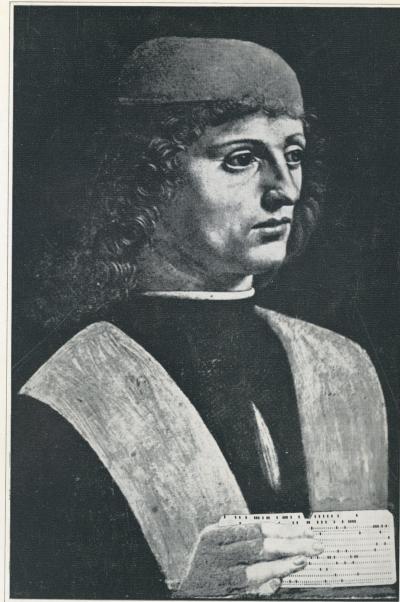


PENSÉE ET CRÉATION

mafia

(style, esthétique, publicité)

PENSÉE ET CRÉATION



1. Xenakis

JN=4 $d = 40 \leftrightarrow 60 \leftrightarrow 80 \text{ MM}$

Extrait de la partition de ST/10-1,080262.

TEMOIGNAGE D'UN CREATEUR

f Il y a trois attitudes devant la technique aujourd'hui :
— L'attitude de l'artiste en général qui veut l'ignorer.

— De la part des intellectuels, il y a des attitudes négatives qui veulent que la technique soit asservie aux industries, à l'Etat et à la société de consommation ; par conséquent, c'est une chose à détruire ou à ignorer. Elles veulent que la technique soit une espèce de dieu actuel, une espèce de Moloch auquel on se soumet parce que l'on ne peut faire autrement.

— La troisième position, qui est la mienne, consiste à penser que la technique est un outil de travail, un outil de réalisation, un outil d'expansion de l'homme et, par conséquent, utile en art.

Alors, qu'est-ce que l'art ? C'est par là qu'il faudrait commencer. Il faudrait définir ce que l'on appelle Art avec un petit ou un grand A et les différences entre l'art et les sciences abstraites, expérimentales et pratiques, par exemple les sciences de l'ingénieur. J'ai été ingénieur autrefois, donc sais un peu de quoi je parle.

On va par la force des choses vers une sorte de creuset commun aux sciences, à la pensée humaine et même aux arts. La différence s'est faite par un phénomène socio-culturel. La dualité a toujours existé, la dualité qui sépare l'âme du corps, c'est-à-dire la matière de l'esprit, mais avec des subtilités souvent et toujours avec un effort pour faire la liaison, pour maîtriser. Ainsi, chez les Orphiques, la médecine soignait les corps, la musique soignait l'âme. Des parties les plus secrètes du psychisme humain depuis quelques siècles, la mystique, battue en brèche à un moment par la philosophie, reparut dans le christianisme qui a régné pendant des siècles...

L'effort artistique a subi tout le temps ces variations, il a été un panachage de sciences, d'impulsions et de mystique à la fois. La caractéristique de notre temps, c'est cet effort fantastique, cette réussite sensationnelle de la forme de pensée qu'est la pensée consciente, raisonnée.

Par le raisonnement, c'est-à-dire la science, on envoie des sondes sur Vénus qui échappent à l'attraction terrestre.

Q. — Est-ce que vous pensez que toute réalité a une substructure mathématique ?

Non, la mathématique est une porteuse de travail, une fabrication humaine ; la science actuelle se trouve dans la position avancée de quelqu'un qui croit voir les choses mais n'est pas certain de les voir. En quelque sorte, la réalité nous échappe toujours ; nous vivons avec elle sans la connaître vraiment, par un contact fugace et continuellement changeant ; c'est du moins mon expérience. Peut-être, existe-t-elle en tant que réalité objective, mais nous sommes des êtres qui essayons de rester en contact avec elle à travers des signes spéciaux, tout en essayant de comprendre. Peut-être tout cela n'est-il qu'une catégorisation de la pensée, et peut-être cette dualité n'existe-t-elle pas. Peut-être est-ce une vue de l'esprit, et, finalement, la réalité, la vraie, est tout à fait autre. On le verra dans quelques siècles peut-être...



Photo Gilbert Rancy.

Il y a plusieurs formes d'activité mentale chez l'être humain. Ce que j'appelais le mysticisme, on peut aussi l'appeler intuition, c'est-à-dire tendance d'action, forme d'agir qui repose principalement sur des forces secrètes de l'homme. Un exemple trivial : les miracles ou les tendances à la sorcellerie qui revivent actuellement.

