

1.

ENTRETIENS AVEC XENAKIS

environ 1972

avec

Henri-Louis de la GRANGE

Je suis né au bord du Danube, à Braila, en Roumanie. Mon père était directeur d'une agence anglaise d'import-export. C'était un homme d'affaires. Braila était très loin de Bucarest. Et Braila, Galatz, Sulina, c'est-à-dire toutes les villes du Danube près de la mer, et sur la Mer Noire étaient colonisées par des Grecs. La diaspora grecque a toujours trouvé sur ces terres les moyens de s'enrichir et de subsister. La Grèce, étant à jamais un pays au sol pauvre, il est beaucoup plus difficile d'y vivre. C'est pour cela que depuis l'Antiquité il y a une colonie grecque en Roumanie, Russie du sud, et aussi en Géorgie... L'Asie Mineure a toujours eu des colonies grecques, tout comme l'Afrique, en Egypte, en Syrie. Panacitistrati écrit que le grec était une langue quasi- internationale dans presque tous les ports.

Mon grand-père paternel venait de Kimi Evvia, son père, lui, venait de Naxos, et plus anciennement encore son arrière grand-père venait de Crète. Il y a donc une branche qui est venu de Crète par les Cyclades. La famille de ma a grand-mère paternelle, elle, venait d'une autre partie de la Grèce, celle de Constantinople, de Calipoli et d'Asie Mineure.

L'origine de mon nom est crétoise. La terminaison -akis est plus dense en Crète qu'ailleurs.

2.

Les parents de ma mère venaient de Lemnos. C'est une île mystérieuse, assez païenne, où sont passés des Etrusques autrefois. On en a trouvé des vestiges près de Thrace, à l'entrée de l'Hellespont.

N'est-ce pas l'île qu'on aperçoit du Mont Athos ?

Peut-être oui, c'est dans ces parages-là, mais je n'y ai jamais été.

Et la famille de ta mère s'était aussi installée en Roumanie ?

Ma mère est née en Roumanie à Braïla. Son père était minotier, il avait des moulins à Braïla et des bateaux pour aller vendre son blé en Russie, entre autres. C'est dans cette ville que mon père a connu ma mère. À l'époque, comme dans tous les mariages, ce fut un mariage arrangé. Mais d'abord il dut marier et doter ses sœurs, selon la tradition ce qui fait qu'il était beaucoup plus âgé que ma mère. Elle avait été élevée dans un couvent de religieuses françaises et parlait aussi bien le Français que l'Allemand. Mon père a gardé ses habitudes de célibataire aisé et n'a pas rendu ma mère très heureuse. Je l'ai trop souvent vu pleurer.

Est-ce que les Grecs qui habitaient la Roumanie se considéraient toujours comme citoyens grecs ?

Oui, bien sûr. J'ai de la famille en Roumanie, qui s'appelle Xenakis, qui ne parle même pas le grec, mais ils ont encore le passeport hellène et ils y tiennent.

Cette ville de Braïla était-elle belle ou pas ?

Je ne me souviens pas très bien, je ne peux pas porter de jugement. Je sais que le quartier le plus résidentiel, qui était autour du parc public de Braïla., était beau.

3.

Quels étaient les rapports entre la minorité grecque et la majorité roumaine ?

Vers le XVI^e siècle, la Roumanie a été éveillée pour ainsi dire à la conscience aussi bien politique qu'artistique par les phanariotes¹ qui étaient des grecs nobles, prélats, commerçants qui participèrent à l'administration et occupèrent des charges de plus en plus importantes, diminuant le pouvoir des roumains. La Roumanie est restée orthodoxe, c'est-à-dire de rite oriental et ça c'est aggravé lorsque le pouvoir fut entre les mains des représentants de la Sublime Porte qui suivrent une politique plus ou moins forgée par les phanariotes. Le Phanari était un quartier de Constantinople où vivaient les classes dirigeantes Grecques. Et ce sont elles qui administraient les affaires étrangères de la Turquie. Ils étaient parfois des descendants de familles byzantines. Ils étaient envoyés par les Turcs en Roumanie. C'est pour cela que les Roumains petit à petit, avec le réveil national, ont vu les Phanariotes comme l'ennemi numéro 1. Et alors, bien sûr, ça a déteint sur tous les Grecs, mêmes ceux des

migrations plus récentes. Je me souviens qu'à l'école on m'accusait d'être un Grec Phanariote. C'était une injure grave.

Tu n'as aucune idée quand et pourquoi ta famille s'est installée là bas ?

Mais si, je sais que mon grand-père est parti parce qu'il n'avait pas assez de terres à cultiver en Eubée. La terre était trop pauvre. Il a tout laissé ; il est parti, à 25 ans, je crois.

4.

Et c'est lui qui a commencé une affaire qui était la même que celle de ton père ?

Non, mon grand père était à Sulina, à l'embouchure du Danube, de la Mer Noire. Il faisait du commerce. Sulina est une ville où il y avait tellement de Grecs que même le maire, qui était Roumain, parlait le grec ! Ceci pour te donner une image de ce background assez particulier, qui n'existe plus, presque disparu, petit à petit, depuis 1930 ?

À cause d'un sursaut nationaliste en Roumanie ?

Non, ça n'était pas tellement porté contre les Grecs, mais le commerce devenait plus difficile, et il passait ailleurs. Les points importants n'étaient plus la Grèce ni la Russie du sud. Peut-être aussi à cause de la révolution Russe aussi. La Roumanie faisait beaucoup d'affaires avec Odessa, Rostov, la Crimée et même la Géorgie, mais avec la révolution ça s'est coupé. Dommage car c'était une des terres les plus fertiles d'Europe.

Tes premiers souvenirs sont donc que ta famille habitait autour de ce parc dont tu parlais à Braïla, dans une maison que ton père avait fait construire, indépendante de ses affaires, situé, elles, dans un autre quartier.

Oui, ses affaires étaient dans le quartier du port, plus bas. Braïla est sur une falaise, sur un plateau, et le Danube est

5.

en contre-bas. Là est la ville portuaire. En face il y a une plage où on allait en traversant le Danube à la nage quand on a grandi un peu plus. C'était assez difficile car le courant était

fort. Il n'y en avait pas beaucoup qui le faisait, il faut dire, mais nous, les trois frères on y arrivaient, on était un peu tordus déjà.

Tu avais combien de frères et sœurs ?

Deux frères plus jeunes, un qui est aux Etats-Unis maintenant², et l'autre qui est à Athènes. Il me reviens un souvenir. Mon grand-père connaissait Homère par cœur. Ainsi chez nous la tradition antique se perpétuait, et à l'âge de 60 - 70 ans il a voulu lire le Dante, mais dans la langue originale, aussi s'est-il mis à apprendre l'italien. Il ne vivait plus que pour ce mirage, ce rêve.

C'est donc ton père qui s'est installé à Braïla ?

Oui, et il était l'aîné de 12 enfants, et à l'époque, il était obligé de les élever, de prendre soin, c'était le code familial. Il a payé donc hypothéquait son avenir. Il voulait devenir prêtre au début. Peut-être pas prêtre, mais se consacrer à la théologie, aller à l'école de Constantinople, qui s'appelait la Grande Ecole de la Nation et qui était une institution religieuse où les intellectuels grecs et haut fonctionnaires faisaient leurs études ; une institution de structure très moyenâgeuse, venant de Byzance. À cause de sa famille, il n'y a pas été ; il a cessé ses études, s'est mis au travail, a formé les dots de ses sœurs, et a aussi aidé ses autres frères soit à faire des études soit à démarrer

6.

dans la vie.

Jusqu'à quel âge es-tu resté à Braïla ?

Assez peu, 10 - 11 ans.

Tu as assez peu de souvenirs de ton enfance de Roumanie ?

Assez peu.

Pas de souvenirs de vacances, de montagne ?

Si, on allait à Sinaia. C'était le lieu des vacances de gens aisés. Je me souviens des hôtels où on traînait pendant un mois. C'était dans les Carpathes, dans les forêts de sapin, c'était très beau.

Tu faisais des promenades en montagne ?

Oui ...

Mais tu n'aimais pas tellement la montagne ...

Non, je crois que j'ai toujours été attiré par la mer. Mais c'était rare quand on y allait. Dans ces cas-là, on allait à Mamaia, qui est devenu maintenant un site balnéaire très important de la Roumanie actuelle. Mais alors il y avait très peu de gens. C'est une gigantesque plage où les femmes faisaient des bains de boue et de sable chaud tandis que les nurses essayaient de distraire les enfants. Il faut bien dire que seuls les gens aisés osaient y aller.

7.

Jusqu'à 10 ans tu as donc été à une école grecque ou roumaine?

Dans une école roumaine, une école primaire. Mais je faisais du grec chez moi, en particulier.

Tu parles encore le roumain ?

Je l'ai oublié un peu bien sûr, mais je le parle, je le comprends. Je compte toujours en roumain.

Pourquoi as-tu quitté la Roumanie à l'âge de dix ans?

Mon père le voulait ... Ma mère est morte quand j'avais 6 ans. Et il n'y avait plus que des gouvernantes, une Française, elle venait de Lyon, une Anglaise, une Allemande pour nous élever.

De quoi est-elle morte, est-ce que tu sais ?

Elle est morte d'une éclampsie, je crois, Une rougeole qu'elle avait attrapée de nous. Une épidémie de rougeole infantile à Braïla, nous l'avons eue tous les trois, elle aussi, ainsi que l'enfant qu'elle portait. C'était une fille mais elle est morte peu après sa naissance.

Est-ce que tu te souviens de sa mort ?

Très peu, on la cachait. Un matin on nous a dit le classique: « allez embrasser votre mère, parce qu'elle va partir. Elle dort en ce moment, ne la réveillez pas, elle va partir pour un voyage, » mais moi je sentais, je savais qu'elle était déjà morte.

8.

Tu l'avais entendu murmurer ou tu l'avais deviné simplement?

Tu sais les enfants devinent des choses, on ne peut pas les leur cacher. Et puis mon père a voulu nous envoyer soit en Suisse, soit en Grèce. Et heureusement, il a découvert cette école en Grèce qui venait d'être construite, construite par un type de l'île de Spetsai qui avait émigré aux Etats-Unis, pauvre, y a fait la vaisselle, en est rentré riche et a construit cette école. Cette école avait

ceci de particulier qu'elle était à double direction, une direction était grecque en ce qui concernait l'éducation parce qu'il fallait passer par les lois de l'Etat, et l'autre en ce qui concernait le côté sportif était anglais. Il y avait deux directeurs, un anglais et un grec. J'ai vécu là pendant six ans; au bord de la mer.

Ton père était considéré à Braïla comme un grand bourgeois, un homme très riche, enfin sa situation était comment ?

Je ne sais pas. Je ne peux pas me rendre compte, parce qu'on voyait très peu de gens. Mon père recevait à son club et lorsque ma mère vivait, on voyait de temps en temps un de ses amis à qui on allait rendre visite, puis on nous rendait la visite. Pour la plupart c'étaient des familles grecques ou juives, très peu de familles roumaines. Mais après sa mort, on ne voyait plus personne. La gouvernante ne savait pas sortir, on était isolés, mon père faisait son travail, on ne le voyait presque jamais ; et pratiquement je n'ai pas eu de famille, même quand ma mère vivait, on la voyait très peu, car il lui arrivait de sortir sans nous.

Tes frères sont partis de Roumanie avec toi ?

Ils sont venus me rejoindre un an plus tard à Spetsai. Moi j'ai fait l'épreuve que c'était possible, mon père avait fait l'essai avec moi : concluant.

Pourquoi est-ce que vous voyiez très peu votre mère, que faisait-elle ?

Je l'ai dit, on était élevés par les gouvernantes tout le temps, depuis notre naissance. Je ne sais pas ce qu'elle faisait. La vie des femmes de cette époque et de ce milieu certainement j'ai su bien plus tard qu'elle protégeait les arts et la restauration des églises orthodoxes.

Te souviens-tu encore de choses culturelles à Braïla, un théâtre ?

Oui, il y avait un théâtre communal, mais je ne me souviens que d'une chose, de représentations données par les enfants, étudiants ; une fois même j'avais participé à une de ces représentations. Je jouais. C'était une pièce, ou peut-être un tableau vivant, je jouais le rôle de Marie Madeleine, une pièce religieuse. On m'avait foutu une perruque blonde, parce qu'elle était blonde Marie Madeleine. J'avais 7 ou 8 ans.

Est-ce qu'il y avait des choses plus sérieuses, le cinéma, ... ?

Oui, J'allais au cinéma. À Braïla je n'ai jamais été à un concert. Peut-être qu'on ne m'y a pas amené.

La musique ne comptait pas beaucoup dans ta famille ?

Si, ma mère était musicienne, elle jouait du piano. Mais je n'ai pas eu beaucoup de contact, pourtant je me souviens maintenant quand j'avais 5 ou 6 ans, avant sa mort, elle m'avait fait cadeau d'une petite flûte et j'étais émerveillé par les sons qu'on pouvait en tirer. Elle était très musicienne et elle avait toutes sortes de partitions.

¹ Pharaniotes ...

² Frère Usa décédé, l'autre à Athènes, ... trouver les dates

10.

et elle lisait beaucoup.

Du point de vue visuel, ta famille s'intéressait-elle à l'art, à la peinture, à l'architecture ?

Je n'en ai pas conscience. Ça se passait au moment où je ne comprenais rien du tout. Les intérêts étaient plutôt littéraires. Mon père m'a influencé peut-être plus tard, parce que lui aimait beaucoup la musique allemande, surtout Wagner et l'opéra, et l'opéra italien aussi. Il me parlait tout le temps de ça. Avec ma mère ils ont même une année été au Festival de Bayreuth. C'est peut-être pour ça que Wagner est devenu quelque chose d'oppositionnel, je ne l'accepte pas facilement.

Même pendant tes études en Grèce, tu as continué à passer tes vacances à Braïla ?

Oui, on allait tous les ans pendant les grandes vacances passer deux ou trois mois à Braïla, et on nageait beaucoup dans le Danube et on mangeait des pastèques.

Ton père restait toute l'année à Braïla ?

Je ne sais pas. Il allait sûrement beaucoup en Angleterre, mais sa maison était à Braïla.

C'était un grand grand travailleur ?

Sûrement. Un de ses amis, qui était aussi un concurrent, m'a dit que mon père était un génie des affaires.

Si tu cherchais à le définir, tu dirais que c'était un homme assez dur ?

Peut-être, oui.

11.

Enfin, avec vous, il n'était pas très affectueux ?

On ne se voyait ... je crois ... il m'est difficile de dire ça. Tu sais dans notre famille, on n'a que très peu de signes extérieurs d'affection. Mes frères et moi, nous nous serrons la main. Et lorsque un de nous ait une faiblesse sentimentale, les autres ironisent. C'est pour ça qu'il m'est difficile de ... Mais je crois que, moi en particulier, mon père m'a toujours aimé, parce que je ressemblais beaucoup à ma mère ; il retrouvait ma mère dans mes traits.

Tu as l'impression qu'il aimait beaucoup ta mère ?

Après coup, oui, il paraît, il semble qu'il ait aimé beaucoup ma mère.

Mais pas pendant qu'elle vivait ?

Non, je ne crois pas. Il menaient une vie ensemble, mais d'après ce que j'ai entendu, d'après ce que j'ai pu voir, elle était plutôt la femme qui restait à la maison et lui qui s'en allait assez souvent.

Et de ta mère, tu gardes tout de même un souvenir de tendresse, d'affection ?

Un peu, mais mitigé, mélangé. Très peu de souvenirs en fait.

Donc à 10 ans, tu prends le bateau en Roumanie et tu descends à Athènes par bateau?

Non, par avion, avec mon père, de Bucarest, il m'a amené à Salonique. Et puis ensuite, on a pris le train, abominable train qui a

12.

mis 12 heures de Salonique à Athènes. Ensuite, le bateau pour aller à Spetsai et il m'a laissé là-bas. Il m'a lâché là-bas.

