

## Nous allons essayer de rompre les cloisons étanches

Iannis Xenakis

Édition critique Makis Solomos, publié in Makis Solomos (éd.), *Révolutions Xenakis*, Paris, Philharmonie de Paris / Éditions de l'Œil, 2022, p. 72-83.

Xenakis a considérablement écrit sur la musique, publiant de son vivant de très nombreux articles (plus de 150) et plusieurs livres (Xenakis, 1963 ; 1971a ; 1971b ; 1979 ; 1992 ; 1994). Ces textes sont relativement bien connus ou bien peuvent se trouver facilement<sup>1</sup>. C'est pourquoi, nous avons choisi ici de publier un inédit.

Le lecteur doit être prévenu : si Xenakis n'a pas publié ce texte, ce n'est pas sans raison. En effet, il est encore emprunt du jeune Xenakis, qui tente de construire une histoire de la musique dont il serait issu suivant un progrès et un saut qualitatif, qui s'intéresse au contexte social et critique l'art pour l'art, mais aussi le jazz, ou qui s'intéresse au « contenu expressif » de la musique. Ses premiers textes édités, notamment la « Crise de la musique sérielle » (Xenakis, 1955a) et « Problèmes de composition musicale grecque » (Xenakis, 1955b) gardent une certaine trace de cet état d'esprit, mais en allégeant considérablement le poids historique – s'orientant clairement vers la création et la présentation des nouveaux outils de composition –, en abandonnant la référence au contexte social et en adoptant l'abstraction et les recherches formelles ; de même, sa critique de la musique sérielle se fera plus sobre (et plus efficace).

Sur le plan formel, ce texte contient beaucoup de tournures grecques et de maladroites linguistiques ; nous avons choisi de ne faire que très peu de modifications, corrigeant seulement les erreurs de français les plus évidentes (mais laissant des tournures telles que « recherche scientifiante »). De même, nous n'avons réorganisé ni en paragraphes, ni en parties. Enfin, nous avons ajouté seulement quelques notes, pour donner les références des citations de Xenakis, pour fournir quelques précisions historiques ou pour renvoyer à des textes ultérieurs qui reprennent certaines des formulations.

Cet inédit porte l'indication manuscrite de la main de Xenakis : « Art Sche. 1957 ». Peut-être comptait-il l'envoyer à la revue *Gravesaner Blätter* de Hermann Scherchen ? En tout cas, il n'y sera pas publié, d'autres articles de Xenakis le seront, beaucoup plus techniques.

Makis Solomos

\*\*\*

Nous allons essayer de rompre les cloisons étanches qui séparent les activités musicales de notre temps, de nous faire une idée d'ensemble et de dégager certaines idées maîtresses que la réalité vivante nous offre à condition de l'observer.

Et tout d'abord cessons de penser la musique comme une chose qui plane dans l'espace et dans le temps, au-dessus de nos têtes, mais retrouvons-la dans les faits mêmes qui nous entourent quotidiennement. Nous avons pris l'habitude de rester aveugles aux conditionnements sociaux et politiques et nous considérons la musique comme un monde fermé, automobile, de sorte que, si quelqu'un nous demandait de démontrer son utilité, nous serions fort embarrassés de le faire. Nous

---

<sup>1</sup> Le site internet des Amis de Xenakis s'enrichit régulièrement de la mise en ligne d'écrits de Xenakis.

nous raccrocherions probablement aux vagissements platoniciens ou hégéliens, ou de Paul Valéry, en démontrant par ce qu'il faudrait démontrer.

Il y a, en général, deux tendances qu'on peut d'ailleurs retrouver dans les analyses et publications ayant un trait à la musique contemporaine.

L'une accepte les ruptures ou les évolutions dans le langage musical et les accorde à la bonne grâce des génies qui meublent leurs tables alphabétiques.

L'autre courant, le plus récent, admet les génies, mais découvre un processus dialectique dans le langage et lui reconnaît une existence indépendante.

C'est déjà mieux, mais il ne se soucie d'aucune manière de voir le pourquoi et le rôle que devrait jouer la musique qu'il représente. Ce courant suit ou fabrique le processus dialectique, mais reste aveugle quant à la référence et à l'action dans le monde moderne.

La cause de cette ambition limitée réside dans sa nature même, qui veut que la musique soit une expression de calculs mentaux à peine chargés de qualités sensorielles.

Ces deux courants se laissent gentiment berner par leur suffisance et ne saisissent même pas les limites et le dépassement de leurs possibilités.

Pour bien comprendre et éclaircir la confusion actuelle dans les manifestations musicales et pour étayer un jugement, une appréciation des musiques légères, du jazz, des musiques folkloriques, des musiques des salles de concerts, des musiques électroacoustiques<sup>2</sup>, et pour anticiper et donner un sens moteur à nos activités futures, nous allons faire un rapide aperçu historique de la musique européenne. Ce dont tout le monde à l'intuition ou la connaissance partielle est que plusieurs vents venus des quatre coins de l'horizon ont balayé l'Europe et ont formé la mosaïque actuelle.

Romantisme, impressionnisme, folklorisme, musiques légères, jazz, folklores, nationalisme, réalisme socialiste et, enfin, musiques électroacoustiques.

Cette incursion dans le passé récent ne s'arrêtera que là où nous trouverons les éléments tangibles pour construire une image cohérente du monde musical actuel.

Le mouvement romantique consiste dans l'expression de tous les courants philosophiques, moraux, sociaux, politiques créés par les luttes de classe des pays européens. Rien qu'en comparant la littérature à la musique nous constatons la communauté d'idées et de thèmes. Ce sont des projections idéalisées d'aspirations trahies et rendues impossibles par la réaction de la bourgeoisie française, par la domination de pays étrangers et par les échecs des révolutions ouvrières de 1848.