Un autre aspect en est le raisonnement ou conscience basée sur la logique.

Ces deux élans de base apparaissent donc tous deux comme nécessaires à la création d'une théorie mathématique, d'une théorie physique, ou à la composition d'une musique, d'une architecture, à une invention quelconque.

Au fond, il n'y a pas d'idéal ; les idéaux sont des choses figées, je crois que l'on ne tend pas vers un but unique, mais qu'on le découvre à chaque instant... C'est à nouveau la dualité subjectif-objectif dont je parlais tout à l'heure.

Par conséquent, la technique vue sous cet angle-là, c'est-à-dire comme une activité de l'homme, est une chose très importante — et c'est là ma réalité —. Nous sommes peut-être capables, avec les sciences, et l'art qui représente l'activité la plus libre de l'homme, de nous autotransformer et donc de transformer ainsi jusqu'à notre vision du monde.

Qu'est-ce que j'entends par là ? La science et surtout la psychologie, avec les travaux de Piaget par exemple, sont arrivées à découvrir dans la technologie de l'esprit humain ce qu'on appelle des structures de base dont les mathématiques sont la pointe... On s'aperçoit que le temps a une structure équivalente à celle de l'espace, à celle des nombres et possède une structure d'ordre, et nous vivons là-dedans : avant, après, ici ou le lointain sont de même nature ; ce sont des moules de la pensée, des catégories.

Je crois que la technique, la pensée scientifique mariées à la liberté artistique peuvent transformer ces catégories acquises depuis des milliers d'années, et changer complètement la face de l'univers. Etre mortel ou immortel, le futur, le passé, le présent qui n'existe peut-être pas, ne sont sans doute que des illusions découlant de ces catégories. Ainsi, on pourrait non pas voyager mais être partout à la fois et en même temps, sans se déplacer physiquement, c'est-à-dire réaliser l'ubiquité temporelle et spatiale. Le problème reste ouvert. La technologie nous permet peut-être de nous libérer de l'attraction terrestre mais elle pourrait nous permettre de revoir complètement le psychisme humain.

Q. — Est-ce que votre façon de créer correspond à ces idées ?

J'ai été amené dans mon travail de compositeur à repenser les structures caractéristiques du son, comme la hauteur qui est une chose créée par l'homme et qui a une structure de groupe. Le temps, par exemple, a la même structure que les hauteurs et les intensités, ce qui amène à penser que, qualitativement, il n'existe pas de différence. C'est la composition musicale qui m'a conduit à ce genre de réflexion critique.

Un biologiste, un généticien sont obligés de suivre l'expérience ; un mathématicien est obligé de suivre les règles de la logique, un physicien les deux à la fois. Un artiste se trouve plus libre et peut ainsi construire des monstruosités s'il veut.

Mais, dans quels sens ? Il y en a évidemment plusieurs : beaucoup sont inutiles, il y a donc des déchets, car la nécessité même de la réflexion artistique est scientifique ; cette réflexion n'est pas une utopie ni une élucubration, mais une nécessité. C'est un psychodrame individuel ou social.

Il ne faut pas oublier que la technologie doit être un jouet. Ce n'est pas seulement la machine, le magnétophone ou la machine à calculer, mais c'est toute la construction de la pensée qui doit être comprise dans cette notion de technologie, afin de reconstituer à partir de là, une sorte de vision magique.

Q. — Là, vous parlez en tant que compositeur, mais est-ce que votre musique doit susciter ce psychodrame chez l'auditeur ? Est-ce qu'il vous intéresse de toucher le public qui écoute vos compositions ? Dans quelle mesure ? Comment ?

Vous savez, dans toute création, il y a une part de vanité humaine ; quand on crée un objet, on pense qu'il est intéressant et on veut que l'autre s'en rende compte. C'est une part de vanité à laquelle nous sommes faits, à laquelle nous sommes éduqués depuis notre plus tendre enfance, par toutes les influences de la société. Mais la chose peut-être la plus importante, c'est ce jeu mental ou physique : tenter pour rien. C'est indépendant de tout public, c'est même indépendant de soi, parce que la chose la plus difficile est de sortir, de s'extraire de soi : voilà le jeu le plus intéressant. Pour pouvoir regarder ce qu'on fait, s'observer et en même temps faire, il faut à la fois la plus grande dépendance et la plus grande indépendance : contradiction qui exprime une dualité de la personne humaine, que ce soit moi ou l'auditeur.