Spetsai, ce n'est pas tellement loin de Nauplie, près du Péloponnèse ?

C'est ça, c'est près de Hydra.

C'est une belle île?

Oui, c'est une des plus belles, c'était une des plus belles îles de l'Archipel. Je dis c'était, parce que maintenant elle est complètement je crois, abîmée par le tourisme.

13.

Il y a une seule ville sur cette île, ou plusieurs ?

Une seule, le port.

Et l'école est près de ce petit port ?

Elle est en dehors de ce port, à une certaine distance. C'est-à-dire que l'école est complètement isolée, au bord de la mer et loin du village. On allait au village le dimanche, à pied, en uniforme et on assistait à la messe debout, ce qui est horriblement fatigant, et ensuite on pouvait se répandre dans la ville pour aller manger des pâtisseries.

Il y avait environ combien de garçons ?

Il y avait une centaine, 110 à mon époque.

Et tous grecs ou beaucoup d'étrangers ?

Tous grecs, mais qui venaient de toutes sortes de pays, d'Australie, des Etats-Unis, de Russie, de partout, d'Angleterre, de France, enfin c'étaient tous les grecs qui s'enrichissaient à l'étranger qui envoyaient leurs enfants se refaire une culture grecque.

C'était dans l'intention du fondateur que ce soit surtout des Grecs de l'étranger ?

Non, pas du tout, mais c'était tout naturel. Il y avait une autre école qui s'appelait l'Ecole Américaine, près d'Athènes, le Collège Américain, qui avait été fondé avec une tendance plutôt américaine, et puis il y avait cette école-là, qui venait d'être faites et

14.

comme le site était merveilleux, les locaux étaient pour l'époque très spacieux, très bien fait, c'était comme une école modèle.

Et c'était une école très chère ?

Non, relativement pas du tout.

Et du point de vue sport, vous en faisiez énormément ?

Oui, tous les sports. Il y avait d'abord l'athlétisme, chose très importante, et ensuite, le football, les sports de groupe, les sports anglais, le volley, le basket, le fives. Le fives est une espèce de jeu avec une balle qu'on fait tourner sur quatre murs.

Au fond, c'est à ce moment-là que tu as vraiment découvert la mer ?

Non, j'aimais déjà la mer avant. Quand on était petits, quand on allait parfois sur la Mer Noire.

Ce n'était pas la vraie mer, puisqu'il y avait une grande plage.

Oui, c'était une grande plage. Et puis aussi il y avait un lac salé à Braïla et les gens allaient faire des bains de boue. Il y avait des cures, et ma mère m'y amenait. Il y avait du soufre je crois dedans. Elle m'y amenait parfois et je garde un souvenir à moitié terrorisé, enfin j'étais fasciné par cette eau qui était bouillante, parce qu'après on se trempait dans le lac.

15.

À Spetsai, est-ce que tu t'es adapté assez vite et assez facilement ?

Non, ça a été très très dur. D'abord il y avait un obstacle de langue, mon grec n'était pas assez

fluide, il n'était pas assez adapté et je devais faire très attention. D'abord parce que dans ma famille le grec venait non pas de la région d'Attique qui a dominé finalement toute la Grèce actuellement mais venait de dialectes de Constantinople, alors il y avait des façons de dire les choses qui faisaient rire les camarades.

Pourtant eux aussi venaient de l'étranger.

Ils venaient de l'étranger, mais ils avaient plus, enfin ceux qui dominaient comme d'habitude c'était ceux de Grèce, qui dominaient ceux de l'étranger.

Dans tes études, qu'est-ce qui t'a intéressé tout de suite et le plus ?

J'ai passé une phase d'adaptation qui a duré peut-être deux trois ans et qui a été très très dure, et la chose qui m'a le plus passionné à cette époque, c'était la musique, c'est vraiment là peut-être que j'ai découvert la musique.

Et qu'est-ce que vous aviez comme musique ?

Pas grand chose. Il y avait un poste de radio et il y avait un tourne-disque, mais ça c'était plus tardif. Mais à l'époque il y avait le prof de piano qui était pianiste, d'origine suisse, c'était un très mauvais professeur (je ne peux pas juger en tant que pianiste parce que j'étais trop jeune à l'époque) mais qui jouait

16.

des heures entières au piano, le soir surtout quand on était à l'étude, Et alors toute l'école résonnait de Bach.

Donc ces classes de musique ont commencé tout de suite, dès ton arrivée à l'école ?

Oui, on faisait du solfège, auquel j'étais très mauvais, et puis on chantait en chœur, on chantait du Palestrina, enfin toute la musique de la Renaissance italienne surtout, et lui il jouait du Bach pour son propre plaisir.

Et en dehors de la musique ?

Comme je te le disais, j'ai eu une phase très très difficile mais vers l'âge de 13 ou 14 ans, il semble que j'aie eu un réveil mental, puisque je suis devenu premier de ma classe, pas à cause de mon travail acharné, mais parce que j'étais malheureux sans doute, j'ai commencé à me poser des questions fondamentales, que je posais aussi dans la classe. Par exemple je demandais :qu'est-ce que c'est que la vie? je levais le doigt et je le demandais au prof de sciences naturelles, c'était normal. ...Il était de Chypre. Qu'est-ce que c'est la vie, Monsieur ... c'était joli comme nom, il d'appelait Monsieur Myrianthévs, ça veut dire une myriade de fleurs.

Et c'est ça qui t'intéressait ?

Non, c'était un réveil ... Il faut que tu comprennes qu'à l'époque j'étais comme une éponge sentimentale.

Tout le monde à cet âge-là, non ?

Je ne sais pas,, peut-être, Et j'ai été pendant longtemps comme ça.

17.

Je le suis moins maintenant peut-être.

Est-ce que tu avais la folie, la passion que j'avais, et qu'avait aussi Mahler à cet âge-là, qui était de connaître et découvrir des tas de choses ?

Oui, c'est à cette époque-là que ça a commencé. Je voulais arriver, c'est-à-dire me poser d'une autre façon (ça c'était obscure bien sûr) qu'avaient les enfants, parce que en athlétisme j'étais très moyen, en sport en général. Ensuite, dans la dialectique des personnalités, entre les enfants il y a des forts et il y a des faibles, j'étais moyen, peut-être même faible dans ce cas-là. Il y avait toujours des caractères qui étaient les plus courageux ou les plus intelligents de la classe. Et quand on vit une vie communautaire, il n'y a pas de famille, il n'y a pas de recul, c'est comme si tu es écorché vif à chaque instant, tu n'as pas de possibilité de refaire des plumes. C'est ça l'internat.

Les professeurs venaient d'où en général, ou est-ce qu'ils étaient tous d'origines très différentes ?

Les professeurs étaient d'origines différentes, On avait des profs d'anglais Anglais, de français, des français qui venaient de France, et des Grecs qui venaient en principe de Grèce, mais comme je t'ai dit celui là il venait de Chypre. On avait aussi un professeur de gymnastique qui était un révolutionnaire de Chypre contre les Anglais. C'était les premières révoltes de l'élément grec à Chypre contre les Anglais pour la libération de l'île vers 1930-32. Il venait d'arriver de là-bas, et il avait l'accent chypriote qui nous amusait tous et qui est un des accents les plus archaïques et la langue une des plus archaïques.

Alors puisque lui avait cet accent-là, on aurait dû te pardonner ton accent.

18.

Ah, mais tout le monde avait des accents !

En dehors de la musique et des sciences naturelles, quelles étaient les autres matières qui t'attiraient ?

Après ce furent les mathématiques et l'astronomie. Et puis je me suis mis à lire beaucoup de littérature française puisque j'étais bien meilleur en français qu'en toute autre langue étrangère à cause des gouvernantes que j'avais eues. Je lisais par exemple *L'Astronomie* de Flammarion pendant des heures à la bibliothèque, je m'enfermais et je ne bougeais plus. Ou tous les romans du XIXe siècle. J'ai lu comme ça Victor Hugo presque entièrement, même ses poèmes,

19.

20.

Oui bien sûr.

Il y en avait deux aussi, ou un ?

Non, un seul. C'était la fin de 6 années d'études, il y avait 6 années primaires, donc 12 années de scolarité, à la fin de la sixième année, qui permettait d'entrer dans les grandes écoles, avec concours, en général. Mais c'est là aussi que je me suis ouvert à la philosophie. Ça c'est très important, et c'est grâce à un prof, c'est pour dire l'importance des personnalités dans l'éducation des enfants. C'est grâce à un prof, qui était d'ailleurs le directeur de l'école, qui lui avait fait ses études en Suisse et en Allemagne, donc il avait une tournure d'esprit germanique et c'est ce qui m'a permis de faire une synthèse entre l'Antiquité et la philosophie. En effet, toute la succession des philosophes allemands, jusqu'à Heidegger, en passant par Adorno, et puis par Hegel, Kant et tout le XIXe siècle, sont tournés vers l'Antiquité. Ils regardent la philosophie et le monde à travers l'Antiquité. Et lui, ce prof, c'est ce qu'il nous a donné. En plus il y ajoutait de la psychologie en dernière année et aussi un cours de littérature antique. Par exemple, il faisait une analyse d'Antigone, alors on lisait le texte, on faisait la traduction, on faisait ensuite l'analyse psychologique, l'analyse des idées, et des civilisations et de tout, et il rattachait ça aux découvertes des plus nouvelles. Je me souviens du cours sur l'âme, la notion de l'âme, il a été chercher jusqu'à Homère, et il connaissait par cœur les vers qui correspondaient, où Homère décrivait l'âme. Je m'en souviens

21.

encore en grec de ces passages que j'ai retrouvés par la suite parce que ça m'a tellement intéressé.

Est-ce que la radio, tu l'écoutais systématiquement dans ta chambre, tu avais le droit d'avoir une radio dans ta chambre ?

Non, d'ailleurs je n'avais pas de chambre ! on avait un dortoir commun, on était une dizaine ou une quinzaine dans chaque dortoir.

Mais est-ce qu'il y avait des moments où tu allais écouter la radio, on avait le droit de l'écouter ?

Oui, on avait des radios dans les salles communes. Et avec permission, on pouvait le soir ... On avait un directeur anglais qui, lui, a eu une énorme influence sur moi, parce que, avec sa gentillesse ... il est difficile d'expliquer ça sans donner trop de détails qui sont absolument sans intérêt, mais c'était un homme qui avait eu des problèmes dans sa vie privée et publique. Il était doté d'une sensibilité étonnante, et en ce qui me concerne, de bonnes intuitions. C'est donc lui, comme tout anglais intellectuel qui se respecte, il avait sa collection de disques de musique classique et son gramophone, et les faisait entendre. Il faisait des réunions après dîner dans une des classes avec les fenêtres ouvertes sur la mer, et on écoutait des Quatuors

22.

de Beethoven, déjà un stade musical approfondi, mais jamais de musique contemporaine, jamais, jamais.

Mais tu parlais tout à l'heure d'un directeur qui vous enseignait la philosophie et qui était de tendance germanique, ce n'était pas lui, il y avait donc deux directeurs ?

Oui, un directeur anglais qui était pour les sports et le Myriade de fleurs..

Ah, c'était donc le directeur pour les sports qui vous faisait écouter de la musique ?

Non, celui qui faisait écouter de la musique a du partir et le nouveau, un directeur type qui s'appelait Sloman, était assez extérieur à la vie, aux gens. Il était marié, il avait une fille blonde d'une admirable beauté cristalline, c'était comme une ondine, qui est morte d'ailleurs à l'âge de peut-être 20 ans de tuberculose, Tous les garçons étaient amoureux d'elle. On jouait du Shakespeare et des drames antiques, on faisait un peu de théâtre, dans un théâtre creusé à même la colline à toutes les fin d'année ou les fêtes d'école. Elle jouait, je me souviens dans *Midsummernight's Dream* Tiltania. La seule qui se soit un peu rapprochée d'elle - pour moi ! - c'était .. Mais comment s'appelle cette actrice qui a joué avec Laurence Olivier dans *Hamlet* Ophélie ?

Claire Bloom ?

Non ... Vivian Leigh ! Une personnalité tellement fragile et tellement éthérée.

Ce directeur-là était le directeur des sports ? Et c'est le même qui vous jouait des disques ?

23.

Non, tu n'écoutes rien ! celui des disques est parti, il a été muté je ne sais pas pourquoi. Ou plutôt, je sais. C'était pour des raisons politiques, parce que la Grèce, enfin toute l'Europe se préparait à la guerre et l'Angleterre essayait d'avoir une plus grande influence en Grèce auprès d'un gouvernement qui devenait encore plus pro-germanique et italien, fasciste en réalité. C'était le gouvernement de Metaxas, une dictature. Alors que lui, mon professeur, était membre du British Council, et d'après ce que j'ai compris, il était aussi de l'Intelligence Service. Il faisait partie de ces intellectuels anglais, comme Laurence Durrell, qui couvraient toute la Méditerranée. Il a eu un rôle actif d'espionnage. Il menait ses doubles activités de front. Alors, je ne connaissais pas cet aspect-là, je ne l'ai su que la guerre finie, lorsque j'étais déjà en exil en France et que je l'ai revu.

24.

Comment étais-tu considéré à l'école ?

Il me prenait pour un élément subversif !

En quoi étais-tu déjà subversif à ce moment-là ?

25.

Oh, il n'y avait rien de méchant, j'étais turbulent par nature, par connerie aussi. La preuve c'est que j'étais tout le temps puni, et la punition consistait non pas à écrire des pages, mais à courir en rond pendant des quarts d'heure, et j'y allais tous les jours le maximum, c'est à dire, 3/4 d'heure, à courir en rond.

Il n'y avait pas de punitions corporelles en principe, comme dans les écoles anglaises ?

Si, quand on dépassait certaines normes, alors on se faisait fouetter par le directeur, par le directeur anglais justement. On avait le droit de porter une serviette sous le pantalon. Moi je crois que je n'ai jamais été fouetté. C'était rare quand même. Ou alors on était renvoyé de l'école, mais des fautes très graves.

Mais tu n'étais pas censé être un mauvais élève ?

Non, j'étais même un très bon élève en classe, mais j'étais turbulent, Par exemple je mettais des punaises sur le siège des élèves quand ils se levaient.

.....

Et l'ambiance musicale en Roumanie, et à Spetsai ?

Oui, en Roumanie, l'élément musical dominant en dehors de la radio et des films qui commençaient à être sonore à l'époque, et des musiques chez soi (chez moi il n'y en avait plus tellement puisque ma mère était morte) était le folklore roumain et les tziganes. La musique tzigane, sous l'influence des tziganes de Roumanie mais aussi de Hongrie, était jouée, comme à Vienne ou à Budapest, partout, dans tous les cafés. Le climat musical était tzigane, et la musique folklorique roumaine, arrivait en deuxième position, avec les flûtes, avec les chants paysans. En Grèce, il n'y avait pas de musique tzigane, mais il y avait de la musique folklorique

26.

et de la musique d'église, de la musique qu'on appelle byzantine. Voilà les deux climats fondamentaux qui juraient avec le climat venu d'Europe occidentale. Je dois te faire remarquer que la musique française n'existait pas encore, pour moi. Il n'y avait pas de Ravel, il n'y avait pas de Debussy, pas de Berlioz, pas de Rameau, rien. C'est beaucoup plus tard que je l'ai découverte.

Et alors ambiance musicale à Spetsai ?

