

**AULNETTE Joseph, JACQUIN Emmanuel, PHILIPPOT Michel, RENARD Michel,
SEVASTOS Jacques, XENAKIS Iannis, « Une expérience d'initiation à la musique
contemporaine », *La nouvelle critique* n°35, juin 1970, p.70-74.**

Une expérience d'initiation à la musique contemporaine

1969

[70]

La musique, à l'image d'autres activités culturelles, évolue au rythme de notre époque et à la lumière des connaissances d'une fin de siècle riche de réalisations toutes plus extraordinaires les unes que les autres. La Fédération Musicale Populaire avec le concours de l'Octuor de Paris et d'un grand nombre de municipalités ouvrières a animé une expérience tendant à l'initiation populaire à la musique dite contemporaine ou moderne. Qu'en est-il de cette expérience réalisée à partir d'une œuvre importante du compositeur Iannis Xenakis, « Anaktoria » créée au Festival d'Avignon en 1969? C'est ce que « La Nouvelle Critique » se propose d'aborder en publiant ci-après le compte rendu d'un entretien au cours duquel des spécialistes réunis autour de Iannis Xenakis ont débattu des réactions enregistrées à l'audition d'« Anaktoria ».

Ont participé à la discussion:

Iannis Xenakis - I. X.

Michel Philippot - Directeur des Services musicaux de l'O.R.T.F. - M. P.

Michel Renard - Violoncelliste de l'Octuor de Paris - M. R.

Joseph Aulnette - Directeur du bureau des Affaires culturelles de Gennevilliers - J. A.

Jacques Sevastos - Ivry - J. S.

Emmanuel Jacquin - Fédération musicale populaire - E. J.

[71]

E. J. - Après un an d'expériences d'animation musicale, nous avons, à la Fédération Musicale Populaire, perçu un besoin, au niveau des différentes collectivités locales avec lesquelles nous collaborons; celui de sortir du cadre étroit des manifestations musicales traditionnelles, de s'intégrer, plus étroitement à la vie musicale et, dans la mesure où ces collectivités deviennent des « consommateurs » de musique de plus en plus importants, de s'intéresser à l'élaboration même de la création artistique.

À la suite de nombreuses discussions avec des animateurs, des élus, des responsables de Centres culturels, de services culturels des municipalités, de M. J. C., etc. nous avons envisagé de faire participer ces collectivités à une expérience inédite de création musicale.

Dans le même temps, nos amis de l'Octuor de Paris cherchaient à toucher un public nouveau en donnant des concerts axés sur la musique contemporaine là où ces concerts n'avaient encore jamais eu lieu, où l'art musical de notre temps était à peu près inconnu et où les échos de manifestations comme celle de Royan ou d'autres Festivals de musique contemporaine ne parvenaient pas. Ensemble, nous avons recherché la forme à donner à cette expérience.

Nous avons voulu ensuite présenter un musicien dont l'œuvre est caractéristique de notre temps. Iannis Xenakis a accepté d'être celui-là.

Ce choix s'est avéré particulièrement heureux car l'accueil fait à notre proposition, dès que le cadre définitif en eut été tracé, fut en grande partie déterminé par le fait que l'œuvre était de Xenakis, alors que jamais, dans aucune des villes participantes, rien de ce compositeur n'avait encore été interprété.

Pour une œuvre comme Anaktoria, la curiosité joue beaucoup auprès du public, et les musiciens de l'Octuor, parlant de leur travail avec le compositeur, de leur expérience dans l'exécution de la musique contemporaine, montrant les partitions, expliquant avec chaleur et enthousiasme comment on joue et comment on peut approcher cette musique, font beaucoup pour l'intérêt des discussions et se révèlent de remarquables animateurs.

M. R. - Il y a eu tout de suite un grand intérêt pour l'œuvre de Xenakis et puis un courant de sympathie entre la F. M. P., le compositeur et nous; ce qui est, je crois, très important et a permis d'envisager ce travail sous les meilleurs auspices.

