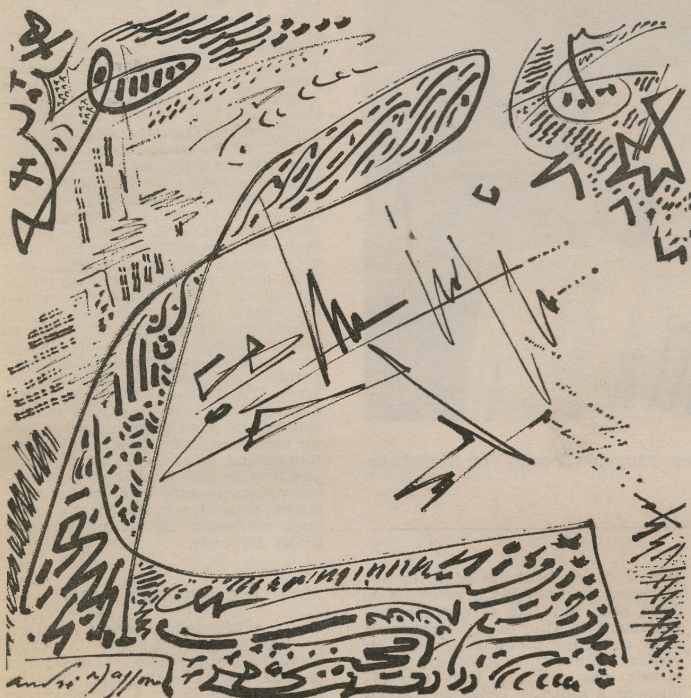


Iannis Xenakis



Ce dessin d'André Masson illustre la pochette d'un disque de Iannis Xenakis récemment édité par le Chant du Monde. Ce disque, qui a obtenu le Grand Prix de l'Académie du disque français, comporte trois œuvres *Métastasis*, *Pithoprakta* et *Eonta*, enregistrées sous la direction de Maurice Le Roux et Constantin Simonovitch. Martine Cadieu s'est entretenue avec Iannis Xenakis.

— Quelles furent les étapes de la démarche qui vous mena vers vos créations actuelles ?

C'est du passé ! Je vis beaucoup dans le présent, mais je vais tâcher de vous expliquer. Je suis venu en France comme réfugié politique après la Résistance en Grèce. J'avais le secret espoir de pouvoir faire de la musique en Grèce, le climat n'était pas propice à cette démarche de l'esprit. La Grèce est un vieux pays tout jeune. La musique dite savante, « consciente », est inexistante. Il n'y a plus que l'Eglise byzantine conservatrice des trésors passés et la musique dite folklorique qui remonte jusqu'à l'Antiquité. Arrivé ici, je dus gagner ma vie, j'étais diplômé de l'Ecole Polytechnique d'Athènes. Le Corbusier me prit chez lui comme architecte-ingénieur et je travaillai douze ans à ses côtés. En même temps, je travaillais sur le plan musical. D'abord avec Honegger, mais je ne m'entendis pas avec lui. Puis, j'ai rencontré Messiaen qui, à cette époque, était peu connu et j'ai suivi ses cours pendant environ un an et demi. Je dus faire un sérieux rétablissement, remonter aux sources : en Grèce, durant l'occupation, les universités avaient été fermées et j'avais des lacunes. Je découvris avec joie Bela Bartok que l'on sifflait à Paris en 1948. La musique concrète naissait alors, le livre de Leibowitz suscitait des discussions passionnées.

La musique sérieuse ne vous avait pas convaincu. Vous avez écrit : « La polyphonie linéaire se détruit d'elle-même par sa complexité actuelle. »

Oui, la musique sérieuse m'avait braché, car elle répondait à une sensibilité qui n'était pas la mienne. J'avais entendu beaucoup de Debussy durant la guerre et j'en aimais le climat sonore. Debussy et Messiaen avaient ouvert des faisceaux de possibilités, ils étaient dépositaires d'une tradition profonde. A cette époque, il y avait aussi le phénomène Varèse qui était nouveau (pour les autres, pas pour lui !). Devant cette absence de voie unique, pourquoi et comment choisir ? Chez moi, l'inclinaison

son a eu le dessus : je me suis senti indépendant et libre. Mais vous savez, quand on est indépendant, on choisit tout de suite une barrière, un garde-fou ! C'est ce que j'ai fait.

Cette « inclinaison » dont vous parlez était le résultat en vous de plusieurs lignes de forces, liées à ce que vous aviez souffert et vécu ?

