

Iannis Xenakis

l'homme des défis

Entretiens avec Bruno Serrou

CIG'ART |||

76, rue Quincampoix F – 75003 Paris
Tel : 33 (0) 1 42 72 83 43 – Fax : 33 (0) 1 42 72 27 67
edition@cigart.net – www.cigart.net

Dans la même collection
(*Les entretiens de Bruno Serrou*) :

- **Betsy Jolas – D'un opéra de voyage**
(ISBN 2-85894-011-8)

L'odyssée de CIG'ART ...

Aujourd'hui, pour exister, se faire connaître et réussir dans un milieu musical de qualité, un compositeur, un auteur ou un interprète doit de plus en plus informer et communiquer pour « mettre en valeur » sa personnalité, son travail et son talent.

C'est dans cette perspective que **CIG'ART**, département des Editions Musicales JOBERT, est né en 2001.

CIG'ART s'est fixé comme objectifs de présenter et de proposer aux professionnels et amateurs du monde de la musique (compositeurs, auteurs, interprètes, festivals...) un bouquet de services, complet, simple et de qualité.

Pour renforcer les liens qui unissent **CIG'ART** à ses clients, un espace VIP a été créé au sein du **Club CIG'ART**.

Aujourd'hui, plusieurs directions se dessinent : communication, vidéo, photo, sites internet, édition, production, informatique musicale...

... découvrez-les vite sur le site internet :

www.cigart.net

© Editions CIG'ART/Jobert, 2003, Paris.

Responsable des publications textes : Agnès Tapié de Céleyran

Dépôt légal : 2^{ème} trimestre 2003
Tous droits réservés pour tous pays
ISBN 2 - 85894 - 014 - 2

Table des matières

Préface de Claude Samuel	7
Avant-propos de Bruno Serrou	13
Les entretiens de Bruno Serrou avec Iannis Xenakis	35
Combats pour la vie	37
Origines du compositeur	41
Architecte musicien	47
Recherche musicale	53
Face aux institutions	57
Musique, mathématique, électronique	61
Compositeur autodidacte	67
Solitude	73
L'homme des défis	77
Musicien dans la cité	81
L'œuvre	85
L'avenir	91
Liste des œuvres de Iannis Xenakis	99
Ecrits de Iannis Xenakis	107
Index des noms cités	109

Xenakis, tel que je l'ai connu...

Sans esprit de pure provocation, sans souci particulier de préserver une singularité, certains artistes se détachent avec douceur ou brutalité – mais plus souvent avec brutalité – des leçons apprises et des pratiques habituelles. Que celles-ci soient académiques ou d'avant-garde. Tel fut Xenakis. Sa démarche était tellement insolite, qu'elle aurait pu passer inaperçue, du moins dans les premiers moments, mais ce ne fut pas le cas.

Sans doute, *Metastaseis* et *Pithoprakta*, composés au début des années cinquante, attendirent une petite décennie – malgré certain scandale au Festival de Donaueschingen – avant d'être reconnus sur la place publique. Malgré certaine filiation avec Varèse – mais qui s'intéressait vraiment à Varèse à cette époque ? – ces nuages de sons, ces coups d'archets en grêle, ce tournoiement perpétuel ne pouvaient que déconcerter les auditeurs des nouvelles musiques. Et il fallait, de surcroît, décrypter d'énigmatiques prolégomènes : musique stochastique, formule de Poisson et autre loi de Maxwell-Boltzmann-Gauss, incontournable, paraît-il, pour saisir l'irruption des *glissandi*. Oui, nous savions bien que Xenakis avait été architecte, mais la meilleure façon d'entrer dans son univers était-elle d'en comprendre les théories fondamentales ? Tâche insurmontable pour certains d'entre nous, et situation naturellement culpabilisante. Je me souviens avoir alors

math.

rencontré l'éminent mathématicien, le professeur Le Lionnais, que Xenakis citait volontiers, et je lui demandai son sentiment sur notre ami Iannis.

« – C'est un grand créateur, me dit-il. Un formidable compositeur.

« – Et comme mathématicien ?

« – C'est un peu... simpliste, me répondit-il dans un sourire. » Je fus rassuré. Ainsi, le génie créateur de Xenakis allait au-delà des savants calculs auxquels il se livrait consciencieusement et que je le priai régulièrement, en différentes occasions d'interviews radiophoniques, télévisuelles ou publiques, d'expliquer, très malheureux lorsque le poseur de questions que j'étais se retrouvait largué dès la première explication. A ceux qui voulaient néanmoins comprendre, il fallait simplement répondre : « Ecoutez, regardez, vivez l'aventure que Xenakis vous propose ! ».

juillet
1960

A partir des années soixante, ces aventures ont subjugué une jeunesse contestataire, turbulente, amateur d'émotions fortes, à laquelle Xenakis offrait une nouvelle façon de communiquer. Que ce soit au Festival de Royan, où il fallut imaginer des lieux de concerts différents, musiciens et spectateurs mêlés pour l'exécution de *Terretektorkh* puis de *Nomos Gamma*, encore à Royan pour la création triomphale et tumultueuse de *Nuits* – quelques semaines, et cette coïncidence n'est pas fortuite, avant les événements de mai 1968 ; toujours à Royan quand une « Entrée libre chez Xenakis » mobilisa un public vibrant d'une fin de journée aux petites heures du lendemain matin, avec pause sur la plage (et sous la pluie) à minuit pour un concert de musique électronique ponctué d'un feu d'artifice.

Que ce soit à Persépolis, où la jeunesse étudiante, cernée par la police du Shah, accueillit Xenakis en héros.

Que ce soit à Paris, avec le *Polytope de Cluny*. A Gibellina, où, sur un terrain vague jouxtant la cité engloutie

par un tremblement de terre, une nuit sicilienne fut habitée par une déchirante *Oresteïa*. A Mycènes, encore à l'enseigne d'un Polytope, mais celui-là déroulé sur tout un paysage de montagnes où, les colonels évincés, des milliers de Grecs, un peu surpris, je dois dire, par une musique échappant au monde connu, saluèrent avec enthousiasme le retour de l'exilé.

Lorsque je songe à ces fêtes populaires, oui populaires, que j'ai suivies, et à tant d'autres dont j'étais absent ; quand je pense aux présences répétées de Xenakis au Centre Acanthes¹, à l'attente des étudiants auxquels, au-delà des lois de Poisson, il apportait des réponses décryptantes, enrichissant un dialogue permanent, je m'étonne de certaines confidences que Xenakis fit à la fin de sa vie, qui traduisent sa prédilection, renforcée dans les dernières années, pour des jugements paradoxaux, et dont son entretien avec Bruno Serrou donne ici l'écho :

« Je suis complètement isolé », mais, d'une certaine façon, tous les grands créateurs sont isolés...

« Je n'ai pas besoin qu'on m'aime » – de cela, je doute beaucoup, mais il est vrai que les œuvres de Xenakis sont « des giclées de sauvagerie » ; et ses interprètes, auxquels il fut moins indifférent qu'il ne le prétend, le savent bien.

« Je suis trop habitué à avoir plein d'ennemis ». Alors là, il aurait pu être rassuré : dans le champ des grands créateurs, il aurait été en bonne compagnie. Mais Xenakis, tel que je l'ai connu, fut soutenu par de nombreux et fervents amis, reconnu pour les particularités de sa trajectoire, son sens galopant de l'innovation. D'autres novateurs choisirent, dans les mêmes

¹ Fondé en 1976 par Claude Samuel, le Centre Acanthes accueille l'été en juillet à La Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon de jeunes compositeurs et interprètes venant du monde entier. S'intéressant plus particulièrement à la création contemporaine, ils y suivent les master classes de musiciens de renom, créateurs et instrumentistes. Iannis Xenakis en a été plusieurs fois l'hôte.

temps, des chemins différents (et qui ne songe à Pierre Boulez, cité à plusieurs reprises dans cet ouvrage ?) ; des ennemis, donc ? Des adversaires, parfois, ou des sceptiques, mais qui, au-delà de l'écume des jours, forment l'essence – l'essence plurielle – de la création musicale contemporaine.

Claude Samuel

**Avant-propos de
Bruno Serrou**

Deux esquisses de portrait de Iannis Xenakis

C'est l'un des tout derniers entretiens accordés par Iannis Xenakis qui constitue le pivot du présent ouvrage. Recueillis en décembre 1997, au domicile du compositeur, en vue de l'hommage que Radio France s'apprêtait à lui rendre dans le cadre du Festival Présences 1998 sous l'impulsion de son Directeur de la Musique d'alors, Claude Samuel, les propos de cet entretien, resté pour l'essentiel inédit, révèlent un Xénakis inattendu, toujours franc et direct, livrant librement sa vérité, sans amertume ni regret, quoique désabusé.

Ainsi avons-nous choisi, avec l'accord de sa femme Françoise Xenakis que nous tenons à remercier vivement tant cet ouvrage lui est redevable, de publier ces lignes qui révèlent un compositeur fidèle à lui-même tout en se laissant porter à la confidence, et n'hésitant pas à revenir sur un certain nombre de certitudes. Car Xenakis se livre au point de nous montrer des aspects inattendus de sa personnalité (plus touchante que jamais) qui permettront peut-être de constituer de nouveaux jalons pour approfondir la connaissance de cet être éminemment secret.

Mort alors que le XXI^e siècle avait à peine plus d'un mois, le 4 février 2001 à cinq heures du matin des suites d'une longue maladie, Iannis Xenakis aura eu le temps de peaufiner

son catalogue et de le mener à son terme. Ouverte sur *Metastaseis* pour orchestre en 1953-1954, la création de Xenakis s'est consommée sur *Omega*, pièce pour percussion et ensemble de trois minutes créée le 4 novembre 1998. Ainsi a-t-il été très vite possible de tirer un premier bilan d'une vie créatrice de l'un des compositeurs les plus puissants et originaux de la seconde moitié du XX^e siècle.

Esquisse biographique

« *Je suis fondamentalement un solitaire* », se plaisait-il à dire. Solitaire, Iannis Xenakis l'était en effet farouchement. Tout, dans l'homme (dans son âme, dans sa chair, et, surtout, dans sa musique), jusqu'à son nom qui signifie « doux étranger », le revendique. Son extrême pudeur, qui l'incitait à refuser toute affectation à sa musique, pourtant l'une des plus expressives et dramatiques de la fin du siècle dernier, et un certain malaise dans les débats contradictoires, Xenakis les devait à l'isolement dans lequel il s'était formé. Sa mère disparue alors qu'il avait cinq ans, c'est seul qu'il grandit, se forma, se développa et travailla. Célébré aujourd'hui, autant par ses pairs que par un large public, volontiers cité comme modèle par les jeunes générations de compositeurs, il s'imposa rapidement parmi les grands créateurs de la seconde moitié du XX^e siècle sans avoir cautionné la moindre école, un quelconque courant de pensée, ou la moindre caste. Classé au sein de l'avant-garde de l'après-guerre sans avoir jamais directement adhéré au mouvement ni même cherché à s'y immiscer, il a été accepté par les indépendants et les champions de la tradition. Pourtant, Xenakis était loin d'être un homme de consensus, et jamais il n'accepta le compromis, moins encore la compromission.

Ingénieur de formation, architecte d'adoption, mathématicien éminent – « *Il est regrettable, disait-il, que les jeunes compositeurs préfèrent aujourd'hui la philosophie et les*

lettres aux sciences, parce qu'en faisant par exemple des calculs de résistance des matériaux, en étudiant les bases de l'ingénierie, on peut tout construire. » –, Xenakis était un esprit universel. Passionné d'astronomie, son royaume était l'univers que sa musique, énergique et d'une extraordinaire intensité, embrasse tout entier. Exilé, il caressera longtemps le rêve de devenir citoyen du monde. S'il adopta finalement la nationalité française, c'est sur l'insistance de l'homme politique Georges Pompidou, alors Premier ministre et futur Président de la République française, et parce qu'il avait enfin renoncé à s'installer aux Etats-Unis, où il avait pourtant enseigné plusieurs années après avoir envisagé d'y rejoindre l'un de ses oncles. Longtemps considéré en France comme un « métèque » – il lui fallait tous les trois mois renouveler son permis de séjour à la Préfecture de Paris, où il avait droit au tutoiement, sa cicatrice au visage provoquant de violentes réactions chez les policiers –, il s'était formé dans la solitude d'un pensionnat helléno-britannique de l'île de Spetsai. Son père travaillait pour le compte d'une entreprise anglo-saxonne d'import-export et ses jeunes frères étaient, eux, restés à Brăila, cité roumaine des bords du Danube. Le directeur anglais du collège, Noël Paton, décela chez l'enfant une réelle sensibilité musicale, sans doute héritée de sa mère, et l'encouragea de ce fait à parler musique et musiciens, notamment de Beethoven dont il découvrait symphonies, concertos et quatuors, et de Brahms, qui restera son compositeur favori. Outre le chant choral, l'harmonie et le piano qu'il étudiait au collège parallèlement à son cursus scolaire, négligé au profit de lectures personnelles, il s'adonnait avec succès au sport, s'illustrant particulièrement dans la natation, discipline où il excellait, ainsi que dans le saut en hauteur et la course à pied. Ce qui ne l'empêcha pas de se présenter à l'Ecole polytechnique d'Athènes, où il entra à sa troisième tentative pour étudier mathématiques, physique, droit et littérature antique tout en continuant à travailler la musique, se détournant néanmoins du piano au profit de l'harmonie et du contrepoint.

L'hiver 1941-1942, il s'engageait dans la Résistance. Tout d'abord contre l'occupant italien, puis contre l'allemand. Membre du Parti communiste - « *Parce que les communistes étaient plus intelligents et efficaces que les autres*, disait-il. *Ne serait-ce qu'en matière de logistique, notamment dans la distribution de la nourriture aux plus démunis pour lesquels ils avaient monté un réseau de cantines contre la famine.* » -, il deviendra rapidement l'une des grandes figures de l'insurrection, les Athéniens allant jusqu'à lui donner le surnom d'*Archangelo*. Il réussit néanmoins à poursuivre ses études, alternativement à l'université et en prison, où il fit plusieurs séjours, mais où il put lire *La République* de Platon, le philosophe de sa vie. Momentanément passé à l'arrière-plan, son intérêt pour la musique allait bientôt être ravivé par un camarade de la Résistance, neveu du Secrétaire général du Parti communiste que Xenakis surprenait régulièrement à griffonner de la musique, y compris dans les circonstances les plus délicates - « *Nikos et moi nous arrangeions toujours pour investir des maisons pourvues de piano, se souvenait-il. Il était un peu plus jeune que moi, mais jouait fort bien de cet instrument. Je le suivais partout pour l'écouter jouer tout en tirant par la fenêtre.* » -, et qui lui fit découvrir Claude Debussy, Maurice Ravel et Béla Bartók.

En décembre 1944, ne supportant pas de voir l'Union Jack flotter sur le Parthénon, ce que pas même les nazis n'avaient osé pour leur propre drapeau, il participe au soulèvement contre les Britanniques et érige des barricades. Retiré dans un immeuble avec quelques compagnons d'armes, il est grièvement blessé par un obus de mortier dont un éclat lui arrache la moitié du visage. Miraculeusement sauvé, il réussit à terminer ses études et obtient son diplôme en février 1946. Quoique reconnu par des étudiants fascistes, il parvient à éviter plusieurs fois la prison, et sera par deux fois condamné à mort par contumace. Son père l'aide à quitter la Grèce clandestinement en lui procurant un faux passeport. Accueilli à Brindisi par un représentant du Parti communiste italien, il

est conduit à la frontière française via la Catalogne et arrive à Paris le 11 novembre 1947. 1

C'est par hasard qu'il entra au cabinet du célèbre architecte Le Corbusier. « *Des amis grecs m'ont trouvé du travail chez lui, alors que je pensais poursuivre mon voyage jusqu'aux Etats-Unis, où je voulais étudier l'astronomie. J'ai donc travaillé chez Le Corbusier, d'abord comme ingénieur puis comme architecte, tout en commençant à composer... une musique folklorico-post-bartókienne...* ». Xenakis quittera Le Corbusier en 1960, l'architecte revendiquant indûment la paternité du fameux Pavillon Philips de l'Exposition universelle de Bruxelles que Xenakis avait conçu et où Edgar Varèse donna la création de son *Poème électronique*.

Après sa première œuvre *La Procession aux eaux claires*, datant de 1953, Xenakis commence son périple musical qui l'amène à rencontrer différentes personnalités du monde de la musique : Nadia Boulanger, Arthur Honegger, dont les critiques ne l'encouragent guère : « *Dès la première entrevue, celui-ci me reprocha les quintes parallèles de mes partitions que je lui jouais au piano.* ». Il rencontre ensuite Darius Milhaud puis Olivier Messiaen qui l'accepte dans sa classe du Conservatoire comme auditeur libre et lui prodigue ses premiers conseils : « *Je lui demandai si je devais d'abord étudier l'harmonie, tout le monde m'assurant que l'on ne pouvait être compositeur si l'on ne possédait pas les bases de la musique. Il me recommanda au contraire de renoncer aux études musicales classiques, et je suivis ses cours d'analyse deux ou trois ans. Puis je quittai Messiaen et me mis à faire de la musique en indépendant.* »

Olivier Messiaen fera découvrir la Seconde Ecole de Vienne à Xenakis qui n'appliquera que brièvement les règles de la musique à douze sons, jugeant en mathématicien le système beaucoup trop simpliste. Si bien qu'en 1955 il publiait *La crise de la musique serielle*, article qui allait faire

grand bruit dans le landernau musical, puisqu'il dénonçait l'ultra-déterminisme sériel tout en développant ses propres concepts de musique stochastique², de musique symbolique et de masses musicales, introduisant ainsi dans le processus compositionnel le calcul de probabilités et la théorie des ensembles. C'est alors qu'il terminait sa première œuvre d'envergure, *Metastaseis* (1953-1954), et qu'il se présenta chez le chef d'orchestre Hermann Scherchen, autre rencontre déterminante dans sa vie créatrice. « *C'était un être bizarre et provoquant, se souvenait-il. Il était à la fois d'une grande dureté apparente et d'une extraordinaire délicatesse. Il me proposa de le rejoindre chez lui, à Gravesano, en Suisse, où il avait fondé un studio d'électroacoustique. Je lui dessinai un centre, qui n'a malheureusement pu être réalisé. Chez lui, je côtoyai Gian Francesco Malipiero, Luigi Nono, Bruno Maderna, et travaillai avec mon hôte la direction d'orchestre. Il analysait des œuvres et organisait de grandes fêtes dans son jardin. Je suis resté en contact avec lui jusqu'à sa mort en 1966 qui me choqua profondément.* »

En 1957, Xenakis intégrait le Groupe de Recherches de musique concrète de Pierre Schaeffer, qui, avant même leur rencontre, avait affirmé son profond désaccord avec les conceptions de son cadet. « *Ce qui m'intéressait avant tout, disait Xenakis, ce sont les machines. Or, le studio de Schaeffer était une sorte de Bon Marché de la machine. J'y ai composé plusieurs œuvres, et ce passage chez lui m'a marqué, mais l'homme me faisait dormir.* » Rejeté par certains parce qu'autodidacte, défendu par les autres pour les mêmes raisons, Xenakis portait si peu de crédit à l'enseignement de la musique qu'il recommandait aux apprentis compositeurs venus étudier avec lui d'« *écouter avant tout beaucoup de musique et d'écrire* ». Ce qui ne l'empêchera pas d'enseigner plusieurs années durant, tout d'abord à

² Musique dont l'écriture relève des calculs de probabilité, intégrant les phénomènes et processus dépendant en partie du hasard et qui font l'objet d'analyses statistiques.

l'Université d'Indiana de Bloomington, puis à Tanglewood et à l'Université de Londres, enfin à l'Université Paris I Sorbonne, où il dut tout d'abord passer son doctorat ès lettres.