Retour à l'individualisme malheureux qui cherche son bonheur dans son être parce que la société est méchante, triviale et que les idéaux de libération générale sont bafoués. Le subjectivisme psychanalytique détermine le style du romantisme en musique.

Ce contenu expressif varie suivant les pays et leurs péripéties particulières. En Allemagne, Schumann et Brahms ne réagissent que par un retour au classicisme beethovenien. Leur style est pourtant romantique. C'est le support technique de leur langage qui reste classique. Ce phénomène est très important et nous allons le reprendre pour comprendre un phénomène analogue contemporain.

Wagner, au contraire, après sa visite à Paris qui déçoit ses idées d'émancipation sociale, se transforme en nationaliste, puis en pangermaniste, dont le culte du héros en est le symbole. Le leitmotiv naît ainsi.

Le désordre social et idéologique du XIX<sup>e</sup> siècle se répercute dans le cœur de la tonalité.

---

<sup>2</sup> L'article « Problèmes de composition musicale grecque » (Xenakis, 1955b) cherchera le lien entre « la musique européenne traditionnelle, celle dodécaphonique, l'électronique, le jazz, la musique démotique [la musique rurale traditionnelle grecque] », le jazz...

Les modulations dans les tons éloignés atteignent, surtout chez Wagner, le paroxysme et préparent l'éclatement de la tonalité.

De ces exemples, nous devons saisir la vérité capitale qui veut que la musique s'appuie sur deux corps distincts.

Le premier constitue le contenu expressif qui existe dans la tête du Compositeur, individu d'une société, à un moment précis de l'histoire. Ce domaine expressif est créé par les courants idéologiques de son époque, c'est pourquoi la musique de chaque compositeur se rattache directement par ce qu'il veut exprimer à son milieu social particulier, à son groupe social.

C'est pourquoi, on ne pouvait pas s'attendre à ce que Bach ait un style romantique. Il n'a exprimé que les idées du protestantisme vainqueur et, c'est là, la cause unique de la stabilité et de l'équilibre relatif de sa musique.

Le deuxième corps constitue le support technique. Il représente l'ensemble des règles mélodiques, polyphoniques, harmoniques, rythmiques et d'orchestration. Ce support est transmis de génération en génération. Mais chacune y appose le sceau de son caractère idéologique propre et, par là même, peut faire évoluer ou éclater les règles du support technique. Ce n'est jamais le support technique qui influe sur le contenu expressif. Le support technique est une matière inerte, une pâte à modeler. Le musicien le modèle à sa façon. Et sa façon est le reflet précis de son milieu social. Ces deux appuis de la musique sont comme deux roues dentées dont l'une seulement est motrice.

À la lumière de cette double entité de la musique, les évolutions ou révolutions musicales deviennent beaucoup plus simples, plus compréhensibles, plus humaines. Les génies descendent de leur piédestal et viennent nous expliquer le mécanisme de leur activité. Et la prise de conscience absolue de l'ensemble des acquisitions de la polyphonie avant lui ne peut expliquer, à elle seule, le choix particulier que Schönberg a fait dans les possibilités futures du chromatisme des romantiques. Car une autre voie également possible s'est manifestée en France sous le nom de debussysme. Pourquoi les mêmes raisons, en apparence, ont-elles produit deux solutions dissemblables ?

Si la démarche de la musique était univoque, on aurait pu admettre que seule une interaction entre l'esprit calculateur, mécanique d'un génie quelconque et l'ensemble des règles techniques de son temps, et même de tous les temps, serait nécessaire et suffisante pour créer des chefs-d'œuvre.

L'expérience du debussysme prouve au contraire que les caractères particuliers de la superstructure sociale de son pays à cette époque ont fortement agi à travers les compositeurs contemporains sur le support technique hérité du romantisme et ont créé un climat tout neuf, gonflé de trésors, de sensibilité nouvelle. C'est précisément ce monde debussyste et ses prolongements qui, par son apport dialectique, a permis à l'école de Vienne, atonaliste, de sortir de son impasse pénible et de formuler la technique sérielle.

Voici, esquissé, le concours de circonstances qui a amené à cette conséquence le romantisme.

Les nouvelles acquisitions du support technique, à la fin du XIX<sup>e</sup>, outre le chromatisme romantique, peuvent se résumer : a) plain-chant grégorien, en liaison avec les modes antiques ; b) fond folklorique des pays européens ; c) modes dits exotiques.

La rénovation du plain-chant a pour point de départ, d'une part, la réaction de l'église catholique à l'intrusion du culte protestant par la musique savante et profane et, d'autre part, à l'introduction de l'esprit scientifique dans l'étude de l'histoire de la musique, le pendant de la reconsidération de l'histoire de l'Antiquité, du Moyen-Âge, de la Renaissance et de l'époque Moderne à la lumière des aspirations et des thèses sociales de la bourgeoisie du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le fond folklorique est l'allié naturel des compositeurs qui sont entraînés dans les tourbillons révolutionnaires, nationalistes : des Polonais contre les Russes avec Chopin, des Hongrois et des

Tchèques contre les Autrichiens avec Liszt et Smetana. Mais l'expression la plus aiguë se situe en Russie où les mouvements politiques de la bourgeoisie en lutte contre le despotisme du tsar et de l'aristocratie produisent le renouveau brutal de la musique des Cinq. Le fond folklorique apporte la richesse modale et un enrichissement mélodique directement soumis à l'influence du langage, surtout chez les Russes.

Les conflits profonds que provoqua le darwinisme poussent les savants à l'étude comparée des mœurs des peuples dits primitifs. La Linguistique naît. Cette fermentation est conditionnée et facilitée par les rapprochements entre peuples, rapprochements dus au colonialisme et aux moyens nouveaux de communications.