Quand j'écris quelque chose, il faut aussi que je sois juge, car si l'on est narcissique, on ne fait rien. Le jugement, vous pouvez le livrer à d'autres personnes, mais l'important, c'est d'être son propre juge, et vous ne pouvez le livrer qu'en postulant que nous sommes semblables. Par exemple, ce que je fais intéresserait beaucoup moins la gente des chiens, quoique certains sons les exciteraient d'une certaine façon. Ce qu'un homme fait est, en principe, humain ; cela s'adresse à tout le monde en même temps. S'il y a multiplicité humaine, ceci n'est pas encore prouvé.

Q. — Comment pouvez-vous définir la beauté ?

Il n'y a pas de critères objectifs, l'esthétique, science du Beau, n'existe pas ; c'est pour cela que j'évite d'utiliser le terme « beau » ; on ne peut plus dire une belle peinture, c'est édulcoré, ça n'a plus de sens, ça en avait un autrefois, surtout en raison du planotisme. On dit, par contre, aujourd'hui : « C'est une chose intéressante », parfois même : « C'est une chose qui provoque, qui fait réagir », et c'est tout ce qu'on demande. La manière de juger une œuvre change totalement : autrefois, les gens cherchaient surtout à obtenir certains sentiments ; maintenant, quand on écoute une œuvre, on ne devrait plus rechercher à lui faire correspondre des sentiments.

C'était surtout la conception artistique du XIX^e siècle que de provoquer certains sentiments, nobles de préférence, joie, tristesse. En fait, les sentiments ne sont qu'une partie du psychisme et, eux aussi, subissent la mode immédiate, vertigineuse. Finalement, quels genres de sentiments expriment les architectures égyptienne, assyrienne, chinoise, cambodgienne ? De la musique, de J.-S. Bach ou de Guillaume de Machault, qu'en reste-t-il ? On est sensible, en grande partie parce qu'il y a des marchands qui nous poussent à écouter, aussi parce qu'il y a des affinités, et qu'on reconnaît certaines choses. Mais d'autres choses changent certainement beaucoup plus lentement, qui sont importantes, et qui ne sont pas des sentiments. On ne peut pas dire que, dans une fugue de J.-S. Bach, il y ait des sentiments. On peut dire : l'allure générale est mineure, c'est-à-dire un peu triste, mais ceci vient d'une fausse conception des modes majeur, mineur, d'une dualité qui s'est affirmée au cours des derniers siècles, rien de plus.

Ce serait minimiser l'art que de le cantonner au sentiment. Il y a beaucoup plus que cela. Etre joyeux est un épiphénomène. On est content de quelque chose qui a réussi, parce que l'on se sent bien biologiquement. On peut être heureux, par exemple, en écoutant la *Marche Funèbre* de Chopin, parce qu'elle est bien faite, ou bien on peut être content lorsqu'on voit un bon film de vampires. En fait, c'est toute la découverte de l'homme que doivent faire l'art et la science sans distinction.

Le mathématicien qui crée, est obligé de se servir de l'intuition. Vous avez l'illustre exemple de Cantor, qui est à la base de la théorie des ensembles. Pendant des années, il n'a pas été sûr de ce qu'il proposait. Il souleva un tollé de contestations avec ses théories. Il faut une grande part d'intuition, de libre décision pour affirmer certaines idées et les proposer. D'ailleurs, aucune machine n'est capable d'inventer. Les frontières de l'invention reculent constamment. Elle se réfugie dans des domaines de plus en plus délicats. Ses mécanismes sont découverts progressivement : par exemple l'inhibition, les réflexes conditionnés qui paraissent tellement inhérents aux processus de création et à l'« âme », ne sont en réalité que mécanismes déterministes et chimico-cérébraux.

Q. — Pensez-vous que l'homme pourra être totalement analysé ?

J'espère que non et de plus, cela me paraît très improbable parce que la même chose, le moindre objet, sont différents selon que vous le regardez aujourd'hui, demain ou hier. D'autre part, si tant est que cet objet existe vraiment, vous-même vous changez. L'électron, par exemple, pour le moment, on ne peut le pénétrer ; c'est une unité mais rien ne dit qu'il en sera toujours ainsi.

Au V^e siècle, à Athènes, Leucite et Démocrate prêchaient la théorie corpusculaire de la matière, tandis qu'Anaxagore s'en tenait à une théorie continue de la matière. On pensait que c'était plutôt la théorie atomique qui était dans le vrai mais, avec la théorie de la sécabilité des corpuscules, on arrive maintenant à une sorte de continuité discontinue...