En 1972, il renonçait à ses fonctions aux Etats-Unis et créait en France le CEMAMu (Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique Musicales), qui allait bientôt développer l'outil pédagogique informatique UPIC (Unité de Polyagogique et d'Informatique du CEMAMu) pour lequel il devait composer une demi-douzaine d'œuvres entre 1978 et 1995 et où il accueillera des compositeurs tels François-Bernard Mâche et Eric Tanguy.

Esquisse musicale

Compositeur parmi les plus significatifs du siècle dernier et pédagogue fort couru, Iannis Xenakis était aussi l'un des plus joués et enregistrés de son vivant. Nombreux sont en effet les disques gravés par les meilleurs solistes, ensembles et orchestres du monde, spécialistes ou non de la musique contemporaine. Sa production couvre tous les genres, du quatuor à cordes au grand orchestre en passant par les musiques vocale, d'ensemble, concertante, pour percussion et électroacoustique. Seuls manquent étonnamment pour un musicien grec dont les ancêtres sont à la source du théâtre lyrique moderne, l'opéra et le ballet : « *Je n'aime pas les grosses dames qui beuglent devant un piano ou sur une avant-scène, disait Xenakis, je me suis néanmoins plongé dans la tragédie grecque, avec l'Oresteia en 1965, puis Kassandra. Je n'apprécie pas davantage la danse. En vérité, je ne veux surtout pas que ma musique soit décorative. On gagne beaucoup d'argent avec la musique de scène, mais je m'en fiche. J'ai toujours fait ce que j'ai voulu. C'est une chance extraordinaire, non ? ...ce qui ne m'a pas empêché de me faire une place au soleil.* » En fait, si Xenakis a écrit plusieurs musiques de scène, c'est par passion pour l'Antiquité, la mythologie grecque. « *J'ai commencé avec la*

Medea de Jorge Lavelli, parce que j'apprécie ce metteur en scène. Et je ne lis presque que ce type d'ouvrages. Platon est mon auteur de prédilection. Si l'on m'apportait un sujet contemporain, je n'en voudrais pas. Mais je n'écris pas de la musique antique. On ne sait d'ailleurs absolument pas comment celle-ci sonnait. »

L'univers musical de Xenakis peut sembler énigmatique, au point que les commentaires sur son œuvre oscillent souvent entre discours théorique et hagiographie, l'association musique et mathématiques apparaissant le plus souvent suspecte au public du fait même du préjugé trop volontiers répandu que la mathématique ne peut qu'engendrer l'incompréhensible, le spéculatif, alors même que chez les Anciens, la musique appartenait à l'univers scientifique. Proposant dès 1955 avec *Metastaseis* une alternative au sérialisme ambiant, Xenakis met en avant la nécessité de recourir à des masses contrôlées par le calcul des probabilités et la théorie des ensembles, prenant ainsi en compte le hasard dans la distribution des événements. C'est l'acte de naissance de la musique « stochastique », théorie développée dans la série des dix *ST* de 1956 à 1962, et régie par les lois empruntées à Poisson, Gauss ou Maxwell, l'ordinateur devenant alors l'indispensable auxiliaire du compositeur. A ses confrères qui lui reprochaient d'être trop dans les mathématiques, ou lui soutenaient qu'il avait trouvé une « expression mathématique à la musique » ou bien encore l'accusaient d'avoir réduit la musique au rang de science mathématique, Xenakis rétorquait : « *C'est faux ! Ceux qui disent de pareilles inepties n'y connaissent strictement rien. En fait, ma musique repose sur des mouvements de l'âme, mouvements parfois incohérents, mais il n'y a pas de théorie là-dedans. C'est l'intuition qui me commande, l'objectivité, la subjectivité. Tout. Je suis bien incapable de prédire ce qui peut arriver dans l'acte compositionnel.* »

Outre la stochastique, la seconde orientation de la création de Xenakis : la musique « symbolique », dont les principes émanent de la logique. L'évolution de l'œuvre du compositeur confirme cette translation constante entre musique et mathématique, avec les « groupes » (*Nomos Alpha*), les « cribles » (*Persephassa*), les « parcours aléatoires » (*Mikka*) ou les arborescences (*Evryali*). D'un point de vue strictement musical, il faut retenir chez Xenakis une sensation d'absolue continuité du son – le *glissando* est son geste caractéristique –, et surtout l'impression de densité, souvent exprimée par ce que le compositeur nomme des « nuages de sons ». Parti des grands ensembles orchestraux dans lesquels il s'exerçait au déplacement des masses, Xenakis s'est tourné peu à peu vers l'instrument soliste : le piano [*Herma*, *Evryali*, *Mists*, *A r. (Hommage à Ravel)*], le violoncelle (*Nomos Alpha*, *Kottos*), le violon (*Mikka*, *Mikka S*) et autres instruments à cordes (*Embellie* pour alto, *Theraps* pour contrebasse), puis, à partir des années 1970, vers les formations de chambre traditionnelles : trio, quatuor, quintette...

Auteur de plus de cent quarante numéros d'*opus* embrassant tous les genres, du grand orchestre au piano, de la musique de scène au chœur *a capella* et à la mélodie, Iannis Xenakis était inlassablement en quête de la perfection, enchaînant les partitions avec l'inaccessible espoir de réaliser l'œuvre absolue. « *Si j'avais été satisfait de l'une ou l'autre de mes partitions achevées, j'aurais cessé de composer depuis longtemps.* » La couleur générale de cette création particulièrement originale et novatrice est caractéristique de leur auteur. La spécificité globale fondamentale est en effet celle d'un magma, d'une musique singulièrement violente aux textures particulièrement touffues, le compositeur façonnant continûment des sonorités extrêmement dures, rudes, rugueuses, un son au grain rude, compact, plus proche du phénomène physique que du raffinement musical, sans la moindre volonté de transition, ce qui n'empêche pas d'y déceler, plus particulièrement dans ses pages pour orchestre, quantité

d'éléments de douceur, plus spécifiquement du côté des cordes, que Xenakis s'arrange pourtant à faire grincer constamment. « C'est ainsi que je suis fait, convenait le compositeur. Je suis un sauvage, et mes œuvres sont des giclées de sauvagerie. La couche de civilisation est chez moi fort ténue. Je ne suis pas un être civilisé... » Chaque œuvre nouvelle était pourtant fondamentalement différente de celle qui la précédait, et le musicien poussait toujours son processus d'écriture au maximum de son efficience, ce qui donnait à chacune de ses partitions son unité intrinsèque.

En plus de la stochastique et de la symbolique, l'écriture de Xenakis se fonde sur des procédés plus théoriques que pragmatiques, sa pensée étant plus globalisante que fondée sur le détail, si bien que le compositeur n'a jamais exigé de ses interprètes la précision du jeu mais plutôt une vision générale de l'œuvre qu'il leur faut considérer comme un tout.

« La borne kilométrique le long de la route nationale ne change pas le paysage » aimait-il à dire, notamment pour l'aspect rythmique de sa musique. « Ce qui intéressait Xenakis, rappelle le pianiste Claude Helffer, l'un de ses fidèles interprètes par ailleurs dédicataire d'un certain nombre de ses partitions, c'est la globalité. Une pièce pour piano comme *Herma* est constituée d'ensembles de sons. Ces sons sont répartis selon des calculs de probabilité qui donnent le rythme, l'ordre d'apparition des notes. Ce qui importe donc ici c'est ce bloc de notes. Xenakis fait remarquer avec raison que le système de Schönberg propose une suite de sons qui s'imitent. Or, dit Xenakis, l'oreille, exceptée celle de celui qui travaille l'œuvre n'est pas formée pour cela, l'oreille n'entendant qu'un ensemble de sons. Ce qui intéresse Xenakis c'est cette globalité du son. Si bien que dans *Herma* j'ai été conduit à souligner ces nuages de sons. Il ne faut donc pas essayer de faire des notes précises, mais aller vers le tout. Un jour Iannis Xenakis m'a envoyé une cassette en m'écrivant : « Un Hollandais a réalisé exactement ce qui a été écrit avec un ordinateur et voilà ce que cela donne. » C'était épouvantable, une véritable mécanique. Alors que ce qui est

intéressant chez Xenakis c'est ce qu'il appelait une sorte d'ascèse, et parce qu'il demande l'impossible à ses interprètes pour qu'ils arrivent à se dépasser. C'est ce qu'aimait Xenakis, tout comme il aimait aller faire du kayak dans les tempêtes corses. »³

Parmi les partitions les plus marquantes de Xenakis, *Jonchaises* est sans doute l'œuvre maîtresse. Ecrite en 1977, cette page a été « composée de façon très subjective », comme en convenait son concepteur. Elle mobilise cent neuf musiciens, les instruments à vent étant par quatre, clarinettes et cors par six, les cordes soixante-dix au total, effectif obligé pour braver la masse des instruments à vent et de la percussion, l'œuvre restant ainsi parfaitement audible à tout moment. Mais Xenakis refuse aux instruments à cordes toute sensualité ou sentimentalité, au point de proscrire le *vibrato*, tout comme dans quantité de ses partitions qui s'ouvrent souvent sur l'avertissement « *vibrato interdit !* ». Le titre *Jonchaises* ne fait pas allusion à l'univers champêtre mais à la structure de la pièce, à l'enchevêtrement d'une polyphonie dense, fluctuante comme un tapis de joncs.

Le grand orchestre a également inspiré *Horos*, œuvre pour quatre-vingt neuf musiciens avec instruments à vent disposés par quatre, mais sans tuba. Cette page est le fruit d'une commande de la compagnie Suntory Limited pour l'inauguration du Suntory Hall de Tokyo où elle a été créée le 24 octobre 1986 par l'Orchestre Philharmonique du Japon dirigé par Hiroyuki Iwaki. Dédiée à son épouse Françoise Xenakis, *Horos*, du grec « repère », offre au compositeur l'occasion d'appliquer la théorie qu'il venait alors de mettre au point, théorie issue de la structure des automates cellulaires. Les sonorités sont plus massives et compactes que jamais, le style plus global adoptant les blocs homophones de *clusters*. Les *glissandi* se réduisent à un unique et bref épisode. Quoique

³ In Entretien avec l'auteur pour le film d'archives de l'INA réalisé en 2000.

moins clairement différenciée que les pièces qui l'ont précédée, *Horos* a été subdivisée en neuf sections par le musicologue Harry Halbreich, à qui cette introduction est redéivable. Conformément à l'analyse qu'en fait le célèbre musicologue belge, après une introduction lente mais puissante fondée sur des *clusters* dialoguant en opposition de timbres et de registres, suit une marche pesamment scandée par les deux grosses-caisses qui constituent la section des instruments à percussion. Une première interruption du *tutti* compact prélude à un épisode plus polyphonique confié aux seuls instruments à vent. Les cordes entrent alors en *clusters* longuement tenus, ponctuées d'interventions plus limitées des instruments à vent, bientôt suivies d'un nouveau *tutti* conduisant à un passage en trilles, puis des cordes seules. A la section d'or, unique passage de cette œuvre en *glissandi*, ponctués de rafales de gammes *clustérisées* des bois et des trompettes, s'enchaîne un bref passage immatériel qui précède un extraordinaire déploiement du *tutti* en triples croches homophones, l'une des pages les plus spectaculaires de Xenakis, entrecoupé de *clusters* de plus en plus longuement tenus, qui finissent par interrompre le discours. Puis se présente un second épisode aux seuls vents qui proposent une polyphonie particulièrement serrée autour de l'échelle pentatonique japonaise dont le compositeur est familier, et qui constitue ici un hommage au pays commanditaire. Le segment conclusif est un immense *tutti* d'une densité et d'une complexité inouïes, immense « *cluster articulé* ». La partition s'achève sur un *cluster* soutenu agrémenté de six *sforzandi* de diverses intensités, l'ultime étant le plus long et le plus puissant.

Autre partition majeure de Xenakis : *Keqrops*. Ecrite en 1986, elle est en fait le troisième des concertos pour piano du compositeur. Cette page aussi monumentale que puissante a été composée pour le pianiste australien Roger Woodward, l'Orchestre Philharmonique de New York et son directeur d'alors, Zubin Mehta. L'orchestre présente la grande formation

par quatre, avec une percussion réduite aux seules peaux, et une harpe. La redoutable partie de piano est souvent notée sur quatre portées, voire six portées, se faisant ainsi notation à peine moins exigeante que celle sur dix portées de *Synaphai* soit une par doigt. Bien que l'orchestre ne laisse au soliste qu'une dizaine de mesures pour s'exprimer seul, il n'est guère accordé de répit à ce dernier, le piano étant quasi constamment sollicité.

Autre page de 1986, *Jalons*, commande de l'Ensemble Intercontemporain pour son dixième anniversaire, a été créé en janvier de l'année suivante sous la direction de Pierre Boulez. L'effectif est de quinze musiciens, flûte prenant aussi le piccolo, hautbois, clarinette, clarinette basse prenant la contrebasse, cor, trompette, trombone, tuba, harpe et quintette à cordes, la percussion étant exclue. *Jalons* est une pièce âpre et massive, sans compromis.

Parmi les trois grandes œuvres pour piano seul, de Xenakis, après *Herma* et *Evryali*, *Mists* a été écrit en 1981 pour Roger Woodward, à qui allait être dédié l'admirable *Keqrops*. Cette partition dont le titre, signifiant à la fois « tissage » et « brouillard », obéit à deux types d'écriture. D'une part, les échelles non octaviantes obtenues par l'emploi de « cibles » qui apparaissent soit en tant que *continuum* mélodique, soit comme nuages stochastiques et, d'autre part, les arborescences en superpositions complexes de valeurs différentes et soumises à des rotations variées. Ces dernières dominent le début et la fin du morceau, et interrompent à quatre reprises la grêle stochastique de la partie médiane. S'y trouvent également des nuages de sons en grappes irrégulières et non mesurées, qui ne sont pas sans rapport avec la musique pointilliste.

En 1975, Xenakis composait *Phlegra*, titre inspiré du champ de bataille où se confrontèrent les Titans et les nouveaux dieux de l'Olympe. Cette pièce pour onze instruments qui associe bois, cuivres et cordes, sans percussion a été

conçue pour le London Sinfonietta sur l'initiative de la Fondation Gulbenkian. L'auteur rappelait dans la préface de sa partition qu'il fondait ici son écriture sur l'organisation de textures faites principalement d'arborescences mélodiques, de marches aléatoires (mouvements browniens), de notes répétées suivant des règles dynamiques entre autres. *Phlegra* est une page vive, bariolée, d'humeur joyeuse, ambiance assez rare chez Xenakis.

Persephassa de 1969 est une œuvre monumentale pour ensemble de six percussions, à laquelle *Pléïades* fera écho dix ans plus tard. Comme cette dernière, *Persephassa* a été écrite à l'intention des Percussions de Strasbourg. Xenakis y condense son avidité à dépeindre la relativité de l'espace et du temps. Six percussionnistes, debout et formant cercle, jouent d'une variété phénoménale d'instruments à percussion, de sirènes et de sifflets en tout genre. Conformément à la théorie des cibles, les temps sont systématiquement déplacés à l'intérieur de cibles particuliers, ce qui engendre une grande complexité de rythmes croisés, de phrases enchevêtrées, de changements incessants d'accents et de densité.

Tetras (1983) est dédié au célèbre Quatuor Arditti. Il s'agit de l'une des pages les plus spectaculaires du répertoire pour quatuor d'archets. Mais au-delà de la simple performance athlétique, il faut y percevoir une musique puissante et touffue, s'écartant de l'écriture claire et fluide du quatuor traditionnel au profit de la globalité caractéristique de Xenakis. Le titre grec se réfère naturellement au chiffre quatre, mais la partition révèle que le quatuor de cordes est en fait « quatre en un ».

Commande du ministère de la Culture pour la Fête européenne de la musique à Strasbourg en 1985, *Idmen* est une œuvre bicéphale dont les volets peuvent être joués ensemble ou isolément. *Idmen A* est écrit pour un grand chœur mixte à trente-deux parties réelles (huit par groupe) pouvant de ce fait comprendre tout multiple de trente-deux

chanteurs. Il s'y ajoute quatre claviers de percussion. *Idmen B* a été composé pour les six musiciens des Percussions de Strasbourg, la courte intervention du chœur pouvant aisément être négligée lorsque le morceau est joué individuellement. Aux familles d'instruments à percussion classiques s'ajoutent les sixxens, que Xenakis a lui-même mis au point et qu'il a utilisés pour la première fois dans *Pléïades*.