Les cultures extrême-orientales pénètrent avec les marchandises par le truchement des expositions internationales. Les modes, les rythmes, l'instrumentation des colonies sont là, offerts à ceux qui voudront en tirer parti. Berlioz ne pouvait en tirer parti. Les conditions extra-musicales n'étaient pas mûres. Voilà, comment il jugeait la musique chinoise, entendue à l'Exposition universelle de Londres en 1851 : « Je conclus pour finir que les Chinois et les Indiens auraient une musique semblable à la nôtre, s'ils en avaient une ; mais qu'ils sont encore à cet égard plongés dans les ténèbres les plus profondes de la barbarie et dans une ignorance enfantine où se décèlent à peine quelques vagues et impuissants instincts ; que, de plus, les Orientaux appellent musique ce que nous, nous nommons charivari et que, pour eux, comme pour les sorcières de Macbeth, *l'horrible, est le beau* »<sup>3</sup> ; ou encore : le peuple chinois « a une musique que nous trouvons abominable, atroce, il chante comme les chiens baillent, comme les chats vomissent quand ils ont avalé une arête ; les instruments dont il se sert pour accompagner les voix nous semblent de véritables instruments de torture »<sup>4</sup>.

Et voilà ce qu'écrivait Debussy en 1913 : « Il y a eu, il y a même encore, malgré les désordres qu'apportent la civilisation, de charmants petits peuples qui apprirent la musique aussi simplement qu'on apprend à respirer. Leur conservatoire c'est : le rythme éternel de la mer, le vent dans les feuilles et mille petits bruits qu'ils écoutèrent avec soin sans jamais regarder dans d'arbitraires traités. Cependant, la musique javanaise observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina n'est qu'un jeu d'enfant. Et si l'on écoute, sans parti pris européen, le charme de leur "percussion" on est bien obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit barbare de cirque forain »<sup>5</sup>.

Soixante années d'écart et le « goût » est diamétralement opposé. Il n'eut pas été possible à Berlioz de comprendre et ensuite de s'enrichir de ces musiques orientales. D'abord, parce que le contenu expressif était autre et, ensuite, parce que le support technique avec le règne de la gamme majeure était hermétiquement maçonné.

En effet, le support technique devait adapter ces nouvelles offensives portées par la superstructure culturelle. Il le fit en élargissant les fonctions tonales du mode majeur, en réintroduisant les enchaînements du troisième au second degré et du second au premier.

En fait, ce fût un élargissement des accords par tierces. Il engendre des septièmes, les neuvièmes, les onzièmes etc., sans préparation, sans révolution, ainsi que le parallélisme des voix. Le sentiment tonal du *do* majeur est ainsi détruit par son existence diffuse. Voilà donc le cheminement

---

<sup>3</sup> Hector Berlioz, *Les soirées de l'orchestre* : « Vingt-et-unième soirée », in *The Hector Berlioz Website - Site Hector Berlioz*.

<sup>4</sup> Hector Berlioz, *À travers chants* : « XX. Mœurs musicales de la Chine », in *The Hector Berlioz Website - Site Hector Berlioz*.

<sup>5</sup> Claude Debussy, « Du goût », in S.I.M., 15 février 1913, p. 48. Repris in Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971, p. 223.

tout particulier qui, sous le nom de debussysme, mais dû à des causes tout à fait extérieures au support technique, rejoint l'effet du chromatisme de l'évolution romantique.

Entraînée par les nouvelles expressions de la superstructure idéologique et par les nouvelles assimilations du support technique, qui sont causées par les mouvements révolutionnaires des luttes de classes de l'Europe et du Colonialisme universel, la musique française en fait la meilleure synthèse et poursuit son chemin révolutionnaire.

L'assimilation des modes, le sentiment diffus de la tonalité engendrent les diverses formes de superposition de modes différents et aboutissent finalement à la polytonalité pure et simple qui permet à l'école atonale de Vienne de donner des règles ordonnatrice à la gamme des douze sons équivalents et d'établir la musique sérielle.

Rattacher la musique sérielle directement au chromatisme wagnérien et à la polyphonie de la Renaissance est une erreur historique. Sans la musique de l'école française, la série n'aurait pas vu le jour. Le chromatisme de Bach devait passer par le piano, par la tonalité de Beethoven, par le chromatisme des romantiques, par les chants grégoriens, par les musiques folkloriques de l'Europe orientale et de l'Extrême-Orient, par les révolutions et les luttes de classes, par le colonialisme, par les moyens de communication et par la polytonalité, pour arriver à la musique sérielle. Et à travers toutes ces évolutions et tous ces méandres, c'est le contenu idéologique des sociétés par le truchement des compositeurs qui a toujours donné des coups de boutoir au support technique du langage musical et jamais l'inverse.

Schœnberg a toujours agi en romantique. C'est bien le contenu expressif du romantisme qui le guide dans ses explorations atonales. Et c'est bien le support technique de la polytonalité française qui vient à son secours. Le romantisme, d'ailleurs, ne l'a jamais abandonné. Quelques-unes de ses dernières œuvres témoignent même d'un retour total au passé. Mais les caractéristiques de ce romantisme, nous n'allons pas les effleurer.

Nous n'allons que constater la vitalité de certaines formules mélodiques vocales présentes dans les plus récents œuvres de compositeurs sériels et qui sentent terriblement l'odeur des mélodies wagnériennes.

De toutes manières, le cas de Schoenberg et de Berg montre comment le contenu expressif d'une période de l'histoire à jamais dépassée devient réactionnaire tout en survivant dans un support technique nouveau emprunté à un domaine idéologique différent.

Le cas de Webern est autre. Une analyse approfondie de sa vie et des circonstances dans lesquelles il vécut donnerait sans doute le pourquoi de son purisme et de son ascétisme.