On a retrouvé ce même courant de sympathie avec la plupart des organisateurs et avec le public qui se révéla - sinon toujours d'accord - en tout cas passionné. Quant au travail de l'œuvre, nous l'avons réalisé assez vite; nous continuons de la travailler, nous venons de l'enregistrer et elle continue, je pense, à progresser.

L'important, dans notre équipe, c'est que nous sommes tous, à peu près au même titre, très attirés par la musique contemporaine. D'autre part, peu nombreux sont, parmi les ensembles, ceux à vouloir jouer plus souvent de la musique contemporaine plutôt que Beethoven ou Schubert.

Personnellement, je ne suis pas habitué à prendre la parole en public et je considérais cela comme une épreuve redoutable. Or je me suis surpris à parler à la fin du concert et à en éprouver du plaisir.

C'est une expérience qui dépasse de loin le simple fait de jouer, de faire de la musique. Après Anaktoria, j'espère que nous pourrons exécuter une autre œuvre, soit de Xenakis, soit d'un autre auteur contemporain, et que l'expérience se renouvellera.

M. P. - Voilà quelques décennies, on disait que la musique se portait mal. qu'elle perdait son public. On avait tout simplement oublié que, participer à la culture musicale, c'est y faire preuve d'une certaine activité et que l'auditeur ne doit pas être quelqu'un de passif. Il doit prendre part. Il y aurait très long à dire et à expliquer sur la manière dont l'apparition des moyens de communication de masse a modifié le point de vue de l'auditeur, en diffusant abondamment des œuvres généralement connues. Par souci commercial, on craignait que l'inédit rebute le public et on avait habitué une énorme masse d'auditeurs à une écoute passive et à une certaine paresse. Or avant qu'existent ces moyens de communication de masse: cinéma, radio-télévision, disques, etc., n'oublions pas que la vie musicale, c'était, en permanence, l'audition d'œuvres nouvelles qui n'étaient pas du tout destinées, a priori, à entrer dans un répertoire et à être rejouées. On jouait une œuvre et puis, on passait à une autre. Le public de l'époque pouvait aimer ou non l'œuvre interprétée, mais il assistait à sa création, à sa vie et peut-être à sa mort.

Il était donc intéressant de revenir à ces saines coutumes parce que je crois que la pénétration de la musique dans les masses populaires ne peut justement se faire qu'avec la participation des dites masses populaires à la vie musicale, c'est-à-dire, [72] si les œuvres se réalisent pour elles, devant elles, sont exécutées à leur intention et qu'elles ont en plus l'impression que c'est à cause d'elles que ces œuvres existent. Remettre la musique, la vie musicale sur ses rails, c'est tout simplement ce qu'a fait la Fédération musicale populaire en animant cette entreprise.

Je rêve depuis longtemps de faire sortir l'auditeur de cette écoute passive dont il a été question. Pour moi, le concert traditionnel, celui qui se déroule dans une belle salle dans laquelle on ne vient qu'après s'être bien habillé, que l'écoute religieusement avant de se précipiter à la sacristie pour féliciter les participants, ce concert me paraît être en voie de disparition. Mais peut-être vais-je un peu vite...

Détruire ce mythe autour de la musique en allant là où se trouvent des auditeurs ayant envie de participer activement à la vie musicale, me paraît être une bonne formule. Leur donner les moyens de s'exprimer en dialoguant aussi bien avec les auteurs qu'avec les interprètes, - sans pour autant négliger l'indispensable éducation musicale - c'était peut-être la seule manière de procéder.

I. X. - J'ai été séduit d'emblée par le projet qui m'était soumis: bénéficier des services d'un groupe itinérant de musiciens allant sur les lieux mêmes de vie du public, sortant des temples traditionnels de la musique. Ce groupe, constitué par des musiciens de grand talent appartenant aux meilleurs orchestres de Paris, exprimait en fait une volonté de sortir la musique symphonique des ornières.