C'était l'église surtout, où on allait chanter nous-mêmes, ou alors qu'on apprenait à l'école, de la musique folklorique ou para-folklorique, de la mauvaise musique souvent, qu'on nous enseignait à chanter en cœur, et de la musique d'église, parce que parfois, aux grandes occasions, il fallait

chanter des Requiems. Mais j'ai bien peur qu'on les 'abîmait et qu'on a mal appris la musique byzantine. Je sentais confusément que ce n'était pas comme cela qu'il fallait les chanter. Mais ça n'est que beaucoup plus tard j'ai été conscient des erreurs et des fautes que le professeur, qui était un violoniste, dotait d'une culture occidentale, pas du tout appropriée à la musique traditionnelle byzantine.

Tu n'avais pas de famille à Athènes ?

Si j'avais mes oncles qui étaient là-bas, et on y allait tous les trois d'ailleurs aux vacances de Noël et de Pâques, parce qu'on avait 10 ou 15 jours et c'était trop court pour aller en Roumanie. On s'ennuyait là-bas aussi, parce qu'on ne savait pas très bien quoi faire.

Tes frères étaient beaucoup plus jeunes
27.

Non, à un ou deux ans de différence.

Tu t'entendais bien avec eux ? à l'école ?

On ne s'est jamais bien entendus, Quand on était gosses en Roumanie on se querellait très souvent. Je suis sûr maintenant que les gouvernantes nous poussaient à la discorde, chacune se choisissant un chouchou. Ensuite à l'école, chacun avait ses propres problèmes, on était à peu près tous du même âge, c'est peut-être pour ça. Chacun avait ses problèmes à l'école et les résolvait à sa façon.

Ils ont eu des orientations très différentes de la tienne ?

Finalement, pas tellement, mais au début, oui. On n'a jamais eu de rapports intimes vraiment. Et c'est peut-être à cause de ce climat familial général de sarcasme, de non-acceptation des faiblesses ; je ne pourrais pas te définir mieux que je le fais.

Est-ce que tu as été conscient, après la mort de ta mère, du manque d'une présence féminine dans ton éducation ?

Je ne sais pas si c'est le manque d'une présence féminine, mais j'ai toujours vécu avec un

immense regret du passé.

28.

J'ai toujours vécu avec un sentiment très profond de regret. Quand j'allais devant des tombes, lorsqu'on allait parfois celle de ma mère, porter des fleurs, je voyais « Regrets éternels », eh bien, c'était ça, moi. Pourquoi, je ne sais pas, pour ma mère ?

Est-ce que ce regret du passé te paraît fréquent chez les Grecs ou c'était seulement chez toi ?

Je ne sais pas, je ne pourrais pas te dire.

Ça ne pourrait pas être relié au fait que c'étaient des communautés grecques qui étaient séparées de leur pays d'origine et qui donc vivaient un peu plus dans le passé ?

C'est possible aussi.

Mais tu ne l'avais pas retrouvé chez tes frères ce regret du passé ?

On n'a pas eu de conversations de ce genre. Tu vois ce sont des choses assez intimes dont je n'ai pratiquement jamais parlé. Peut-être à Françoise. Je lui ai dit plusieurs fois comme ça, en passant. Mais que c'est fondamentale parce qu'elle aussi, elle m'a dit qu'elle avait eu ce regret, mais pour d'autres chocs bien sûr.

29.

Est-ce que ces regrets, ces douleurs, t'ont propulsés vers l'avenir ?

Ce que tu dis est dans doute vrai. A partir de 16 ou 17 ans, petit à petit je me suis forgé un monde dans lequel je vivais, et où la vie réelle, et ses problèmes n'avaient plus place.

Je n'ai pas eu de racines. Je suis déraciné en France, j'étais déraciné en Grèce puisque je venais d'ailleurs, j'étais déraciné en Roumanie puisque j'étais grec, et à l'école, on ne me persécutait pas du tout, mais les enfants, comme tu sais, sont très sincères entre eux et toutes les méchancetés sont permises, alors ils disaient "les Grecs, les Phanariotes" et les « Juifs ». Nous étions mis au ban de leur société d'enfants. En vérité il y a très peu de Juifs en Grèce, sauf à Salonique. Et il n'y pas eu de problèmes récents. Il y a toujours, à cause de la religion, eu une attitude anti-juive mais qui n'allait pas jusqu'à détruire. C'était une concurrence commerciale, plus que culturelle.

Parmi tes camarades, est-ce qu'il y en avait avec qui tu étais très lié à l'école, ou est-ce que tu étais très seul ?

Il faut te dire d'abord que j'étais d'une naïveté étourdissante, absolument pathologique. À l'école primaire par exemple en Roumanie, il y avait un gars qui me disait "Tu sais j'ai du poil à gratter formidable et je vais te l'apporter, ou à « éternuer". Il faisait semblant de vouloir me l'apporter, et aussi de l'oublier toutes les fois. Ma curiosité s'excitait de plus en plus et finalement il m'a apporté un bocal avec une chose rougeâtre dedans et il m'a dit " C'est ça, attention, ne l'ouvre pas parce que je ne sais plus quoi". Je l'ai payé, bien sûr et je l'ai emporté chez moi et

je n'osais pas l'ouvrir et je tenais ça comme une chose formidable ! Quelqu'un l'a ouvert et m'a dit ça ce n'est rien du tout, c'est du poivron. Alors j'étais déçu, mais ça ne m'a pas empêché de recommencer avec le même qui me disait "je vais t'apporter une machine qui explose, mais il ne faut surtout pas l'ouvrir." Et de nouveau, la même tactique : j'attendais, j'attendais, et je marchais. Il était content, et moi aussi ! Finalement il m'a apporté une boîte – payée - je l'ai enfin ouverte et il n'y avait rien dedans. Si il y avait une bobine usée de machine à écrire. Ceci pour donner un exemple de mon extrême naïveté, qui m'a toujours joué des tours. C'est pour cela que petit à petit je me suis blindé de méfiance. Parce que cette naïveté a continué jusqu'à ...enfin toujours.

Est-ce que tu avais des amis tout de même en Roumanie, des amis que tu as gardés ou que tu n'as pas gardés, enfin est-ce qu'il y avait des camarades dont tu te souviennes dans l'époque d'avant tes 10 ans ?

Si, bien sûr. On était amis avec une famille grecque qui avait deux filles et un garçon. Le garçon était beaucoup plus jeune que moi, et ils sont allés comme nous ensuite en Grèce. En Roumanie, comme mon père, ils ont tout abandonné de ce qu'ils avaient construit, gagné, lorsque les russes ont envahis le pays. La Grèce, elle, était sous l'occupation allemande. Et là, ce garçon a fait de la résistance, et à l'occasion de l'assassinat d'un chef grec de droite par les partisans, c'est-à-dire par nous, à Athènes, lui, il a été enlevé, et on l'a retrouvé 24 heures après, assassiné, nu dans une rue d'Athènes. C'était un jeune garçon de pas même 20 ans. Il avait deux sœurs ; j'étais amoureux des deux d'ailleurs ! C'est un amour qui n'a jamais abouti, pendant des années. En dehors de l'amour, je n'ai pas eu d'amitiés. L'amitié est venue plus tard, l'amitié surtout entre

32.

hommes. Et je comprenais fort bien cette légende, tu sais, celle des deux amis, Achille et Patrocle, l'un avait été pris et l'autre demande "Prenez-moi, tuez-moi, laissez mon ami en paix".. Tu connais cet exemple classique de la force de l'amitié dans l'Antiquité ? Moi, je pouvais très bien comprendre ce sentiment car il m'est arrivé de le ressentir surtout à Spetsai, mais, je ne pense pas qu'eux y répondaient ! J'étais absolu, engagé dans la voie de l'absolutisme dans tout.

Tu n'étais pas conscient d'avoir par exemple plus d'affection pour tes frères que pour tes camarades ?

Si, j'avais une autre sorte d'affection, mais je ne saurais pas comment l'appeler, on pourrait appeler ça une affection familiale. Par exemple, je me souviens une ou deux fois quand mon frère Cosmas, le cadet, se trouvait être en danger. J'avais tout de suite une tendance à essayer de le protéger, en tapant sur les autres.

Et tes rapports avec ton père, comment se sont-ils développés quand avant de partir pour Athènes ?

Les deux derniers été que nous avons passés en Roumanie, nous nous parlions peut-être un peu plus. Je m'étais transformé en chercheur,

33.

en bricoleur. J'avais un livre de physique et je refaisais les expériences, avec l'électricité. J'ai essayé de reconstruire des instruments. Malheureusement je n'avais personne pour me guider, pour me pousser plus avant.

Et après, quand tu commençais tes études à Athènes ?

Je n'avais pas de contacts avec mon père, je le voyais très peu, il passait ses journées à essayer de nous trouver quelque chose à manger. C'était la famine. Je le voyais en Roumanie, quand on y allait, et encore très peu là bas.

Est-ce que tu penses que tu étais plus heureux à l'école que quand tu allais pour les vacances en Roumanie ?

Je ne sais pas. A l'école c'était une vie très dure et en même temps plus riche. Il fallait faire face à toutes sortes de problèmes psychologiques, physiques, sentimentaux,....

Alors, problèmes sentimentaux pourquoi ? Parce que tu avais déjà commencé à avoir une vie sexuelle ?

Oui : une très jolie dame mariée qui habitait au village. Je faisais plus que mon âge. Mais il y avait aussi des rapports d'amitié entre les garçons, et donc de rivalités. Finalement, ma tendance naturelle était toujours de me retirer au lieu d'essayer de m'imposer, et de compenser ça par d'autres choses. C'est peut-être pour cela que je lisais et que je travaillais plus que je n'aurais dû. Et c'est pour cela que je suis devenu premier en classe, malgré d'autres élèves qui étaient beaucoup plus brillants que moi.

Tu avais alors une vie personnelle plus intense et un peu séparée de celle de l'école ?

34.

Oui, toujours j'étais en marge. C'est pour ça que si tu me vois encore en marge, c'est uniquement à cause de ça. Toute ma vie a été comme cela, peut-être que je suis né en marge !

À Spetsai, je n'avais pas eu vraiment d'amis, parce que chaque fois que je pensais avoir un ami, je me trouvais à découvert. Par exemple la question de savoir jusqu'où je peux aller dans le sacrifice pour quelqu'un, pour un ami, pour moi était réglée, je pouvais tout faire, mais j'ai appris que ce n'était pas comme ça de l'autre côté. Encore ma naïveté. Mon absolutisme aussi. Alors la question se posait : est-ce qu'il faut avoir une compensation, un échange, ou est-ce que ça peut être unilatéral. Aussi bien en amitié qu'en amour avec les femmes. Petit à petit j'ai coupé tous ces altruismes, et je suis devenu un type isolé, un loup, qui peut-être ne mordait plus, je me fichais de mordre, mais qui était seul. Surtout à partir de la Résistance et des trahisons de nos chefs qui se sont ajoutées à d'autres trahisons sentimentales.

Toute ma musique pourrait s'expliquer de cette façon-là, peut-être, à cause de ce regret fondamental, de non-partage, qui faisait qu'à vingt ans je voulais m'épanouir avec les autres et dans la vie. Oui,

35.

c'était surtout la musique qui était la chose la plus vraie, plus complète, la plus totale pour moi,

Tu avais parlé jusque-là de Beethoven, mais tu as tout de même découvert d'autres compositeurs aussi puisque quand j'ai fait cet article sur Brahms il y a deux ans j'ai vu que tu connaissais et que tu aimais beaucoup Brahms ?

Brahms ça a été plus tardif, mais c'est dans Brahms que j'ai trouvé ce climat, l'univers absolu de la musique. C'est un autre absolu que celui d'un Bach ou d'un Beethoven, d'une combinatoire, dans l'intelligence tellement évidente, tellement riche, tellement profonde que cela forme un bloc entier. C'est dans Brahms que j'ai trouvé ça et dans personne d'autre.

C'est donc surtout l'élément qu'on pourrait appeler la pensée chez Brahms, l'objet bien fait, la technique, ...

Non, ça n'est pas ça. La technique entraine, mais ça n'était qu'en marge. On pourrait peut-être

appeler cela le style, le caractère, la psychologie entière, la façon d'être de Brahms, de se comporter dans la musique, avec la musique.

Est-ce que tu analysais déjà un petit peu la musique dite classique ou est-ce que cela faisait encore partie de l'inconscient ?

Ah oui, c'était absolument de l'inconscient.

Donc tu ne cherchais pas encore à analyser ni l'harmonie, ni la conception ?

36.

Si, j'essayais, mais je ne pouvais pas, personne n'était là pour me guider. Moi je croyais que je devais faire du piano, personne n'était là pour me dire, mais non ce n'est pas ça, il faut faire l'analyse. Et jusqu'à très tardivement, je n'ai jamais eu de notion d'analyse, d'harmonie (on s'en est assez moqué mon incurable naïveté m'ayant fait le dire). À 16 ans je savais que je voulais apprendre la composition, mais je n'ai pu qu'après le départ de Spetsai. Et puis il y a eu Schubert le Trio en si bémol.

Et que t'a apporté ce trio-là ?

C'était une expression musicale. J'étais amoureux d'une femme bien plus âgée que moi, mais qui d'une beauté ... Elle avait vingt-six ans, dix ans de plus que moi, et c'était une passion que j'avais pour elle, physique absolue. Je ne pouvais l'approcher que difficilement puisqu'elle était mariée. Et ce trio on l'écoutait et il s'est identifié à cette passion, physique !

Tu parles de la femme de Spetsai ?

Non, ce n'était pas à Spetsai, on était à Athènes, pour les vacances de Pâques.

37.

Pour Spetsai tu as dit à peu près tout ce dont tu te souviens? tu passes ton dernier examen à

Spetsai à 16 ans ?

Oui, c'est ça. Il faut aussi comprendre que le corps prend, réclame ses droits. Le corps est très important, complexe, plein de conflits à partir de l'âge de 14 - 15 ans (même avant, chez moi). Une transformation charnelle qui apporte des transformations psychologiques dans tous les domaines. Je suis entré dans le monde Antique de cette manière-là aussi, cela était ma porte d'entrée, certes il y avait des problèmes philosophiques plus froids, plus lointains, mais la plus immédiate a été la découverte du corps, qui n'existait pas dans le christianisme, banni par cette religion. Et ça a été mon ouverture vers l'Antiquité. Ça tu peux ajouter aussi.

Tu étais conscient que pour la Grèce antique, le corps faisait partie de la vie et qu'on lui accordait ses droits plus que dans la civilisation chrétienne moderne. Tu l'as senti déjà très jeune ?

Absolument. Je l'ai senti dans ma chair.

C'est une chose qui t'as déjà attiré vers l'Antiquité grecque ?

Oui. Par exemple, j'étais sensible aux corps puissants, musclés

38.

de mes camarades. Au contraire, j'avoue je ne pouvais pas regarder celui qui était mal bâti, mal foutu. Ça n'était même pas un plaisir sensuel, érotique, mais le goût de la perfection, de la force, de la vie, et c'est un milieu existentiel.

Étais-tu conscient autour de toi, parmi tes camarades, d'activités homosexuelles auxquelles tu ne voulais pas participer malgré tout ?

Oui.

Il y en avait certainement beaucoup comme dans toutes les écoles, et surtout en Grèce,

Oui, oui, il y en avait bien sûr.

Mais est-ce que par exemple ça a comptait pour quelque chose quand tu disais qu'il y avait chez toi un désir d'une amitié absolue avec certains de tes camarades et que tu ne la sentais pas en retour, et est-ce que c'était parce que chez eux il y avait un élément homosexuel ou est-ce que c'était parce que chez eux il n'y avait pas une nature humaine qui correspondait à la tienne, aussi absolue ?

Oui, ça n'était pas la question homosexuelle, mais c'était des rapports beaucoup plus complexes et beaucoup plus profonds. Le problème homosexuel, il faut dire charnel, était une chose naturelle, et moi au début je ne voyais absolument aucun problème à cela, c'est-à-dire les rapports sexuels entre garçons. Mais c'était défendu, il fallait se cacher. Je peux comprendre pourquoi aussi la « moralité » était sauve. Bien sûr, il y avait ceux qui voulaient agir et ceux qui subissaient.