Il faut dire que la percussion doit beaucoup à Xenakis. Parmi ses grandes partitions pour cette famille instrumentale aux possibilités infinies de couleurs, de timbres et d'intensité, *Psappha*, commande de l'English Bach Festival pour Sylvio Gualda, est l'une des œuvres les plus puissantes et originales du répertoire pour percussion solo. Le nom de « *Psappha* », variante archaïque de « *Sappho* », la grande poétesse de Lesbos à qui le compositeur rend ici hommage, suggère une écriture de rythmes purs, *Sappho* ayant « *introduit*, selon Xenakis, le principe abstrait de variation (*métabole*) des cellules rythmiques, des pieds et des mètres dits "saphiques" ». Or, avec l'austérité et la rigueur caractéristiques de Xenakis, tout, dans cette pièce, est subordonné à la perception la plus explicite possible des structures rythmiques, que timbres et intensités ne servent qu'à clarifier en les « habillant ». Si rythmes, nuances et hauteurs sont notés avec une précision absolue, il n'en est rien côté timbres. Xenakis prévoit six grandes tessitures classées de A à F. Les trois premières sont réservées aux peaux et aux bois (A aigu, B médium, C grave), les trois autres aux métaux (D moyen, E neutre – métaux résonnants, tam-tams et gongs –, F très aigu) et les tessitures sont elles-mêmes graduées de un à trois. De plus, Xenakis propose un choix d'instruments de chaque famille, mais il appartient à l'interprète de les jouer de façon à respecter les autres paramètres de la notation. Cette dernière est particulièrement ingénieuse et d'une simplicité proprement fonctionnelle, quoique d'une grande beauté graphique, avec des milliers de boules noires représentant autant d'attaques réparties sur des portées d'une ligne, onze au moment de la plus grande densité

verticale. Xenakis suggère pour les peaux bongos suraigus, tablas, tom-tom à deux peaux désaccordés mais en sympathie, timbale très grave, grosse-caisse très large de sonorité flasque, profonde, écrasée, est-il précisé sur la partition, tambours africains et congas. Pour les bois, le choix est laissé au libre-arbitre de l'interprète entre troncs d'arbre, simantra et blocs japonais ronds. Côté métaux : barres d'acier trempé sonore, rails d'acier, plaques épaisse, tam-tams ou gongs frappés sur la tranche avec une batte métallique ou un marteau. L'entrée tardive des métaux permet de diviser la pièce en deux grandes parties quasi égales. Comme de coutume, Xenakis a réalisé avec *Psappa* une pièce d'une virtuosité surhumaine, obligeant à une dépense d'énergie inouïe, une vélocité fulgurante, ne serait-ce que par sa densité verticale, qui requiert jusqu'à onze attaques simultanées, alors que, même muni de nombreuses baguettes, l'interprète n'a bien évidemment que deux mains et dix doigts...

Première pièce purement vocale de Iannis Xenakis, *Nuits* pour douze voix mixtes solistes est désormais considérée comme un classique du XX^e siècle. Créé le 7 avril 1968 par les solistes des Chœurs de l'ORTF dirigés par Marcel Couraud lors d'un concert donné au château de la Roche-Courbon dans le cadre du Festival de Royan, pour lequel la fondation Calouste Gulbenkian l'avait commandée, *Nuits* pour douze voix mixtes ou chœur mixte a capella a été écrit par Iannis Xenakis en 1967-1968 peu après le coup d'Etat des colonels en Grèce. *Nuits*, œuvre majeure du compositeur, est un hommage « aux prisonniers de guerre de tous les pays ». Homme de conviction et de combat qui faillit payer de sa vie sa soif de liberté, Xenakis confiait que, pour lui, « une œuvre de musique obéit au même enchaînement qui préside à la formation d'une étoile ou à la création d'une cellule vivante. Grâce à elle, on se sent près de la création du monde et à l'origine de la vie ». *Nuits*, dont la partition porte la dédicace « Pour vous, obscurs détenus politiques... milliers d'oubliés,

dont les noms mêmes sont perdus », est une pièce brève mais d'une tension dramatique extrême. Son langage va de la pureté linéaire grégorienne au jappement nocturne du chacal, pouvant évoquer, « le rêve de ces captifs, comme l'écrivait Claude Rostand en 1968, à qui le cri des Euménides apporte l'espoir pendant le sommeil, et le cauchemar désespéré qui les écrase parmi les piailllements des Erinyes ». Cette œuvre saisissante et d'une force bouleversante est pourtant dépourvue de tout texte signifiant puisqu'elle repose sur des phonèmes sumériens, assyriens, achéens et perses. Pour la première fois, Xenakis use d'onomatopées et de syllabes choisies pour leur énergie sonore intrinsèque. La technique vocale requise rejoint celle des voix champêtres, « incultes », le compositeur spécifiant « partout, absolument sans vibrato, voix plates, rudes, à gorge déployée. Bien articuler les consonnes (les doubler ou les tripler en durée) ». L'œuvre, qui se divise en quatre sections suivies d'une coda, s'ouvre sur une lamentation funèbre, stylisation du sanglot des femmes des îles grecques, et se conclut sur un thrène statique et désolé exprimant une profonde désespérance.

Bien qu'il se soit refusé toute sa vie à l'opéra, Xenakis laisse un triptyque où il ne s'est jamais autant approché de la représentation scénique de la musique. En 1965-1966, il composait *Oresteïa*, suite pour chœur d'enfants, chœur mixte jouant d'accessoires musicaux et douze musiciens, œuvre qui allait être créée le 14 juin 1966 au Théâtre Grec de Ypsilanti, dans le Michigan, sous la direction de Constantin Simonovitch. Onze ans plus tard, il retourne à Eschyle pour écrire *Kassandra*, qui constituera le deuxième volet d'*Oresteïa*, complété en 1992 par *Déesse Athéna*. Ecrite pour baryton amplifié jouant sur un psaltéron à vingt cordes et percussionniste à l'attention de Spyros Sakkas et Sylvio Gualda, pour qui il avait déjà composé *Aïs*, *Kassandra* est le fruit d'une commande du Festival de Gibelline en Sicile. Cette œuvre appartient aux pages inspirées des tragédies antiques, *Hikatides*, *Medea*, *Oresteïa*, *A Hélène*, *A Colone*. Le

texte provient de *l'Orestie*, d'où le sous-titre *Oresteia II*. Malgré les vingt années qui se sont écoulées entre les deux partitions, Xenakis reste suffisamment fidèle à lui-même pour que l'on ne perçoive aucune rupture. Ici, le compositeur use d'un langage plus simple qu'ailleurs, mais toujours aussi personnel, afin que ses interprètes se fondent aisément dans le moule de la tragédie grecque, spectacle complet exploitant tous les modes d'expression, la musique y étant indissolublement liée à la déclamation, au jeu des comédiens et à la danse.

Afin de retrouver cette tradition du théâtre grec, Xenakis a puisé dans son propre langage ce qui constitue l'héritage des musiques traditionnelles de la Méditerranée orientale, échelles modales, structures rythmiques, couleurs et modes d'émission vocale. Ces derniers renoncent au vibrato et retournent aux timbres naturels que le compositeur réclame également dans *N'Shima*. Le compositeur a tiré parti de l'ambitus exceptionnel de la voix de son interprète, Spyros Sakkas, pour lui faire incarner alternativement la prophétesse Cassandre (registre aigu) et le Coryphée des vieillards d'Argos (registre grave). Le chanteur joue simultanément du psaltérion, copie d'un instrument javanais à vingt cordes, « succédané remarquable de la lyre ancienne », accordé en six quartes justes conjointes, avec deux notes intermédiaires, formant ainsi une échelle globale non-tempérée et non diatonique. La notation vocale est de type neumatique, et le chanteur, selon la particularité du texte, accorde les mouvements de sa voix à l'un ou l'autre des tétracordes du psaltérion. Xenakis s'est efforcé de restituer la prononciation présumée du grec attique de l'époque d'Eschyle, qui, rappelle-t-il, fut enseveli à Gela, non loin de Gibellina. Constituée de peaux et de woodblocks, la percussion ponctue et commente le texte de solos qui permettent au chanteur de reprendre son souffle. La partie vocale est non pas un chant mais une psalmodie en *glissandi*, qui, comme le constate Harry Halbreich, constitue une sorte d'avatar de *soreon cesano* venu du fond des âges ou des

espaces, car on pense au Nô japonais, les attaques glissées du psaltérion rappelant de leur côté le kotto.

L'électroacoustique, enfin, inspira un neuvième de la production de Xenakis. En 1972, il créait à Paris le CEMAMu (Centre d'études de mathématique et automatique musicales), qui allait bientôt développer l'outil pédagogique informatique UPIC pour lequel il devait composer une demi-douzaine d'œuvres entre 1978 et 1995. *S.709*, créé à Paris en décembre 1994, illustre les possibilités du programme GENDYN élaboré à partir de 1991 au CEMAMu. Xenakis y parfait le projet amorcé dans ses pièces instrumentales dès la fin des années 1950, qui consiste à créer une « boîte noire » qui, après l'introduction de quelques données, réalise seule une œuvre musicale dans sa tonalité. Dans *S.709*, les sons produits comme l'évolution globale de la pièce sont inouïs au sens propre du terme : malgré l'abstraction des procédés ainsi que leur côté mécanique, on reconnaît immédiatement le « son Xenakis ». *en logiciel*

**Entretiens de Bruno Serrou
avec
Iannis XENAKIS**

Combats pour la vie

Bruno Serrou — Grec d'origine, vous êtes né en Roumanie.

Iannis Xenakis — Mes parents étaient Grecs, mais vivaient en Roumanie, où mon père travaillait au nom d'une société d'import-export britannique. A l'époque, les Grecs étaient nombreux en Roumanie. Je suis né à Brăila, au sud de Galace, ville du Danube non loin de la Mer Noire. Ma mère est morte alors que j'avais cinq ans, et mon père a quitté la Roumanie en 1939, y laissant tous ses biens dont les soviétiques se sont emparés ; son frère a été torturé. Je ne l'ai pas vu de 9 à 18 ans, puisqu'il m'avait mis en pension à Spetsai, en Grèce. Rentré à son tour en Grèce, il a vécu sur l'argent qu'il avait placé en Angleterre.

Bruno Serrou — Vous avez donc presque les mêmes racines que les Hongrois Bartók ou Ligeti...

Iannis Xenakis — C'est vrai. La Roumanie comptait à l'époque quantité de réfugiés de toutes origines. Ligeti est Transylvanie, Bartók est né à Nagyszenthmiklós, ville hongroise aujourd'hui roumaine...

Bruno Serrou — Avez-vous découvert la musique en Roumanie ou en Grèce ?

Iannis Xenakis — Je ne m'en souviens plus.... Très tôt. J'ai commencé à écrire de la musique à dix-sept, dix-huit ans... Mon premier professeur était un grec de Géorgie.

Bruno Serrou — *Comment vous est venu le désir de composer ?*

Iannis Xenakis — Parce que je m'ennuyais. J'ai fait l'Ecole Polytechnique...

Bruno Serrou — *Votre père vous a-t-il empêché de devenir compositeur comme l'a fait celui de Ligeti qui, considérant que la musique s'arrêtait à Schubert, estimait qu'il ne pouvait plus y avoir de compositeur, et contraignit son fils à se tourner vers les mathématiques...*

Iannis Xenakis — Mon père était un wagnérien convaincu et ne m'a jamais interdit de composer. D'autant moins que je ne composais pas quand j'étais enfant ! Ce n'est qu'une fois entré dans la Résistance et pendant la guerre civile grecque que j'ai commencé à songer à consacrer ma vie à la musique. L'un de mes compagnons d'arme, neveu du Secrétaire général du Parti communiste, était musicien. J'ai fini peu à peu par comprendre que les motivations des chefs politiques n'étaient pas les mêmes que les miennes. Lorsque je me suis évadé, j'avais décidé de me rendre en Amérique où l'un de mes oncles s'était installé mais je me suis arrêté en France. J'avais alors déjà choisi la composition.

Bruno Serrou — *Auparavant, vous avez lutté contre l'occupant italien, puis contre les nazis, ensuite contre les troupes britanniques, enfin contre le régime grec nationaliste. Pourquoi, compte tenu de vos origines bourgeoises, avez-vous adhéré au Parti communiste ?*

Iannis Xenakis — Comme tous les gosses de riches, je suis devenu communiste ! En fait, c'est parce que je considérais

que les communistes étaient les plus intelligents et les plus efficaces. Ne serait-ce qu'en matière d'organisation et de logistique, notamment dans la distribution de la nourriture aux plus démunis : ils avaient monté un réseau de cantines pour lutter contre la famine. Mais aussi pour leur efficacité dans la lutte contre les fascistes alors au pouvoir. Je n'ai jamais pris le maquis, préférant me battre à Athènes. J'étais même chef [rires]. Je suis entré dans la Résistance au cours de l'hiver 1941-1942.

Bruno Serrou — *Vous êtes donc resté six ans dans la Résistance. Six années contre tous les régimes qui se sont succédé en Grèce.*

Iannis Xenakis — Il y eut les Italiens, puis les Allemands, enfin les Anglais et la droite grecque pendant la guerre civile. Cette dernière période a vu la réouverture sur une grande échelle des camps de concentration. J'ai réussi à m'échapper en 1947. J'en avais soupé de la politique. Je voulais faire de la musique...

Bruno Serrou — *Malgré les dangers que vous courriez, vous êtes parvenu à poursuivre vos études à l'Ecole Polytechnique d'Athènes et à les réussir du premier coup. N'avez-vous jamais été inquiété ?*

Iannis Xenakis — J'ai fait plusieurs séjours en prison. Mais j'ai pu passer mes examens entre deux Résistances, celle contre les Italiens et celle contre les Allemands. A l'époque où la Grèce luttait contre de vrais ennemis, l'Ecole Polytechnique a pu maintenir son activité. Puis ce fut la guerre civile, l'établissement a fermé, mais j'avais déjà mon diplôme en poche. C'est au cours de cette dernière période que j'ai été arrêté et que mon père m'a fait évader. Ma blessure de guerre remonte à cette époque. Ce sont les Anglais qui me l'ont faite. J'espère leur avoir rendu la pareille...

interview de Bruno Serrou à Paul S.

Origines du compositeur

Bruno Serrou — *Où avez-vous appris la musique ?*

Iannis Xenakis — J'ai pris des leçons privées auprès d'un compositeur d'origine russe, Aristote Kondourov, avec qui j'ai étudié trois ans. Mais j'ai beaucoup appris par moi-même. Pendant la guerre, mon ami musicien et moi nous arrangions toujours pour occuper des maisons équipées d'un piano. Nikos était un peu plus jeune que moi, et jouait fort bien de cet instrument. Je le suivais partout et l'écoutais jouer tout en tirant par la fenêtre.

Bruno Serrou — *Votre intérêt pour la musique concrète viendrait-il donc de là ?*

Iannis Xenakis — Et de la pluie sur la toile de tente ! Et des orages ! Et des bombardements ! Et des balles traçantes !...

Bruno Serrou — *Quand vous avez fui la Grèce, saviez-vous que vous deviendriez compositeur ?*

Iannis Xenakis — Plus ou moins. Quand j'ai connu Françoise, en 1948, j'étais déjà compositeur. Mais je n'écrivais que des mièvreries quelque peu folklorisantes. Le folklore grec m'a aidé beaucoup. A l'époque ce type de

musique marchait bien, grâce notamment à l'équipe du Chant du Monde que finançait alors l'Union Soviétique. Cet éditeur diffusait de très belles choses. Et j'allais au Trocadéro chez André Schaeffner qui m'a fait découvrir les musiques de Bali, de Java, du Japon. C'était en 1950.

Bruno Serrou — *Vous dites que votre père était fou de Wagner, et que vous étiez vous-même férus de celle de Beethoven, que le directeur anglais, Noël Paton, du lycée de Spetsai où vous étiez pensionnaire, vous a fait écouter toutes ses symphonies et tous ses quatuors. Vous reconnaissiez aussi être épris de Brahms.*

Bruno
Iannis Xenakis — Ce qui m'a attiré vers Brahms, ce sont ses mélodies, sa façon de faire que je perçois d'une formidable inventivité annonciatrice de la musique moderne. J'ai entendu aussi dès cette époque la musique de Debussy, que je n'aimais pas trop, pas plus que celle de Ravel. Aucune trace de Brahms dans ma musique. Je n'ai jamais essayé de l'imiter, mais il m'a beaucoup intéressé en tant que compositeur. Durant toutes mes années de pensionnat, j'écoutais des disques avec le directeur anglais de l'internat. Ce pensionnat avait été fondé par des Grecs d'Amérique pour les Grecs vivant à l'étranger qui souhaitaient que leurs enfants fassent leurs études dans leur pays d'origine. L'école était moitié anglaise moitié grecque. Les cours étaient dispensés en grec et en anglais. J'avais appris le français en Roumanie avec ma gouvernante française. À la mort de ma mère, mes deux frères et moi avions en effet été confiés à trois nurses, l'une française, l'autre allemande, la troisième anglaise, qui s'occupaient de nous à tour de rôle.

Bruno Serrou — *Les Anglais ont toujours été dans votre vie, vous les avez combattus alors qu'ils avaient employé votre père...*

Iannis Xenakis — Je les ai détestés à partir du jour où ils ont planté l'Union Jack sur le Parthénon. Ce que pas même les Allemands n'avaient osé ! J'avais donc une dent contre eux et, surtout, j'obéissais aux ordres de mes supérieurs. Grâce à l'argent gagné chez les Anglais, mon père a pu me procurer un faux passeport. Un représentant du PC italien m'a accueilli à Brindisi. Je suis resté quelques semaines en Italie où j'ai été habillé, puis on m'a fait passer la frontière française via la Catalogne. Je suis arrivé à Paris par la gare d'Austerlitz en décembre 1947. J'avais vingt-cinq ans.

Bruno Serrou — *Qu'est-ce qui vous a conduit à rester à Paris alors que vous envisagiez de continuer votre route vers les Etats-Unis ?*

Iannis Xenakis — Seul le hasard m'a fait rester à Paris. Des amis m'ont trouvé du travail chez l'architecte Le Corbusier, alors que je voulais étudier l'astronomie aux Etats-Unis. Je travaillais chez Le Corbusier tout en commençant à composer... une musique folklorico-post-bartókienne. L'une de mes premières partitions fut la *Procession aux eaux claires*.

Bruno Serrou — *Qui vous a accueilli en France ?*

Iannis Xenakis — Vana Hadzimikhalis, une camarade de combat. Elle m'a aidé à reprendre contact avec un certain nombre de compagnons d'arme qui avaient trouvé refuge à Paris. Lorsque j'ai connu Françoise, je faisais tous les trois mois la queue à la préfecture pour y renouveler mon permis de séjour. J'y passais des heures à attendre mon tour, et avais droit au tutoiement. Ma cicatrice au visage provoquait de violentes réactions de la part des policiers, qui me fouillaient plus que tout autre, sans doute parce qu'on me prenait pour un malfrat.