Mais pourquoi Webern et, plus généralement, l'École de Vienne, sont-ils si peu suivis dans l'entre-deux guerres ? C'est que nous avons là un phénomène où le support technique change radicalement sous la forte impulsion d'un édifice expressif et prolonge son évolution au-delà du contenu qui l'a provoqué. Et ce n'est que plus tard, lorsque le contenu idéologique sera adéquat, que la musique sérielle, d'emblée, se trouvera portée par une multitude de nuances, à la réalité actuelle. Un fait analogue peut être mis en évidence avec le cas des géométries non-euclidiennes qui restèrent pendant des dizaines d'années des curiosités mathématiques. Ce n'est qu'au début du XXe siècle qu'elles trouvèrent des significations dans les théories relativistes.

Dans un sens inverse, il faut situer la musique de Brahms et de Bruckner. Par le support technique, elles se rattachent à Beethoven, mais par le contenu expressif, au romantisme.

Pour expliquer l'avènement de ce contenu nouveau de la musique sérielle qu'on peut appeler Rationalisme idéaliste, il faut jeter un regard sur les inquiétudes de l'après-guerre. Les aspirations et les espoirs de la Libération se sont rapidement effondrés. En France, comme en Allemagne ou en

Italie, un repli sur soi-même s'effectue, une dégradation des valeurs sociales et une lassitude laissent la porte ouverte à toutes les spéculations artistiques et commerciales de second ordre, et les mouvements existentialistes et fatalistes trouvent dans la crasse et le laisser-aller l'herbe à brouter. Irruption gigantesque du jazz, devenu académique et ossifié, de la chanson de genre, des spectacles anachroniques du prince et de la bergère ou alors de la terreur brutale excitante des films noirs et des séries noires. Même Maurice Chevalier remonte sur scène. La jeunesse de ces pays s'oriente vers des régions plus stables et du coup plus abstraites.

Voilà pourquoi le purisme de la pensée de l'École de Vienne s'est trouvé assiégé et, sous l'impulsion des techniques modernes de la radio et des idées de l'ère atomique, se transforme en Rationalisme-idéaliste.

Les musiques tonales, polytonales, atonales, folkloriques sont trop compromises et trop disparates. L'aristocratie châtrée des Conservatoires nationaux empêche les jeunes de poser le problème de la musique dans sa nécessité utilitaire ou idéologique. Ils recherchent l'unique, l'élément générateur de la musique qu'ils veulent faire. Les acquisitions géométriques et quantitatives de l'École de Vienne répondent bien à cette recherche de l'absolu. Les spéculations théoriques de Messiaen sur les séries parallèles et surtout sur le rythme qui est nombre et combinaison de nombres prennent tout de suite une nouvelle signification. La mystique bouddhiste-chrétienne de Messiaen se trouve frustrée de son contenu et remplacée par la recherche scientifiante pure. Les recherches acoustiques dues au cinéma, à l'acoustique des salles, à la radio et à l'insonorisation des habitations complètent non moins efficacement l'encerclement rationaliste-idéaliste de la nouvelle génération.

J'adopte le qualificatif idéaliste, non pas pour la transformation du support technique, transformation jamais égalée jusqu'à présent, bouleversement véritable et total des préjugés et conventions des règles. Quoique la musique sérielle, dans sa phase actuelle, ne survivra pas à elle-même. Elle porte en elle les éléments d'autodestruction qui ont leur source dans la dialectique de l'évolution du support technique. Outre ces éléments d'autodestruction de la musique sérielle, les possibilités nouvelles que l'électroacoustique et les bouleversements qu'elle apporte dans la notion de son musical, dans les notions des composantes du son, dans l'évolution du son, dans sa production en tant qu'entité physique ne peuvent plus s'accommoder d'une trame basée sur 12 sons tempérés. Le support technique cette fois-ci est attaqué dans une autre direction, directement. La Physique et l'industrie modernes arrachent des mains des hommes les instruments traditionnels et leur offrent des valves où l'électron remplace les cordes et les archets.

Le Rationalisme idéaliste est caractérisé ainsi par son contenu idéologique. Que représente-t-il en dehors des salles de concert, elles-mêmes très peu nombreuses ? Par quoi touche-il les masses ? S'il ne l'a pas fait jusqu'à présent, qui peut croire que ce jour arrivera jamais ? Nous devons comprendre que la musique sérielle est prise en sandwich, entre le marteau et l'enclume. L'enclume étant l'inertie et l'aspect passif de notre culture artistique ; le marteau les techniques électroacoustiques qui percutent et tentent de mille manières de pénétrer dans le cœur tendre des masses populaires. Qui peut prétendre que le support technique du langage musical de demain sera la technique des 12 sons avec son caractère de pauvreté linéaire ? Écoutez seulement la possibilité et les richesses d'un son à l'état brut passé à travers les manipulations incisives des appareils électroniques, écoutez les transmutations continues ou discontinues auxquels il est soumis, vous comprendrez qu'un monde nouveau est devant nos fenêtres. Le décor a changé et la musique sérielle est aussi dépaymée que la musique savante conservatrice ou que la musique légère.

Le fait dominant par ailleurs dans cette convulsion du monde musical est la passivité à laquelle les musiques sérieuses, et même les embryons de musique électroacoustiques tels que la musique

concrète ou électronique, soumettent les masses. Messieurs, pas un geste, pas une voix, écoutez seulement, absorbez. Absorbez du matin au soir, et même la nuit, les musiques de tous les postes de vos voisins, de tous les théâtres, de tous les cinémas, de tous vos disques, de toutes les voitures, de tous les avions transoniques, de toutes les machines de vos usines. Absorbez sans même critiquer : le progrès de l'intelligence, de l'industrie, des humanismes vous l'ordonne. La liberté démocratique de ce siècle a castré l'action artistique des peuples. L'éducation officielle se débat entre les chorales de Bach et les harmonies des cérémonies locales.

