte biologique entre les générations, déferlant sur toute la planète, détruisant les cadres politiques, sociaux, urbains, scientifiques, artistiques, idéologiques, sur une échelle jamais expérimentée par l'humanité et imprévisible »<sup>3</sup>, nous dit Xenakis en guise de notice pour la pièce, dont le titre, par ailleurs, signifie « Fusion des deux mots grecs (comme "crâne-énergie") qu'on peut traduire par "énergie cérébrale". On trouve aussi "accomplissement" pour la racine *Kraan* »<sup>4</sup>.

---

1 Pierre W. Desjardins, « *Kraanerg* », *Vie des arts* n°56, 1969.

2 Cf. Makis Solomos, « Des combats de décembre 1944 à *Metastaseis* : d'une révolution à l'autre », in Makis Solomos (éd.), *Révolutions Xenakis*, Paris, Philharmonie de Paris / Éditions de l'Œil, 2022, p. 296-308.

3 Iannis Xenakis, pochette du LP *Xenakis*, Erato, STU 70526-30.

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

Sur le plan formel, les matériaux utilisés dans *Kraanerg* sont souvent récurrents, ce qui fait dire à James Harley que sa forme a un caractère « kaléidoscopique »<sup>5</sup>. Ceux de la bande magnétique proviendraient d'enregistrements réalisés avec la même formation de musiciens. Bien que ces enregistrements aient été retravaillés avec des moyens électroacoustiques, certains passages sont proches de ceux joués par l'ensemble instrumental, ce qui permet de créer certaines ambiguïtés sonores ou des effets de fondu enchaîné. D'ailleurs, l'alternance entre l'ensemble instrumental et la bande magnétique, plus présente au début et à la fin de l'œuvre, s'effectue souvent par tuilage dont les durées varient entre 2 et 7 secondes.

Si *Kraanerg* se déploie principalement comme un continuum sonore, la partition indique aussi plusieurs silences, qui peuvent durer jusqu'à vingt-huit secondes. À l'époque où l'œuvre fut créée, ces silences pouvaient donner le temps au technicien de changer les bandes magnétiques, mais il n'est pas certain qu'ils s'expliquent ainsi. On remarque aussi quelques sections contrastantes, encadrés de silences, qui affichent une densité moindre. Elles ne comprennent que quelques instruments solistes.

Bien que Xenakis soit connu pour avoir ébauché une formalisation de la musique, il ne semble pas y avoir de fondement théorique à la base de la conception de *Kraanerg*. En fait, la partition est intimement liée à une autre œuvre pour orchestre de Xenakis, créée la même année au festival de Royan : *Nomos Gamma* (1967-68). La parenté entre ces deux œuvres est frappante. À l'exception de longues tenues, construites sur des échelles de hauteurs et identifiées comme « Néréïdes » dans les esquisses du compositeur, tous les matériaux des instruments à cordes sont issus de *Nomos Gamma*. Ils forment soit des blocs statiques, modifiés par des profils dynamiques ou des pulsations rythmiques, soit des « nuages » composites. Ces nuages proviennent d'un passage que Xenakis qualifie de « tapisserie sonore » dans ses écrits. Pour ce qui est des instruments à vent, Xenakis puise également dans *Nomos Gamma*, en transcrivant souvent les parties dans le sens rétrograde. Mais il insère aussi des extraits d'autres œuvres comme *Akrata* (1965) pour 16 instruments à vent ou *Nuits* (1967-68) pour 12 voix mixtes. À chaque fois, ces matériaux s'agencent librement. Les structures qui les fondaient s'effacent au profit d'un type de sonorité qui caractérise le vocabulaire du compositeur. *Kraanerg* constitue l'œuvre la plus longue de Xenakis, soit près de 75 minutes. C'est aussi celle où il a le plus eu recours à la pratique du montage<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> James Harley, *Iannis Xenakis: Kraanerg*. Ashgate, 2015, p. 88.

<sup>6</sup> Sur la pratique du montage dans l'œuvre de Xenakis, cf. Benoît Gibson, *The Instrumental Music of Iannis Xenakis. Theory, Practice, Self-Borrowing*, Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2011.