Bruno Serrou — *Qui avez-vous rencontré tout d'abord dans le milieu musical ? Vous avait-on donné des noms ? Comment avez-vous entendu parler de Nadia Boulanger ?*

Iannis Xenakis — Je ne sais plus... Sans doute le toupet du jeune homme qui débarque... Je suis allé la trouver chez elle, et elle m'a donné quelques leçons. Mais je ne suis pas resté longtemps avec elle. Puis je suis entré dans la classe de Messiaen...

Bruno Serrou — *Avant cela, vous êtes allé à l'Ecole normale de musique chez Arthur Honegger, qui vous a rejeté...*

Iannis Xenakis — Il a été épouvantable avec moi. J'assistais aux cours du soir de l'Ecole normale de musique, mais je me suis très vite ennuyé. Dès notre première entrevue, Honegger m'a reproché les quintes parallèles de mes partitions que je lui jouais au piano. Puis il y eut Milhaud, en 1949...

Bruno Serrou — *C'est grâce à lui, semble-t-il, que vous avez obtenu une bourse...*

Iannis Xenakis — Milhaud était un homme gentil, chaleureux, mais il n'a rien fait pour moi. C'est Nicolas Nabokov qui m'a obtenu cette bourse. Mais beaucoup plus tard, en 1962. Il s'agissait d'une bourse de la Fondation Ford, fondation qui finançait des résidences de compositeurs à Berlin où ils étaient accueillis avec beaucoup de réserves par leurs confrères allemands.

Bruno Serrou — *Au moment où vous êtes arrivé en France, commençait à s'imposer la génération des compositeurs nés dans les années vingt, de György Ligeti à Karlheinz Stockhausen, en passant par Bruno Maderna, Luigi Nono, Pierre Boulez, Luciano Berio, André Boucourechliev, Michel Philippot, György Kurtág... Contrairement à nombre d'entre*

eux, vous n'avez pas été l'élève de René Leibowitz. Comment avez-vous pu échapper à cet apôtre de la Seconde Ecole de Vienne ?

Iannis Xenakis — Parce que j'ai trouvé du travail chez Le Corbusier et que Leibowitz était un musicien secondaire. C'est à cette époque que j'ai fait la connaissance de Pierre Boulez. Je l'ai rencontré chez le compositeur Louis Saguer. Mais notre premier contact n'a pas été des plus cordiaux. Nous nous sommes même empoignés. Je ne sais plus à quel propos.

Bruno Serrou — *Vous êtes allé voir Messiaen au Conservatoire en 1948 ou 1949. Comment aviez-vous entendu parler de lui ?*

Iannis Xenakis — Je le connaissais de nom, et je l'écoutais souvent jouer sur l'orgue de l'église de la Trinité. Ses improvisations m'impressionnaient. Je suis allé le trouver pour lui demander s'il voulait bien m'accepter parmi ses élèves et si je devais auparavant passer des examens. Je lui ai montré ce que j'avais fait jusqu'alors, et il m'a permis de suivre ses cours en auditeur libre. Lorsque je lui ai montré mes partitions, il m'a dit : « Vous pouvez venir dans ma classe quand vous voulez ». Je lui demandai alors s'il me fallait étudier l'harmonie, de bonnes âmes m'assurant que l'on ne pouvait être compositeur si l'on n'avait étudié les bases de la musique, notamment l'harmonie. Plus tard, il rappellera cet épisode avec ces mots : « J'ai pris une très grosse responsabilité, mais devant l'homme, moi qui suis professeur au Conservatoire, je lui ai dit "n'étudiez rien, faites ce que vous sentez, soyez vous-même !" ». J'ai suivi ses cours deux ou trois ans. Puis je l'ai quitté et me suis mis à composer seul.

bis
→ Le Corbusier début années 1960

Architecte musicien

Bruno Serrou — *Comment êtes-vous entré au cabinet de Le Corbusier ?*

Iannis Xenakis — Je lui ai été présenté en 1948 par quelques-uns de ses collaborateurs grecs. Je suis resté à ses côtés jusqu'en 1960.

Bruno Serrou — *Vous vous êtes fâché avec lui à la suite d'un conflit à propos du Pavillon Philips de l'Exposition universelle de 1958 où fut créé le Poème électronique de Varèse. Pavillon que vous aviez conçu et dont il voulait absolument s'attribuer la paternité.*

Iannis Xenakis — J'avais créé ce pavillon, mais Le Corbusier se l'était en effet approprié. Je lui déclarai pourtant : « Je m'en fiche, vous êtes vieux et moi je suis jeune ! » J'étais vraiment très violent, et ma réaction fut à la hauteur de mon caractère. Le Corbusier ne devait jamais se remettre de cette sentence.

Bruno Serrou — *Vous travailliez pourtant chez l'un des papes de la modernité...*

Iannis Xenakis — Mais je ne savais pas qu'il était génial. Et c'est vrai qu'il l'était, avec le recul du temps. Même si certains disent aujourd'hui que c'est lui qui a détruit l'urbanisme...

Bruno Serrou — *Mathématicien, vous ne connaissiez rien à l'architecture...*

Iannis Xenakis — Absolument rien...

Bruno Serrou — *Comment se fait-il alors que Le Corbusier vous ait engagé ?*

Iannis Xenakis — Parce qu'il avait des calculs à faire, notamment de résistance. Lorsque je lui ai été présenté, il savait que je n'étais pas architecte, mais il en a accepté la gageure. C'est ainsi que je me suis lancé dans l'architecture, réalisant tout d'abord le couvent de la Tourette...

Bruno Serrou — *Un agnostique comme vous dessinant un bâtiment pour les dominicains lyonnais...*

Iannis Xenakis — Je suis athée... Dieu merci ! Ce travail était normal, puisque j'étais l'un des collaborateurs de Le Corbusier, qui était d'ailleurs lui-même athée. L'important est que le moine qui avait choisi notre cabinet ne le soit pas ! Néanmoins, il ne fréquentait que des athées et avait l'intelligence de ne pas tenter de les sauver... Le cahier des charges stipulait qu'il nous fallait « loger dans le silence des hommes de prière et d'étude, et leur construire une église ».

Bruno Serrou — *Aujourd'hui, lorsque l'on considère le cursus des jeunes compositeurs, parmi les 30% qui déclarent avoir fait des études supérieures générales, la majorité, contrairement à une idée reçue, disent avoir choisi la philosophie et les lettres, non des études scientifiques.*

Iannis Xenakis — C'est dommage. Parce qu'en faisant des calculs de résistance des matériaux, en étudiant les bases de l'ingénierie, on peut construire. Tandis qu'en passant par le conservatoire tout en faisant des études de lettres, on ne peut se forger à la construction. J'ai su pour ma part, et c'est pourquoi je décidai, à la fin des années 1950 début des années 1960, de partir aux Etats-Unis, pensant m'y imposer plus aisément. Cette fois, contrairement à 1947, j'étais vraiment décidé à m'y rendre, d'abord parce qu'il n'y avait plus Le Corbusier, ensuite parce que l'oncle qui y vivait pouvait m'aider. Mais, une fois encore, je ne suis pas parti... Je ne devais me rendre que beaucoup plus tard en Amérique, en 1972, pour enseigner à l'Université d'Indiana pendant cinq ans.

Bruno Serrou — *Vous dites pourtant être contre l'enseignement !*

Iannis Xenakis — Oui, mais j'enseignais pour vivre. De plus, c'était plutôt assez intéressant, et je pouvais continuer à composer. En fait, il ne s'agissait pas de cours au sens académique du terme. C'était plutôt des conversations. Je parlais et faisais parler mes élèves. De retour en France, j'obtenais le titre de professeur émérite pour enseigner à la Sorbonne la théorie, les lois de Poisson, des sujets généraux. Mais pas la musique. Auparavant, j'avais travaillé au CNRS.

Bruno Serrou — *Autre personnalité qui a beaucoup compté pour vous, Hermann Scherchen. Est-ce lui qui vous a fait connaître l'Ecole de Vienne, Messiaen n'en étant pas un spécialiste ?*

Iannis Xenakis — Messiaen abordait tous les compositeurs importants de son époque. C'est donc lui qui m'a fait découvrir l'Ecole de Vienne. Mais je n'ai pratiqué la technique sérielle que très brièvement. Je l'ai utilisée au tout début, alors que j'étais encore étudiant. Scherchen a joué un

rôle considérable dans ma vie. Je l'ai vu pour la première fois dans un hôtel parisien. Il était nu dans son lit. Je lui ai montré une énorme partition, la première œuvre d'envergure que je concevais, *Metastaseis* (1953-1954). Il attendait que je tourne les pages. C'était un être très bizarre et plutôt provoquant. Il était à la fois d'une grande dureté apparente et d'une extraordinaire délicatesse. Il m'a proposé de le rejoindre chez lui à Gravesano, en Suisse, où il avait fondé un studio d'électroacoustique. Il vivait avec sa femme et ses derniers jeunes enfants. Je lui suis resté fidèle, le retrouvant de temps en temps à Gravesano. Je lui ai même dessiné un centre, qui n'a pu être réalisé faute d'argent. J'y côtoyai Malipiero, Nono, Maderna, travaillai avec lui la direction d'orchestre, que je n'ai jamais voulu pratiquer. Il analysait des œuvres et organisait de grandes fêtes dans son jardin. Lorsque j'ai appris sa mort, le 21 juin 1966, j'ai pleuré, alors que lorsque Le Corbusier s'est noyé, j'ai dit à ma femme qu'il avait bien fait : il avait fini, lui. Scherchen parlait de Varèse, que j'avais connu lorsque je travaillais sur le projet du Pavillon Philips pour l'Exposition universelle de 1958. Il adorait les petites histoires ; il les connaissait toutes. Il dirigeait une revue, fréquentait de grands écrivains, des peintres de renom.

Bruno Serrou — *Est-ce de vous être brouillé avec Le Corbusier qui vous a fait renoncer à l'architecture ? Certes, quand on lit vos partitions, on y trouve la patte graphique de l'architecte, mais pourquoi n'avez-vous pas persévééré dans cette voie ?*

Iannis Xenakis — La composition a pris le pas. J'aurais persévééré dans l'architecture si cela m'avait permis de me nourrir. Au début des années 1960, j'ai cherché à continuer dans cette voie, mais je ne trouvais que des cabinets d'architectes avec lesquels je n'aurais vraiment pas pu travailler. Alors, j'ai réfléchi avec ma femme sur les revenus minimum que nous devions assurer. C'est ainsi que j'acceptai de me consacrer au calcul pour le compte d'un ami

qui dirigeait un cabinet d'ingénieurs. Je composais le jour et calculais la nuit.

Bruno Serrou — *Considérez-vous l'architecture comme un art à part entière ou comme un métier de plain-pied sur la vie quotidienne ?*

Iannis Xenakis — C'est à la fois un métier pratique et artistique. Si l'on veut faire de la belle architecture, il faut avant tout être un artiste. Sinon cela ne marche pas, on fait les maisons ordinaires qui encombrent nos paysages. Ainsi, quel que soit le métier que je choisissais, il appartenait au domaine artistique.

Schaeffer

Recherche musicale

Bruno Serrou — *Vous avez travaillé avec Pierre Schaeffer. Pourtant, avant même de vous rencontrer, il n'était pas d'accord avec ce que vous faisiez...*

Iannis Xenakis — Absolument !

Bruno Serrou — *Il vous a tout de même proposé de travailler dans son studio, le futur GRM ou Groupe de Recherche Musicale.*

Iannis Xenakis — Je ne sais plus si c'est lui qui est venu me chercher ou si c'est moi qui suis allé le trouver. Ce qui m'intéressait avant tout, ce sont les machines. Or, son studio était une sorte de *Bon Marché* de la machine. J'y ai composé plusieurs œuvres, et ce passage chez Schaeffer m'a énormément marqué : j'adore utiliser les machines. Mais Schaeffer me faisait damner. Il voulait qu'on lui obéisse, que l'on soit à ses ordres ; il voulait être un maître à penser et se comportait tel un véritable gourou.

Bruno Serrou — *Il était polytechnicien, comme vous...*

Iannis Xenakis — Il s'en fichait. De Polytechnique, comme de la musique. Il voulait attraper le buffle par la queue. C'est-à-dire avoir le maximum d'élèves musiciens autour de lui. Ce

qui ne me concernait pas. Stockhausen et moi lui avons claqué la porte à la figure, Henry l'a quitté. Il fallait à Schaeffer des gens qui acceptent de faire ce qu'il voulait. Ceux qui avaient une trop forte personnalité ne pouvaient rester avec lui. Mais c'était important de passer par son studio, car c'était alors le seul endroit où l'on pouvait faire de la musique concrète. Partir à Cologne, par exemple, ne m'intéressait pas. J'y ai travaillé un peu, mais je n'aimais pas cet endroit. On y faisait de la musique électronique, et ce n'était pas de mon ressort.

Bruno Serrou — *Avez-vous travaillé au studio de recherche de la RAI de Milan ?*

Iannis Xenakis — Non. Vous savez, je suis un solitaire...

Bruno Serrou — *Combien de temps êtes-vous resté auprès de Schaeffer ?*

Iannis Xenakis — Quatre ou cinq ans. J'étais libre de faire ce que je voulais. Quand il a exprimé le voeu de me voir assister à ses cours, participer au livre qu'il avait chargé Mireille Chamas de lui écrire, je me suis rebellé. Il nous fallait composer ses propres œuvres, faire ce qu'il nous réclamait sans rechigner. Bref, il se comportait comme le maître d'une école de peinture italienne de la Renaissance. C'est d'ailleurs ce qu'il souhaitait adapter à la musique concrète. En 1960, je réalisais *Orient-Occident* dans le studio de Schaeffer. Il mettait gratuitement ses équipements à ma disposition pour que je puisse travailler. Mais nos relations se sont dégradées en 1962 avec *Bohor*. Cette pièce l'a horrifié ! Il disait qu'elle tuaît les tympans, qu'elle était dangereuse pour la santé, que j'allais trop loin, que j'étais fou, que je devais obéir à certaines règles et venir humblement apprendre auprès de lui comment faire de la musique concrète.

Bruno Serrou — *Encore un clash ! A l'époque, comment viviez-vous ?*

Iannis Xenakis — Très mal.

Bruno Serrou — *Votre musique était peu jouée, vous poursuiviez l'apprentissage de votre métier...*

Iannis Xenakis — Ma femme travaillait, et je continuais à faire des calculs la nuit. Nous habitions une chambre de bonnes.

Bruno Serrou — *Vous n'aviez pas choisi la facilité, surtout en vous fâchant avec tout le monde...*

Iannis Xenakis — Je continue à me fâcher avec tout le monde ! C'est pourquoi je suis seul. Mais c'est précisément ce que je veux !

Face aux institutions

Bruno Serrou — *Vous avez adopté la nationalité française en 1965, deux ans avant le putsch des colonels.*

Iannis Xenakis — Georges Pompidou, alors Premier ministre, s'était rendu au Japon pour une exposition pour laquelle j'avais conçu un spectacle. Pompidou le savait. Il s'intéressait à ce que je faisais et, avant d'être Président de la République, assistait souvent à mes concerts. Au cours d'une soirée organisée par l'ambassade de France au Japon, il s'étonna de ne pas me trouver. L'ambassadeur lui apprit alors qu'il ne m'avait pas invité parce que je n'étais pas Français ! Sitôt rentré en France, il m'a fait demander par l'intermédiaire de Georges Auric si je voulais bien accepter de prendre la nationalité française.

Bruno Serrou — *La demande n'est pas venue de vous ?*

Iannis Xenakis — Non. J'avais un passeport d'apatride, une carte de séjour permanente. Je m'en contentais. Le chef de l'Etat cypriote, Monseigneur Makários, souhaitait me faire citoyen du monde. Idée qui me plaisait beaucoup, mais Makários fut blackboulé... J'ai donc accepté la proposition de Georges Pompidou et Georges Auric, et suis devenu citoyen français.

Bruno Serrou — *Après le putsch des colonels et la dictature qui suivit, n'êtes-vous jamais intervenu dans les affaires intérieures grecques ?*

Iannis Xenakis — Je n'étais pas retourné en Grèce auparavant. Lors de la chute des Colonels, ayant été par deux fois condamné à mort par des tribunaux militaires, je n'ai pas pu bénéficier de l'amnistie générale car elle ne couvrait pas les condamnations militaires. Je n'ai rien demandé, mais le gouvernement grec a fait en sorte que je puisse librement séjourner en Grèce, ce qui a nécessité plus d'un an de paperasses là-bas.

Bruno Serrou — *Georges Pompidou vous a incité à devenir Français et a convaincu Pierre Boulez de revenir en France !*

Iannis Xenakis — C'était un homme bien. Je ne pourrais m'exprimer sur le plan politique, mais l'homme s'intéressait particulièrement à la création, à l'avant-garde, à la vraie peinture, à la littérature. Alors qu'aujourd'hui, les politiques évitent soigneusement d'avoir des goûts, lui en avait et les affirmait... Aujourd'hui les responsables d'institutions musicales ne jouent plus leur vie pour la défense de la musique. Ils se contentent d'administrer. Michel Guy assumait ses goûts. Jack Lang n'en avait pas, mais il adorait les variétés, le rap. Ce fut le début de la fin. Il a tout mélangé. Pour le Kyoto Prize qui vient de m'être attribué, Françoise m'a dit que Jacques Chirac m'avait envoyé une lettre de félicitations, pas la ministre de la Culture... Mais tout cela n'est rien.

Bruno Serrou — *Quelle impression cela fait-il de recevoir un prix comme le Kyoto Prize, sorte de Nobel de la musique ?*

Iannis Xenakis — Je suis persuadé qu'il y a une erreur dans le nombre de zéros. Même s'il y a eu un krach boursier à

Tokyo la nuit où je l'ai reçu, c'est une vraie manne qui me tombe dessus...

Musique, mathématique, électronique

Bruno Serrou — *Certains de vos confrères vous reprochent d'être trop dans les mathématiques. On dit aussi que vous avez trouvé une « expression mathématique à la musique ». On vous reproche souvent d'avoir réduit la musique au rang de science mathématique, de la poser en modèle mathématique. Que pensez-vous de ces points de vue ?*

Iannis Xenakis — C'est faux ! Ceux qui disent de pareilles choses n'y connaissent rien. Non, ma musique repose sur des mouvements de l'âme, mouvements parfois incohérents, mais il n'y a pas de théorie là dessus. C'est l'intuition qui me commande, l'objectivité, la subjectivité. Tout. Je suis bien incapable de prédire ce qui peut arriver dans l'acte compositionnel.