Donc le problème de l'homosexualité à l'école n'est pas très important pour toi. Tu te rendais compte que ça conditionnait les rapports entre certains élèves, mais pas les tiens avec les autres. Tu disais que tu te rendais compte qu'il y avait une question de passivité.

Oui, négativement plutôt. Parce qu'il y avait deux classes, les fanfarons, ceux qui voulaient exploiter la situation et les autres qui subissaient, et qui étaient alors désignés comme des perdants. Cela créait une situation malsaine, car à l'école, il n'y avait pas de guide, de maître comme dans l'Antiquité à Athènes où l'homosexualité était une chose acceptée, mais dans un contexte de philosophie et de civilisation.

Mais ça avait tout de même peu d'incidence sur tes propres contacts avec eux ?

Absolument, parce que moi, j'étais capable d'admirer la beauté, l'intelligence ou le caractère d'un garçon, je n'étais pas porté vers lui sensuellement. J'étais uniquement féministe.

40.

Et c'est à cette époque aussi que j'ai commencé à lire Platon.

Nous arrivons maintenant à ton départ de Spetsai crois-tu qu'il y a encore autre chose à dire ?

Oui, c'est à Spetsai que j'ai vécu intimement le contact avec le soleil et la mer, c'est ce qui fait que je vis maintenant en Corse.

Étais-tu conscient de retrouver un peu des racines grecques à Spetsai ?

Non, pas du tout. C'est beaucoup plus tard que petit à petit cette conscience d'être grec s'est organisé. Par exemple, je savais que mon père était parti volontaire de Roumanie pour se battre contre les turcs durant les guerres balkaniques qui ont précédées la guerre de 14-18. Et avant lui, ses oncles étaient eux aussi partis, à la fin du XIX^e siècle, volontaires de Roumanie (personne ne les y obligeait) pour se battre eux aussi encore contre les turcs. Même si on vivait en Roumanie, il y avait un mouvement nationaliste mais non-politique chez les grecs.

41.

Il faut dire que tous les grecs qui ne vivent pas en Grèce sont beaucoup plus grecs que ceux qui vivent en Grèce, pour toutes sortes de raisons, et peut-être parce qu'ils ne sont pas obligés de faire de la politique. Dès qu'on fait de la politique en Grèce, ça devient immédiatement sordide. Je crois que ce n'est pas un phénomène tout à fait nouveau, il existait déjà dans l'Antiquité.

Ton père te parlait de cet engagement des turcs, plus jeune ?

Pas vraiment, il en parlait de temps en temps. Il a été aussi pendant la guerre correspondant d'un journal à Bucarest, d'un journal grec, qui était un journal important à l'époque, mais, il a d'ailleurs perdu tous ses articles qui sont restés en Roumanie lorsque la maison a été prise par les soviétiques. Et maintenant il y a plusieurs familles qui vivent dans notre maison.

Donc lorsque tu as eu 16 ans, tu as quitté Spetsai, tu as terminé tes études, brillamment, puisque tu étais premier de la classe pendant toutes les dernières années.

Presque. Parce qu'à la fin, les deux dernières années je me suis laissais aller, je travaillais moins

parce que j'étais trop bon, et donc j'ai baissé aussi un petit peu dans la hiérarchie de la classe.

Pourquoi le fait d'être premier t'a fait baisser ?

42.

Parce que j'avais acquis cette facilité et cette confiance en moi que je n'avais absolument pas auparavant, et qui est en partie due à l'influence de cet anglais dont je t'ai parlé. Son influence m'a donné confiance, elle a été très positive.

Et ça c'était au début de la guerre ?

C'était en 38. J'ai commencé immédiatement les écoles préparatoires pour entrer à l'école polytechnique, parce que j'avais décidé de faire des mathématiques. Mon père voulait m'envoyer en Angleterre pour devenir ingénieur naval, mais moi je détestais ça. Peut-être parce que j'avais peur, peut-être parce que je ne voulais pas faire ce que mon père voulait me faire faire.

À ce moment-là en 38, ton père était toujours à Braïla ?

Oui .

Donc en 38 tu rentres à Athènes. Tu vas d'abord en Roumanie pour l'été 38 ?

Oui, cela a été le dernier l'été, la dernière fois que j'ai été en Roumanie c'était en 38 (et plus tard, avec Radu ..).

Et ça, ça a eu une influence sur ces vacances-là ou pas, la guerre qui s'approchait ?

Non, je ne crois pas. Mais, en 37, à Spetsai j'ai eu un camarade grec d'origine allemande, mais il avait la nationalité allemande et il est parti pour participer à un gigantesque festival de jeunesse hitlérienne. Pour aller au bateau, il portait un uniforme hitlérien . Mais je ne l'ai jamais revu.

C'est à ce moment-là que tu as parlé de ton avenir avec ton père ?

Ca n'a pas été une vraie discussion. Je lui ai dit : je reste à Athènes et je vais préparer l'Ecole Polytechnique.

Il a accepté cette décision ?

Oui, je crois que je l'intimidais.

Et il a accepté de payer tes études à ce moment-là ?

Oui, bien sûr.

Alors tu repars à Athènes en octobre 1938 ?

Oui, et là j'ai vécu à peu près deux ans avec mon oncle Sophocles...

Qu'est-ce qu'il faisait ton oncle à Athènes ?

Il se débrouillait. Il faisait toutes sortes d'affaires foireuses. C'est le type parfait de celui qui pouvait faire beaucoup de choses et qui n'a jamais réussi dans sa vie. Il avait participé à un début de révolution en Roumanie mais il l'a laissé tomber, c'était une tête brûlée. Au début ses affaires qui marchaient très bien

44.

puis s'écroulaient et cela recommençait.

Et il vivait à quel endroit ?

Toujours à Athènes.

Dans quel quartier ?

Lorsqu'il était riche, dans les quartiers riches ; lorsqu'il était fauché, dans les quartiers pauvres ? Mais il était toujours d'une élégance suprême. Les Athéniens avaient toujours la manie de déménager. Le 1er octobre ou le 1 novembre, je ne sais plus, tu voyais Athènes remplie de charrettes, de cars, de toutes sortes de moyens de transport, de familles qui déménageaient, qui allaient d'un quartier à l'autre.

Alors, tu t'installas chez lui et tu rentres tout de suite l'école polytechnique ?

Non, non. J'ai beaucoup peiné. Deux fois j'ai échoué aux examens d'entrée et finalement j'ai été admis et le jour de mon admission c'était le jour où les Italiens envahissaient la Grèce, alors l'école a été fermée !

Le jour de ton admission à Polytechnique ? En 40 ?

Oui !

Pendant les deux années de préparation à Polytechnique, j'ai appris à ne pas bouger et à travailler debout (je travaille toujours debout), tandis que mon esprit vagabondait, ce qui m'a beaucoup servi par la suite.

Durant ces deux ans-là, tu écoutais beaucoup de musique ?

Oui, en même temps, je faisais aussi de la musique.

Et la musique avec qui tu la fais ?

En prenant des leçons de piano avec une pianiste.

Est-ce qu'elle était bon professeur ?

Non, très mauvaise et c'était impossible de continuer. Alors j'ai arrêté.

Alors tu n'as fait que pendant un an, le piano ?

Non, même pas, mais j'avais déjà fait du piano, je faisais du piano avec une méthode archaïque et

la plupart du temps je travaillais moi-même, seul. C'est cela qui m'intéressait. Ca n'était pas facile. Et puis j'ai compris que pour moi, la musique n'était pas un problème de jeu, mais un problème de combinaison. Comment faire la musique : c'est ça qui me passionnait de plus en plus. J'ai demandé quand même à prendre des leçons particulières avec un compositeur qui s'appelait Aristotele Koundourov, un grec né en Russie, ami de Gurdjiev, et émigré en Grèce après la Révolution. Il était détenteur de la grande tradition pianistique

46.

russe, et j'ai commencé systématiquement avec lui l'harmonie, le contrepoint et l'analyse. C'est lui qui m'a fait apprendre par cœur le *Requiem* de Mozart, toutes les voix, d'un bout à l'autre et des tas d'autres choses. Mais j'étais content d'entrer dans ce domaine, celui qui m'intéressait le plus et qui était le plus mystérieux. Mais en même temps je continuais mes études. Je faisais des mathématiques, je continuais aussi à faire du grec ancien et aussi je faisais l'école de droit et je faisais aussi de la physique à l'université. Et économie politique, j'oubliais, parce que cela m'intéressait.

Comment est-ce que tu arrivais à faire tout cela, plus ta préparation à Polytechnique ?

Attends ! en même temps je faisais du camping. Je partais en vélo, un vélo de course fabriqué en France, et je m'étais acheté une tente (tu vois j'étais toujours solitaire).

J'allais du côté de Marathon et passais le week-end là-bas. C'est ainsi que je pratiquais le culte de l'Antiquité le soleil, la mer les réminiscences antiques, et les études qui se faisaient plus complexes. Évidemment la musique n'était pas dans le coup. Ni la musique occidentale, ni la musique de la tradition byzantine ou folklorique.

La musique byzantine tu n'avais pas en parlé avant. Quand est-ce que tu l'avais découverte à l'église ?

Je ne l'ai pas découverte, on me la imposait. Je suivais les services, je la chantais quand on m'amenait avec l'école dans l'île. C'était une affaire sociale. Je n'allais à l'église que dans ce cas-là. J'ai oublié tout à l'heure, de te parler de ma découverte de Dieu quand j'avais 13 ou 14 ans. Je nageait en face de Braïla et soudain, j'ai eu la sentiment que Dieu existait, une révélation. J'ai dit ça y est, il y a un Dieu, je sais qu'il existe.

47.

Je suis rentré chez moi et à table j'ai dit à mon père « tu sais j'ai découvert que Dieu existe ». Je lui ai parlé en termes si enthousiastes qu'il était surpris et si amusé. Petit à petit, Dieu est parti, il s'est dissout, est seulement resté le côté rituel, et le conditionnement que j'avais reçu pendant toute mon enfance. Mais la lecture des textes de l'Antiquité a fait exploser cette notion de Dieu et petit à petit chez moi, elle s'est effritée jusqu'à devenir rien du tout. Voilà.

Durant ces deux années-là de 1938 à 40, il n'y a pas encore l'Occupation et tu entends des concerts à ce moment-là ou pas ?

Très peu. J'allais aux concerts symphoniques, il n'y en avait pas une masse, le dimanche il y avait un concert le matin et puis à la radio, là j'écoutais pas mal. J'aimais bien.

Et tu ne découvres pas d'autres compositeurs pendant ces deux ans-là ?

48.

Je ne m'en souviens plus. Je crois que j'ai découvert Tchaikovsky.

À cause de ton professeur ?

À cause de mon professeur et de certains parents qui arrivaient de Russie. De Crimée. Eux vivaient comme une communauté grecque, mais en Russie. C'est drôle, des communautés venant d'endroits différents vivaient ensemble en Grèce, comme s'ils vivaient dans un pays étranger. Et parmi ceux-là, il y avait une cantatrice de première grandeur, je l'ai connue assez tarde de l'Opéra de Kiev.

Et qui était grecque aussi d'origine ?

Non elle était russe mais elle avait épousé un grec. Elle était la professeur de ma cousine qui est maintenant soprano à l'Opéra.

Donc la musique prend tout de même de plus en plus d'importance pendant ces années-là ? Le professeur russe, tu estimes qu'il était un bon professeur ?

Il m'a appris que la musique nécessitait une rigueur absolue, une discipline de fer pour ce qu'on voulait faire. Je le soupçonnais un petit peu. Il faut que tu comprennes qu'être compositeur à ce moment-là en Grèce c'était une chose qui n'avait pas d'importance. Socialement ça ne représentait rien. La Grèce venait de sortir d'un esclavage très pénible et très avilissant qui a duré 4 siècles. Cet esclavage a succédé à des déboires de l'empire byzantin et tout cela était encore vivant. Moi j'ai vécu le passé de la Grèce non seulement Antique, par mes lectures, mais aussi le passé du Moyen Age et byzantin, à travers à travers toutes sortes de signes encore visibles. C'est comme ça d'ailleurs qu'on vit l'histoire de son pays. Ce n'est pas en apprenant cela à l'école ou en discutant. Et petit à petit je voyais une scission terrible entre le sens qu'il fallait donner à une vie qui m'était donné par personne, sauf ce que j'essayais de trouver, moi. La musique parce que c'était une nécessité intérieure, une force inéluctable. Mais les aspirations à ce qu'on appelle la vie ne m'intéressaient pas. Je n'avais absolument rien à faire de toutes les possibilités que m'offrait la vie. La question sexuelle était encore une chose naturelle mais dont je comprenais mal les interdits, les complications, les rituels sociaux quant à « l'amour ».

Mais ce qui était vraiment mon ambiance que je m'étais petit à petit formée, c'était l'Antiquité. Alors je vivais dans l'Antiquité, intellectuellement, avec un pied dans le présent, me heurtant chaque fois aux impossibilités et aux absurdités de la vie quotidienne, des gens, des incapacités qu'ils avaient à me comprendre et du mépris que j'avais moi la plupart du temps pour ces gens-là.

Tu parlais de la musique comme étant quelque chose de peu important socialement dans le contexte grec ...

J'allais te le dire. La Grèce était sortie donc de cet esclavage par la force. C'était une renaissance, donc, la chose la plus importante pour les grecs était de réussir dans la vie avec les affaires, avec l'argent, avec la puissance et je vivais dans un milieu tel. Je dois dire que tous les milieux grecs étaient de cette nature-là, que ce soit par la politique ou par les affaires, ou par les bateaux ou par la mer, c'était comment devenir puissant avec de l'argent. Or, moi cela ne m'intéressait pas et comme je te dis, la musique étant la chose la plus fondamentale pour moi, et une chose inconcevable pour eux, à quoi ça sert. En plus elle était considérée comme une chose efféminée. Ce sont les chrétiens avec Chrisostome qui ont dit que la musique était une chose efféminée et pernicieuse. De la musique Antique le Christianisme a conservé ce qui lui servait de base pour la propagation de sa foi, c'est pour cela qu'on a des textes de Chrisastome entre autres aussi qui disaient que tous les tétracordes, toutes les échelles, devaient être bannis, sauf une, celle qui était la plus sévère, la plus rigoureuse. c'est-à-dire la tétracorde diatonique qui finalement a donné la gamme majeur. C'est pour cela que nous avons toujours la gamme majeur. Ça je l'ai appris beaucoup plus tard, à travers mes études. Ça n'est pas un hasard si les autres accords, si les autres échelles ont disparus, à cause du

50.

Christianisme malgré leur survivance dans les musiques ou byzantines, ou grégoriennes, mais qui se sont aplanies petit à petit par une plus faible étude du passé. Ça c'est de l'histoire. Byzance étant le centre de la culture et de la civilisation dans le Moyen Age, la musique s'enseignait à Constantinople et le pape Grégoire par exemple a passé 7 ans à étudier la musique à Constantinople et ensuite il a fait sa réforme. Il y avait Milan aussi comme centre mais l'orthodoxie musicale se passait en Orient à Constantinople. C'est pour ça que la diversité de cette musique-là petit à petit a disparu en Occident parce qu'il n'y avait pas vraiment de centre avec de telles racines de tradition comme en Orient d'une part, et de l'autre, à partir du 9ème et 10ème siècle la polyphonie a petit à petit nivelé la hiérarchie des tétracordes autres que le diatonique, par contre à Byzance c'est resté comme cela. Pour revenir à la question pourquoi le diatonique est devenu prédominant et pourquoi la musique a été considérée non plus comme une chose en soi, comme dans l'Antiquité et comme _____ le dit, comme une approche de la vérité, etc., le pythagorisme aussi, mais comme un moyen de transmission de la parole divine, du verbe, et donc elle était déconsidérée en soi. C'était le texte qui comptait. Il y avait la tradition bien sûr qui heureusement avait construit ses défenses et qui a sauvé une grande partie de cette richesse de la pensée musicale antique à travers la musique traditionnelle, même dans la musique grégorienne on trouve encore des phrases peut-être plus faibles, plus aplanies que dans la musique byzantine, mais on trouve encore. Voilà, ça faisait partie à travers tout le Moyen Age, de cet ostracisme contre la musique et ça continuait parce qu'en plus, la musique ne pouvait pas apporter de l'argent. Si tu étais musicien, tu étais voué à une pauvreté, à une déconsidération sociale, etc. Mais ce n'était pas ça mon problème, je m'en foutais de cela. Pour te dire les obstacles moraux que je rencontrais et je n'avais personne pour m'aider à sortir de là. C'est peut-être mieux comme ça d'ailleurs.