Le corps, l'esprit de l'individu sont naturellement fabriqués pour agir et se déplacer et malheureusement même pour composer, régler ses pensées et ses mouvements. Ces Messieurs des académies et des écoles n'ont pas réussi à détruire la vitalité que l'homme est en droit de cultiver. Retranchons toutes les philosophies, toutes les psychanalyses, toutes les théories des esthètes, retranchons-les momentanément de l'essence quotidienne de l'homme, nous nous heurterons à ces besoins qualifiés de bas : ses besoins de nourriture, de vêtements, d'abri, de faire l'amour, mais aussi celui de l'action. Enlevons-lui l'action physique de son corps, nous aurons devant nous l'homme vivant enfermé dans un cercueil de matière plastique. Ce danger mortel pour la race, dû à la spécialisation anarchique de notre civilisation industrielle, a été évité de justesse, et les catalyseurs par défaut des guides géniaux, tous vautrés dans les salles de concert sont les humbles créateurs nègres, les esclaves des Blancs qui, dans leur propre misère, ont sorti de leur ventre la musique salvatrice du jazz et l'ont offerte à leurs frères blancs, ces autres esclaves libres du machinisme du XX siècle.

Un soir après une journée exténuante de travail, un groupe d'amis ; nous sommes allés, chose terriblement rare, dans une boîte de nuit souterraine. L'atmosphère suffocante, brouillée par les fumées des cigarettes et des haleines transpirées de la foule, nous fit faire un pas de recul. Puis, lorsque Sidney Bechet et l'orchestre de jeunes apprentis se mirent à remplir le volume de toute leur force, les couples se formèrent et, entassés comme des sardines, rebondissant, à chaque pas les uns contre les autres, nous initièrent, nous autres intrus, à la magie du mouvement collectif rythmé. La musique en soi n'avait aucun intérêt. Du rabâchage de blues, de tziganes, d'opérette, tout ça pêle-mêle. Ce qui comptait, c'était l'unisson dans tous les corps, dans tous les yeux, créé sous l'impact physique du son rythmé. Ce déclenchement simultané de tant d'énergie opprimée sous l'effet d'un commandement sonore, voilà le profond enseignement de cette boîte de nuit. Les temples de la vitalité physique libérée sont ces boîtes de nuit. Ces gens fatigués par leur journée de travail s'engouffrent là-dessous pour enfin créer mille et mille fois le mouvement, l'action collective. Car, chose curieuse n'est-ce pas, on préfère danser dans une boîte de nuit ou au bal du quartier plutôt que seul devant son poste de radio ou son électrophone<sup>6</sup>.

Un autre exemple. Dans la tourmente de la dernière guerre, des centaines de milliers de manifestants remontaient un jour l'artère principale d'Athènes pour forcer l'ennemi à accorder un minimum matériel vital. Un fleuve sonore sortait des bouches des masses et emplissait toute la ville jusqu'au Parthénon impassible. Les mots d'ordres, des phrases entières, portaient de la tête de cette procession politique et se propageaient en ondes sur des centaines de mètres jusqu'à la queue. Puis le

---

<sup>6</sup> L'idée de ce paragraphe est plus sobrement reprise dans « La crise de la musique sérielle » (Xenakis, 1955a) : « De plus l'homme aimera toujours chanter puisqu'il a une voix et toujours danser puisqu'il a un corps en liberté. L'expansion prodigieuse du jazz avec ses rythmes de danse puissants et ses mélodies brutales qui contrastaient avec la somnolence des musiques légères ou folkloriques, en est une démonstration. Un courant constant entre la nature biologique de l'homme et les constructions de l'intelligence doit être établi, sinon les prolongements abstraits de la musique actuelle risquent de s'égarer dans un désert de stérilité ».

mot d'ordre changeait et de nouveau suivait le même chemin en chevauchant le précédent. Chaque mot d'ordre était scandé dans le rythme du langage, pour que les centaines de milliers de voix le portent simultanément. La clameur organisée si naturellement était effroyable et avait un effet de terreur sur les soldats de l'ennemi qui barraient la route, avec des chars et des mitrailleuses. Longtemps après la fin sanglante de cette manifestation, l'air surchauffé de cette journée d'été resplendissait encore des échos formidables de ce fleuve sonore et de la poussière dorée et rouge qui restait en suspension<sup>7</sup>.

Autre exemple. Un culte de Thrace qui amalgame la religion grecque antique, la pyrolâtrie ancestrale et le christianisme réunit, tous les mois de mai, les populations de certains villages et, à la tombée de la nuit, pendant une semaine, entre autres manifestations, les fait danser en foulant pieds nus la braise ardente, reste d'un énorme feu de bois. Les Anastenaria commencent leur danse lentement au son d'un petit orchestre populaire, puis accélèrent graduellement jusqu'à ce qu'ils soient en transe. C'est à ce moment qu'ils s'approchent du brasier et entrent sans chaussure, tout en dansant, jusqu'à ce que le brasier foulé soit éteint. La musique ne provoque pas à elle seule les trances sacrées des danseurs. C'est un catalyseur. D'ailleurs, la musique ne diffère presque pas des autres musiques folkloriques de la région. C'est le culte même, la tradition, qui permet à ces gens simples de se trouver portés à l'extase<sup>8</sup>.

J'ai pris ces trois exemples vivants pour démontrer le sens profond de l'action concertée chez les humains, sous trois aspects différents, mais fondamentaux de la nature humaine. Ceci dit, que nous offrent les différentes musiques légères contemporaines ? Des côtés négatifs et des côtés positifs. Les aspects positifs sont d'abord cet effet catalyseur à la libération de l'action corporelle, besoin vital des vessies et de l'intelligence humaine. Ensuite, la transposition artistique, dans le sens de jeu sensitif, du langage parlé, ce code sonore qui arrive à contenir dans ces signaux tout notre psychisme, toutes nos pensées.