Je pense, en effet, que si les orchestres ne s'adaptent pas à la pensée contemporaine, c'est l'asphyxie, la mort lente et peut-être même soudaine qui les guettent. Parce qu'il existe toutes sortes de moyens technologiques qui animent les musiciens et aussi le public.

Pour l'instant ce sont ces moyens qui permettent à certains de faire de la musique et à d'autres de l'écouter. Je pense qu'ils pénétreront jusque dans les foyers et qu'il sera possible aux gens de fabriquer de la musique d'une manière complètement artificielle. Ce n'est peut-être pas pour demain, mais pour après-demain certainement.

Que devient alors l'interprète? Qu'advient-il du musicien?

Et puis le sens d'une certaine musique - telle celle que j'aime faire - est modifié comme est modifiée l'intervention de l'instrumentiste. Celui-ci n'est plus vraiment un interprète, mais un créateur de sons. La difficulté et l'intérêt de la chose sont là. Cette double convergence m'a fait aimer l'initiative prise d'aider à porter dans les masses une tentative de construction d'un univers nouveau par la musique, et aussi de sortir celle-ci de l'aristocratie dont parlait Michel Philippot.

Le problème de porter aux masses la connaissance de l'art contemporain est lié au sens même de l'art et à sa définition. Qu'est-ce à dire? L'art n'a pas été défini. Mais mon attitude à ce propos est la suivante: je pense que nous sommes tous dotés de l'étincelle divine. C'est-à-dire que l'humanité - les hommes - est une espèce qui monte. Je crois. En moyenne, les hommes sont tous faits de la même façon et possèdent donc les mêmes qualités; ce qui signifie que l'on peut se comprendre et échanger quantités de connaissances.

Accepter ce postulat implique qu'il faille exercer ses facultés parce que l'exercice, l'activité permettent de transformer l'homme, ses structures mentales. Conversion, transformation de l'homme, tel est le sens que je donne à l'art.

Si l'art reste confiné dans ses traditions secrètes, ou réservé à certaines classes de la société, cet aspect est perdu en grande partie et le plus grand nombre n'en bénéficie pas. C'est un peu comme si on disait des mathématiques qu'elles sont, par exemple, le privilège d'un certain milieu. L'art, c'est pareil. Non pas l'art comme exercice passif, mais l'art comme exercice actif.

Mettre le grand public en face de ce qui se fait actuellement - même si parfois ce qui se fait apparaît déprimant - pose immédiatement, comme corollaire, le problème de la pédagogie de la musique. Et la pédagogie ne peut être que modifiée dans le sens que j'ai indiqué précédemment, c'est-à-dire que l'art devienne un outil de plénitude et aussi un outil de transformation de soi-même et de la société entière. Cela ne se peut que si ces questions, si lui-même (l'art), les objets, les choses, les produits, sont aimés, appréciés, compris, discutés, mis en question... Donc, indirectement, c'est d'une chose importante dont nous parlons ici.

J. A. - Nous avons à Genevilliers un public musical qui s'est constitué peu à peu à partir du travail de l'école de musique. Il nous a semblé intéressant d'offrir à ce public, habitué des concerts, la possibilité de nouer un contact vivant, direct avec une musique d'aujourd'hui, une musique que l'on ne peut recevoir passivement, une musique qui provoque infailliblement des réactions.

Effectivement, une partie du public habituel a été choquée, a eu des réactions extrêmement vives, du type par exemple : « C'est une musique qui traumatisé, alors que la vie quotidienne déjà nous traumatisé; pourquoi la musique d'aujourd'hui devrait-elle aussi provoquer un certain traumatisme? »

Dans un autre ordre d'idées, on peut se demander pourquoi la musique ne devrait pas poser de questions, être reçue comme cela, purement et simplement.