Ensuite donc, la guerre en 40, ce sont les sirènes qui l'ont annoncée un matin, et elles sont peut-être pour quelque chose dans *Metastaseis*, je ne sais pas. Et tout le bouleversement que cela a apporté à tous les projets, c'est-à-dire la musique essentiellement et à l'Ecole Polytechnique où je voulais faire des mathématiques. D'être ingénieur ne m'intéressait pas mais, c'était l'école à ce moment-là où on faisait le mieux les mathématiques en Grèce.

51.

Avant de quitter la musique, je voulais de demander, du point de vue musique byzantine, tes

études avec ce professeur étaient des études tout à fait classiques, donc tu n'étudiais pas particulièrement ni la musique byzantine, ni la musique folklorique ni rien. Et pourtant tu la connais très très bien. Est-ce que tu l'as étudiée à un moment ou est-ce seulement de l'avoir chantée enfant qui fait que tu l'a connais si bien.

Je l'ai chantée mais c'est seulement par la suite que j'ai été obligé par mes problèmes que j'avais en composition, de m'approcher plus consciemment de la musique byzantine et du folklore. Une règle de la tradition musicale grecque en comparaison avec les autres traditions musicales que j'ai découvertes beaucoup plus tard à mon arrivée à Paris,(la musique des Indes, du Proche Orient), c'était en 1949-50 , m'a tout à coup ouvert les yeux d'une manière inouïe sur les langages traditionnels du monde universel. Cela m'a donné une totale liberté de pensée parce que tout à coup le tabou et le sacré des études traditionnelles musicales de l'Occident était battues en brèche.

Donc c'est consciemment et tout seul que tu as entrepris l'étude de cette musique orientale et byzantine ?

Oui, j'avais des disques et j'avais des textes qui m'ont permis cela.

Et ton professeur, combien de temps es-tu resté avec lui ?

Je suis resté peut-être deux ans et ensuite mes problèmes de résistance m'empêchaient de plus en plus de le voir et je ne pouvais même plus aller à l'Ecole Polytechnique. C'était une vie très dure de persécutions, d'illégalité et de danger perpétuel.

Tu as donc vécu jusqu'à la guerre chez ton oncle et encore après la guerre déclarée. Ton oncle n'avait pas d'enfants ? Il était marié ?

52.

Il avait une liaison avec la femme avec laquelle il s'est marié plus tard. Il était très gentil avec moi, on avait une vie commune et ça me faisait un coin familial et pour lui aussi je suppose. En

40 mes frères sont arrivés, ils avaient terminé l'école sur l'île, et puis mon père est arrivé, chassé par les événements de la Roumanie.

Et il a tout perdu en Roumanie, il a tout laissé ?

Oui, il a laissé la maison. Au dernier moment il avait été nommé par le gouvernement anglais comme représentant des intérêts anglais en Roumanie et dans cette région du monde. Mais il n'a pas pu tenir, alors notre maison est restée là-bas avec tous les meubles et même les objets privés de ma mère, ses bijoux, etc., je ne sais pas ce qu'ils sont devenus. L'argent en banque ... les terres ...

Donc en 1940, ton père vient vous rejoindre à Athènes et il habite aussi chez ton oncle ?

Non, on a changé de maison. Mon père s'est groupés avec ses trois enfants.

Parce qu'il était arrivé à garder tout de même suffisamment d'argent pour pouvoir vivre à Athènes ?

Ce qui est formidable c'est qu'il a pu nous faire vivre depuis 40 jusqu'en 47 avec des reconnaissances de dettes, c'est-à-dire qu'il avait des amis qui lui faisaient confiance et lui donnaient de l'argent contre de l'argent hypothétique qu'il devait leur verser après la guerre. L'argent lui était prêté à 50 % d'intérêts.

De l'argent qu'il pensait récupérer après la guerre en Roumanie ?

En Roumanie ou ailleurs ... il a remboursé toutes ses dettes plus tard.

Donc on arrive en 1940, tu entres dans l'Ecole, mais l'Ecole ferme tout de suite à cause de la guerre et de l'invasion par les Italiens ?

Oui, elle n'ouvre qu'un an plus tard, en 41, dans des conditions très difficiles, parce que les Grecs ont repoussé les Italiens, ils les ont

53.

battus, malgré, c'est une des pages tragiques de l'histoire neo-grecque, malgré le fascisme de Metaxas qui était un allié naturel des Allemands et des Italiens. Mais Mussolini voulait faire un grand coup pour montrer à Hitler qu'il savait lui aussi faire de grandes choses. C'est pour cela qu'il a envahi la Grèce, qui était pratiquement un pays allié à l'Italie ! Ils avaient déjà envahi l'Albanie mais ils en ont été repoussés magistralement et cela a été une telle déception pour le fascisme et l'orgueil italien que c'est pour cela aussi que les Allemands leur ont laissé ce côté de la guerre, c'est-à-dire, les Balkans. Eux, les allemands mettaient toute leur force et toute leur attention sur la Russie qu'ils s'apprêtaient à envahir tandis que les allemands mettaient toutes leur attention et leurs armes vers la Russie qu'il se préparer à envahir. Mais à cause des Italiens et du coup de main qu'il a fallu leur apporter tant en Albanie qu'en Grèce, ils ont pris du retardés et c'est ce qui a permis, selon Churchill aux Russes de se préparer, ce qui les a amenés à faire la guerre en plein hiver. Le froid, le courage des combattants de Stalingrad et de Moscou ont stoppé la progression allemande.

Avec l'entrée des Allemands à Athènes en 41, ils sont entrés en Grèce le 7 avril, si je ne m'abuse, et ils ont mis 15 jours pour arriver à Athènes, ce qui n'est pas mal. Les troupes grecques e sont battues comme elles pouvaient, ils ont mis plus de temps à entrer à Athènes qu'à Paris. Les Canadiens et les Australiens (les Anglais étaient restés chez eux) reculaient et sont passés ensuite en Crète et de là ont été en Afrique. Parmi les troupes, comme d'habitude, il y avait le roi qui fuyait la Grèce. Dans les moments difficiles tous les rois de Grèce ont foutu le camp, parce qu'en fait c'étaient des dynasties qui avaient été imposées par les puissances depuis la libération des turcs. Mais parmi ceux qui s'enfuyaient ou qui n'ont pas pu partir de Crète étaient les St.Cyriens de l'armée future grecque et tous ces jeunes-là, le gouvernement Chrisling qui a succédé, les a mis à l'Ecole Polytechnique, sans examens, d'où une population hétérogène, ceux qui étaient entrés après avoir passé des examens très difficiles, les plus difficiles qui existaient en Grèce, et ceux qui étaient parachutés. C'est pour cela qu'on les appelait les 'parachutistes'. Et le conflit a commencé et les parachutistes petit à petit ont glissé dans la trahison, dans la collaboration, certains ont intégré le corps des SS, et les autres, nous, petit à petit avons glissé dans la résistance et dans les partis de gauche et communistes.

54.

Parce que tu es rentré à Polytechnique en 41 ?

Oui, en 41 les portes se sont ouvertes, les Allemands ont ouvert les Universités, ils pensaient qu'il valait mieux tenir la jeunesse en observation. De temps en temps ils refermaient les écoles et les universités. En fait c'étaient des pépinières de résistance. C'était une erreur, si un occupant veut vraiment tenir les choses, il faut fermer les universités, il n'y a pas de doute là-dessus.

Donc la résistance commence à s'organiser à l'Université ?

Moi je faisais partie, déjà depuis 40, d'une équipe, mettons nationaliste, qui s'appelait 'la Grèce en lutte' et après en 41, 42, lorsque la famine s'est abattue sur la Grèce et surtout sur Athènes, avec l'hiver monstrueux de 41 ; les gens mouraient dans la rue de famine et de froid, on les ramassait et on les portait dans des fosses communes avec des charrettes., Les Allemands avaient tout pris bien sûr. Et les Anglais pour affamer les allemands avait coupé la Grèce de tout. Devant ce risque de génocide, il y a eu une entente pour que du blé canadien vienne en Grèce et soit distribué à la population, un cas politique tout à fait exceptionnel et c'est comme cela qu'une partie de la population a été sauvée, sinon elle était décimée par la famine et le froid. Je me souviens, on avait tellement froid, que pour ne pas sentir la légèreté des couvertures, on mettait des chaises et toutes sortes de choses lourdes sur le lit, pour avoir un sentiment de réchauffement, plutôt qu'une sensation.

Donc, la résistance tu l'as commencée dès 40 ?

Oui, on faisait des tracts, on les distribuait, on écrivait sur les murs des slogans anti-allemands, etc. Puis il y a eu l'organisation du Front de Libération Nationale qui était noyauté fortement par des communistes. Il faut bien dire que ce sont eux qui ont commencé cela, et qui a tout de suite pris une force et une audience extrêmement importantes dans toute la population, ils avaient des méthodes très efficaces pour travailler les masses et les slogans étaient savaient touchait toute la population. Les communistes sont à l'origine de la

55.

revendication de l'obtention 5 grammes d'huile par jour et par personne) et acceptée. C'est toujours le parti communiste qui a empêché le recrutement d'ouvriers grecs qui auraient été pris pour aller travailler dans des usines allemandes. Je crois que la résistance civile grecque a été peut-être la plus importante en Europe. Il y a eu des manifestations de centaines de milliers de

personnes. C'était vraiment extraordinaire et ça a eu une influence indirecte sur ma conception de la musique, parce que quand tu vois des rues emplies par des centaines de milliers de personnes qui crient des slogans cadencés et que tu as le choc ensuite contre l'ennemi¹ qui attend. Au début, c'était des Allemands avant qu'ils aient organisé des corps spéciaux de police, de représailles... et quand la tête de la manifestation arrivait devant l'ennemi qui attendait avec des chars, des mitraillettes, ils commençaient à tirer et toute cette cadence devenait énorme. Cri chaotique de masse qui remplissait toute la rue et qui se propageait petit à petit jusqu'à la queue avec la débandade dans tous les sens, et les morts, et le sang... Du point de vue sonore, c'était fantastique et du point de vue affectif aussi. Il y avait là l'expression d'une jeunesse qui avait trouvé une voie dans son élan vital puisqu'il fallait défendre, il fallait courir le risque mortel, et une jeunesse aime cela en général, lorsqu'elle pense que cet objectif est pur, absolu, et c'était notre cas. En plus, c'était une manifestation de la vie réelle et c'était la première fois qu'il m'arrivait une chose pareille, à moi et à mes camarades aussi sans doute, c'est-à-dire à mettre en question les fondements mêmes de l'être. Ensuite il y a eu les emprisonnements, les internements. J'ai été plusieurs fois en prison. Je dois dire que je ne sais pas pourquoi, peut-être à cause de mes faiblesses précédentes, j'ai toujours été en tête des manifestations. Au début je ne participais pas du tout comme membre de l'organisation, mais comme elle avait cette polarisation formidable de masses, cela m'intéressait de voir comment ils arrivaient à cela. C'était une expérience tout à fait nouvelle, donc je participais et comme je ne pouvais pas participer en retrait, il en allait de mon estime personnelle envers moi-même, il fallait que je sois devant, et aussi un constant je-m'en-foutisme. Il y avait aussi l'estime des autres qui a toujours joué un rôle important pour moi assez longtemps.

56.

L'absence d'une justification personnelle suffisante a fait que je testais mon rôle et mon activité dans le feu et c'est comme ça que j'ai appris à prendre des risques que je ne prenais pas vraiment auparavant. C'était la première forme de risque, le risque corporel, le risque d'emprisonnement, de la mort et je le faisais avec une délectation tout à fait particulière. Ensuite je me suis mis à faire vraiment partie d'une organisation, des groupes, des noyaux, et participer d'une manière beaucoup plus complexe à la vie et à la résistance dans les universités.

Comment est-ce que les Allemands réagissaient à tout cela à ce moment-là ?

D'abord par des tueries, en tirant dans la foule.

Parce que les manifestations étaient résolument anti-allemandes ?

Non, elles étaient plus malines que cela, au début elles étaient pour les choses essentielles, contre la famine, ensuite la chose la plus essentielle était contre le recrutement d'ouvriers en Allemagne et cela l'a arrêté. Ensuite les manifestations devenaient de plus en plus politiques mais elles n'étaient pas encore sociales pleinement, elles étaient plutôt politiques dans le sens nationaliste et cette progression a été la force de cette organisation, sa stratégie extraordinaire.

Il y avait plusieurs organisations à ce moment-là ?

Oui, mais c'était elle qui absorbait finalement la majorité de l'activité, elle avait de l'initiative.

Donc, au début ce n'était seulement que des manifestations de rue, et petit à petit, c'est devenu quoi ?

Petit à petit c'est devenu une organisation qui soutenait le maquis qui se formait dans la montagne et qui prenait une certaine autonomie pour soutenir tout le réseau pour les renseignements donnés aux Alliés, efficaces ou pas, mais qui soutenait deux mouvements, armés dans la campagne et le mouvement de résistance politique dans les villes, qui était Fondamentale.

57.

Ce mouvement de résistance politique ne peut pas exister dans les campagnes parce que les partisans doivent avoir le soutien de la population civile ; autrement ça ne marche pas.

Et ça, ça a duré combien de temps cette résistance, parce qu'alors la guerre s'est arrêtée en 44, les Allemands ont évacué la Grèce quand ?

En octobre 44

Puis s'est déclenché la résistance contre le retour du roi ?

Non, c'était d'abord, c'est là la grande faiblesse et incapacité des dirigeants qui avaient en main cette grande puissance. Il y a eu peut-être une ou deux fois une telle unanimité dans la volonté des Grecs, dans certains objectifs, certaine forme de vie, un enthousiasme si général mais ça a été foutu en l'air par la mauvaise gestion, la mauvaise politique et le sentiment d'échec des dirigeants communistes qui eux connaissaient sans doute la répartition des hommes d'influence décidés par Churchill et Staline. C'était au printemps 44, il me semble, et ils ont caché la vérité aux masses, pas seulement aux masses, mais aussi parmi eux, et ont continué à suivre une politique qui en fait était pro-russe, enfin pro-communiste, mais tout en essayant de sauvegarder une apparence d'une alliance de respect avec les Anglais et les autres Alliés. Ils n'ont fait ni l'un ni l'autre et c'est pour cela que les Anglais ont voulu implanter un gouvernement presque tout de suite après le départ des Allemands. Là les communistes, nous aurions pu, nous aurions dû immédiatement les pousser à la mer. Pas du tout, on les a accueillis, on les a reçus comme des Alliés et ensuite, lorsqu'ils se sont implantés, ils ont demandé le dépôt des armes. Là aussi, on aurait encore pu les chasser, parce qu'ils n'étaient pas nombreux, pas du tout. Il y a eu une attente, un manque de décision, un manque de stratégie qui a déchiré tout le mouvement en plusieurs morceaux et qui a fait finalement qu'après la lamentable histoire de décembre 1944, où j'ai participé et où j'ai été blessé, tout le mouvement a perdu, militairement et politiquement. Mais il était tellement fort politiquement que cette perte d'influence est venue progressivement, au bout de plusieurs années. Le roi ne devait même pas remettre son pied en Grèce. Il fallait que l'on fasse un référendum, on a fait un référendum fictif. les Anglais ont organisé cela, on l'a ramené. C'était fini et c'est cette situation qui continue encore aujourd'huiⁱⁱ.