Bruno Serrou — *La couleur de vos œuvres est caractéristique. Il s'agit d'une sorte de magma, d'une musique extrêmement violente aux textures très épaisse. Comment pouvez-vous expliquer l'origine de ces particularités omniprésentes ?*

Iannis Xenakis — Je suis comme cela (rires). Je suis un sauvage, et mes œuvres sont des giclées de sauvagerie. La couche de civilisation est fort ténue chez moi. Je ne suis pas un homme civilisé. Aucune discussion n'est possible avec moi. Lorsque j'étais plus jeune je me battais, mettais facilement

mon poing dans la figure des gens, quitte à les accompagner ensuite à la pharmacie.

Bruno Serrou — *Vous dites ne pas avoir développé de théories parce que vous n'êtes pas théoricien. Pourtant, vous avez mis au point ce que vousappelez la «musique stochastique». Il s'agit d'une musique liée aux statistiques, à la théorie des probabilités, des choses très amusantes pour les élèves de Terminale. Qu'est-ce qui a gouverné votre raisonnement?*

Iannis Xenakis — Si mes souvenirs sont encore bons, c'est en raisonnant sur ce que je pouvais faire lorsque je disposais de beaucoup d'éléments que je voulais associer. Il me fallait faire une moyenne, moyenne que j'obtenais par la stochastique, c'est-à-dire les calculs de probabilités. Cette moyenne me permettait d'aller ailleurs.

Bruno Serrou — *Cette «moyenne pour aller ailleurs», se retrouvait-elle dans l'écriture de votre musique? Était-ce un aléatoire contrôlé?*

Iannis Xenakis — Le terme aléatoire est souvent employé, mais il n'est jamais calculé. Le calcul de probabilités est beaucoup plus sérieux, profond, et il faut s'y tenir sinon on dérape. Les probabilités donnent parfois des résultats très simples que l'on peut prévoir avec un déterminisme aussi fort que celui qui vous pousse à aller boire votre café (rires).

Bruno Serrou — *Comment êtes-vous arrivé à votre théorie de musique stochastique?*

Iannis Xenakis — La musique traditionnelle ne me plaisait pas, ce qui m'a poussé à chercher autre chose. Je ne voulais être ni sériel, ni tonal ni quoi que ce soit d'autre. Alors, il m'a fallu faire des essais. Cette autre perspective de la musique est devenue une partie de mon sang, mais à l'époque où je la

mettais au point, c'était une idée tout à fait neuve. C'est cela qui m'intéressait.

Bruno Serrou — *Etait-il clair à votre esprit que vous vouliez inventer un langage nouveau?*

Iannis Xenakis — Je n'y pensais pas. C'était naturel. Ce que je faisais alors m'ennuyait, et je ne le supportais pas. La musique est un royaume dans lequel il faut trouver quelque chose. Sinon ce n'est pas la peine, les autres l'ont fait avant vous.

Bruno Serrou — *Il y a tout de même pas mal de compositeurs qui, à l'intérieur de systèmes préexistants, essaient de découvrir des terres inexplorées qui leur sont propres. Mais vous vous sentiez sans doute trop à l'étroit dans pareil contexte. Envisagiez-vous de créer un nouveau système de composition comme le fit Schönberg avant vous?*

Iannis Xenakis — Pas du tout. Je devais donner naissance à une œuvre, et cela m'amusait de l'élaborer en cherchant des voies qui m'étaient personnelles. Je n'ai jamais songé à initier de nouvelle école. Il ne s'agissait pour moi que de modes de pensée qui ne devaient s'appliquer qu'à mes propres besoins de compositeur.

Bruno Serrou — *Néanmoins, bien que vous n'ayez pas envisagé de créer d'école, vous avez lancé un centre de recherche musicale, le CEMAMu, outil non seulement conçu pour vos propres recherches mais aussi outil de propagation, puisque vous y avez accueilli de jeunes compositeurs.*

Iannis Xenakis — Il fallait donner un nom à cette structure : Centre d'Etude Mathématique et Automatique Musicale. Pour y entrer, les compositeurs devaient présenter des travaux personnels, et en fonction de ces travaux ils étaient ou pas

admis. Mais c'est une question qui ne m'a pas vraiment travaillé. Une fois entrés, ils faisaient ce qu'ils voulaient.

Bruno Serrou — *Pourquoi avez-vous ressenti ce besoin de créer pareille institution ?*

Iannis Xenakis — C'était... Autrement c'était quoi ? On faisait de la musique tonale, et ce n'était pas la peine. Le système sériel est trop bête, trop primitif. On évalue une échelle de douze sons, et on la répète à l'infini en appliquant les systèmes traditionnels de la polyphonie, de l'harmonie, de la variation, etc. Ce qui ne m'intéressait absolument pas. Il me fallait créer quelque chose de fondamentalement différent. C'est ce que j'ai essayé de faire avec le CEMAMu.

Bruno Serrou — *Votre hypothèse de départ est plutôt froide, comme l'est un calcul mathématique. Pourtant, lorsque l'on écoute votre musique, elle est assez expressive.*

Iannis Xenakis — Aaahh, je ne sais pas. Cela vient de moi !

Bruno Serrou — *Certes, on sent bien que vous faites travailler vos méninges, mais aussi que votre musique vous vient du cœur.*

Iannis Xenakis — Sans doute... oui... autrement... Quand on arrive au moment où il faut poser un point virgule, on se demande ce qui va se passer après. Cet « après » peut être n'importe quoi, une invention nouvelle ou autre chose...

Spec.

Bruno Serrou — *Votre système stochastique a-t-il été long à germer dans votre esprit ?*

Iannis Xenakis — Il est né dans les années 1950. Ayant fait l'Ecole polytechnique d'Athènes j'étais naturellement versé dans le calcul, si bien que cette théorie est née rapidement. La

formuler, c'était déjà en prendre conscience. Mais j'ai tâtonné en tous sens avec toutes sortes de formules.

Bruno Serrou — *Cette idée vous serait-elle donc venue par l'opération du Saint-Esprit ?*

Iannis Xenakis — Ouiii, le Saint-Esprit (rires). Je l'ai trouvée en jouant sur le sable pendant les vacances. Je prenais un bâton, le lançais et faisais des calculs de probabilités. J'en faisais aussi avec ma fille sur la buée des carreaux des fenêtres, l'hiver. Et ma fille, à quatre, cinq ans, adorait cela. Cette notation était pour le moins éphémère. J'avais aussi des petits cahiers sur lesquels j'inscrivais mes raisonnements. Je travaillais tout le temps là dessus, même en vacances sous la tente, je ne cessais de faire des mathématiques, des calculs de probabilités. Je lisais aussi des ouvrages sur les étoiles.

Bruno Serrou — *L'architecte est-il intervenu dans l'élaboration du système stochastique ?*

Iannis Xenakis — Oui, comme moyen d'expression. C'est-à-dire que, dessinant, je comprenais mieux les choses qu'en les écrivant avec des notes parce que, ces choses étant tout à fait nouvelles, les notes ne pouvaient rien me dire. Elles me disaient des choses, mais pas assez. Alors, je dessinais sur des cahiers. J'ai toujours fait des graphismes avant d'écrire les notes. Déformation professionnelle !

Compositeur autodidacte

Bruno Serrou — *Pierre Boulez vous a reproché de ne pas connaître la musique...*

Iannis Xenakis — C'est normal.

Bruno Serrou — *Etait-ce une façon d'évacuer le problème Xenakis de dire que « Xenakis ne connaît pas la musique, donc ce n'est pas la peine d'en parler » ?*

Iannis Xenakis — Je m'en fiche...

Bruno Serrou — *Faut-il connaître à fond tous les aspects de son métier pour le pratiquer ? L'amour, la passion, l'envie de bien faire ne suffisent-ils pas ?*

Iannis Xenakis — C'est comme si en amour les amants se connaissaient à l'avance. C'est impossible. Pour faire un enfant, il n'y a pas besoin de ça. Il suffit d'un instant, et pfft. Si le bagage est trop lourd, il vous écrase. Si l'on est tout de même tant soit peu libre, on peut alors faire beaucoup d'autres choses.

Bruno Serrou — *Avant de faire un enfant, il n'y a pas besoin de tout savoir, mais après il faut s'en occuper, l'élever...*

Iannis Xenakis — S'il n'y a pas de suivi, d'intérêt, c'est évidemment impossible.

Bruno Serrou — Vos relations avec Boulez, dont vous êtes de trois ans l'aîné, ont toujours été complexes. Vous appartenez à la même génération, même si, comme Ligeti, qui quitta Budapest en 1956, vous n'avez pas pu vous former en même temps que les autres, notamment à Donaueschingen. Vous êtes arrivé relativement tard en France et êtes resté un peu à la frange. En 1963, Boulez confiait dans le cadre des concerts du Domaine musical l'exécution de votre *Herma* à Georges Pludermacher, alors qu'il avait longtemps exprimé des réserves à l'égard de votre création. Il vous a apparemment reproché vos déclarations sur l'avenir incertain du sérialisme dès 1955. Il dirigea néanmoins la création de *Eonta* le 16 décembre 1964. Puis vous avez très vite rejeté l'idée de l'Ircam, alors même que vous étiez présent à la table de conférence de presse le 7 mars 1974 au moment de la présentation du projet Ircam. Savez-vous ce qu'il reproche à votre création ?

Iannis Xenakis — Il a toujours exprimé des réserves sur mon travail. Il a même dit qu'un pianiste ne pourrait pas jouer *Herma* seul, qu'il en fallait deux.

Bruno Serrou — Comment avez-vous rencontré Boulez ?

Iannis Xenakis — Un soir chez Louis Saguer. Cet homme étrange, né en Allemagne d'où il avait émigré en 1933, a joué un rôle très important en France après la guerre. Il y avait Pierre Boulez, Gilbert Amy. Nous nous sommes immédiatement accrochés. Nous avons sans doute émis des opinions diamétralement opposées sur un compositeur, et j'ai dû tout de suite me fâcher. Boulez aussi. Je n'ai jamais su discuter longtemps, je vous l'ai déjà dit. Et à l'époque, nous étions tous deux dépourvus d'humour ! Notre dispute ne portait pas sur un point capital. Nous nous sommes souvent

croisés par la suite, notamment chez Suzanne Tézenas. Mais nous ne nous parlions pas. Plus tard, Michel Guy, par l'entremise de Georges Pompidou, nous a remis en contact. Nos retrouvailles furent plutôt amicales. Pompidou souhaitait que nous dirigions tous deux ce qui allait devenir l'Ircam. Il l'avait dit à Boulez. Mais ce n'était pas possible.

Bruno Serrou — Vous aviez déjà créé le CEMAMU. Vous aviez donc une certaine expérience électroacoustique.

Iannis Xenakis — Boulez n'a jamais été intéressé par l'outil lui-même. Mais il n'avait pas l'intention de partager quoi que ce soit avec moi. Il lui fallait tout, comme un enfant qui craint de manquer.

Bruno Serrou — Boulez aurait dit à Scherchen, votre maître, « il ne connaît pas son métier ».

Iannis Xenakis — Je ne pouvais être musicien, puisque je n'avais pas été aux écoles. Les Français me l'ont toujours reproché. Mais Scherchen s'en moquait éperdument.

Bruno Serrou — Il disait même le contraire de Boulez : « Ce qui me plaît en vous, c'est que vous ne venez pas de la musique ».

Iannis Xenakis — Messiaen aussi. Boulez est le type même du bon élève qui ne supporte pas l'improvisation. Pour lui, pour être professionnel, il faut avoir suivi le cursus officiel de formation. L'autodidacte, ce n'est pas son truc. Boulez est resté sériel, ce qui ne suffisait pas aux yeux de Scherchen, qui le lui reprochait. Mais je tiens à reconnaître que Boulez est l'un des compositeurs sériels les plus libres et inventifs qui soient.

Bruno Serrou — Avez-vous trouvé chez les mathématiciens et les scientifiques ce que vous ne pouviez obtenir de vos confrères compositeurs ?

Iannis Xenakis — J'ai connu un mathématicien, le Professeur Guilbaut, un vrai génie. Il était aussi poète, et m'a beaucoup aidé dans mes propres recherches. Il y avait aussi Louis Leprince-Ringuet. A l'époque où je l'ai rencontré, il avait une émission à la télévision. Il s'était rendu en 1967 au Canada avec le général De Gaulle pour l'inauguration de l'Exposition Universelle. Il y avait vu mon *Polytope de Montréal* qui occupait le hall d'entrée du Pavillon français. Un soir, il s'est mis à délivrer à mon propos à la télévision, ce qui a beaucoup fait pour ma réputation. Ce *Polytope* était une partition étoilée : à l'époque je faisais des ciels, des étoiles, de la musique pleine de lumières qui se répondaient.

Bruno Serrou — Un peu dans l'esprit de Scriabine et ses Poèmes de l'Extase, du Feu...

Iannis Xenakis — Je ne connaissais pas très bien Scriabine à ce moment-là. Je ne savais que par ouï-dire qu'il s'était intéressé à la question.

Bruno Serrou — Avez-vous connu Stravinsky ?

Iannis Xenakis — Je l'ai côtoyé aux Etats-Unis et à Berlin, grâce à Nicolas Nabokov, qui en était très proche. Nabokov était un être extraordinaire, un vrai prince. J'ai dîné avec Stravinsky à New York, en compagnie de Balanchine, dans un restaurant russe. C'était « la bande russe ». Mais un Grec, c'était jouable. Je n'ai malheureusement pas su cultiver cette relation, parce que je suis un être authentiquement solitaire qui ne sait entretenir de relation durable. C'est pourquoi, aussi, ma musique ne subit aucune influence : je ne suis au courant de rien. J'ai connu beaucoup de gens célèbres, mais je n'ai pas maintenu de contacts avec eux, à l'exception de

Nabokov, parce qu'il était plus âgé que moi et qu'il avait beaucoup perdu. Quand les gens sont dans l'embarras, oui, mais quand ils ont de grands pouvoirs, je ne les vois plus. Michel Guy était mon ami, quand il est devenu ministre je ne l'ai pratiquement plus vu. Je ne l'ai retrouvé qu'après, trop brièvement.

Bruno Serrou — A propos du CEMAMU, comment avez-vous créé cet institut ? Où était-il installé ?

Iannis Xenakis — Depuis sa création à la fin des années 1960, le CEMAMU est installé dans les locaux du CNET (Centre national d'étude des télécommunications). C'est Leprince-Ringuet qui m'a aidé à monter ce projet. J'ai quitté les Etats-Unis en 1972, après avoir travaillé cinq ans à l'Université de Bloomington, où enseignent aussi György Sebok et Janós Starker, parce que je n'ai pas réussi à convaincre les Américains de m'édifier ce centre, que j'ai pu faire en rentrant en France.

Solitude

Bruno Serrou — *Qu'avez-vous fait entre 1960 et 1967 ?*

Iannis Xenakis — Des calculs et de la composition. Cette période fut difficile, du moins jusqu'en 1963, année où Nabokov obtint la bourse pour Berlin, où je suis resté dix-huit mois. J'étais artiste en résidence, et côtoyais des confrères de toutes disciplines. Grâce à la bourse de la Fondation Ford, je n'avais qu'à penser à la composition. Mais j'étais dans une atmosphère effroyable, les Berlinois faisant un épouvantable blocus. C'est cependant à ce moment précis que les choses ont commencé à aller moins mal pour moi. Puis je suis parti en Amérique. Mais je n'y passais que trois mois par semestre... Quand je rentrais à Paris, c'était aussi le désert autour de moi, mais mon noyau était là.

Bruno Serrou — *Pourtant, au début des années 1970, le nom de Xenakis était connu. Comment se fait-il que vous vous retrouviez seul ? Ne vous jouait-on pas ?*

Iannis Xenakis — En 1968, le Festival de Royan organisa une « Nuit Xenakis », sous l'impulsion de son directeur d'alors, Claude Samuel.⁴ Mais j'étais au même moment en Amérique. Il paraît que, malgré le tumulte qu'elle suscita, la pièce a été spontanément bissée et que les étudiants ont crié

⁴ Après la création de *Nuits* en 1968, le Festival de Royan offrit à Xenakis le 6 avril 1971 une « Carte blanche » qui dura une nuit entière, de 18H à 7H.

« A bas Gounod, vive Xenakis » ! Au fond, la solitude m'est inhérente. Sans doute n'aurais-je pas écrit autant si j'avais été moins solitaire.

Bruno Serrou — *Pourquoi, contrairement à nombre de vos confrères, n'avez-vous pas envisagé de devenir interprète alors que vous avez été l'élève de Scherchen...*

Iannis Xenakis — Je n'ai jamais essayé ; cela ne m'intéressait pas.

Bruno Serrou — *Comment donc faisiez-vous pour être joué ? Vous ne voyiez personne, ne dirigez pas... Vous savez pourtant qu'il est plus facile d'être joué si l'on est soi-même soit interprète soit à la tête d'une institution, car vous avez quelque chose à proposer en échange. Est-ce que le fait d'avoir été reconnu relativement tard, à la fin des années 1960, a suscité des problèmes ? Comment avez-vous supporté cela ?*

Iannis Xenakis — Je n'ai été joué que par des purs, qui n'attendaient rien de moi. Scherchen m'a fait jouer et a dirigé mes partitions. Je pense que tout a commencé à aller mieux pour moi après la création de *Nuits à Royan* de l'été 1968 et le *Polytope de Cluny* que me commanda Michel Guy en 1972. Je n'avais pas à supporter le fait de ne pas être reconnu, je travaillais. Ce que je fais toujours, d'ailleurs. Les portes auraient fort bien pu ne jamais s'ouvrir. J'ai commencé à vivre dignement de ma création à partir de 1972. Mais ce sont les années 1965-1966 qui ont tout déclenché, période où Maurice Fleuret et Michel Guy ont consacré une partie de leurs festivals à mon œuvre. Puis ce fut le Festival de Royan. Mes amis à l'époque avaient pour nom Maurice Fleuret, Sylvie de Nussac, Jacques Bourgeois, Michel Guy, Claude Samuel... J'ai tout de même connu une époque un peu plus vivante. Mais je travaillais toute la journée, ma femme aussi, et le soir on s'écroulait.