Q. — Vous avez dit tout à l'heure que l'artiste avait le pouvoir de créer des monstruosités, chose que le technicien et le philosophe, par exemple, ne peuvent pas faire. Or, dans votre œuvre, vous employez des schémas mathématiques, et il semble que vous laissiez la machine réaliser la musique de ce schéma mathématique. J'aimerais savoir quelle est la monstruosité pour votre cas.

Un mathématicien, un généticien ou un agronome n'utilisera pas les formules du calcul de probabilité comme je les ai utilisées. Ils suivraient l'expérience comme un guide, se donneraient des hypothèses de travail et en vérifieraient l'efficacité. Sinon, ils les changent. Tandis qu'en musique, quel est le critère qui permet de dire : ça marche ou pas ? On ne sait pas très bien. Dans le problème de l'esthétique, quels sont les critères de l'intérêt de telle ou telle combinaison ? Aucun. Je crois que finalement, c'est une question d'intelligence au sens large du terme ; s'il y a suffisamment d'intelligence dans la création monstueuse, elle est intéressante, sinon elle est vaine, ou du moins son intérêt n'est pas de notre heure. Question de dosage, de période, d'époque, dans le temps et dans l'espace. Depuis tant d'années que cela se passe ainsi, on a pris l'habitude de penser que la machine peut s'introduire dans l'art. Comment ? On ne le voit pas très bien encore, mais nous nous habituons à cette idée. Il s'agit donc de bien cerner le danger que présentent les habitudes acquises.

Voici un autre problème psychologique : comment se fait-il qu'en général, un homme propose des idées nouvelles entre vingt et quarante ans, et qu'ensuite, une carapace se forme autour du noyau de départ ? Pourquoi ? C'est que, sans doute, notre faculté de voir les choses d'une manière nouvelle à chaque instant, de découvrir, n'est pas suffisamment développée.

Découvrir fait partie du jeu.

Q. — Dans vos compositions, reflétez-vous finalement l'intuition que vous avez de la perception de l'espace et du temps ?

Ce n'est pas un but, mais une conséquence : lorsqu'un enfant découvre quelque chose, il va le montrer à ceux qui l'entourent ; c'est un peu la même chose pour le créateur : si la chose créée est intéressante, il n'en a pas honte...

M	A	70.55	NA	1001	0(1)=10/0.07/0.09/0.09/0.17/0.03/0.06/0.31/0.07/				
N	TA	CLAS	INST	H	VIGLI	VIGL2	VIGL3	DUREE	DYNAM
01	7.19	7	45	12.4	0.	0.	0.	0.	1
02	7.26	2	1	28.7	0.	0.	0.	3.99	44
03	7.28	8	35	40.1	0.	0.	0.	0.	59
04	7.31	3	13	52.9	0.	0.	0.	1.57	57
05	7.32	7	45	10.4	0.	0.	0.	0.	3
06	7.32	13	63.5	0.	0.	0.	0.	0.	1
07	7.39	2	6	49.1	0.	0.	0.	2.70	54
08	7.40	1	8	0.	0.	0.	0.	6.75	26
09	7.47	8	1	53.0	0.	0.	0.	0.	42
10	7.48	5	33	18.6	-2.0	-2.0	2.0	5.44	17
11	7.51	5	8	62.9	-3.0	-46.0	-31.0	4.00	30
12	7.56	8	5	50.1	0.	0.	0.	0.	36
13	7.57	4	3	44.6	0.	0.	0.	0.90	54
14	7.59	8	15	44.7	0.	0.	0.	0.	28
15	7.61	8	34	41.9	0.	0.	0.	0.	41
16	7.64	1	5	0.	0.	0.	0.	5.30	3
17	7.64	9	2	28.5	0.	0.	0.	3.61	15
18	7.64	5	13	57.1	-31.0	-26.0	-22.0	6.35	38
19	7.68	1	7	0.	0.	0.	0.	0.28	1
20	7.93	8	3	48.7	0.	0.	0.	0.	46
21	7.97	1	4	0.	0.	0.	0.	8.11	18
22	7.98	9	1	37.3	0.	0.	0.	2.33	27
23	8.07	5	10	47.3	18.0	13.0	-12.0	4.78	46
24	8.11	8	24	61.1	0.	0.	0.	0.	18
25	8.11	8	27	40.7	0.	0.	0.	0.	57
26	8.12	2	6	51.4	0.	0.	0.	0.96	53
27	8.18	4	4	40.7	0.	0.	0.	0.45	58
28	8.25	8	40	15.4	0.	0.	0.	0.	9
29	8.34	8	30	36.6	0.	0.	0.	0.	20
30	8.34	3	3	44.0	0.	0.	0.	0.70	51
31	8.38	9	30	39.9	0.	0.	0.	0.	4
32	8.45	1	2	0.	0.	0.	0.	4.62	39
33	8.46	5	45	10.5	-15.0	-8.0	11.0	6.47	0
34	8.58	1	9	0.	0.	0.	0.	10.94	25
35	8.60	6	35	46.8	0.	0.	0.	2.18	4
36	8.66	8	34	26.0	0.	0.	0.	0.	38
37	8.71	5	25	51.2	-4.0	19.0	28.0	4.56	27
38	8.80	8	34	16.5	0.	0.	0.	0.	22
39	8.89	8	12	36.5	0.	0.	0.	0.	13
40	8.89	8	39	45.0	0.	0.	0.	0.	15
41	9.91	9	31	31.9	0.	0.	0.	1.00	24
42	9.05	5	12	35.3	27.0	30.0	19.0	6.66	25
43	9.10	5	43	9.8	2.0	2.0	2.0	4.27	30
44	9.14	5	10	62.7	1.0	-1.0	-1.0	3.23	44
45	9.38	8	39	40.1	0.	0.	0.	0.	44
46	9.39	2	4	51.8	0.	0.	0.	1.40	23
47	9.41	3	2	55.7	0.	0.	0.	2.85	59
48	9.43	5	22	73.8	43.0	-45.0	31.0	8.13	16
49	9.58	8	38	39.6	0.	0.	0.	0.	3
50	9.82	8	32	39.3	0.	0.	0.	0.	17