Oui. Il existait en effet en moi les « lignes de force » d'une idéologie. Et celles de la souffrance. Les impressions que j'avais reçues avant de quitter la Grèce dans des conditions très pénibles étaient fortes : je vous donne des exemples. Une place, un carrefour, des rues tombant sur cette place. Dans les rues des gens, par centaines de mille, affluant de toutes parts, comme un fleuve humain. Ils scandent des phrases selon des mots d'ordre. Ces mots viennent par vagues avant d'atteindre un même rythme. La rythmique, la mesure deviennent ici évidentes, nées d'une même volonté, et les passages de scansion jusqu'à ce rythme implacable et régulier, face au chaos, demeurent inoubliables. Chaos sonore, chaos physique. Les Allemands, leurs chars, leurs mitrailleuses attendant ce déferlement.

Puis, en décembre 1944, il y eut la guerre contre les Anglais que l'on appela à tort la « guerre civile ». Les Anglais demandaient aux partisans qui étaient communistes de déposer les armes. La ville était assiégée : barricades, bruits du canon sur l'Acropole, avions, bombes. Les balles sifflaient dans la nuit, c'étaient des balles traçantes, visibles, dans une absence de rythmique. Explosions à une échelle nouvelle... Cette espèce de guerre assaillait l'homme de phénomènes inconnus. La poussée de mon passé immédiat appelait en moi des formes nouvelles de communication et de création. Il y avait une contradiction entre cette poussée et l'idéologie musicale. J'avais une culture scientifique — j'avais aussi beaucoup étudié l'Antiquité, la philosophie, la philologie — alors tout cela a fait pencher la balance vers le garde-fou...

— C'est la Raison, votre garde-fou ?

Plus précisément le raisonnement mathématique. C'était par là que je pouvais donner une réponse à ces phénomènes de masses qui m'avaient hanté. Par exemple, les balles et les explosions dans la nuit glacée étaient des phénomènes qui arrivaient sans corrélation apparente avec l'action. Il n'y avait pas de combat. Mais je trouvais une réponse dans les « calculs de probabilités », d'où la musique que j'écrivis tout à coup, musique de « masses », en 1953.

— La musique à l'époque était en grande part pointilliste ?

Oui, d'un côté le pointillisme sériel, de l'autre, le problème de la matière avec la musique concrète et la mort de l'orchestre (Varèse en tête). C'était une gageure de montrer un orchestre renouvelé dans une voie autre. Des problèmes de continuité et de discontinuité m'obsédaient : le passage de la rythmique pure au chaos. Le continu était le chaos, le discontinu la scansion... et vice versa. En 1953, ce fut une première étape. J'avais confiance dans le pouvoir des outils scientifiques et mathématiques. Il n'y avait aucune raison que la musique soit « naïve » ; il fallait profiter des connaissances contemporaines en d'autres domaines.

Vous vous rattachez au passé, vous conservez le sens de l'Histoire ?

Oui, on risque moins de se tromper si on regarde l'histoire éclairée. Il y a dans la musique deux pensées profondes, l'une de nature hors-temps, l'autre de nature en-temps. La musique antique, jusqu'au XI^e siècle, était surtout hors-temps, de structures très riches. La polyphonie a renversé la situation : le temps est devenu primordial. C'est l'acte, l'existence. C'est ainsi que l'on trouve la domination du majeur, puis la fugue, point culminant.

— Mais aujourd'hui n'y a-t-il pas des renversements bien plus graves de l'apparition de la technique électronique dans la musique ?

Oui, elle fustige tout. Ceux qui ne se rendent pas compte de cela sont perdus. D'ici une génération, la face du monde sera changée par ces nouveaux outils de travail.

— Les meilleurs musiciens sont conscients des risques de l'incontrôlé rencontré dans l'expérimental, et de l'incontrôlable, délibérément introduit par les créateurs dans les formes extrêmes de l'aleatoire. Il n'y a plus qu'un pas vers l'informel. N'y avez-vous réagi violemment contre ces formes « vulgaires » du hasard ?

« Si vous voulez jouer avec le hasard, apprenez la règle du jeu, la règle scientifique. » Cependant votre propre travail, par le calcul des probabilités, en 1955, n'accentuait-il pas certains dangers ? John Cage fut une source de l'aleatoire, mais après la création de notre œuvre *Métastasis* à Donaueschingen, après *Pithoprakta* à Munich, sous la direction de Scherchen, expressions de thèses plus caractérisées, il y eut tout à coup une floraison de musique aléatoire : hasard, peut-être ? Vous connaissez votre responsabilité de compositeur ?

Oui. Elle est grande. Le musicien doit se situer sur le plan le plus élevé de la création humaine. La musique a balancé par-dessus bord la notion de « divertissement », et ce fut un grand pas. Le romantisme fut passionné et profond. Le XX^e siècle, lui, voit éclore la musique comme expression de recherche philosophique. Il y a une action immédiate de choix. C'est pourquoi je suis contre les abus du hasard qui signifiait la démission du compositeur. C'est ce son-là et non un autre, c'est ce faisceau d'idées et non un autre... On arrive ainsi à la question fondamentale vie ou mort.