Bruno Serrou — *Qui, pour le CEMAMu, vous a dit « banco, je finance votre projet » ?*

Iannis Xenakis — Ce doit être Michel Guy. C'est à ce moment là qu'il est allé trouver Pompidou et qu'est née l'idée d'un grand centre de recherche musicale qui devait être confié à Boulez et à moi-même. Mais je n'ai rien voulu lâcher à Boulez. Guy a très vite compris que nous ne pourrions pas nous entendre. Il a donc débloqué des subventions pour le CEMAMu puis en a maintenu le budget que ses successeurs au ministère de la Culture n'ont jamais cessé de verser.

Bruno Serrou — *Vous avez très vite rejeté l'idée de l'Ircam alors même que vous aviez été présent à la table de la conférence de presse du 7 mars 1974 lors de la présentation du projet.*

Iannis Xenakis — Michel Guy m'avait demandé d'y participer. Puis j'ai parlé avec Boulez et j'ai compris que ce n'était pas jouable. Boulez m'écrivit une lettre qui m'a permis de constater que la proposition de Michel Guy était intenable.

Bruno Serrou — *Vous avez écrit un article en 1955, Crise de la musique serielle, où vous exprimez des réserves contre l'ultra-déterminisme sériel, qui faisait que tout était joué d'avance. C'est là que vous évoquez pour la première fois votre théorie de la musique stochastique, le hasard calculé au moment où se développait la musique aléatoire. Plus tard, vous avez composé des œuvres conçues pour être jouées dans des sites grandioses comme les montagnes de Grèce ou de Sicile... Le tout est-il lié à votre intérêt pour l'astronomie ?*

Iannis Xenakis — Oui. Le dernier concept est né lors de mon retour en Grèce, en 1976. Cela faisait trente ans que je n'y étais pas retourné, et je voulais revoir Mycènes.

L'homme des défis

Bruno Serrou — *Vous avez aussi mis au point la musique spatialisée, plaçant le public au milieu de l'orchestre. Votre première œuvre du genre fut Terretekthor en 1965-1966...*

Iannis Xenakis — Cette pièce a été créée au Festival de Royan. Hermann Scherchen était à la tête de l'Orchestre Philharmonique de l'ORTF. C'est la dernière création qu'il a dirigée. Il était très fatigué.⁵

Bruno Serrou — *Puis il y eut Nomos Gamma en 1967-1968...*

Iannis Xenakis — Il s'agit en effet d'une autre œuvre usant de la spatialisation des musiciens au sein du public. L'Orchestre Philharmonique de l'ORTF était en grève mais Charles Bruck pu répéter, et l'œuvre a été créée le 4 avril 1969.

Bruno Serrou — *Que cherchiez-vous à travers cette idée de spatialisation ?*

⁵ Claude Samuel, alors directeur du Festival de Royan, se souvient avoir commandé à Xenakis une œuvre « normale », mais que le compositeur lui téléphona trois ou quatre mois avant la création pour lui demander dans quelle salle sa pièce allait être donnée. A réception de l'immense partition, Scherchen déclara « Je ne sais si je dirigerai l'œuvre, car c'est tellement spécial ! ». Claude Samuel précise que Scherchen en réalisa lui-même la réduction, et dit : « Je me débrouillera avec cela, et pour le reste, je ferai confiance aux musiciens, et me retournerai sur moi-même » (les sièges avaient été retirés et les musiciens étaient répartis au milieu du public).

Iannis Xenakis — J'avais placé les musiciens autour du public, tout en en laissant quelques-uns sur scène. En fait j'ai toujours souffert du manque de relief des orchestres, ce qui m'a particulièrement irrité. Même avant d'exploiter ce concept de spatialisation, je faisais bouger les musiciens sur scène, par exemple en 1963 dans *Eonta* pour piano et cinq cuivres. Les musiciens marchaient déjà sur la scène. Puis Vinko Globokar reprit l'idée à son compte. J'ai toujours été exaspéré par le fait que le seul relief envisageable avec les instruments acoustiques soit la stéréophonie. Je voulais que le public s'immerge dans le son.

Bruno Serrou — *Que le musicien se déplace, n'est-ce pas aussi prendre des risques supplémentaires, car, pendant qu'ils jouent tout en se déplaçant, ils peuvent perdre l'équilibre, tomber, et du seul fait de cette prise de risque, se déconcentrer ?*

Iannis Xenakis — Ils font aussi du bruit. On entendait leurs souliers craquer. Mais je m'en fichais. Je voulais essayer.

Bruno Serrou — *En fait, vous êtes un intarissable chercheur !*

Iannis Xenakis — J'ai cherché toute ma vie.

Bruno Serrou — *Chaque œuvre présentait donc un nouveau défi !*

Iannis Xenakis — Absolument. Je ne m'endors pas sur le passé. Un jour, j'étais invité chez les Jolivet, qui faisaient souvent chez eux de la musique de chambre. Je me souviens de Madame Jolivet disant à ma femme : « Ecoute-moi bien, ma petite fille, ton manteau en lapin, là, tu peux le changer pour du vison, hein, parce que ton mari a trouvé un truc avec *Metastaseis*. Alors, tu l'empêches de changer de style. Il faut qu'il enfonce le clou ! » A ses yeux, il fallait que je profite de ce que je venais de mettre au point : j'avais trouvé un truc qui pourrait avoir un large écho et faire des petits. Ma femme lui

répondit « Mais, Madame, il ne va pas vouloir. » « T'occupes, lui rétorqua-t-elle. Tu l'empêches ! »

Bruno Serrou — *Vous auriez pu opérer une lente évolution. Pourtant, à chaque œuvre, vous préférez vous lancer dans une révolution.*

Iannis Xenakis — Sinon je m'ennuierais trop à écrire.

Musicien dans la cité

Bruno Serrou — *Combien d'œuvres à votre catalogue ?*

Iannis Xenakis — Environ cent quarante.

Bruno Serrou — *Vous qui façonnez toujours des sons très durs, rudes, rugueux — autre caractéristique de votre musique, le grain cru, compact du son, plus proche du phénomène physique que du polissage artistique, sans aucun souci de transition, comme l'écrivait Maurice Fleuret —, dans l'orchestre il y a beaucoup d'éléments de douceur, les cordes, par exemple...*

Iannis Xenakis — Certes, mais je m'arrange toujours pour les faire grincer !

Bruno Serrou — *Quelle est votre formation favorite en musique de chambre ? Les instruments à vent ?*

Iannis Xenakis — Je ne sais pas... Cela dépend. J'aime bien aussi les cordes. Toujours pour les faire grincer. Je ne fais aucun cadeau aux formations de musique de chambre. C'est volontairement ma musique la plus laide. Je reconnaiss volontiers que ce que je fais faire au violoncelle est honteux, au sens classique du terme, bien sûr.

Bruno Serrou — *Les titres que vous donnez à vos œuvres sont toujours très...*

Iannis Xenakis — Bizarres !...

Bruno Serrou — *Ont généralement une tonalité grecque. Pensez-vous encore en grec ?*

Iannis Xenakis — Non, je pense autant en français qu'en grec. J'oublie de plus en plus le grec. Même si je rêve en grec.

Bruno Serrou — *Quel sentiment vous inspire, à vous métèque grec, le fait d'être membre de l'Institut de France ?*

Iannis Xenakis — C'est Françoise qui m'a poussé à accepter la proposition de Marcel Landowski.⁶ Cela ne me fait rien du tout. Sans doute mon élection a-t-elle empêché quelqu'un d'autre de passer ! Mais, après tout, c'est bien, qu'un métèque soit à l'Institut. Je n'y vais pratiquement jamais, je suis fatigué.

Bruno Serrou — *Pourtant, comme son nom l'indique, l'Institut est institutionnel, alors que vous êtes tout le contraire. Ce qui jure avec votre personnalité.*

Iannis Xenakis — Maurice Béjart aussi, quoique...

Bruno Serrou — *La personnalité, la musique de Marcel Landowski n'ont strictement rien à voir avec vous. Landowski vous a pourtant toujours soutenu. Vous êtes le plus novateur des compositeurs qui lui sont proches, au point qu'il n'est pas rare que l'on vous classe naturellement du côté de l'avant-garde.*

⁶ Né en 1915, le compositeur Marcel Landowski est mort en décembre 1999. Membre de l'Institut de France à partir de 1975, il avait été élu Secrétaire Perpétuel en 1986.

Iannis Xenakis — Nous ne parlons jamais de nos œuvres respectives. Mais c'est un homme charmant. Il apprécie peut-être mon indépendance. Nous nous connaissons depuis toujours parce qu'il était chez Mica Salabert. Il a de l'humour et c'est l'un des rares êtres avec lesquels je ris volontiers. Nous sommes dans la même galère, membres de la fondation Salabert dont je me suis beaucoup occupé. Mica Salabert a mis sa maison d'édition en fondation afin que personne ne puisse la racheter. Il y a donc un petit blocage, sinon l'entreprise serait déjà américanisée ou germanisée. Landowski et moi nous en occupons depuis un quart de siècle. C'est ainsi que nous nous sommes rencontrés.⁷

Bruno Serrou — *Comment envisagez-vous l'évolution de la musique ? Quel avenir lui voyez-vous ? Actuellement on assiste à un retour sur soi, sur le passé, aux instruments anciens. Pensez-vous que finisse de nouveau par s'imposer un jour un système inédit ?*

Iannis Xenakis — Si c'est le cas, l'Europe est très grande, l'Amérique aussi, et il se trouvera toujours quelqu'un pour composer. Il y aura des occasions pour tout le monde. Il n'y a pas « une » chose. Les orchestres coûtent cher. Pourtant, les compositeurs de musique européenne, même s'ils ne sont pas joués, continueront à exister. S'il y a de moins en moins de place pour la musique savante, cela n'a pas d'importance. Tant que l'homme existera, il voudra se surpasser.

Bruno Serrou — *Parmi les jeunes compositeurs, quels sont ceux qui vous paraissent les plus intéressants ? Certes, vous ne sortez plus depuis deux ans, n'écoutez ni disques, ni radio, mais quels sont ceux avec lesquels vous avez le plus d'affinités ?*

⁷ Depuis cet entretien, les Editions Salabert sont entrées dans le giron d'un grand éditeur multimédia allemand, Betermann Music Group (BMG)

Iannis Xenakis — Pascal Dusapin a de l'imagination, du savoir faire, et il essaie de ne pas se répéter. Il y avait le compositeur canadien, Claude Vivier, qui s'est hélas fait assassiner à Paris voilà quelques années. C'était un garçon sympathique et très doué. Le pianiste japonais Yuri Takahashi m'apprécie beaucoup, je dirai même qu'il me vénère « à la japonaise » ! Quand il a appris que j'étais malade, il est venu spécialement du Japon pour me voir. Il y a aussi un Portugais, Candido Lima, qui est professeur de composition à Porto. Il m'a apporté sa musique. C'est un garçon très fin. Il y avait aussi Morton Feldman, mort voilà dix ans d'un cancer. J'appréciais l'homme. Sa disparition m'a beaucoup affecté, ce qui est très rare. J'aimais aussi l'homme John Cage.

L'œuvre

Bruno Serrou — Jouez-vous du piano ? Une pièce comme *Mists* est l'une des grandes œuvres pour clavier de ces dernières années.

Iannis Xenakis — J'en jouais. Notamment Brahms. Je faisais toujours les mêmes fausses notes : j'avais un problème entre l'annulaire et le petit doigt. En fait, ces notes étaient mal placées : c'était donc de la faute de Brahms ! Je viens de découvrir un petit génie grec, Hermes Theodorakis. Il a dix-huit ans et joue mon œuvre pour piano par cœur. Il vient d'en donner l'intégrale à Salonique. Mais quand je compose, je n'utilise pas le piano, seulement le papier. Lorsque j'écris par exemple pour le violoncelle, il m'arrive d'utiliser un manche à balais (rires). Je travaille parfois avec les instrumentistes, mais c'est rare. Les interprètes avec lesquels je me sens en affinité sont entre autres Yuji Takahashi, le quatuor Arditti, Silvio Gualda...

Bruno Serrou — Parmi les œuvres que vous avez écrites, quelles sont celles qui vous sont les plus chères ?

Iannis Xenakis — Je ne sais pas, je ne les connais pas. En fait, je n'en préfère aucune, parce que je ne les aime pas. C'est pourquoi je recommence. *Nuits* m'a peut-être un peu plus convaincu que les autres. En fait, la réussite d'une œuvre, son impact ne me rassurent pas.

Bruno Serrou — *Que votre création soit jouée constamment devrait pourtant vous conforter dans la réussite de votre création.*

Iannis Xenakis — Pas du tout. Je me demande toujours pourquoi les musiciens jouent ma musique.

Bruno Serrou — *Vous avez toujours été un homme très actif. Peu de compositeurs contemporains peuvent se targuer d'être à la tête d'un catalogue aussi riche que le vôtre.*

Iannis Xenakis — Je ne sors jamais, je peux donc travailler énormément. A ne voir personne, à vivre comme un ermite, on finit par travailler beaucoup.

Bruno Serrou — L'opéra vous a-t-il intéressé ?

Iannis Xenakis — Non !

Bruno Serrou — *Pourquoi, vous, compositeur grec, n'avez-vous jamais été attiré par l'opéra ?*

Iannis Xenakis — Je me suis plongé dans la tragédie grecque, avec *l'Oresteia* en 1965. Depuis j'ai ajouté *Kassandra* voilà dix ans, et je vais peut-être encore greffer un nouveau volet pour constituer une trilogie.

Bruno Serrou — *Et la danse ?*

Iannis Xenakis — Pas davantage. En fait je ne veux surtout pas que ma musique soit décorative. On gagne beaucoup d'argent avec la musique de scène, mais je m'en fiche. J'ai toujours fait ce que j'ai voulu. C'est une chance extraordinaire, non ? J'ai toujours dit « m... » à tout le monde, ce qui ne m'a pas empêché de me faire une place, comme l'on dit, au soleil. Même après la première de *Metastaseis* j'ai refusé d'assister au dîner qui suivait parce que j'étais fatigué. C'était pourtant le premier concert important de ma carrière de compositeur.

Bruno Serrou — *Vous avez néanmoins écrit plusieurs musiques de scène. La plus célèbre est l'*Oresteia*. Qu'avez-vous cherché à faire dans ce domaine ?*

Iannis Xenakis — J'aime l'Antiquité. J'ai commencé avec la *Medea* de Jorge Lavelli, metteur en scène que j'apprécie particulièrement.⁸

Bruno Serrou — *La mythologie grecque vous a toujours préoccupé, vous avez écrit pour les pièces de théâtre Médée, Hélène, l'*Orestie*...*

Iannis Xenakis — Je ne lis presque que ce type d'ouvrages. Platon est mon auteur de prédilection. Si l'on m'apportait un sujet contemporain, je n'en voudrais pas. Mais je n'écris pas de la musique antique. On ne sait d'ailleurs absolument pas comment celle-ci sonnait.

Bruno Serrou — *Le cinéma vous a-t-il intéressé ?*

Iannis Xenakis — J'ai rencontré Alain Resnais, mais il a décreté qu'il ne fallait qu'une seule personnalité par film. Il avait raison, d'ailleurs. J'ai cependant écrit en 1960 une pièce de musique concrète pour le film *Orient-Occident* d'Enrico Fulchignoni.

Bruno Serrou — *Ne vous êtes-vous jamais essayé à l'informatique ?*

Iannis Xenakis — Je l'ai fait plusieurs fois, mais cela n'a rien donné. Avant que mes machines à calculer soient au point, Françoise peignait, en fonction de ce que je lui demandais, des lentilles bleues, oranges, vertes, à partir desquelles je

⁸ Crée au Festival de Royan, l'œuvre a été reprise quelques mois plus tard au Festival d'Avignon, puis au Théâtre de France (Théâtre de l'Odéon – Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault).

composais. Elle a aussi travaillé sur le *Polytope de Cluny*. Nous mettions des points lumineux sur des fils et des calques. Nous avions engagé des « nègres », dont Dusapin. Il avait alors quinze ans.

Bruno Serrou — *A quand remonte votre dernière œuvre ?*

Iannis Xenakis — *Omega* pour percussion et orchestre de chambre vient d'être créé à Londres par son commanditaire, le London Sinfonietta. J'ai achevé cette œuvre le 4 novembre dernier, trois jours avant de me rendre au Japon pour recevoir le Kyoto Prize. Depuis lors, je n'ai rien fait. Mais peu auparavant, j'ai écrit *See Change*. Ces deux pièces durent trois minutes chacune.

Bruno Serrou — *Pourquoi cette brièveté ?*

Iannis Xenakis — Parce que je n'ai pas d'idées. En fait, une fois les principes exposés, je dis « stop ». Je ne veux surtout pas me répéter, et je crains de m'ennuyer. Parce que quand je compose, c'est d'abord pour moi. La souffrance d'écrire, le fait de composer m'ennuient désormais terriblement ! Je ne supporte plus d'aller à ma table. J'ai trop travaillé tout au long de ma vie, et la page blanche m'a toujours effrayé. Si j'ai connu un certain plaisir à composer l'*Orestie*, c'est parce qu'il y avait un texte splendide. J'aime m'appuyer sur un texte, cela me porte. Du moins dans certaines circonstances. Mais je n'aime pas la voix, en raison de son aspect humain. Je préfère l'instrument, parce qu'il n'a pas d'expressivité.

Bruno Serrou — *Ce sont pourtant des êtres humains qui en jouent. Serait-ce pourquoi la musique concrète vous est chère ?*

Iannis Xenakis — Je ne fais plus de musique concrète. J'y ai renoncé en 1991, après *Gendy3*. En fait, c'est parce que mon atelier du CEMAMu était implanté à l'extérieur de Paris, et je

n'ai plus envie d'y aller. Mais c'est aussi parce que je ne désire plus travailler avec cet outil, ni même essayer.

Bruno Serrou — *Surveillez-vous la façon dont vos œuvres sont interprétées et enregistrées ?*

Iannis Xenakis — Il m'arrive parfois de dire à quelques-uns qu'ils n'ont pas obtenu ce que je souhaitais, que je ne veux pas de vibrato, de romantisme. Mais ce ne sont que des détails.

Bruno Serrou — *Vous n'appréciiez guère le vibrato expressif !*

Iannis Xenakis — Je le déteste ! Peut-être à cause des tziganes de mon enfance. Mon oncle m'emménageait toujours dans ce type de cabaret, et je ne supportais pas cette musique. J'interdis à ma femme d'en écouter, alors qu'elle adore la musique tzigane. De toute façon, je n'écoute jamais de musique.