Etat mécanographique sortant de l'imprimante du 70.90 : Future Partition

Mais ceci n'est pas l'essentiel.

Actuellement, il y a dans les universités, les écoles, les usines, des discussions sur l'enseignement et l'éducation ; on attaque telle institution, telle forme d'organisation de la société qui empêche de réaliser des situations d'études pluridisciplinaires, en prétextant l'absence d'esprit, de méthode, de contact, de rapprochement. Cela ne veut pas dire que celui qui disposera de tout cet arsenal, de toutes ces facilités en tirera bénéfice ; pas du tout. Là se place un autre problème qui est psychologique : celui de l'effort personnel, qui est irremplaçable. Personne ne l'enseigne, il y a une sorte d'apprentissage qui se fait indirectement parce que le maître d'école ou le professeur vous fait faire certaines choses par la voie des examens par exemple. Cela tue et forme à la fois.

Le jeu perpétuel dont je parlais se trouve sur le plancher des vaches, sur lequel doivent s'exercer toutes nos activités. Aristote disait : « L'homme est un animal curieux ». Transposé à l'heure actuelle, il faut entendre : l'effort personnel caractérise l'homme. Le Corbusier, par exemple, qui a mar-

qué l'architecture contemporaine avait cette qualité fondamentale.

Il y a vingt ans, j'ai rencontré Messiaen, quand je lui ai montré des choses que j'avais écrites, il m'a dit qu'elles étaient naïves. J'ai sursauté parce que j'ai pensé que naïf avait une nuance péjorative. A l'époque, Messiaen était inconnu et il faisait vraiment des recherches extraordinaires en ce sens qu'il ouvrait des voies. Il avait cette faculté d'être neuf mais critique à la fois. C'est ce qu'il appelait être naïf.

Q. — Vous parliez de traditions millénaires. N'êtes-vous pas vous-même influencé par elles bien que vous disiez qu'il faut se rendre amnésique pour trouver des choses ? N'êtes-vous pas influencé, par exemple, par la musique qui a été composée depuis l'origine des temps ?

Bien sûr, mais c'est un conflit perpétuel parce qu'on ne peut faire les choses sans clés ; on ne peut pas les faire non plus, si on n'est pas dans un champ culturel. Il faut être attaché et détaché simultanément. Il existe une contradiction inévitable que chacun résoud à sa façon. Mais la résolution existe puisque l'on fait parfois des choses intéressantes.