58.

Et pourtant il y a eu une guerre civile assez grave à ce moment-là, après la départ des Allemands ?

Oui, il y a eu donc décembre, contre l'intervention anglaise en réalité. Churchill est venu 3 fois à Athènes pour essayer de s'arranger avec les communistes. Politiquement ils auraient pu le faire, ils auraient gagné des positions formidables, mais ils n'ont pas su discuter politiquement et finalement les choses se sont envenimées et Churchill a demandé que soit liquidée autant que possible cette affaire-là. Ça c'était la première phase. Ce qui restait des forces vitales deux ans plus tard, en 47, ont essayé de s'organiser dans la campagne, dans le nord de la Grèce, avec

l'appui des Yougoslaves et des Bulgares, qui étaient passés entre temps entre les mains des communistes. Il faut dire que les Bulgares, jusqu'à la dernière minute, avaient envahi la Grèce aussi, en tant qu'alliés des Allemands. Les Turcs aussi étaient alliés des Allemands, mais un peu plus lointains, il y avait von Pappen qui avait travaillé la Turquie au corps. À partir de 47 il y a eu cette réorganisation, mais il était déjà trop tard et dès que Tito a passé à la dissidence, la frontière nord s'est fermée et les partisans ont été isolés. Ça a été la fin. Politiquement sur le plan mondial, en 47, c'est en Grèce qu'est né le plan Marshall et le dogme Truman, la doctrine Truman, arrêter par tous les moyens l'avance du communisme.

Les Anglais pensaient qu'en rétablissant le roi, ils garderaient la main mise sur la Grèce ?

Oui, comme toujours.

Donc, cette résistance jusqu'en 44 était contre les Allemands. Tu as été blessé en 1944 ?

Oui, j'ai été blessé en fait pas par les Allemands mais par un char anglais.

Dans la rue à Athènes 7

Oui, on avait tout un secteur. C'était le bataillon des étudiants qui s'appelait d'ailleurs Lord Byron et c'est le 1^{er} janvier 45 que j'ai été blessé. J'ai failli y passer. Là il faut que je te dise, ça c'est le côté historique, mais le côté personnel, pendant cette occupation donc j'avais mis

59.

de côté les problèmes philosophiques, quoique parfois j'avais des espèces de situation de Cassandre. Bien avant les événements, je voyais les places couvertes de sang rouge, de morts, et ça c'était une prémonition de ce qui allait se passer. Il n'y avait absolument aucun signe, je ne savais pas ce qu'était la guerre. Je n'avais jamais vu ça et c'est ce qui est arrivé d'ailleurs. Au début je me baladais avec Platon dans la poche, dans des éditions de Leipzig, qui ont été détruites d'ailleurs par les Alliés et en prison, partout je lisais ça. Mais je commençais à prêter l'oreille, ou plutôt les yeux, au Marxisme qui me paraissait (les terminologies, etc) comme une déformation bizarre de la pensée antique et du platonisme, avec le communisme. Il y avait des choses qui n'existaient pas chez Platon, mais il y avait d'autres choses tout à fait identiques, et

c'est cette partie là qui m'a introduit dans le Marxisme sur le plan théorique et l'autre partie a été la tactique révolutionnaire, les méthodes employées, par exemple, l'énorme et formidable travail direct dans les masses, en prenant la parole, l'agitation politique était une chose que j'ai découverte à ce moment-là et que j'ai perdue depuis, parce qu'on ne la trouve plus. Maintenant avec les événements de mai elle s'est un peu produite en France, mais très peu. Elle existe un peu dans les universités américaines, mais à l'époque c'était vraiment un outil de travail formidable. On allait par exemple dans un endroit où il y avait du public, il y avait un orateur qui montait, il y avait un autre groupe qui le protégeait, il disait quelques mots, il lançait des tracts, puis il partait. Parfois, si l'orateur était bien, et s'il avait du talent, il était capable de soulever des sympathies énormes dans la foule. S'il était mauvais, il faisait rien du tout. C'était extrêmement intéressante. Au début je ne le faisais pas ça puis j'ai commencé moi aussi à le faire. Donc c'est l'action immédiate, c'était une expérience extraordinaire, sur tous les plans.

Ton existence était donc un peu marxiste. Ton but n'était tout de même pas d'instaurer le communisme en Grèce ou est-ce que ça l'était à ce moment-là ?

Je vivais dans une espèce de rêve antique et je trouvais tout à fait normal qu'il y ait un communisme de justice et de raison décrit par Platon dans 'La République' qui a été d'ailleurs mis à l'index par le gouvernement précédent de Metaxas et j'avais trouvé l'argument le plus fondamental, la femme est l'égal

ⁱ FM référence foules slogans..

ⁱⁱ coup d'état loupé des colonels

60.

de l'homme, ce que je pensais moi, peut-être à cause de ma mère que je n'ai pratiquement pas connue. J'avais un respect total devant la femme et je la voyais non pas comme un être qui devait être inférieur et dominé, mais au contraire comme une force et une puissance égale à moi. Sans cela, cela ne m'intéressait pas. Ça c'est mon point de vue personnel. Et je trouvais cela dans le communisme, qui ne le disait pas, il parlait de la libéralisation de la femme avec des raisonnements beaucoup plus crus, mais je trouvais la justification réelle dans ça et à travers le Platonisme.

On en vient maintenant au mois d'octobre 44. Les Allemands sont partis et les Anglais sont arrivés. Comment était la vie à Athènes ces deux trois mois, beaucoup de manifestations ?

Oui, c'était une période exaltante, où tout le monde s'est senti d'une liberté fantastique. Le tort était que les communistes et tous ceux de gauche qui avaient créé cette force-là, n'ont pas immédiatement pris l'occasion pour dominer la situation. Au contraire, ils ont laissé tout ce que les Allemands avaient créé comme moyens de répression, toute la police est restée en place et non seulement ça mais lorsque le gouvernement de coalition soi-disant : Papandreou, est arrivé, du Liban, ils ont trouvé immédiatement les forces sur lesquelles s'appuyer pour combattre la résistance. C'était une situation très ambiguë et c'était très exaltante, parce que les résultats étaient presque faits, sans guerre civile, mais ça n'a dure qu'un mois, pas plus, jusqu'à l'arrivée des Anglais, jusqu'en décembre 44. Le 3 décembre 44, il y a eu une manifestation, je ne sais plus pour quelle raison, au centre d'Athènes, à laquelle participaient des centaines de milliers de personnes. Il y avait le gouvernement de coalition, dans lequel il y avait aussi des communistes et, qui a donné l'ordre ? on ne sait jamais dans ces cas-là : la police a tiré dans la foule. C'était la police créée par les Allemands qui, comme je le disais, était restée en place. Il y a eu 4 tués. Ça a été le réveil. Et le lendemain, il y a eu une manifestation d'un calme comme on n'avait jamais vu dans Athènes, il y avait peut-être trois cent mille personnes dans les rues, avec des chants funèbres et avec les quatre

61.

cercueils en tête pour aller les porter au cimetière. Ils n'ont pas osé tirer dans la foule mais c'est à partir de ce moment-là que la résistance des villes dont je faisais partie, commença l'attaque des postes de police de la périphérie et petit à petit la ville tombait entre les mains de la gauche. Mais

au lieu de faire ça en 24 heures, ils allaient à l'improvisation, ce qui a permis aux Anglais de voir le danger imminent et d'envoyer alors des armées plus conséquentes : la flotte, l'aviation qui bombardait tout Athènes. Ils avaient même installé des canons sur l'Acropole, chose que les Allemands n'avaient jamais fait. Ça a été pour moi une déception quant aux Anglais inoubliable. J'avais rencontré des journalistes américains qui étaient venus avec les Anglais et qui étaient très intéressés par ces événements et comme j'étais parmi les chefs de la jeunesse, ils avaient pris contact avec moi. Je me souviens c'est la première fois que j'ai bu du whisky et après je suis sorti ivre... Les journalistes américains étaient fascinés par ce qui se passait en Grèce. A l'époque, la politique américaine, c'était Roosevelt, était beaucoup plus libérale et plus clairvoyante. S'il n'y avait pas eu Churchill, il n'y aurait pas eu de guerre froide. J'en suis persuadé de cela, parce que la confiance régnait. Il y avait Staline d'un côté, qui avait l'air de comprendre la force des Etats-Unis et les Etats-Unis, avec Roosevelt, avaient l'air de comprendre la situation politique internationale qui s'était créée. Maintenant on accuse Roosevelt d'avoir été un imbécile qui s'est laissé manœuvrer par Staline. Ca n'est pas vrai, Staline à l'époque était une force colossale, les Alliés n'auraient jamais pu faire s'ils n'avaient eu l'assentiment de Staline quoi que ce soit. C'est Staline qui portait le poids des troupes Allemandes. Il n'y avait pas de troupes en Occident, toutes étaient en Orient. Ils ont l'air de l'oublier maintenant, pour des raisons politiques. Les journalistes américains essayaient d'envoyer aux Etats-Unis des comptes-rendus, mais ils étaient interceptés par les Anglais et refoulés. Alors ils étaient obligés d'envoyer à travers la Yougoslavie et ils décriaient la politique des Anglais là-bas. C'est plus tard, en 47, que les Anglais partant de Grèce, ont cédé la place aux Américains, mais c'était déjà Truman et Truman c'était la mésentente. Ca n'était pas la peine de faire ça parce que les Russes n'ont jamais essayé de soutenir les communistes, au contraire.

Et il y a eu d'autres manifestations en décembre 44 ?

62.

En décembre 44, il y a eu la guerre, il y avait des bombardements. Nous les Résistants faisions sauter deux chars anglais avec des cocktails Molotov. J'en ai eu deux. Je dirigeait une équipe. On occupait de maison à maison, de quartier à quartier. J'ai eu beaucoup de camarades tués pendant la Résistance contre les Allemands mais plus pendant celle-là où j'ai été blessé moi-même.

Comment ça c'est passé le jour où tu as été blessé ?

C'était un ordre que j'avais reçu. Moi je n'étais pas du tout d'accord, et c'est parce que la discipline au parti était exigée que j'ai obéi. C'est la dernière fois que j'ai obéi à un ordre. On m'a demandé d'aller occuper un pâté de maisons. J'étais sûr que cela ne valait pas le coup, que c'était une affaire complètement idiote, désespérée, parce qu'on savait déjà vue la position ennemie et la situation générale du front d'Athènes, que les jeux étaient pratiquement faits. J'y ai donc quand même été. Et c'est le lendemain qu'a eu lieu l'attaque générale des troupes anglaises. J'avais posté tous mes hommes aux endroits où il le fallait. Les anglais sont arrivés avec des chars, ils ont commencé à tirer et c'est là où j'ai été blessé. Il y avait un jeune homme et une jeune femme à côté de moi, lui, sa tête a disparu, la jeune femme était morte. Moi, je ne sentais rien si ce n'est un énorme objet planté dans le visage : un éclat d'obus de char dans l'œil et la joue. Tous ces efforts, tout cet enthousiasme qui partait en poussière, il ne restait plus que des résistants vaincus et les vainqueurs étaient les salauds d'hier. Alors ça a été une grande désespérance. C'est là que je décidais de me consacrer à la musique et de partir aux Etats-Unis, parce que je sentais qu'autrement j'étais captif de la politique en Grèce.

63.

Que s'est-il passé tout de suite après ta blessure ? Tu as été amené dans un hôpital ?

Oui, un autre endroit qu'on occupait avait un hôpital avec des blessés de guerre et quelques médecins. Avec le drapeau blanc, on traversait les lignes, et on m'a transporté ainsi à cet hôpital. On a tout de suite dit que ce n'était pas la peine de s'occuper de moi, que j'allais mourir dans quelques heures. On a simplement fait une piqûre de morphine pour calmer les douleurs. Il y avait une jeune fille qui me tenait par la main et qui me parlait. Je croyais lui répondre. Je ne pouvais pas répondre, mon palais était percé, et ma mâchoire avait disparu. Tu ne vois presque plus rien aujourd'hui, mais ma bouche et mon menton n'étaient plus qu'une bouillie, et mon œil avait éclaté.

La nuit, nos troupes ont reculées et le lendemain je suis tombé entre les mains des Anglais qui m'ont laissé au milieu d'un tas de morts durant des heures. Mon père, qui me cherchait partout, est arrivé devant ce tas de blessés et de morts. Il a vu un de mes pieds bougeait, il a reconnu mon tennnis, et il m'a transporté dans un hôpital central d'Athènes où je suis resté plus de trois mois et où j'ai subi plusieurs opérations.

Et quand tu es sorti, qu'est-ce qui s'est passé alors ?

Pendant que j'étais dans cette espèce de ré-existence, je savais que peut-être j'allais mourir, peut-être pas mourir, cela n'avait pas d'importance. Parfois je me réveillais de cette étrange non-vie, j'avais des secousses et vomissais du sang j'avalais. J'avais lu de Charles Morgan 'Sparken Brow' où les trois situations sont ensemble (il était très platonicien d'ailleurs), l'amour, la mort et la création, c'est-à-dire, l'art. La trilogie était bouclée. Je pouvais m'en aller. Peut-être est-ce qu'aussi la morphine et les drogues qu'on m'avait données qui me rendais si euphorique. Lorsque je suis sortie, la résistance continuait sous une autre forme, et moi, qui avais dit que je m'arrêtais, je suis reparti avec eux. Je me souviens d'une gigantesque manifestation où les slogans réclamaient pour la Grèce Chypre et les provinces de l'Epire du Nord qu'étaient devenues albanaises : désormais, une démocratie populaire.

64.

La grande idée politique de droite – une trace qui a couru du 19 jusqu'au 20^e siècle – était de reformer l'empire byzantin en reconquérant Constantinople ! ce qui a provoqué maintes guerres de territoires ; mon père en a d'ailleurs participé à une. Les communistes, eux, dans ce projet, ne voyaient qu'une utopie romantique plus un mensonge, pour entraîner le peuple dans des batailles vaines et perdues d'avance. Mais je dois dire que du côté des communistes, leur projet n'était pas plus respectable. Eux rêvaient de créer un Etat Central qui s'appellerait Macédoine qui serait destiné à foutre la merde aussi bien chez les Yougoslaves, les Bulgares, que les Grecs. Avec le recul, c'était un micmac épouvantable.

Ce mouvement de droite donc, après la fin de la guerre, a recommencé à vouloir reprendre le Pouvoir ?

Oui, jusqu'en 47 où la droite a eu le temps de reformer une armée, avant, elle n'en avait pas et la seule armée qui existait était celle de la résistance. C'est pour cela qu'il y avait les troupes anglaises jusqu'en 47. En 47, ils ont commencé à recruter, mais tout ceux qui avaient un « passé » était refusés. Ils voulaient un noyau solide, dur. Tous ceux qui étaient marqués, connus, étaient groupés et envoyés dans des camps de concentration spéciaux comme Makronissos ou Youra et d'autres. Et moi, comme je cherchais à partir et me sauver de Grèce, et comme je pensais être

dégagé de l'armée à cause de ma blessure, j'ai été mal conseillé et j'ai été me présenter à l'armée officielle. Le directeur du camp (il est mort maintenant) qui était un ancien libéral, tolérait lui qu'on ait un certain passé, il fermait même les yeux. Mais quand la droite a vu que j'étais là-bas, en leur pouvoir, ils ont commencé à me cerner. Ils me savaient protégé du commandant, et ils ont commencé à essayer de me forcer à signer un acte de reniement. Là, je me suis échappé (à la nage) et à partir de là, j'étais déclaré déserteur de l'armée gouvernementale de cette époque, et condamné à mort quelques années plus tard par contumace.