Bruno Serrou — *Vous n'écrivez pas en ce moment, mais pensez-vous à quelque chose ?*

Iannis Xenakis — Pas dans l'immédiat. Il me faut faire le vide total. C'est ce que j'ai toujours fait après avoir achevé une partition. Mais, c'est de plus en plus long.

Bruno Serrou — *Ce qui est d'autant plus regrettable que votre musique se fait de plus en plus expressive, même si vous vous déclarez anti-expressif.*

Iannis Xenakis — C'est sans doute parce que je réussis moins à me contrôler ! Je me suis toujours fixé des barrières effroyables. Je ne veux surtout pas me révéler. C'est mal élevé. C'est pourquoi je déteste Mahler.

Bruno Serrou — *La musique est pourtant expression. Ce n'est pas seulement des mathématiques!*

Iannis Xenakis — Ah, ce n'est presque que cela ! Que de la technique.

Bruno Serrou — *Ne trouvez-vous pas que la technique pour la technique c'est ennuyeux ? Ne doit-elle pas se faire oublier ?*

Iannis Xenakis — Non ! Mais j'admetts aussi que l'on puisse connaître la technique sans l'utiliser constamment. Schaeffer me disait « Pourquoi te mets-tu toujours des garde-fous ? Laisse-toi aller ! » J'ai toujours crant d'être romantique, que l'on repère l'une ou l'autre de mes mélodies...

Bruno Serrou — *Votre musique évolue certes, mais il reste quand même une spécificité qui fait votre griffe : dans toutes vos œuvres, vous poussez le procédé que vous utilisez à son maximum.*

Iannis Xenakis — Peut-être. C'est certainement pour cela que chacune de mes pièces a son unité intrinsèque.

L'avenir...

Bruno Serrou — *Y a-t-il des choses que vous auriez souhaité exploiter, mettre au point mais que vous n'avez pas eu l'occasion de travailler et que vous regrettiez de n'avoir pu mener à bien ?*

Iannis Xenakis — Je n'ai pas été physicien... Je ne suis pas allé sur la lune... Mais sur le plan musical, je n'ai pas de regret. On peut difficilement travailler plus que je ne l'ai fait. Sauf l'été... Et encore, j'ai beaucoup travaillé en Corse. Pourtant j'apprécie les vacances à ne rien faire, à l'exception du sport.

Bruno Serrou — *Un compositeur sportif, c'est rare. On aurait dû vous commander un hymne olympique !*

Iannis Xenakis — Oh, oui !... Je n'ai hélas eu que l'occasion d'écrire un seul hymne dans ma vie : une page chorale pour le serment d'Hippocrate.

Bruno Serrou — *Pensez-vous à une évolution de l'instrumentarium ?*

Iannis Xenakis — Je pense qu'il ne se figera pas, parce qu'il se trouvera toujours des hommes jeunes et vaillants. Il n'y aura donc pas d'arrêt de l'évolution. Mais je ne sais pas dans quel sens elle ira. Si je devais recommencer ma vie, j'agirais de

même. Si mes pièces résistent au temps, la postérité choisira parmi les œuvres qui valent la peine d'être sauvées. Moi, je ne regrette ni n'encense aucune de mes pièces. Lorsque je compose je ne pense pas au public mais à ce que je dois faire.

Bruno Serrou — *Vous avez beaucoup réfléchi, beaucoup pensé.*

Iannis Xenakis — Je réfléchis, mais de façon décousue. Je ne le fais que dans le cadre de mon œuvre personnelle.

Bruno Serrou — *Vous êtes tout de même concerné par les autres, sinon vous ne vous seriez pas engagé dans la Résistance avec tous les risques que cela comporte. On a le sentiment que vous avez tout donné aux autres dans les vingt premières années de votre vie, et qu'après vous avez décidé de ne plus penser qu'à vous et à votre œuvre.*

Iannis Xenakis — Je n'étais pas comme ça. Je faisais des choses, mais ne voyais pas le bénéfice que pouvaient en tirer les autres. Je les faisais, c'est tout. J'étais seul. N'est-ce pas mieux ?

Bruno Serrou — *Pourtant, avoir l'idée du CEMAMU pour vos besoins personnels de compositeur et lancer à côté l'UPIC pour que vos confrères puissent en profiter, obéit tout de même à une volonté plutôt altruiste.*

Iannis Xenakis — Oui, mais ce qui m'intéressait c'était de faire quelque chose qui soit également intéressant pour les autres. C'est tout.

Bruno Serrou — *Est-ce important les relations d'un compositeur avec son éditeur ?*

Iannis Xenakis — C'est important quand elles sont franches, explicites. S'il y a des problèmes, soit le compositeur se plie

aux requêtes de son éditeur, soit il s'en va. Je n'ai pour ma part jamais connu de difficultés avec Salabert. Sauf qu'ils n'ont pas fait le matériel de maintes partitions, comme ils s'y étaient engagés !

Bruno Serrou — *La Grèce vous a-t-elle demandé de travailler sur des projets ? Ne vous y a-t-on jamais proposé de diriger ou de créer l'une ou l'autre de ses institutions ?*

Iannis Xenakis — Peut-être, mais je n'ai jamais accepté quoi que ce soit. Je voulais travailler seul sur ce que j'avais à faire.

Bruno Serrou — *Le fait d'être devenu vous-même « institutionnel » depuis votre entrée à l'Institut, les nombreux prix qui vous ont été attribués ne vous gênent-t-ils pas ?*

Iannis Xenakis — Vous savez, les honneurs, ça vient, ça passe...

Bruno Serrou — *Vous êtes très connu au Japon.*

Iannis Xenakis — J'y ai séjourné sept ou huit fois. La première en 1961. Je sais que les compositeurs japonais dans leur ensemble m'apprécient. L'un d'eux est en train de reporter sur ordinateur les plans du Pavillon Philips ! J'ai contribué à leur redécouverte du Nô et de leur musique traditionnelle. J'estimais en effet que leur révolution culturelle les conduisait à rejeter trop catégoriquement leurs traditions. Lorsque je leur ai demandé d'assister à des spectacles Nô, ils m'ont ri au nez. Je connaissais le Nô pour l'avoir découvert chez André Schaeffner dans les greniers du musée de l'Homme en 1951-1952. Schaeffner était aussi chauve que charmant. Il avait une curiosité, une connaissance phénoménale et nous recevait dans une poussière effroyable. Je passais dans son musée des dimanches entiers.

Bruno Serrou — *Pourriez-vous subdiviser votre musique en périodes ? J'en vois personnellement deux, la musique abstraite dans les années 1950-1960, puis, à la fin des années 1960 début 1970, la période expressionniste...*

Iannis Xenakis — Le Festival de Salonique a donné un concert divisé en deux sections. La première réunissait les musiques plus intellectuelles, la seconde les musiques plus expressives qui vont jusqu'à aujourd'hui. Mais je ne sais s'il n'y a dans mon œuvre que deux époques...

Bruno Serrou — *Maintenant vous ne donnez plus dans l'expressionnisme mais dans l'expressivité !*

Iannis Xenakis — On peut être expressif dans l'abstrait, et on peut fort bien être abstrait dans l'expressivité...

Bruno Serrou — *Le graphisme joue chez vous un rôle important.*

Iannis Xenakis — Le premier contact avec une partition est toujours visuel. Mais si mes partitions ont une graphie attractive c'est parce que j'ai un très bon stylo à encré de chine ! Ce n'est en tout cas absolument pas un acte réfléchi, mais un geste spontané. Je ne sais si c'est l'inconscient de l'architecte parce que, si j'ai pratiqué ce métier, c'est parce que je ne pouvais faire autrement. Cela dit, j'avais des cours de dessin à l'Ecole polytechnique d'Athènes.

Bruno Serrou — *Vous vous dites athée. Mais ne croyez-vous pas à un esprit supérieur, à une force suprême qui puisse inspirer votre création ?*

Iannis Xenakis — Ce n'est que le résultat de mon travail. C'est comme si je fabriquais des aspirateurs. Certes, la musique n'est pas un langage commun, mais c'est une question de direction, de choix de vie. On écrit de la musique

parce qu'on pense que c'est mieux que de fabriquer des aspirateurs. Cela n'a rien à voir avec le surnaturel. Je m'intéresse à l'univers, mais cet intérêt n'intervient pas dans ma musique. Je suis plus artisan qu'artiste. C'est pour moi un savoir-faire qu'il me faut sans cesse renouveler. Sinon on se copie, et écrire devient une triste nécessité.

Bruno Serrou — *Comment ressentez-vous le besoin d'écrire ? Est-ce que cela bouillonne en vous ?*

Iannis Xenakis — Certes non ! Je me crée moi-même la nécessité d'écrire. Il faut écrire, autrement on n'est pas compositeur. Composer n'obéit pas à un besoin irrépressible. C'est parce qu'il me faut écrire, mon métier étant de composer. Il faut donc que je me mette à ma table. C'est seulement après que je réfléchis à ce que je vais faire. Ce n'est pas quelque chose qui a mûri en moi qui me pousse à écrire. Au contraire, je m'assieds à ma table de travail parce que mon métier est de composer, et je cherche. Je dois me mettre dans les conditions de composer. En principe j'entends ce que je fais, et si je n'entends pas c'est que c'est bien ! Il est rare que quelque chose me trotte dans la tête jusqu'à l'obsession. J'ai des heures pour travailler, mais elles sont élastiques. Je suis un compositeur du matin et du soir. Si rien ne vient, je prends un ouvrage de Platon ou d'un autre qui n'a pas forcément de rapport avec ce que je fais, et j'attends que ça vienne.

Bruno Serrou — *Qu'est-ce qui vous attire dans la philosophie platonicienne ?*

Iannis Xenakis — Je n'y ai jamais réfléchi. Mon recueil favori est *Les Dialogues*. *Le Banquet* est un peu trop long à mon goût. Platon discute, bavarde, m'intéresse. Ce que j'apprécie chez lui c'est sa façon de penser les choses, de les écrire. Mais cela n'interfère pas dans ma composition.

Bruno Serrou — *Entre toutes vos œuvres, on décèle pourtant une communauté : la pudore.*

Iannis Xenakis — Je suis en effet très pudique. Lorsque j'écris une pièce, je commence toujours par jeter des notes où par faire des schémas, puis je mets le tout en forme, et puis ça y est. Je sens qu'une œuvre est finie lorsque je me dis « Cela suffit comme ça ! ».

Bruno Serrou — *Plus tard, lorsque quelqu'un voudra vous connaître, pourra-t-il se fier à une seule œuvre de vous, ou lui faudra-t-il les connaître toutes ?*

Iannis Xenakis — Sans doute lui faudra-t-il les connaître toutes, parce que je change à chaque partition nouvelle. On entre dans mon œuvre complètement ou on n'y entre pas. Mais on peut aussi entrer dans une pièce, pas dans les autres. Ce qui ne veut pas dire pour autant que l'on me connaît à travers elle.

Bruno Serrou — *Le fait de ne pas avoir de disciple vous gêne-t-il ?*

Iannis Xenakis — J'avais des disciples quand j'enseignais à l'université. Mais ils ont disparu ; je ne sais pas ce qu'ils font. Je ne cherche pas à ce que l'on se réfère à moi.

Bruno Serrou — *Au fond, seule la liberté vous a intéressé.*

Iannis Xenakis — Oui.

Bruno Serrou — *Vous vous êtes battu dans votre jeunesse en Grèce pour être libre, quitte à en mourir.*

Iannis Xenakis — Voilà.

Bruno Serrou — *Ce qui fait que vous n'avez jamais accepté d'entrer dans le moindre système, ni faire école.*

Iannis Xenakis — Je n'ai jamais voulu entrer dans l'institution ni devenir moi-même institution. C'était hors de mon propos. Je ne suis jamais entré dans une quelconque polémique esthétique. Cela m'a laissé de marbre. Ces disputes stériles ont peut-être perturbé la vie musicale française. Mais elle n'est pas si formidable la vie musicale française. Peut-être a-t-elle été plus consistante en Allemagne, autrefois. Maintenant c'est fini, on n'en parle plus non plus.

Bruno Serrou — *Avez-vous toujours envie d'écrire ?*

Iannis Xenakis — Non, je n'ai plus qu'une envie : regarder la télévision, les dessins animés (rires)...

*Propos recueillis par Bruno Serrou,
Paris, les 3 et 11 décembre 1997*

Liste des œuvres de Iannis Xenakis
(par ordre chronologique)

Sept pièces sans titre, *Menuet, Air populaire, Allegro molto, Mélodie, Andante*
(1949-50) pour piano.
Inédit

Six chansons (1950-51) (8') pour piano.
Editions Salabert

Dhipli zyia (1952) (5'30'') pour duo violon et violoncelle.
Editions Salabert

Zyia (1952) (10') Version choeur d'hommes et duo flûte et piano et version soprano,
flûte et piano.
Editions Salabert

Trois poèmes (!952) Voix récitative et piano.
Inédit

La colombe de la paix (1953) pour alto et chœur mixte à 4 voix.
Inédit

Anastenaria. Procession aux eaux claires (1953) (11') pour chœur mixte,
chœur d'hommes et orchestre.
Editions Salabert

Anastenaria. Le sacrifice (1953) (6') pour orchestre.
Editions Salabert

Stamatis Katotakis, chanson de table (1953) pour voix et chœur d'hommes à 3
voix.
Inédit

Metastaseis (1953-54) (7') pour orchestre
Editions Boosey & Hawkes

Pithoprakta (1955-56) (10') pour orchestre à cordes, 2 trombones et percussion
Editions Boosey & Hawkes

Achorripsis (1956-57) (7') pour orchestre
Editions Bote & Bock

Diamorphoses (1957) (7') Sons enregistrés, 33T.
Editions Salabert

Concret PH (1958) (2'45'') Sons enregistrés, 33T.
Editions Salabert

Analogique A et B (1958-59) (7'30'') pour ensemble à cordes et sons enregistrés.
Editions Salabert

Syrmos (1959) (14') pour ensemble à cordes.
Editions Salabert

- Duel** (1959) (ca 10') pour 2 orchestres et 2 chefs.
Editions Salabert
- Orient-Occident** (1960) (12') Sons enregistrés.
Editions Salabert
- Herma** (1961) (10') pour piano.
Editions Boosey & Hawkes
- ST/48, 1-240162** (1956-62) (11') pour orchestre.
Editions Boosey & Hawkes
- ST/10, 1-080262** (1956-62) (12') pour ensemble.
Editions Boosey & Hawkes
- ST/4, 1-080262** (1956-62) (11') pour quatuor à cordes.
Editions Boosey & Hawkes
- Morsima-Amorsima** (ST/4, 2-030762) (1956-62) (11') pour quatuor (piano, violon, violoncelle, contrebasse).
Editions Boosey & Hawkes
- Atréas** (ST/10, 36060962) (1956-62) (15') pour ensemble.
Editions Salabert
- Stratégie** (1962) (10 à 30') pour 2 orchestres et 2 chefs.
Editions Boosey & Hawkes
- Polla ta dhina** (1962) (6') pour choeur d'enfants et orchestre.
Editions Modern Wewerka
- Bohor** (1962) (21'30") Sons enregistrés.
Editions Salabert
- Eonta** (1963-64) (18') pour piano et quintette de cuivres.
Editions Boosey & Hawkes
- Hiketides** (1964) (10') pour quatuor de cuivres et ensembles à cordes (24 ou double).
Editions Salabert
- Akrata** (1964-65) (11') pour ensemble à vents.
Editions Boosey & Hawkes
- Terretektorkh** (1965-66) (18') pour orchestre.
Editions Salabert
- Oresteia** (1965-66) (18') pour choeur d'enfants, choeur mixte et ensemble.
Editions Boosey & Hawkes
- Nomos alpha** (1965-66) (17') pour violoncelle.
Editions Boosey & Hawkes
- Polytope de Montréal** (1967) (6') pour quatre ensembles.
Editions Boosey & Hawkes
- Medea Senecae** (1967) (25') pour choeur d'hommes et quintette.
Editions Salabert
- Nuits** (1967-68) (12') pour chœur mixte.
Editions Salabert
- Nomos gamma** (1967-68) (15') pour orchestre.
Editions Salabert
- Kraanerg** (1968-69) (75') pour ensemble et sons enregistrés.
Editions Boosey & Hawkes
- Anaktoria** (1969) (11') pour octuor.
Editions Salabert
- Persephassa** (1969) (24') pour 6 percussions.
Editions Salabert
- Synaphaï** (1969) (14') pour piano et orchestre.
Editions Salabert
- Hibiki Hana Ma** (1969-70) (18') Sons enregistrés.
Editions Salabert
- Charisma** (1971) (4') pour duo (clarinette et violoncelle).
Editions Salabert
- Persépolis** (1971) (56') Sons enregistrés.
Editions Salabert
- Aroura** (1971) (12') pour ensemble à cordes.
Editions Salabert
- Mikka** (1971) (4') pour violon.
Editions Salabert
- Antikhthon** (1971) (23') pour orchestre.
Editions Salabert
- Polytope de Cluny** (1972) (24') Sons enregistrés.
Editions Salabert
- Linaia-Agon (I) – (II)** (1972) (variable) pour trio de cuivres (cor, trombone, tuba).
Editions Salabert
- Eridanos** (1972) (11') pour orchestre.
Editions Salabert
- Evryali** (1973) (11') pour piano.
Editions Salabert
- Cendrées** (1973) (25') pour chœur mixte et orchestre.
Editions Salabert
- Erikhthon** (1974) (15') pour piano et orchestre.
Editions Salabert
- Gmeeoorh** (1974) (20 à 29') pour orgue.
Editions Salabert