Q. — A quel point voulez-vous amener l'auditeur ?

Je ne veux pas amener l'auditeur à un point donné. Quand je fais une chose, c'est parce que, d'abord, il faut agir dans la vie et ensuite parce que cela m'intéresse. Ces choses-là peuvent ensuite être communiquées mais cela ne veut pas dire que j'ai l'intention d'amener quelqu'un à un certain point. Je communique des mouvements, des trucs, des choses. Ce qui se passe en chacun est un mystère. Ainsi en est-il pour moi en vertu de l'équivalence des humains.

Q. — Le public se trouve tout de même dans la salle du concert au terme de la réalisation...

Je ne suis pas insensible à cela, mais je ne pense pas que les critiques soient déterminantes dans mon travail. En effet, si après la guerre, j'ai dû quitter la Grèce, c'est pour pouvoir faire de la musique ; en Grèce, le climat était impossible, c'était la répression de la résistance, le retour à la domination de la droite fasciste après une guerre civile, il n'y avait absolument rien à faire. Si j'étais resté là-bas, j'aurais probablement été jeté en prison, comme je l'avais été pendant l'occupation ; mais cette fois-ci, d'une manière beaucoup plus conséquente. Je n'aurais probablement pas fait de musique.

Bien sûr, la réaction du public a d'abord été très défavorable. Souvenez-vous : en 1955, il y a eu scandale, à peu près la moitié du public a lancé des peaux de bananes sur la scène. Ceux qui étaient pour étaient jeunes, ceux qui étaient contre l'étaient moins. Pour l'autre œuvre : *Pithoprakta*, 10 % de la salle étaient enthousiastes et le reste absolument hostile. Tous les journaux du sud de l'Allemagne, ceux de Munich en particulier, ont employé les trois quarts de leurs articles sur ce concert à démolir mon œuvre. Comme je commençais le programme et que les cinq chants d'Orléans, de Debussy, le finissaient, l'un des journaux a titré ironiquement : « De Xénakis à Debussy ». Ils comparaient ma musique à des espèces d'asticots en nickel chromé rongeant des cadavres. Certains ont même dit : « Ah ! je comprends maintenant pourquoi on ne peut pas vivre dans les unités d'habitation construites par Le Corbusier ». Effectivement, à l'époque, l'architecture de Le Corbusier était encore fort décriée.

Q. — Puisque vous êtes à la fois architecte et musicien, quelle est la forme d'art qui vous satisfait le mieux ?

J'aime bien l'architecture et j'aime bien la musique, mais j'aimerais aussi faire autre chose, par exemple, j'aurais aimé faire de l'astronomie, des mathématiques pures ou même de la psychologie.

Je suis convaincu que l'homme peut faire beaucoup de choses, il le devrait d'ailleurs, parce que, quelle que soit la chose qu'il fasse, elle rejaillit sur la voisine. Finalement, il y a un tout, et c'est l'organisation de la société qui fait qu'il est pratiquement impossible de faire deux choses à la fois ; on ne peut même pas faire une seule chose à fond, car même en musique, par exemple, on se spécialise inévitablement d'une certaine manière. Si on n'accepte pas cette spécialisation, on ne sait rien ; en l'acceptant, on croit savoir quelque chose. C'est une illusion fantastique dont je ne sais pas comment va se sortir l'humanité.

Cette demande de l'université actuelle est une conséquence de cette prise de conscience, la spécialisation. Mais elle existe depuis très longtemps en réalité. Mon expérience me dit que l'on peut faire cela à condition que l'organisation des vingt-quatre heures soit convenablement faite. Il y avait un temps où je faisais de l'architecture, de la musique, et de la recherche dans ces deux domaines-là seulement, pour passer le temps. C'était possible et l'un était même bénéfique pour l'autre.

Q. — En Allemagne, tous les gens qui ont participé à l'expérience du Bauhaus, en sont ressortis humanistes au sens propre du terme. Leurs actions, en différents domaines, s'interpénétraient et se nourrissaient mutuellement. Vis-à-vis de votre œuvre, l'utilisation des probabilités est-elle une volonté de réaliser une philosophie ? Dans ces conditions, puisque vous considérez la création et toute action humaine comme un jeu, est-ce que la philosophie est un jeu ? Est-ce que la vérité est un jeu ?