— Vous entendez philosophie au sens large...

Oui, non pas au sens germanique, ni au sens actuel, car de nos jours la philosophie est plutôt littérature, car elle est amputée de la discussion scientifique et mathématique. Donc, en 1953, je me sentais libre et cherchais ce qu'on pourrait faire de plus libre encore.

Et vous avez cherché du côté des mécanismes indéterminés ?

Oui, j'ai construit une horlogerie indéterministe, probabiliste, stochastique. De même que le radium est un mécanisme indéterminé. L'homme a mis des milliers d'années pour commencer à endiguer ce mystère. Le calcul des probabilités est un souci per-

pétuel de mettre un corset déterministe à l'aleatoire : il y a donc cette dualité, cette complémentarité. Donc ces structures données par la stochastique peuvent être calculées par un cerveau électronique qui donnera des familles, des faisceaux d'œuvres. Ce qui est important, ce n'est pas de faire des « effets » de sons, c'est la manifestation de l'intelligence par le contrôle de la matière et son agencement.

D'une part vous vous efforcez de trouver une explication au mystère de la perception des formes par l'homme qui écoute, et d'autre part vous utilisez les modèles mathématiques pour faire de la musique à partir de visions logiques... Il semble qu'il n'y ait pas de solution de continuité entre votre musique — que l'on écoute subjugué parce qu'elle est sensible, tendue, humaine — et vos difficiles méthodes.

Je m'appuie en partie sur certaines branches des mathématiques, elles ont fait leurs preuves. Mais tout cela fait partie d'une atmosphère mentale problématique de tous les temps.

Et la fugue au temps de Bach ?

Elle aussi, faite de structures abstraites, c'est vrai... Le calcul des probabilités répond aux questions des structures en-temps. Par contre, le calcul logique (la logique symbolique) répond aux questions des structures hors-temps.

Vous utilisez, dans une œuvre récente comme *Eonta*, la machine... Le cerveau électronique, pourquoi ?

— La machine dont on ne doit pas avoir peur puisqu'elle est née de la pensée humaine est un moyen de calcul plus rapide que le cerveau humain. Si le musicien moderne a besoin d'établir un nombre important de combinaisons, pourquoi ne gagnerait-il pas ainsi du temps ? La machine peut être aussi, comme l'ordinateur 7090 IBM que j'ai employée, un auxiliaire des processus logiques inhérents à la composition.

Ne court-on pas le risque des musique-robots, si l'on va jusqu'au bout de la composition automatisée ? La suite *Iliac*, par exemple, née à l'université de l'Illinois...

La suite *Iliac*, qui a voulu robotiser la musique du XVIII^e siècle, n'a certainement pas fait mieux que n'ont fait les compositeurs de cette époque. Ceci est sans doute dû aux petits moyens offerts à la machine. Le temps est venu de vaincre la vieille opposition romantique à la machine.

Mais pensez-vous que l'auditeur perçoit toutes vos intentions et communique avec vous ?

Le public, il est vrai, doit faire un effort. Si la musique a un revêtement riche, significatif, le public est pris par l'aspect matériel immédiat. Un public non ignorant doit continuer l'approche, ce que la musique-catalyseur a déclenché. La musique peut ne pas transformer vraiment l'auditeur, mais elle donne le besoin de se connaître, c'est son rôle. Si l'on ressent le choc intelligence-enthousiasme, on peut être pénétré par une divinité. Vous savez, je suis athée, mais j'admets que l'homme construit sa divinité, ou plutôt que si Dieu n'avait pas été créé il aurait existé ! Il est vrai que s'il y a une réflexion derrière la musique — justement le choix accompli par le créateur — elle est matérialisée par un domaine plus riche, plus complexe que la pensée intégrée par son auteur. La production même d'un son le plus simple est un événement. C'est un mystère indépassable, alors que la pensée en elle-même, non exprimée, n'est pas un événement. Le fait de « devenir » est irréversible et fantastique. Le choix doit être fait dans une unicité sans nostalgie. Ce que le public reçoit, c'est justement cela : le contact immédiat avec le devenir. La musique, comme un moyen de création, devrait entrer dans l'éducation de l'homme dès sa plus tendre enfance : il aurait entre ses mains un outil abstrait et en même temps charnel de création. Car c'est un jeu, et le plus profond qui puisse exister. La « rédemption » n'est pas apportée par une contemplation passive de « l'œuvre d'art », mais par une réflexion et une action musicale créatrice que chacun peut accomplir de par nature, à condition qu'on lui en donne les moyens.

Copyright M. Cadieu
« Lettres Françaises »