65.

Oui, mais pourtant, tu as bien essayé d'entrer dans l'armée gouvernementale ?

Oui, parce que la résistance nous disait ou bien d'aller la noyauter de l'intérieur, ou bien aller rejoindre le général Marcos qui était dans la montagne, ou de faire de la résistance souterraine à Athènes. Mais c'était par trop stupide, parce qu'après la période de légalité provisoire, et que l'armée de droite ait pris forme, nous étions, nous les anciens résistants communistes, trop connus. J'ai encore des amis qui sont à Makronissos ! Mais moi, même si j'avais continué à participer à quelque mouvement de résistance, je voulais quitter la Grèce et faire de la musique. Je ne voulais plus être pris dans l'engrenage politique. Je ne supportais plus que mon père, qui ne faisait que trembler, souffre autant et se ruine pour moi à jamais. Mes deux frères n'ont participé à aucun mouvement politique. Je suis resté caché trois mois à Athènes et finalement j'ai pu sortir avec un faux passeport, sous un faux nom. Un type m'a conduit à une barque de pêcheurs où, caché sous une bâche pendant une semaine, je suis parti pour l'Italie. J'ai regardé une dernière fois Le Pirée et les collines calcinées par la chaleur. C'était la dernière fois. C'était en septembre 47. Quelle détresse j'ai laissée derrière moi et quelle détresse je portais en moi d'ailleurs sur tous les plans, politique, sentimental. J'étais abîmé, sans argent, sans rien. Il fallait que je parte au plus vite parce que les gens qui m'hébergeaient parfois – je changeais de maison presque chaque jour – faisaient chanter mon père et que la police militaire me cherchait partout. Plus tard, ils ont même mis en prison mon père, et un de mes frères, mais je m'étais déjà enfui.

C'est la résistance qui t'a fait un faux passeport ?

Non pas du tout, ils n'avaient plus les moyens. C'est mon père qui s'est débrouillé... il a payé un type qui avait des relations souterraines avec toutes sortes de polices et contre de l'or. Il a fait

faire un passeport, qui d'ailleurs était si mal foutu que j'ai eu une chance colossale de ne pas être pris.

66.

C'est en 47 que tu es arrivé en Italie ?

Début septembre 47. J'ai été adressé d'abord à des parents que je ne connaissais pas à Rome, ensuite j'ai eu un contact avec le parti, mais je ne voulais pas utiliser le parti. Je voulais entrer légalement en France. Quoi qu'en France à l'époque le parti était très fort, c'était le paradis pour quelqu'un qui s'échappait. En France personne ne connaissait l'histoire récente de la Grèce. Même pas ceux du parti. C'est resté caché, enfoui, jusqu'à récemment. Il y a eu chez Laffont un récit paru sous la signature de André Kédros¹.

Finalement, en Italie je me suis présenté au Consulat français avec mon passeport. J'ai dit voilà, je voudrais aller en France, j'y ai des amis. On m'a dit vous ne pouvez pas y aller parce que votre passeport n'est pas valable. Il manquait l'estampille qui rattache la photo à la feuille, que le type n'avait pas pu faire, parce qu'elle était en relief. C'est là où j'ai reconnu que le passeport était faux. Alors cet homme m'a dit qu'il l'avait tout de suite compris. Je suis donc obligé de m'adresser au parti à Turin et là je comprends que je ne pourrais pas rentrer en France légalement. Il faut que j'accepte les moyens illégaux. Le parti me fait escorter dans le train par un policier communiste jusqu'à Vintimille. Là, avec un passeur, à pied, j'arrive sur le sol français et prends aussitôt un train pour Paris.

67.

Penses-tu que cette situation dans laquelle tu te trouves était déjà dans les germes de l'Antiquité ?

Absolument ! C'était le peuple qui créait la situation et qui portait aux nues des gens comme Thémistocle, Miltiade, Alcibiade, et qui, du jour au lendemain, les chassaient et les forçaient à devenir traître. Thémistocle a été trahire, et a vendu Athènes à l'ennemi No 1 qu'il avait lui-

même combattu. Alcibiade aussi a trahi la Grèce. Maintenant je sais le vrai sens de l'ostracisme ! Les athéniens étaient si jaloux, si individualistes, si égoïstes, si envieux qu'ils ont inventé l'ostracisme : forcer quelqu'un à quitter sa cité. Lorsqu'un individu s'opposait aux idées acceptées, il fallait lui couper la tête, mais - civilisés, ils avaient au moins appris cela - il le chassaient et l'exilaient pour dix ans, ou, à vie. Les romains étaient bien plus barbares que les grecs ne l'étaient, mais la puissance romaine résidait dans ce génie administratif que les Grecs n'ont jamais possédé. Certes, beaucoup de choses organisaient par les Romains proviennent de Grèce, par exemple la justice. Il y avait la justice athénienne : la première justice humaine avec son Aréopageⁱⁱ et son'Euristie, mais ils n'ont jamais été capables de cimenter, de lier le tout.

Est-ce que tu ne penses pas aussi que cette immense occupation turque a fait un mal épouvantable à la Grèce ?

C'est certain mais pas seulement eux. Je crois que les destructions qu'ont fait les Croisés en Grèce ont été aussi importantes que celle faite par les Turcs. C'est une conséquence de la 4ème Croisade. Parce que le mythe de l'inviolabilité de cette ville, qui était la ville sainte du Moyen Age et qui plongeait jusqu'à dans l'Antique, a été détruit par des gens qui étaient encore plus barbares qu'eux. l'étaient. Je n'arrive pas comprendre pourquoi des civilisations qui atteignent des raffinements extraordinaires se trouvent en même temps devant la trappe qui va les ensevelir. L'Europe traverse cette situation actuellement. On vit la dégénérescence de l'Europe. Il n'y a rien à faire à cela. L'Europe va être remplacé par qui alors ? Peut-être par la Chine ou l'Afrique, ou l'Amérique du Sud, les Indes, avec ces centaines de millions de populations qui sont un indice de vitalité d'un peuple, Si la France baisse et c'est un signe de dégénérescence, en population, tout comme l'Angleterre. Les Indes passent encore pour la lie de la terre, je ne crois pas qu'elle le soit. Quelque chose se prépare là-bas, d'une manière souterraine. C'est une question biologique et qui va exploser peut-être dans quelques générations. Et c'est pour cela, qu'en tant que grec contemporain et connaissant assez bien l'Antiquité, je crois avoir une notion différente des courbes historiques et par conséquent de la valeur relative des civilisations. Et quand je vois le plaisir extrême qu'ont les Américains à croire que ce sont eux qui dominant le monde, ils se voient comme les Romains, ils ne se rendent pas compte de leur bêtise, de leur barbarie. C'est encore dans un schéma nationaliste et

ce n'est pas dans le schéma mondial d'une civilisation qui se cherche, se défait, se refait.

Est-ce que pendant toutes ces années de résistance, disons de 44 à 47, es-tu est quand même arrivé à continuer plus ou moins tes études ?

J'avais cessé la musique pendant cette période parce qu'elle était immatérielle, par contre j'ai travaillé autant que j'ai pu à l'Ecole Polytechnique et où j'avais créé un groupe pour étudier certains problèmes de science nucléaire qui était à ses débuts, sous la direction d'un des professeurs de physique. C'était en dehors des cours, mais ces études n'ont pas pu être aussi poussées que nous l'aurions voulu, à cause des événements, du temps et de la situation globale.

As-tu lu pendant ce temps ?

Non, d'abord je n'avais pas le temps, j'avais même cessé de lire la littérature antique tellement l'action était absorbante.

Est-ce que tu considères que cette période d'action pure a exercé une influence sur le reste de ta vie ?

Oui. J'ai fait le plein d'action ! Et plus tard, en 48, lorsque j'ai dû décider une deuxième fois si je devais faire de la politique ou pas, j'ai décidé de faire de la musique. Mais il faut peut-être que je parle d'un événement qui n'a l'air de rien mais qui est important. C'était pendant la guerre contre les Anglais qui a duré un mois, en décembre 44, j'ai fait la connaissance dans mon groupe de combat, d'un jeune compositeur, il avait 18 ans, qui était en même temps fort bon pianiste. Il était rempli de musique, il écrivait même pendant les moments les plus difficiles. Il avait un bout de papier et un bout de crayon. Pendant les pauses de combat, on allait frapper chez des gens et demander s'ils avaient un piano et si l'on pouvait jouer. Et c'est là que pour la première fois et j'ai entendu du Bartok, du Debussy et du Ravel et ce fut une révélation parce que tout à coup je entendais une musique que je ne soupçonnais pas.

ⁱ Kédros - l'affront

ⁱⁱ Aréopage – tribunal athen

70.

J'avais déjà essayé de faire de la musique sur des poèmes de Sapho, mais ni mon interrogation ni ma réponse ne me plaisaient. C'est probablement le côté non tonal de la musique de Debussy et de Ravel, qui m'ont attiré mais je n'arrivais toujours pas à marier mes essentielles expériences sonores : les manifestations géantes, ou les balles qui explosaient, la guerre qui remplissait toute la ville. Cela donnait une fantastique musique mortelle, et qui en même temps était spatiale et sans évolution, c'était l'attente. Et je n'arrivais pas à mettre ce que j'entendais avec ce que j'appelais alors la musique. Et tout à coup j'ai eu cette expérience avec Bartok, Debussy, Ravel, et là, il y avait enfin un autre aspect de la musique plus proche de ce que je connaissais.

Il s'appelait comment cet ami ?

Il s'appelait Nicos ... je ne sais plus. C'était le neveu du secrétaire général du parti communiste. Malheureusement, je l'ai perdu de vue. Je ne sais pas ce qu'il est devenu, je n'ai plus entendu parler de lui. Peut-être a-t-il suivi Marcos, s'est-il retrouvé en territoire communiste ?

Et pourquoi la France t'attirait ? Parce que tu parlais français ?

C'était un lieu de passage, je voulais voir la France.

Tu pensais aller aux Etats-Unis ?

Oui, je voulais y aller pour continuer mes études, faire de la composition musicale, de la physique, de la philosophie, de l'archéologie et de la littérature.

Et, une fois arrivé à aris ?

71.

J'avais tellement pris l'habitude à Athènes lorsque je circulais dans les rues de changer de trottoir chaque fois que je voyais un flic. Je me retourné sans cesse pour voir si j'étais suivi. C'était ça la vie à Athènes pour tous les Athéniens et c'est encore comme ça pour ceux qui sont restés.

C'était en 47 ou en 48 ?

Fin 47. Je suis arrivé à Paris le 11 novembre 47. Il y avait une grève de tout, même les taxis, et j'ai dû aller à pied de la gare à l'hôtel. Il y avait des amis qui m'attendaient.

Et c'étaient des amis grecs ou français ?

Des amis grecs et ensuite il y avait une organisation pour les réfugiés qui s'est occupée de moi, de mes papiers et de tout, parce que je n'avais pas de papiers, je n'avais rien. Tout cela a pris beaucoup de temps : les queues devant la préfecture de police étaient cauchemardesques.

Donc là tu t'es installé dans un hôtel ?

Je me suis installé dans un hôtel et j'ai commencé à chercher du travail parce que je n'avais presque plus d'argent. J'avais vendu la dernière pièce d'or en Italie que mon père m'avait évidemment donnée. Au bout de pas mal de tentatives infructueuses, j'ai trouvé une place à l'atelier Le Corbusier grâce à une connaissance grecque qui connaissait Candilis qui y travaillait. Quant à moi, je ne savais pas qui était Le Corbusier. Pour moi, l'architecture s'arrêtait au Parthénon !

Tu es donc entré chez Le Corbusier en tant que quoi au début ?

En tant qu'ingénieur puisque j'avais réussi à finir et réussir mon diplôme en 47.

Ton diplôme de Polytechnique ? Donc la guerre t'avait seulement retardé ?

De deux ans, oui. Et j'ai trouvé ce travail qui me permettait de travailler à la musique dans mon hôtel la nuit. Je n'ai pas trouvé de piano et j'ai donc acheté une guitare et me suis mis en quête d'un professeur de composition. J'ai été voir Nadia Boulanger qui m'a dit qu'elle ne pouvait pas m'accepter comme élève parce que j'étais trop débutant, elle n'avait pas le temps. Alors j'ai fait à gauche et à droite des devoirs d'harmonie, je pensais que je devais tout

recommencer comme j'avais tout coupé.

Alors avec qui as-tu commencé à travailler à ce moment-là ?

Là, j'ai été à l'Ecole Normale où il y avait Honegger. Je lui ai présenté quelques inventions que j'avais faites pour piano. Il me les a fait jouer, et comme il y avait des quintes parallèles, des octaves ... (déjà je commençais à bouger et à m'écarter des règles), il m'a critiqué violemment devant toute la classe en disant que ça n'était pas de la musique. Et, comme je lui tenais tête, il a finalement admis qu'il y avait peut-être dans les premières mesures un peu de musique, et encore. Je n'ai plus jamais remis les pieds dans sa classe. J'ai rencontré Milhaud qui m'a dit qu'il y avait beaucoup de rythme dans ce que je faisais et que peut-être ça sauvait tout. Ça m'a beaucoup frappé. Un jour quelqu'un m'a dit qu'il fallait que j'aille au Conservatoire voir Messiaen. J'ai été le trouver avec ce que j'avais déjà composé. Je lui ai demandé de me prendre en cours particulier, mais il m'a dit qu'il n'en donnait plus depuis longtemps. Il a alors regardé mes partitions et là il m'a dit que j'avais du talent et que ce qui l'intéressait le plus c'était cette naïveté qu'il voyait dans ce que je faisais. Je me suis redressé en pensant que ça n'était pas bien et il m'a dit pas du tout, « c'est ce que je suis et voudrais rester toute ma vie. » Il voulait dire je suppose une liberté d'esprit et de regard. Il m'a autorisé à suivre ses cours et chaque fois que j'avais quelque chose de nouveau, je le lui montrais et il me donnait son opinion. Ça a été très important pour moi parce qu'il a été le seul à me dire que je refasse toutes les études musicales. Il m'a seulement dit : il faut que vous écoutiez beaucoup de musiques et que vous travailliez de vous-même. C'est le seul et le premier qui m'ait dit cela et c'est formidable. Contrairement aux autres arts, la musique est encore dans l'académisme le plus totale. J'ai donc suivais ses conseils et en même temps je travaillais en tant qu'ingénieur chez Le Corbusier. Mais petit à petit je me suis mis à voir l'architecture autrement, grâce à mon contact journalier avec Le Corbusier. Et petit à petit je me suis dit que je devais faire de l'architecture, car ce n'était pas indépendante de la musique dans le sens que donnait Le Corbusier à

73.

l'architecture moderne. C'est-à-dire le jeu des proportions mais d'une manière abstraite et non pas archaïque - car alors le modèle archaïque existait encore, et ça n'était pas la peine de refaire la même chose, du neo-classique. Pour moi le neo-classique du XIX^e siècle c'était une copie

d'un modèle qui existait autrefois et c'était fini. C'était parfait et ça n'était pas la peine de balbutier en recopiant. Et, tout à coup, l'architecture moderne devenait une recherche d'expression, comme ce que je faisais en musique. Et désormais, j'ai vu l'architecture moderne comme une aventure qui, tout à coup, était dans le contexte de mes études antérieures, antiques, mathématiques, physiques, etc. Et je commençais à vivre une synthèse qui avait certes été coupée par la résistance, mais d'une manière active, et plus seulement contemplative, en essayant de créer des choses. J'ai demandé à Le Corbusier de travailler directement sous ses ordres, et de faire un projet. Il a accepté avec joie, il a dit : « oui, j'ai tout à fait ce qu'il vous faut. On doit faire un projet de couvent et ça doit être une chose pure et géométrique » et c'est comme ça que j'ai fait avec lui le couvent de La Tourette.