- Noomena** (1974) (17') pour orchestre.
Editions Salabert
- Empreintes** (1975) (12') pour orchestre.
Editions Salabert
- Phlegra** (1975) (14') pour ensemble.
Editions Salabert
- Psappha** (1975) (13') pour percussion.
Editions Salabert
- N'Shima** (1975) (17') pour 2 mezzo et quintette (2 cors, 2 trombones, violoncelle).
Editions Salabert
- Theraps** (I) - (II) (1975-76) (11') pour contrebasse.
Editions Salabert
- Khoaï** (1976) (15') pour clavecin.
Editions Salabert
- Retours-Windungen** (1976) (8') pour violoncelle.
Editions Salabert
- Epeï** (1976) (13') pour sextuor (hautbois, clarinette, trompette, 2 trombones, contrebasse).
Editions Salabert
- Mikka-S** (1976) (5') pour violon.
Editions Salabert
- Dmaathen** (1976) (10') pour duo (hautbois et percussion).
Editions Salabert
- La légende d'Eer** (1977) (55') Sons enregistrés.
Editions Salabert
- A Hélène** (1977) (10') pour choeur de femmes ou d'hommes.
Editions Salabert
- Akanthos** (1977) (11') pour soprano et octuor (flûte, clarinette, piano, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse).
Editions Salabert
- A Colone** (1977) (14') pour choeur d'hommes ou de femmes et ensemble.
Editions Salabert
- Kottos** (1977) (8') pour violoncelle
Editions Salabert
- Jonchaises** (I)/(II) (1977) (17') pour orchestre.
Editions Salabert
- Ikhoor** (1978) (11') pour trio à cordes.
Editions Salabert
- Mycènes alpha** (1978) (10') Sons enregistrés.
Editions Salabert
- Pléïades** (1978) (46') pour 6 percussions.
Editions Salabert
- Palimpsest** (1979) (11') pour ensemble.
Editions Salabert
- Anemoessa** (1979) (15') pour choeur mixte.
Editions Salabert
- Dikhthas** (1979) (12') pour duo (violon et piano).
Editions Salabert
- Aïs** (1980) (17') pour baryton, percussion et orchestre.
Editions Salabert
- Mists** (1981) (12') pour piano.
Editions Salabert
- Embellie** (1981) (7') pour alto.
Editions Salabert
- Serment-Orkos** (1981) (7') pour choeur mixte.
Editions Salabert
- Komboï** (1981) (17') pour duo (clavecin et percussion).
Editions Salabert
- Nekuïa** (1981) (26') pour choeur mixte et orchestre.
Editions Salabert
- Pour la Paix** (1981) (26'45") pour choeur mixte, 4 récitants et sons enregistrés.
Editions Salabert
- Pour Maurice** (1982) (4') pour baryton et piano.
Editions Salabert
- Pour les Baleines** (1982) (2'30) pour orchestre à cordes.
Editions Salabert
- Shaar** (1982) (14') pour orchestre à cordes.
Editions Salabert
- Tetras** (1983) (16') pour quatuor à cordes.
Editions Salabert
- Chant des soleils** (1983) (8') pour choeur d'enfants, choeur mixte, ensemble de cuivres et percussion.
Editions Salabert
- Khal Perr** (1983) (10'30") pour quintette de cuivres et 2 percussions.
Editions Salabert
- Lichens** (1983-84) (16') pour orchestre.
Editions Salabert
- Thalleïn** (I) - (II) (1984) (17') pour ensemble.
Editions Salabert

- Naama** (1984) (16') pour clavecin.
Editions Salabert
- Nyûyô** (1985) (10') pour quatuor d'instruments japonais.
Editions Salabert
- Idmen A** (1985) (14') pour choeur mixte et 4 percussions.
Editions Salabert
- Idmen B** (1985) (13'30'') pour 6 percussions.
Editions Salabert
- Alax** (1985) (21'30'') pour 3 ensembles.
Editions Salabert
- A l'île de Gorée** (1986) (14') pour clavecin et ensemble.
Editions Salabert
- Keren** (1986) (6') pour trombone.
Editions Salabert
- Horos** (1986) (16') pour orchestre.
Editions Salabert
- Keqrops** (1986) (17') pour piano et orchestre.
Editions Salabert
- Akea** (1986) (12') pour piano et quatuor à cordes.
Editions Salabert
- Jalons** (I) - (II) (1986) (15') pour ensemble.
Editions Salabert
- A r.** (hommage à Maurice Ravel) (1987) (3') pour piano.
Editions Salabert
- Kassandra** (1987) (11') pour baryton et percussion.
Editions Salabert
- Tracées** (1987) (6') pour orchestre.
Editions Salabert
- XAS** (1987) (9') pour quatuor de saxophones.
Editions Salabert
- Ata** (1987) (16') pour orchestre
Editions Salabert
- Taurhiphanie** (1987) (10'45'') Sons enregistrés.
Editions Salabert
- Rebonds** (1987-88) (8') pour percussion.
Editions Salabert
- Waarg** (1988) (16') pour ensemble.
Editions Salabert
- Echange** (1989) (14') pour clarinette basse et ensemble.
Editions Salabert
- Epicycle** (1989) (12') pour violoncelle et ensemble.
Editions Salabert
- Voyage absolu des Unari vers Andromède** (1989) (15'30') Sons enregistrés.
Editions Salabert
- Oophaa** (1989) (9') pour duo (clavecin et percussion).
Editions Salabert
- Okho** (1989) (13'30'') pour trio de percussions.
Editions Salabert
- Knephas** (1990) (10') pour choeur mixte.
Editions Salabert
- Tuorakemsu** (1990) (3'40'') pour orchestre.
Editions Salabert
- Kyania** (1990) (23') pour orchestre.
Editions Salabert
- Tetora** (1990) (17') pour quatuor à cordes.
Editions Salabert
- Dox-Orkh** (1991) (20') pour violon et orchestre.
Editions Salabert
- Roáï** (1991) (17') pour orchestre.
Editions Salabert
- Krinoïdi** (1991) (15') pour orchestre.
Editions Salabert
- Gendy3** (1991) (20') Sons enregistrés.
Editions Salabert
- Troorkh** (1991) (17') pour trombone et orchestre.
Editions Salabert
- La déesse Athéna** (1992) (9') pour baryton et ensemble.
Editions Salabert
- Pu wijnuej we fyp** (1992) (10') pour choeur d'enfants.
Editions Salabert
- Paille in the wind** (1992) (4') pour duo (violoncelle et piano).
Editions Salabert
- Les Bacchantes** (1993) (60') pour baryton, choeur de femmes et ensemble.
Editions Salabert
- Mosaïques** (1993) (8') pour orchestre.
Editions Salabert

Plektó (1993) (14') pour sextuor (flûte, clarinette, percussion, piano, violon et violoncelle).
Editions Salabert

Dämmerschein (I) / (II) (1993-1994) (14') pour orchestre.
Editions Salabert

Sea Nymphs (1994) (8') pour choeur mixte.
Editions Salabert

Mnamas Kharin Witoldowi Lutoslawskiemu (1994) (4') pour quatuor de cuivres.
Editions Salabert

S.709 (1994) (7') Sons enregistrés.
Editions Salabert

Ergma (1994) (9') pour quatuor à cordes.
Editions Salabert

Koïranoï (1995) (12') pour orchestre.
Editions Salabert

Kaï (1995) (8') pour ensemble.
Editions Salabert

Voile (I) / (II) (1995) (5'30'') pour ensemble à cordes.
Editions Salabert

Kuïenn (1995) (7'30'') pour ensemble à vents.
Editions Salabert

Ioolkos (1996) (8') pour orchestre.
Editions Salabert

Hunem-Iduhay (1996) (3') pour duo (violon et violoncelle).
Editions Salabert

Roscobeck (1996) (8') pour duo (violoncelle et contrebasse).
Editions Salabert

Ittidra (1996) (8'30'') pour sextuor à cordes.
Editions Salabert

Zythos (1996) (8') pour trombone et 6 percussions.
Editions Salabert

Sea-Change (1997) (10') pour orchestre.
Editions Salabert

O-Mega (1997) (4') pour percussion et ensemble.
Editions Salabert

Ecrits de Iannis Xenakis

- **Musiques formelles** – *Revue Musicale*, n°253-254, 1963, 232 p.
réédition : Paris, Stock, 1981, 261 p.

- **Xenakis. Les Polytopes**, Olivier Revault d'Allonne - Paris, Balland, 1975, 135 p.

- **Arts/Sciences : Alliages**, Tournai, Casterman, 1979, 152 p.
(Soutenance de thèse de Xenakis en 1976).

- Traduction en américain - **Arts/Sciences : Alloys**, translated by Sharon Kranach, Stuyvesant N.Y., Pendragon Press, 1985.

- Traduction en italien - **Arti/Scienze : Lenghe**, numéro spécial de *Quaderni della Civica Scuola di Musica di Milano* n°18, 1989.

- **Kéleütha**, Paris, L'Arche, 1994, 143 p.

- **Musique et originalité**, Paris, Séguier, 1996, 58 p.

- **The Music of Architecture**, textes réunis et traduits en américain par Sharon Kranach, MIT. A paraître.

- **Κείμενα περὶ μουσικῆς καὶ αρχιτεκτονικῆς**, (textes sur la musique et l'architecture). Textes réunis et présentés par Makis Solomos, traduits par Tina Plyta, Athènes, éditions Ψυχογίος. A paraître.

Site internet de l'association
Les Amis de Iannis Xenakis
<http://www.iannis.xenakis.org>

Index des noms cités

- Acanthes (Centre), 11
Allemagne, 68, 94
Amérique (v. Etats-Unis), 17, 19, 21, 38, 42, 43, 49, 70, 71, 73, 81, 83
Amy Gilbert (né en 1936), 68
Angleterre, 37
Archangelo (voir Xenakis Iannis) 18
Arditti (Quatuor), 28, 85
A r. (Hommage à Ravel), 23, 104
Athènes, 17, 39, 64, 94, 107
Auric Georges (1899-1983), 57
Austerlitz (Gare d'), 43
Balanchine Georges (1904-1984), 70
Bali, 42
Béjart Maurice (né en 1927), 82
Banquet (Le) (Platon), 95
Beethoven Ludwig van (1770-1827), 17, 42
Berio Luciano (né en 1925), 44
Bartók Béla (1881-1945), 18, 19, 37, 43
Berlin, 44, 70, 73
Bohor, 54, 100
Boucourechliev, 44
Boulanger Nadia (1887-1979), 19, 44
Boulez Pierre (né en 1925), 12, 27, 44, 45, 58, 67, 68, 69, 75
Bourgeois Jacques, 74
Brahms Johannes (1833-1897), 17, 42, 85
Brăila (Roumanie), 17, 37
Brindisi (Italie), 18, 43
Bruck Charles (1911-199-), 77
Budapest, 68
Cage John (1912-1992), 84
Catalogne, 19, 43
Chamas-Kirou Mireille (née en 1931), 54
Chant du Monde (Editions du), 42
Chirac Jacques (né en 1932), 58
CEMAMu (Centre d'Etude Mathématique et Automatique Musicale), 21, 33, 63, 64, 69, 71, 75, 89, 92
CNET (Centre national d'étude des télécommunications), 71
Cologne (Studios de), 54
Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, 19, 45, 49
Corse, 25, 91
Couvent de La Tourette, 48
Crise de la musique serielle (La), 19, 75
Danube, 17, 37

- De Gaulle Général (1890-1970), 70
 Debussy Claude (1862-1918), 18, 42
Dialogues (Les) (Platon), 95
 Domaine Musical (Le), 68
 Donaueschingen (Allemagne), 9, 68
 Dusapin Pascal (né en 1955), 84, 88
 Ecole de Vienne, 19, 45, 49
 Ecole Normale de Musique de Paris, 44
 Ecole Polytechnique d'Athènes, 17 39, 64, 94
Embellie, 23, 103
 Ensemble Intercontemporain, 27
Eonta, 68, 78, 100
 Europe, 83
Evryali, 23, 27, 101
 Exposition Universelle de 1958, 19, 47, 50, 70
 Feldman Morton (1926-1987), 84
 Fleuret Maurice, 74, 81
 Ford (Fondation), 44, 73
 France, 17, 21, 38, 43, 44, 49, 57, 58, 68, 71
 Françoise (v. Xenakis Françoise)
 Fulchignoni Enrico, 87
 Galace (Roumanie), 37
 Gauss (Loi de), 9, 22
Gendy 3, 89, 105
 Géorgie, 38
 Gibellina, 11, 32
 Globokar Vinko (né en 1934), 78
 Gravesano (Suisse), 20, 50
 Grèce, 18, 30, 37, 39, 41, 58, 75, 93, 96
 GRM (Groupe de Recherche Musicale), 22, 53, 108
 Gualda Sylvio (né en 1939), 29, 31, 85
 Guilbaut (Professeur), 70
 Gulbenkian (Fondation), 28, 30
 Guy Michel, 58, 69, 71, 74, 75
 Hadzimikhalis Vana, 43
 Halbreich Harry, 26, 32
 Hélène, 87
 Hélène (A), 32, 102
 Helffer Claude (né en 1922), 24
 Henry Pierre (né en 1927), 54
Herma, 23, 24, 27, 68, 100
 Hippocrate (-460 - -377), 91
 Honegger Arthur (1892-1955), 19, 44
Horos, 25, 26
Idmen, 28
Idmen B, 29, 104
- Institut de France, 82, 93
 IRCAM (Institut de Coordination Acoustique/Musique), 68, 69, 75
Jalons, 15, 27, 104
 Japon, 25, 26, 30, 33, 42, 57, 84, 88, 93
 Java, 32, 42
 Jolivet André (1905-1974), 78
 Jolivet Madame, 78
Kassandra, 21, 32, 86, 104
Keqrops, 26, 27, 104
 Kondourov Aristote, 41
Kottos, 23, 102
 Kurtág György (né en 1926), 44
 Kyoto Prize, 58, 88
 Landowski Marcel (1915-2000), 82, 83
 Lang Jack, 58
 Lavelli Jorge (né en 1932), 22, 87
 Le Corbusier (1887-1965), 19, 43, 45, 47, 48, 49, 50
 Leibowitz René (1913-1972), 45
 Leprince-Ringuet Louis (1901-2001), 70, 71
 Ligeti György (né en 1923), 37, 38, 44, 68
 Lima Candido, 84
 London Sinfonietta, 28, 88
 Mâche François-Bernard (né en 1935), 21
 Maderna Bruno (1920-1973), 20, 44, 50
 Mahler Gustav (1860-1911), 90
 Makários III Monseigneur (1913-1977), 57
 Malipiero Gian Francesco (1882-1973), 20, 50
 Maxwell (Loi de), 9, 22
 Mehta Zubin (né en 1936), 26
 Mer Noire, 37
 Messiaen Olivier (1908-1991), 19, 44, 45, 49, 69
Metastaseis, 9, 16, 20, 22, 50
 Milhaud Darius (1892-1974), 19, 44
Mikka 23, 83
Mikka S, 23, 100
Mists, 23, 27, 85, 103
 Mycènes (Grèce), 11, 75
 Nabokov Nicolas (1903-1978), 44, 70, 71, 73
 New York , 27, 70,
 Nikos, 18, 41
 Nô (théâtre), 33, 93
Nomos Alpha, 23, 100
Nomos Gamma, 10, 77, 101
 Nono Luigi (1924-1990), 20, 44, 50
 Nuits, 10, 30, 31, 73, 74, 85, 10
Nussac Sylvie de, 74

Olympe, 28
Omega, 16, 88
Orchestre Philharmonique de New York, 27
Orchestre Philharmonique de l'ORTF, 77
Oresteia (L')/L'Orestie, 11, 21, 31, 32, 86, 87, 88, 100
Orient-Occident, 54, 87, 100
Paris, 11, 17, 19, 21, 33, 43, 50, 73, 84, 89, 97
Parti communiste grec, 18, 38
Parti Communiste italien, 18
Paton Noël, 17, 42
Pavillon Philips (voir exposition Universelle 1958), 19, 47, 50, 93
Persépolis, 10, 101
Percussions de Strasbourg (Les), 28, 29
Persephassa, 23, 28, 101
Philippot Michel (1925-1998), 44
Phlegra, 27, 28, 102
Pithoprakta, 9, 99
Platon (- 427 -- 348/347), 18, 22, 87, 95, 96
Pléiades, 28, 29, 103
Pludermacher Georges (né en 1944), 68
Poèmes de l'Extase, 70
Poème électronique, 19, 47
Poisson (Lois de), 9, 11, 22, 49
Polytope de Cluny, 10, 74, 88, 101
Polytope de Montréal, 70, 100
Polytope de Mycènes, 11
Pompidou Georges (1911-1974), 17, 57, 58, 69, 75
Porto (Portugal), 84
Présences de Radio France (Festival), 15
Prin Yves, 86
Procession aux eaux claires (La), 19, 43, 99
Psappha, 29, 30
RAI de Milan, 54
Ravel Maurice (1875-1937), 18, 23, 42
Renaissance (La), 54
République (La) (Platon), 18
Résistance (La), 18, 38, 39, 92
Resnais Alain (né en 1922), 87
Rostand Claude, 31
Roumanie, 37, 42
Royan (Festival de), 10, 30, 73, 74, 77, 87
Saguer Louis (1907-1991), 45, 68
Salabert editions, 83, 93
Salabert Fondation, 83
Salabert Mica, 83
Salonique (Grèce), 85, 94

Samuel Claude, 5, 7, 11, 12, 15, 73, 74, 77
Sappho, 29
Schaeffer Pierre (1910-1995), 20, 53, 54, 90
Schaeffner André, 42, 93
Scherchen Hermann (1891-1966), 20, 49, 50, 69, 74, 77
Schönberg Arnold (1874-1951), 24, 63
Schubert Franz (1797-1828), 38
Scriabine Alexandre (1872-1915), 70
Sebok György (né en 1922), 71
Seconde Ecole de Vienne, 19, 45
See Change, 88
Sicile, 31, 75
Sorbonne (Faculté de la), 21, 49
Spetsai, 17, 37, 42
S.709, 33, 106
Starker Janos (né en 1924), 71
Stockhausen Karlheinz (né en 1929), 44, 54
Strasbourg (France), 28
Stravinsky Igor (1882-1971), 70
Suisse, 20, 50
Synaphai, 27, 101
Takahashi Yuri (né en 19--), 84, 85
Tanglewood (Festival de), 21
Tanguy Eric (né en 1968), 21
Tézenas Suzanne, 69
Terretektorkh, 10, 77, 100
Tetras, 28, 103
Theodorakis Hermes, 85
Theraps, 23, 102
Tokyo, 25, 59
Transylvanie, 37
Trocadéro (Musée de l'Homme), 42
Union Jack, 18, 43
Union Soviétique, 42
Université de Bloomington, 21, 71
Université d'Indiana, 21, 49
Université de Londres, 21
Université de Paris I Sorbonne, 21
UPIC, 21, 33, 92
Varèse Edgar (1883-1965), 9, 19, 47, 50
Vivier Claude (1948-1983), 84
Wagner Richard (1813-1883), 42
Woodward Roger (né en 1944), 26, 27
Xenakis Françoise, 15, 25, 41, 43, 50, 55, 74, 78, 82, 88, 89
Xenakis Iannis (1922-2001), 9, 10, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 99, 107