Les côtés négatifs sont d'abord le manque tragique de fraîcheur dans leurs supports techniques. La commercialisation et les fortunes miraculeuses de certains chanteurs de charme ou de certaines saxophonistes ont créé le climat de la facilité du plagiat des arrangements successifs, pâle reflet des récréations improvisées des premiers maîtres du jazz. Voilà où la soif de l'action, en payant avec de l'or chaque goût de la musique revigorante des années 1920 à 1930, a conduit la musique légère et les consommateurs abrutis par cette soif et par le poison de la bêtise que le commerce mondial déverse à pleins tubes sur les têtes des masses populaires. Action et réaction, ainsi va la vie.

La question n'est pas de s'abaisser au niveau des foules et fabriquer des niaiseries pour qu'elles en soient alimentées, la question n'est pas d'éduquer le peuple ignorant et de l'élever au trône velouté du compositeur de génie.

Le problème est uniquement du côté du compositeur. Comment utiliser sa science, si son cœur ne le lui chuchote pas, pour que ses sons composés atteignent l'âme de son prochain de la rue, directement.

Car il n'y a pas de règles immuables pour le « Beau ». Ce que considère comme beau une époque, l'autre s'en moque éperdument. Le christianisme a banni les sculptures grecques et les a

---

<sup>7</sup> Ce paragraphe sera repris et développé dans le célèbre passage de *Musiques formelles* commençant ainsi : « Tout le monde a observé les phénomènes sonores d'une grande foule politisée de dizaines ou de centaines de milliers de personnes. Le fleuve humain scande un mot d'ordre en rythme unanime. Puis un autre mot d'ordre est lancé en tête de la manifestation et se propage à la queue en remplaçant le premier [...] » (I. Xenakis, 1963 : 19).

<sup>8</sup> Ce paragraphe se réfère aux *Anastenaria*, basé sur un rituel populaire que Xenakis étudia d'après un livre (« En sa majeure partie, le texte décrivant le culte *Anastenaria* a été établi d'après l'étude très approfondie *Cultes populaires de la Thrace* de M.C.A. Romaïos de l'Académie d'Athènes », écrit-il dans la préface de la partition).



détruites lorsqu'il les a rencontrées, ces diablesses. La Renaissance les a de nouveau prisées. Regardons et comparons l'art roman, l'art gothique dans l'expression sculpturale. Jamais l'Égypte ou la Grèce, l'Inde ou l'Afrique n'ont donné des règles esthétiques immuables. Elles ont établi des canons de beauté, mais seulement pour leur époque. Si l'on aime Guillaume de Machaut, c'est parce que certains côtés de sa musique servent d'arguments dans l'édification d'une nouvelle esthétique. Ces mêmes côtés n'étaient pas intéressants autrefois et même peut-être étaient-ils nuisibles. Mais dire que l'on vit avec la musique de Machaut est aussi vrai et faux que de dire que l'on vit avec des parents depuis longtemps défunts.

Il n'y a pas de son privilégié. Il n'y pas de mélodie privilégiée, de rythme privilégié, de règles harmoniques ou contrapuntiques. La nature a donné les sens à l'homme et ces sens sont faits de façon continue. Ce qui diffère c'est, non pas la qualité du cerveau, mais les échafaudages intellectuels qui y sont enfermés. Et ceci dépend de l'ambiance sociale qui l'a baigné.

L'histoire a montré que c'est seulement dans ces périodes d'éloignement et d'immobilisme des rapports entre la nature et l'homme que les mathématiques ou d'autres constructions idéologiques étaient portées au rang de divinités, ou si l'on préfère l'expression moderne, à l'idéalisme subjectiviste, ou à l'art pour l'art. Dans ceci il y a toujours un peu de vérité, plutôt un semblant de vérité. Le jeu en est l'expression la plus palpable. On joue pour le jeu ? Que non, grands dieux, on joue pour se former, pour se préparer constamment à l'action directe. Les Jeux olympiques dans l'Antiquité étaient une préparation constante à l'art de la guerre. De là, à les transformer en catch, en boxe, ou en combats de coqs, où les champions se cassent la tête pour enrichir les organisateurs des rencontres et absorber les surplus de vitalité non dépensés et opprimés des spectateurs, il n'y a que la perspective, le point de vue de toute une civilisation. La danse, elle, et la musique en sont aussi les expressions de cet exercice. Mais l'ordre et les règles de ces jeux sont aussi les transpositions en code sonores des peines, des joies, des pensées de l'homme.

L'inflexion mélodique dans les renouveaux historiques de la musique épouse les rires, les lamentations, la sentence des cris spontanés de l'homme. Les civilisations successives ont bien poli, bien arrondi les sons des voix sauvages de nos ancêtres préhistoriques. C'est pourquoi la voix humaine utilisée dans le complexe du support technique sériel est un non-sens, un crime esthétique grossier. Si l'on veut faire la musique avec la voix humaine, ce n'est pas en lui faisant suivre une ligne barbare contre nature, ce n'est même pas en allant puiser dans les bibelots modaux ou folkloriques. C'est en rendant à cette voix toutes ses possibilités émasculées par les conventions successives de l'histoire.

Laissons l'esprit et l'oreille ouverts aux inflexions du langage de la rue, et non au langage stylisé, aux cris spontanés des gosses et des adultes qui retrouvent plus ou moins dans certaines conditions la richesse de matière vocale. Tout au moins, orientons la recherche vers la création de timbres nouveaux du gosier humain. Il est naturel d'adapter l'organe vocal dans ce sens et de détruire le carcan du bel canto qui survit académiquement dans la musique sérielle.