Notre assistance habituelle était présente, dans sa masse, avec en plus une frange importante d'un public nouveau. Il est difficile d'analyser les raisons pour lesquelles les spectateurs ont répondu à notre appel. Les uns, peut-être parce qu'il s'agissait de musique contemporaine, dont ils avaient entendu parler - en particulier des jeunes - sans la connaître. D'autres ont été attirés par la présence du compositeur. Tous ont semblé intéressés et je crois que la musique y a gagné.

Il y a aussi un autre aspect: je ne sais pas si nous aurions organisé ce concert si nous n'avions pas eu l'appui de l'École de musique. Personnellement, je pense qu'il est difficile de présenter de la musique contemporaine - et même de la musique en général - avec contact direct, sans qu'il y ait eu au préalable un enseignement. Nous n'aurions sans doute pas couru ce risque sans cet acquis.

Dans le même esprit, il m'apparaît important, puisque nous parlions tout à l'heure des moyens audiovisuels, de souligner le rôle important de l'émission de télévision consacrée à la musique de Xenakis. La construction même de cette émission était de nature à faciliter la compréhension de l'œuvre, à permettre aux gens de se pénétrer de celle-ci.

M. P. - Les moyens de communication de masse peuvent jouer, pour l'initiation musicale, un rôle considérable. À condition qu'on les utilise dans ce but. Ce que je déplorais tout à l'heure, c'est le culte presque exclusif porté à des musiques du passé. Certaines gens ont fait énormément d'efforts pour diffuser la musique, pour la faire aimer, mais je ne sais quelle crainte les limitait à faire apprécier exclusivement celle du passé. Je prendrais un exemple très simple: si l'on veut faire vivre les arts plastiques, la peinture entre autres, il faut des musées, et aussi ne pas se contenter d'organiser des visites [73] de ceux-ci; il faut également prévoir des tournées de

galeries de peinture où l'on expose des tableaux contemporains, visiter des ateliers d'artistes, placer l'art là où il doit être, c'est-à-dire là où on peut le contempler. La sculpture grecque, par exemple, n'était pas faite pour les musées; elle l'était pour embellir les cités. La musique doit, elle aussi, être placée là où l'auditeur se sent concerné par elle. C'est peut-être parce que, pour la première fois, les auditeurs se sont véritablement sentis concernés qu'ils ont été intéressés. C'était fait pour eux, cela ne leur plaisait peut-être pas, ils se sentaient « traumatisés » par ce genre de musique, mais elle était créée à leur intention.

J. A.- Ce sont surtout les habitués de la musique classique qui ont eu cette réaction.

J. S. - Je voudrais faire part de l'expérience d'Ivry et ce que j'en ai retenu. Pour moi, il est apparu que l'audition d'Anaktoria a fait éclater les barrières de la formation musicale telle qu'on la conçoit d'une façon classique.

J'ai eu le sentiment que la partie du public acquise à l'œuvre de Xenakis était composée dans sa majorité de jeunes et aussi de gens n'étant pas particulièrement mélomanes, mais ayant ressenti la caractére vivant et prenant d'Anaktoria.

I. X. - En général, les enfants comprennent que la musique contemporaine est celle de leur temps. Quant au public, disons de type classique, standard, il faut s'efforcer de lui faire toucher cette musique du doigt. Par exemple, si quelqu'un dit: « ... mais ça me rappelle la scierie » ou n'importe quoi d'autre, il est possible de répondre: « ... au temps de Beethoven ou de Mozart on roulait en carrosse et la musique reflétait une époque où l'on prenait le temps de vivre. De nos jours, la musique se doit de correspondre à un tout autre rythme. » Peut-être alors, fait-on découvrir quelque chose.

Autre aspect très important: les gens connaissent environ deux siècles de musique, mais ils ignorent ce qui existait précédemment. Avant Vivaldi, c'est le néant complet alors qu'une musique extrêmement riche - également difficile à assimiler - charmait peut-être nos ancêtres; sans parler de la musique d'Orient dont on ignore à peu près tout.