Il n'y a pas de démenti formel à la thèse de Berkeley par exemple, qui est un peu celle de Descartes retournée, et celle de Pannéride. Celui-ci disait : « C'est la même chose : être et penser ». Descartes dit : « Je pense donc je suis ». Berkeley dit : « Je suis seul, il n'y a pas de nature. Tout ce qui se passe, c'est moi dans ma tête ». On ne peut pas prouver le contraire formellement ni même par l'expérience. Regardez comme on change les vérités physiques qui auraient dû être les plus certaines. Ce sont donc des hypothèses, des propositions, des formes, de penser et de voir les choses. L'art devrait être ainsi : une philosophie.

Ainsi, en musique, y a-t-il peut-être des choses que nous ne voyons pas encore. Mais je pense que les arts en général, et la science, aidée de la technologie, sont capables d'entrer dans ce domaine. Pour ce problème du solepsisme par exemple, le test serait de faire varier les catégories profondes de la pensée de l'homme, de les changer, pour voir ce qui peut en sortir. Bien sûr, cela nécessiterait probablement un travail de toute la société ; il s'agirait d'un effort planétaire pour transformer l'humanité de l'intérieur. On sait maintenant faire des canons, des bombes atomiques, mais se changer soi-même dans les substrats profonds, changer la matière psychique de l'homme, cela ne s'est encore jamais fait.

Q. — Pensez-vous que l'art permette d'atteindre certains états où croient parvenir certains mystiques ?

Oui, bien sûr ; car, dans le mysticisme, on peut distinguer deux aspects. D'abord, c'est une solitude : se moquer de tout (ou de presque tout), se limiter à très peu de chose, et gonfler ce très peu terriblement, c'est alors une sorte de psychodrame que vit le solitaire. C'est pour cela qu'il a besoin de solitude, car autrement la création d'une vie imaginaire n'aurait pas lieu.

On peut bien sûr vivre seul à Paris, mais ce n'est pas une vraie solitude. Quand on vit seul, il y a toutes sortes de fantasmes qui croissent en nous. A ce sujet, il serait intéressant de voir, par exemple, comment ont vécu des solitaires dans les cavernes pendant un, deux ou trois mois, pas seulement du point de vue physiologique mais du point de vue des idées, de savoir comment croissent les folies, comment se développent ces fantasmes.

Le deuxième aspect est celui de la domination de soi-même.

Q. — Les mystiques cherchent à avoir une relation avec Dieu ou avec quelque chose qui les dépasse. Est-ce que l'artiste ne chercherait pas quelque chose qui se trouverait plutôt ancré en lui ?

Cela dépend des artistes, je ne peux pas vous répondre d'une manière générale. Je sais jusqu'à un certain point ce que je veux. D'ailleurs, je ne peux croire en Dieu après tant de dieux morts. Mais je sais que je voudrais être en contact permanent avec les choses, les revoir constamment et à plusieurs niveaux : par exemple, les mathématiques sont un moyen de sortir de soi.

Quand je travaille, je pars d'hypothèses d'algorithmes, je vois ce que cela donne et le résultat peut être intéressant ou bien à rejeter. La réponse rejaillit sur vous si le résultat est assez intéressant pour vous sortir de vos habitudes au sens large du terme.

Ceux qui disent : il y a beaucoup trop de choses sur terre, nous n'avons pas besoin d'aller sur la lune, sont pour moi dans l'erreur. La règle du jeu pour moi est d'aller partout et simultanément : la mystique finalement est à démystifier. Elle pourrait être partout si nous avions ce don de voir.

Q. — Une de vos œuvres, *Bohor*, a été jouée à Paris lors des journées de musique contemporaine. Je voudrais que vous nous parliez de cette œuvre-là, parce qu'elle est assez particulière dans votre création. C'est une variation autour d'une même trame, autrement dit, d'une même ligne qui se déplace avec des points fluctuant autour d'elle. Le public a provoqué un scandale ; peut-être énervé par cette droite qui ne montait ni ne descendait franchement. Quant on écoute *Métastasis*, *Pithoprakta* ou bien votre œuvre vocale, *Nuit*, il y a quand même d'autres formes.

Il est vrai que, dans *Bohor*, le thème est égal, mais les sons ne sont jamais semblables. Il y a des sons qui se répètent. Bien sûr, ce sont les mêmes sons, mais leur couleur change légèrement, et c'est donc obliger l'oreille à entrer dans le microscopique du son.

Q. — On sentait bien cette façon de voir les choses tendant vers le détail, et l'écoute devait se faire dans ce sens. Mais le public est habitué à trouver certaines variations dans une œuvre. Il ne s'attache pas au détail, mais à une sensation globale...