Caruso fascinait l'oreille avec son *si bémol*. Mais il pouvait fasciner davantage avec un timbre de voix cent fois plus riche que le purisme vocal des chanteurs de la Scala, de toutes les capitales européennes réunies.

Mais revenons à l'action directe de la musique. Une femme, blanchisseuse de son métier, avait par hasard assisté au concert où Scherchen dirigeait du Mozart, du Tchaïkovski et du Varèse<sup>9</sup>. En

---

<sup>9</sup> Concert du 2 décembre 1954 aux Champs-Élysées (Paris), où le public se divisa en deux, les uns défendant Varèse, les autres l'attaquant, et ceci pendant l'audition de la pièce, que Hermann Scherchen, le chef d'orchestre, parvint à mener très difficilement jusqu'au bout (cf. le CD Edgard Varèse, *Entretiens et création de Déserts, théâtre Champs Élysées*,

sortant, elle a exprimé son grand étonnement de voir tout ce public cultivé s'insulter et s'invectiver à propos de Varèse. « Mais pourquoi n'ont-ils pas aimé le Varèse ? Il était aussi bon que les deux autres ». En réalité, plus on est cultivé, moins on est libre d'esprit et si les ambitions personnelles s'en mêlent, on devient aussi borné qu'un sourd, ou presque.

Lorsque Jdanov, en 1948, posait le problème de la musique en tant qu'élément vital de la vie artistique en URSS, il avait raison de le poser et c'est tout en son honneur de l'avoir posé. En effet, ce problème géant valait la peine d'être approché, même officiellement. Seulement, là où il se trompait historiquement, c'était lorsqu'il proclamait que l'héritage classique était la seule musique belle, naturelle, humaine ; et que les recherches de Chostakovitch, Prokofiev, Khatchatourian, etc. donnaient des musiques fausses, vulgaires, parfois simplement pathologiques. Et que, « pour parler sincèrement et exprimer la pensée du spectateur et de l'auditeur soviétiques, ce ne serait pas mal du tout si l'on voyait paraître chez nous un peu d'œuvres ressemblant aux classiques par le contenu et la forme, par l'élégance, la beauté et la musicalité »<sup>10</sup>.

Jdanov avait raison de demander aux compositeurs une musique qui puisse avoir un choc direct sur les masses populaires ; qui soit par conséquent une action dans le présent et non pas dans le futur. Seulement, il ne se rendait pas compte que ni le contenu idéologique des musiques classiques, ni le support technique de leur langage n'étaient valables pour l'URSS de 1948. On s'attendait à autre chose, par exemple à une succession de gens comme Mossolov<sup>11</sup>. Et c'est pour cette raison que le réalisme socialiste, sous une intention progressiste et vivante, cache en réalité une réaction dans l'évolution du support technique et sans doute dans celui du contenu idéologique mal défini. Conclusion sur Jdanov : pour pouvoir régler la musique, il faut bien connaître les lois d'évolution de ses contenus idéologiques et de ses supports techniques.

Donc les peines, les joies sont une base expressive pour les constructions sonores. Il reste la pensée. La spéculation géométrique est quantitative. La musique sérielle a réussi cette fois à donner une base logistique à des constructions sonores. Profitons-en pour en explorer les limites en courant. Prenons en exemple le rythme. Du rythme, nous dégageons des équivalences, des contrastes, des conflits quantitatifs, c'est-à-dire mesurables, sinon par l'homme et par sa perception limitée, tout au moins par des appareils de mesure ou même par une symbolique détachée de toute mesure matérielle. Des événements, n'importe lesquels, créent des champs de durée. On ne les entend pas. On les lit.

Première difficulté. Quels sont ces événements ? Sonores ? Ce n'est plus nécessaire. Visuels ? Non plus. Des événements, sans visage, mais des événements tout de même, mettons des événements à l'exemple des événements mathématiques.

---

INA, 2007). On sait que Xenakis resta chez lui pour enregistrer le concert, et qu'il fit entendre ensuite l'enregistrement à Varèse, qui en pleura.

<sup>10</sup> Andreï Jdanov, « Discours d'introduction à la Conférence des musiciens soviétiques de 1948 », in Andreï Jdanov, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, traduction française, Paris, Éditions de la Nouvelle critique. Jdanov était l'idéologue à la culture de l'URSS sous Staline. Dans le texte cité par Xenakis, il fixe les règles pour la musique en matière de « réalisme socialiste » – le dogme esthétique soviétique, – accusant de formalisme non seulement l'atonalité, mais aussi des compositeurs comme Chostakovitch, Prokofiev, Miaskovski, Khatchatourian, Popov, Kabalevski, Chebaline, c'est-à-dire les compositeurs soviétiques les plus importants. Les Partis communistes de l'Ouest épousèrent ce dogme, ce qui obligea rapidement les compositeurs modernes à choisir : soit renoncer à la modernité (ce fut le cas de Serge Nigg, l'un des premiers musiciens dodécaphonistes français), soit rompre avec le communisme, comme ce sera le cas de Xenakis – il y a bien sûr aussi le cas des « compagnons de route » tels que Picasso. Si, dans les deux paragraphes qu'il lui consacre ici, Xenakis semble encore relativement indulgent avec Jdanov, les paragraphes suivants vont dans le sens de l'abstraction – le « formalisme » (selon Jdanov) par excellence !

<sup>11</sup> Alexandre Mossolov (1900-1973), compositeur soviétique à la fois musicalement d'avant-garde dans les années 1920-1930 (notamment avec sa célèbre pièce futuriste *Les Fonderies d'acier*, 1927) et bolchévique convaincu. Avec l'affirmation du dogme du réalisme socialiste, il finit par être accusé de formalisme et être exclu de l'Union des compositeurs soviétiques.