Quand on met l'accent sur les points que je viens d'évoquer, on a l'impression que les gens s'ouvrent, qu'ils comprennent mieux la démarche de la musique contemporaine.

Précisément, je pense que les auditeurs ayant l'oreille un peu faite à la musique sont tout à fait aptes à comprendre - sinon à apprécier - la musique contemporaine dès lors que l'on a trouvé le moyen de leur expliquer qu'il s'agit d'une musique de notre temps, comme il s'agissait jadis d'une musique d'une époque correspondante.

N. C. - Il ne s'agit cependant pas d'affirmer que la musique contemporaine est mieux reçue par ceux qui n'ont pas de culture musicale classique que par ceux qui, au contraire, la possèdent, car on aboutirait en définitive à opposer la musique du passé à celle qui se construit aujourd'hui. Alors qu'au contraire, il y a filiation.

M. P. - Comme vous le dites très justement, il y a filiation dans l'histoire de la musique, et ce ne sont pas les gens cultivés musicalement qui semblent réfractaires à la musique contemporaine; ce sont ceux qui se croient cultivés. Or, être cultivé musicalement, c'est être informé de ce qui s'est fait, même dans les limites de notre civilisation européenne occidentale; c'est connaître la musique composée depuis l'apparition de la polyphonie, c'est-à-dire au moins depuis le dixième siècle et jusqu'à maintenant. Les gens qui ne connaissent que quelques symphonies romantiques ne sont pas réellement cultivés; c'est exactement comme si, en littérature, on se croyait cultivé en ne connaissant que Molière et Racine.

J'ai parlé tout à l'heure de l'importance de l'entreprise en signalant que c'était une sorte de tradition retrouvée dans la consommation de la musique, dans l'activité musicale et j'essaie maintenant de situer le personnage Iannis Xenakis. Je dirai qu'il fait partie de ces hommes, très rares il y a encore une vingtaine d'années - moins rares maintenant - qui retrouvent une certaine tradition oubliée depuis le romantisme: celle de l'artiste qui n'est pas seulement un monsieur brusquement saisi par l'inspiration et se mettant à travailler. De tous temps, et depuis Pythagore (qui je peux citer parce que je sais que cela fera plaisir à Xenakis), l'artiste musicien a participé à des activités qui n'étaient pas exclusivement musicales. Il s'intéressait à la vie littéraire, aux sciences de son temps. Or, les sciences et la musique ont toujours marché de compagnie et quelquefois très étroitement. Il suffit [74] de rappeler quelques jalons dans l'histoire: le Traité d'harmonie, de Rameau, est un ouvrage scientifique qui a déclenché un autre ouvrage, d'ailleurs purement scientifique celui-là, de d'Alembert, inconnu comme musicien, mais ayant cependant écrit plusieurs ouvrages sur la musique et même découvert des accords qui n'étaient pas employés à son époque, en disant: « Voilà ce que je propose, et que des musiciens pourraient utiliser s'ils ne se laissent pas enfermer dans la routine. » Et d'Alembert a découvert ainsi des accords qui ont été employés ensuite par Debussy... Jean-Sébastien Bach lui-même s'est servi du système tempéré parce qu'un théoricien de son temps, par un raisonnement scientifique, avait aussi établi la justification du tempérament. On n'en finirait pas de montrer ce lien qui unit l'artiste musicien à l'ensemble de la vie de son époque, y compris la vie scientifique. Or, cette vie scientifique, dans une civilisation technique comme la nôtre, a une énorme importance: et l'on a quelquefois tort de la limiter précisément à la technique. C'est aussi une culture de l'être humain et elle est malheureusement, en France, à développer, comme la culture musicale. Je dirai que lorsqu'on parle de culture musicale, scientifique ou littéraire, de culture en ce qui concerne les arts plastiques, le théâtre, le cinéma, etc., on a un petit peu tort: chacune en effet participe des autres;

on ne peut pas les séparer du tout. Et c'est surtout en partant de cet état d'esprit que Léonard de Vinci, par exemple, disait: « Il est facile de se rendre universel, parce que, lorsqu'on connaît bien sa propre discipline, on voit les liens qui l'unissent à toutes les autres et on s'intègre facilement à celles-ci. »