C'est une manière facile et d'ailleurs la première, que de suivre de grands contrastes dynamiques ; ce sont surtout des musiciens comme Beethoven qui ont introduit ce point de vue. On a perdu l'habitude de voir le petit détail qui fait la vie intérieure des choses ; et c'est probablement ce petit détail qui est l'apanage de musiques très importantes comme celles du Japon, des Indes, de la Chine. On entend pendant des heures des mélopies bâties sur de petites variations qui deviennent significatives, qui prennent de l'importance. Dans ce cas, la vie est d'une espèce différente.

Il y a effectivement dans *Bohor* une espèce de convergence vers un son que l'on appelle blanc, car il contient toutes les fréquences comme la lumière blanche. Tout aboutissait à ce bruit final. C'était l'aboutissement pas au sens d'une fin mais au sens d'un angle.

Quant au titre, *Bohor* est le nom d'un chevalier de la Table Ronde, il y avait d'ailleurs plusieurs chevaliers de ce nom-là. Celui dont je parle est le plus connu, chevalier très rigide, très sévère, beaucoup plus que Perceval... Et puis, phonétiquement, c'était mieux, c'était plus mystérieux.

Q. — Il semble qu'il existe à l'heure actuelle, une volonté d'affiner la perception, de la recréer, ce que montrent

les titres de certaines œuvres. Dans certains cas, il faut avoir la clé pour comprendre et trouver une richesse plus grande que celle éprouvée lors d'une simple écoute d'une création nouvelle, sans précédent et non imitative. Dans quelle mesure alors, n'y aurait-il pas un effort à faire d'un point de vue pédagogique en faveur des auditeurs, c'est-à-dire que les gens seraient beaucoup plus intéressés dans la mesure où ils connaîtraient les mobiles sous-jacents de l'œuvre ? Ne faudrait-il pas le faire ?

Certes, il faudrait le faire. C'est pour cette raison que, parfois, j'accepte de faire des conférences ou d'écrire ; mais je n'écris pas beaucoup parce que je n'ai pas les talents d'un écrivain et en général, je ne transcris que les choses que je ne dois pas oublier. Alors, je porte mon effort sur le titre qui doit résumer pour être bon.

Q. — Aux journées de musique contemporaine, n'avez-vous pas été tenté, avant qu'une de vos œuvres soit jouée, de venir sur la scène pour expliquer. Le fait d'écrire des livres laisse la liberté au spectateur de connaître ou de ne pas connaître. Ne manque-t-il pas là l'effet d'un contact de vive voix ? Je pense que *Bohor* aurait pu être mieux compris si vous étiez monté sur scène auparavant.

Avant, c'est une arme à double tranchant : vous pouvez en général tout livrer avec des mots et quelquefois constater que la personne ne retrouve pas ce que vous lui aviez promis. Il vaut mieux que le contact soit immédiat, c'est la meilleure règle, je crois. Parfois, bien sûr, on peut expliquer mais il faut savoir quoi expliquer, quoi dire, attirer l'attention sur tel ou tel point ; en général, le compositeur ignore ces choses-là, ou s'il le fait, il le fait très mal, il tombe à côté. En fait, la musique ou l'art en général ont-ils besoin d'explications autres que l'objet qu'ils proposent ?

Si vous écoutez une musique du Japon ou d'Extrême-Orient, certains diront que ce n'est pas de la musique, que c'est faux. Si on faisait un apprentissage, peut-être que l'écoute en serait changée... C'est une question d'adaptation. Elle peut se faire par l'habitude, ce qui est très mauvais et c'est ainsi, je crois, que se forme le goût pour la musique contemporaine. Cela ne veut pas dire qu'elle sera comprise, qu'elle sera aimée : on sait très bien qu'on aime ce à quoi on est habitué ! Alors l'amour est paresseux. L'explication est nécessaire si l'Univers proposé par un objet déborde cet objet-là et c'est le cas en général. Ce qui signifie qu'une musique particulière est un échantillon qui ouvre d'autres possibilités, d'énormes possibilités. Et cet Univers se trouve montré dans une série d'œuvres musicales ou d'images d'autre nature artistique. Par exemple, dans le pavillon français de l'Exposition de Montréal, j'ai transféré des problèmes finalement abstraits de composition musicale dans le domaine de la composition lumineuse, c'était une chose passionnante à faire, sans que la composition lumineuse soit en correspondance « biunivoque » avec la composition sonore, sans faire de pléonasme.

(D'après un entretien avec M. Y. XENAKIS.)