Deuxième difficulté : la notion de durée est une chose tangible. Son essence peut être confondue avec celle de la causalité avant ou après. Mais le principe de causalité appartient-il à la micro ou macro-physique à élucider ? Chez l'homme en soi, il n'a de sens. Donc le principe causal, base fondamentale de la durée, tout au moins jusqu'ici, est une affaire de réalité objective, qui se manifeste donc par des phénomènes réels et objectifs indépendants de la conscience. Par conséquent, les phénomènes impossibles qui seraient d'une nature ressemblante aux faits mathématiques sont absurdes. D'ailleurs, les êtres, les faits mathématiques sont des relations qui épousent des faits *réels*, *objectifs*. Un art, donc abstrait, qui ferait la synthèse de tous les arts, mais à un niveau supérieur d'abstraction, est un sophisme. Nous n'avons examiné que le rythme parce qu'il présente déjà, en apparence, une notion indépendante des sens. Donc, les frontières de la musique quantitative et géométrique se trouvent en deçà des sensations. Les possibilités sont énormes et, pour la première fois dans l'histoire, nous pouvons manifester auditivement des relations mathématiques pures. Mais, là aussi, nous rencontrons des frontières nouvelles : les capacités de perceptions sensorielles ainsi que psychologiques de l'homme.

Si l'homme était plus fort, il pourrait écouter inlassablement pendant 48 heures de suite le plus beau morceau de Bach. Malheureusement pour lui, et sa petite misère, au bout de la 24<sup>e</sup> heure, il tomberait soit d'abrutissement cérébral, soit de folie délirante.

Il y a manière et manière de présenter une chose, une vérité. Si on soumettait l'homme au supplice pour lui faire entrer cette vérité dans sa tête, il l'absorberait sans doute. Mais tout son être la rejeterait, aussitôt le supplice terminé, et son être psychologique l'enfoncerait dans sa plus profonde cachette et on obtiendrait ainsi le contraire de ce qu'on avait voulu lui enseigner. Voilà le secret de l'art. Proposer la vérité de façon que l'auditeur se sente rempli par elle et transporté. Descendons maintenant dans la ville moderne.

L'homme de la rue s'est habitué à toutes sortes de sons, de bruits, de complexes sonores. Les voitures, les chemins de fer, les foreuses, les explosions, les parasites de la radio, les bruits des usines. Soit il les considère comme nuisibles et, partant, comme laids, soit il est indifférent. Une combinaison simple de plusieurs de ces sons réunis ne donnerait-elle pas un jeu agréable, plaisant, astucieux, entraînants, etc., en somme, artistique ? Et voilà la naissance d'un art. Ceci était d'ailleurs la bannière de la musique concrète mais vidée de son sens profond, social. Musique de danse, avec des sons fabriqués, pourquoi pas ? Mais pour en arriver là, il faut que toute l'intelligence forgée par les conventions académiques depuis des siècles d'art musical se libère et devienne aussi simple et aussi naïve que celle d'un nouveau-né.

La modestie n'est pas le fort des « artistes ». L'art pour l'art est l'étang sans responsabilité où ils aiment nager. Mais voilà qu'en attendant, les décorateurs, les affichistes, les humoristes, les bruiteurs accaparent tous les postes clés de l'utilitaire qui doit être « beau », « joli », « plaisant », « gai », « sombre », « tragique », etc. ; en somme, toutes les manifestations artistiques de la vie quotidienne et de la vie éternelle. Pour les artistes et les compositeurs qui cachent leur incapacité fondamentale sous le couvert d'être des incompris avant-gardistes, il ne reste plus que les salles de concert-musée ou galeries, biftecks des critiques d'art.

De l'art, ou plutôt des nécessités artistiques, il y en a partout où intervient l'homme. Dans les formes des machines de l'industrie, dans les formes des ampoules électriques, des aspirateurs, des avions à réaction, dans les sons disparates des rues, des lieux de travail.

Les hommes primitifs des civilisations lointaines faisaient de l'art sans le savoir avec les ustensiles de ménage, de guerre ou de travail. Depuis des millénaires peut-être, les artistes se sont spécialisés, les non-artistes étant des copistes, des suiveurs. La technique moderne a envahi le

domaine de l'art et réclame un apport artistique de branches très diversifiées de la société. Ceci est inconscient, mais grandiose par sa réalité. Le simple « preneur de son » de la radio est forcé de « créer » la réalisation artistique, d'être juge, extérieur et participant à la fois. Nous assistons à la mainmise des spécialistes techniques de tous genres sur la musique. Que signifie ceci pour la musique savante ou légère ? Démolir les clichés mélodiques et harmoniques du conformisme du jazz, des opérettes, des chansons à la mode, par un effort constant. Rester sur un pied de guerre et combattre la paresse mentale, la facilité de l'imitation et surtout transformer perpétuellement les symboles déchus et morts en action directe et éblouissante.

Quel artiste, est-il sincèrement artiste, si son orgueil académique l'empêche de tracer cinq sons à peine, mais remplis d'un sens direct ? Croyons-nous que les échafaudages intellectuels ultra-complexes peuvent prétendre exclusivement au titre prisé d'œuvre d'art ?

Cet exposé ne veut pas s'adresser aux compositeurs. C'est une espèce qui, dans quelques années, n'aura plus de sens. Il s'adresse à tous ceux qui, par une nécessité actuelle, sont forcés de participer à la fabrication de sons avec leurs mains, leurs oreilles et leurs appareils ; que ce soit pour des buts purement commerciaux ou pour des spéculations purement théoriques.

Lorsque la multitude des techniciens ou des non-techniciens affectés à la création de musiques de toutes natures auront pris conscience de leur devoir envers le public qu'ils servent et de la joie de pouvoir mettre une empreinte de vie nouvelle dans leurs gestes sonores, la musique contemporaine aura fait un énorme pas dans sa réhabilitation.