Je crois que Xenakis, justement, participe à ce mouvement de réintégration de l'artiste dans une société qui doit devenir une société de culture, si nous voulons que les hommes s'y accomplissent et y vivent heureux. Il était donc normal qu'il se préoccupe des divers courants de pensée du vingtième siècle. De nombreux mathématiciens sont - sans le savoir peut-être - de grands philosophes, parce que la pensée mathématique, ne consiste pas du tout à s'amuser avec les chiffres. Au niveau le plus élevé, comme on a tendance à le dire, les mathématiques et la musique font bon ménage et c'est à ce niveau qu'on rejoint, et là d'une manière légitime, une certaine « inspiration ». Il faut avoir énormément d'imagination pour devenir un grand mathématicien comme il faut énormément d'imagination pour être un grand musicien. C'est au niveau de la réconciliation, en quelque sorte, entre l'homme de sciences, le musicien, le savant de toute nature, le poète, c'est à cette réconciliation donc, que Xenakis travaille et donne l'exemple en composant une musique branchée directement sur la vie culturelle du vingtième siècle.

M. R. - Pour revenir sur l'œuvre de Xenakis elle-même, je pense qu'elle est moins bien ressentie, justement, par ceux qui ont le regard immuablement tourné vers le passé. Mais il n'y a pas qu'à notre époque qu'il en est ainsi. Beethoven en son temps n'a pas toujours été compris. Passe encore si cela n'avait été que d'un certain public, mais Beethoven a été aussi incompris d'autres grands musiciens, Weber et Chopin par exemple. Beethoven était un musicien difficile pour ceux qui ne ressentent pas directement le choc prodigieux provoqué par l'adéquation au type de pensée et à la vie de son temps.

N. C. - Que pouvons-nous dégager de l'œuvre proprement dite de Iannis Xenakis?

I. X. - Du point de vue formel, c'est une œuvre qui n'est pas calculée; je veux dire par là qu'il n'y a pas de calcul, d'aucune espèce. C'est du calcul au deuxième degré plutôt. C'est-à-dire des rencontres de sonorités, de textures, de structures sonores, qui peuvent être le fait des instruments à cordes et à vent.

Le sens de cette œuvre est - comme je l'ai écrit - une sorte d'hymne amoureux; l'amour sous toutes ses formes, c'est-à-dire les tendances qu'a l'homme vers ce qui l'intéresse; que ce soit l'amour charnel, scientifique, spirituel ou autre... Quant au nom « Anaktoria » c'est celui d'une femme, d'une belle femme.

La notation est traditionnelle à la base, sauf pour des points de détail où il fallait donner un codage spécial assez clair pour qu'il soit compréhensible et efficace. Il y a des marges de certitudes au codage. La musique instrumentale peut être écrite avec la notation traditionnelle, je dirai presque complètement. L'écriture traditionnelle est vraiment très complète: utilisée à bon escient, elle peut donner des choses nouvelles.

J. S. - Pour moi, Anaktoria est une œuvre militante. Elle repose, à quantité de mélomanes, les problèmes de la musique. Elles les pose par rapport à soi et par rapport à ce que l'on attend de la musique. Elle se rattache à l'action culturelle et à tous ses aspects dans la vie sociale hors du cadre purement musical.

À partir de l'audition d'Anaktoria, les discussions ont été d'un niveau élevé. C'est pourquoi l'œuvre de Xenakis a, pour moi, une valeur militante.

La musique peut participer à la vie dans sa totalité. Celle-ci n'est pas découpée au concert, pas plus qu'au travail ou dans le milieu familial, c'est un ensemble.

Qu'une œuvre musicale puisse permettre de voir ces choses sous un autre aspect, c'est pour moi une expérience enrichissante.