A ce moment-là, tu n'avais fait aucune étude architecturale ?

Non, et c'est cette absence d'études qui m'a donné beaucoup de courage, tout comme en musique. Le Corbusier n'avait fait absolument aucune étude architecturale.

Je ne le savais pas. Mais tu avais tout de même discuté avec lui ? Tu avais déjà travaillé sur un certain nombre de projets pour lui ?

Oui. Du fait que j'étais ingénieur et que je commençais à mordre sur les problèmes esthétiques, je commençais à devenir une sorte de conseiller technico-esthétique pour tout l'atelier. Au début ils ont essayé de créer une équipe complète, d'architecture et de calcul, qui s'appelait Atelier de Bâtisseurs, ATBAT. Et comme projet immédiat ce fut la Cité Radieuse de Marseille, à laquelle j'ai collaboré. Mais l'ATBAT n'a pas marché pour toutes sortes de raisons psychologiques, et les ingénieurs sont partis. Moi je préférais rester, parce que c'était beaucoup plus dans mon domaine car je détestais le travail d'ingénieur. Par contre l'architecture en tant que conception, était dans mes cordes. Mais petit à petit j'ai vu aussi le métier d'ingénieur de ce point de vue-là. Donc, à travers la musique, j'ai découvert l'architecture, et ça a rebondi sur l'ingénieur et c'est devenu un espèce de système unique avec les mathématiques qui étaient un background pour l'architecture, pour l'ingénieur, pour la philosophie et qui devaient forcément devenir de la musique. Je sentais que c'était cela. Et Messiaen était celui qui en était la clef puisque lui, faisait une espèce de combinaison de tout cela, sans le savoir d'ailleurs ! C'était pour moi très rudimentaire puisque j'avais des outils plus puissants que lui, théoriques, mais je ne savais pas encore vraiment les utiliser.

C'est au moment où il a fait les *Modes de valeurs et d'intensité* ?

Il venait de faire *Modes de valeurs et d'intensité*, les *Iles de feu*, avec les interversions. Il avait déjà élaboré les gammes à transposition limitée qui, pour moi, étaient comme une espèce de cheveu sur la soupe, que je n'ai compris que bien plus tard d'ailleurs et que j'ai écrit dans un article qui s'appelle « Vers une Métamusique ». Mais, à l'époque, je n'avais pas encore fait la jonction entre ses usages de la rythmique hindoue, son esprit chercheur et au fond, le calcul combinatoire de sa musique, et la liberté que cela représentait. Soudain, tout cela m'a enfin ouvert des portes formidables.

Donc à cause de Le Corbusier et de son tempérament, à cause de Messiaen, ce qu'il créait, à cause de mon passé, tout à coup cela s'harmonisait, ça devenait quelque chose de synthétique ; l'un épousait l'autre, et il n'y avait qu'un pas à faire pour que je saute dans le vide et c'est ce que j'ai fait. J'ai eu une première discussion avec Boulez qui a été peut-être capitale du fait que je me suis engueulé avec lui. C'était chez un ami commun, Louis Saguer. Boulez était au début de son ascension, (avant le Domaine Musical, il organisait déjà les concerts du dimanche matin. Je me souviens de notre discussion. Il soutenait que la marche inéluctable de la musique c'était la complexité de la pensée et moi, je disais que ça n'est pas nécessaire, qu'on peut trouver des formes avec une simplicité totale. J'avais apporté une pièce de moi que Saguer voulait voir. Boulez l'a regardé et a dit que elle était élémentaire. Tandis que moi, je trouvais que c'était la musique sérielle était élémentaire. Donc on ne pouvait pas se comprendre. En tant que personnalité il m'était sympathique, mais je ne pouvais plus supporter aucun sectarisme. J'étais fasciné par les recherches de Schaeffer, de Pierre Henri dans la musique concrète, pas tellement à cause des résultats qu'ils obtenaient, mais à cause des moyens nouveaux et des surprises que cela pouvait provoquer. Je trouvais que le résultat de ce qu'ils faisaient était assez balbutiant et pas tellement intéressant quant à la matière et la conception de leur musique. N'empêche que c'était un domaine nouveau et qui était très prometteur. Alors j'ai essayé d'entrer en contact et j'ai été voir Schaeffer jusqu'à chez lui et il m'a renvoyé. Finalement je n'ai pas pu entrer au Groupe de musique concrète, c'était une chose fermée, comme toujours en France. J'ai pu y entrer beaucoup plus tard, grâce à Philippe Artuis qui a entr'ouvert un peu les portes de cette institution, 37 rue de l'Université. Mais Schaeffer en était toujours le maître castrateur.

Mais Boulez à ce moment-là s'y intéressait aussi ?

Oui. Mais il venait de s'engueuler avec Schaeffer. Tout comme une pléiade de compositeurs.

Ton travail Le Corbusier a duré combien de temps ?

12 ans. De la fin 47 à Août 59. Et j'ai eu l'occasion de faire et vivre l'architecture et le travail architectural d'avant-garde, architecture

76.

et urbanisme. De me poser des problèmes d'esthétique que j'avais d'ailleurs souvent résolus en musique, parce que dans cette discipline, j'étais beaucoup plus abstrait et je n'arrivais pas toujours à formuler, à synthétiser mes idées, mes pensées. Petit à petit c'est venu. Mais l'architecture m'aidait à donner un autre aspect à ces mêmes interrogations, une autre concrétisation. Par exemple, dans les problèmes de rythmique, des pans de verre ondulatoires que j'avais faits au Couvent de La Tourette (et avant pour les projets de Chandigarh) sont comme un résultat de problèmes de rythmique musicale. Comment des structures élémentaires peut-on passer à des paliers, des familles de structures, et ainsi de suite.

Tu as réalisé tout seul quel bâtiment ?

Comme conception, j'ai fait le Pavillon Philips et étais chef de projet du couvent de La Tourette. Puis dans presque tous les projets de l'Atelier j'apportais des solutions partielles tant techniques qu'esthétiques.

Et c'est avec le projet Philips que tu as rencontré Varèse ?

je le connaissais déjà de nom par Messiaen qui n'avait dit une fois, « vous savez, le musicien peut-être le plus important du XXe siècle s'appelle Varèse. Il vit aux Etats-Unis, il est presque jamais joué. » Le Corbusier disait aussi que le seul musicien contemporain valable était Varèse. Et quand je lui parlais de Schönberg, de Bartok ou de Webern, il disait ce sont des pompiers.

Il avait un goût pour la musique Le Corbusier ?

Il avait un goût oppositionnel et en même temps créateur je crois, malgré tout, puisqu'il a su

sentir Varèse, et le comprendre. Il était fils d'une mère très bonne musicienne mais qui était cantonnée dans le

77.

classique et dans le Bach. Elle était pianiste. Et son frère était compositeur, Albert Jeanneret. Mais moi, je crois sans beaucoup de talent et sans succès finalement. C'était le chou-chou de la famille tandis. Lui, Le Corbusier était la tête brûlée : il ne savait rien, il ne connaissait rien, on l'avait mis à faire des gravures de montres quand il était jeune au lieu de lui faire faire des études. Et là, il est parti d'abord à Berlin, à Vienne, ville où il a travaillé dans des ateliers d'architecture, et puis s'est décidé d'aller à Paris chez Auguste Perret jusqu'avant la Grande Guerre. Là, il a demandé à cet architecte qu'il admirait : que faut-il que je fasse ? » Et Perret lui a répondu : « Apprenez les mathématiques. ». Il a été quelque temps aux Beaux-Arts pour les apprendre mais ça ne l'a pas intéressé, je crois, et il a laissé tomber, après un an d'études. Il a continué tout seul, à remettre en question vraiment tout, avec ses propres yeux, et sa propre pensée. C'est là qu'il a publié *l'Esprit Nouveau* en collaboration avec (Jean Petit ?) et son cousin Pierre Jeanneret et son propre frère Albert Jeanneret.

Comment étaient tes rapports personnels avec Le Corbusier ?

Dès que j'ai commencé à le connaître, j'ai eu pour lui une grande admiration pour son esprit. J'aimais aussi son côté indépendant, railleur et infatigable. Mais petit à petit étant aigri par « l'insuccès » de toute sa carrière, croyait-il, alors qu'il approchait de la soixantaine ...

Mais arrivons à vos heurts au sujet du Pavillon Philips....

Tout est venu de ce que Le Corbusier a voulu s'attribuer complètement le Pavillon Philips. Voulant travailler sur son « Poème Electronique », Le Corbusier m'a donné la totale liberté quant à la conception et à la réalisation du pavillon-même avec, comme seule consigne : un « estomac qui se remplit et se vide », c'est à dire un volume dans lequel l'on entre par un côté et sort par l'autre. Mais Le Corbusier, lors de l'édification du pavillon et voyant la profonde originalité du projet, s'est déclaré en être le seul créateur. Et là, j'ai eu une terrible humiliation. Certes, c'était lui qui avait reçu la commande, mais il me paraissait évident qu'au moins mon nom devait apparaître à côté du sien en tant qu'architecte, concepteur. J'étais dominé par une telle rage que j'ai écrit une lettre aux dirigeants Philips qui ont envoyé une photocopie à Le

Corbusier, c'était évident ... Et là, nous avons eu une terrible discussion qui bien évidemment a envenimé nos rapports. C'était pour moi une immense déception et je voyais là un vol sans raison si ce n'est la vanité, mais c'était un vol absolu. Et moi, j'avais aucun moyen pour me défendre. Si Le Corbusier disait que c'étais moi qui le volais, tout le monde l'aurait cru. Moi, personne n'aurait eu envie de me croire. Il était dans un état de force absolue. Finalement, ma lettre à Philips, un geste certes pas élégant, n'a peut-être pas été complètement inutile, parce qu'eux savaient que c'était moi qui créais de toute pièce ce pavillon. Et par l'envoi de cette photocopie, nous sommes arrivés à ce compromis où, à la fin, mon nom figurait à côté de celui de Le Corbusier, gravé dans le béton, à l'entrée du pavillon. Maintenant, c'est écrit et c'est resté écrit, c'est aussi par exemple dans la publication aux éditions de Minuit qui s'appelle *Le Poème Électronique*, où dans son texte il a dit bien qui a fait l'architecture du pavillon. Mais avant qu'il ne cède, il

78.

avait punaisée sur le tableau noir de l'atelier tous les noms des architectes qu'il avait formés pour montrer et que tout ce qui se faisait dans l'atelier était une émanation indirecte de lui. Par ailleurs il disait que ce que j'avais fait n'était pas une création originale puisque je m'étais basé sur des formes existantes, ce à quoi j'ai lui rétorqué que lui aussi s'était basé sur la droite et le plan qui étaient connus depuis l'Antiquité ! Rien de tout cela ne tenait debout. C'est là que je lui ai rappelé ce fameux scandale qu'il se plaisait à nous raconter à l'infini au sujet du palais des Nations-Unies. En 1948, il y a eu un concours internationales qui s'est tenu en Amérique. Il y avait: Le Corbusier, Gropius, Harrison, entre autres. Tous les participants étaient venus avec leurs plans et leurs maquettes et les avaient exposés. Mais Le Corbusier affirmait qu'il était le seul à avoir proposé de faire une haute concentration dans New York, sur les bords du East River, à peu près à l'endroit qui avait lui même indiqué ... Sur son plan il avait dessiné certes un gratte-ciel mais qui n'était pas une obélisque comme l'étaient alors la plupart des grattes-ciels américains. Lui, son gratte-ciel était beaucoup plus large donc à plus forte concentration humaine ; il avait d'ailleurs – et c'est normal – repris des thèses qu'il avait élaboré à propos de l'urbanisation d'Alger. C'est alors que ses plans ont disparus et, disait-il, il n'a réussi à les retrouver que quelque mois plus tard. Entre temps, c'est Harrison qui avait reçu la commande ; les autres avaient perdu. Mais lui, Le Corbusier, était le plus furieux. Hors de lui. Il tempêtait. Il avait même fait une conférence de presse à l'Atelier, je m'en souviens très bien, et beaucoup de

journalistes étaient là. Il avait punaisé les deux plans – celui des Nations-Unies, en voie de finition, et son projet à lui, pour montrer combien les deux se ressemblaient. Et que Harrison, c'était évident, avait copié ses plans pour construire son propre projet. Me souvenant de cet événement, je lui ai dit finalement vous faites avec moi ce que d'autres ont fait avec vous.

Après ces discussions, entendues par les autres collaborateurs, les malentendus, les difficultés qui existaient depuis déjà des années sont apparues en plein jour. Par exemple il y avait une demande étouffée de notre équipe, de plus en plus aiguë, qui a éclaté : désormais, nous réclamions tous une reconnaissance nominative de notre participation à l'élaboration et de la conception des projets. Ensuite c'était un problème de salaires. Nous étions sous-payés depuis des années. Le Corbusier nous disant que c'était un honneur de travailler pour lui ! Mais, la vie avait beaucoup augmentée et nous comprenions enfin, que c'était une espèce d'exploitation trop facile. Et nous n'avions même pas penser à demander ce qui existait déjà dans certains Atelier, une participation au gain. Troisièmement on voulait sa coopération et sa collaboration réelle il ne venait presque plus à l'atelier. Il était des mois à Chandigarh, ou bien chez lui à s'occuper à essayer de faire reconnaître peinture et ses tapisseries. C'étaient son talon d'Achille.

ⁱ SK – correspondance Dieudonné – IX (voir Archives)

Il s'est toujours considéré comme un peintre et a supporté très mal que personne ne porta aucune attention à sa peinture. Il avait commencé avec Amédée Ozenfant, très bon à cette époque. Il faisait du purisme, c'était une période importante de la peinture contemporaine, en pleine explosion du cubisme, surréalisme, ..., Le Corbusier faisait du purisme avec Ozenfant, il disait toujours d'ailleurs qu'il celui-ci lui piquait ses idées, c'était décidément son obsession. Ozenfant n'a pas évolué, il n'a pas eu le nom que Le Corbusier a eu en architecture. Mais Le Corbusier n'a pas eu de nom en peinture. Il détestait Léger, pourtant sa peinture avait beaucoup de points communs avec celle de Léger. Il enviait Picasso. Léger était une fois venu visiter l'unité de Marseille. Il a dit : « c'est formidable ces pans de murs qui montent à 50 m. et qui sont nus, j'aimerais peindre là-dessus ». Le Corbusier de peur d'être obligé de donner ses murs à Léger a dit : « non tu ne comprends rien du tout, c'est de l'architecture, ce n'est pas un tableau pour peindre dessus ». Il avait en grande partie raison, Le Corbusier.

Pour revenir à pourquoi Le Corbusier ne venait presque plus à l'Atelier, si ce n'était pour ouvrir son courrier à moins qu'il se le fasse porté, c'est que l'atmosphère entre nous et lui était devenu très lourde. Nous avons décidé alors de partir tandis que lui, au même moment a décidé de nous virer.

Et vous étiez beaucoup à partir ensemble ?

Trois, car nous n'étions plus que trois finalement à faire tous les projets à trois. J'avais proposé pour un ensemble sportif à Bagdad, avant la révolution irakienne, une immense gymnase, avec des formes paraboliques hyperboliques comme j'avais fait pour le pavillon Philips. Je le voyais, il était attiré, fasciné par ce projet, car il avait cet instinct formidable qui le portait vers ce qui était intéressant. D'un autre côté, il devait se dire « si j'emploie ça le Xenakis va encore dire que c'est lui qui l'a fait ». Alors il trouvait toutes sortes d'arguments négatifs, il disait : « c'est trop grand » et il avait lui-même dessiné d'après un dictionnaire qu'il avait de Ledoux le profil de Notre-Dame à la même échelle et il avait superposé les deux pour me montrer que c'était vraiment trop gigantesque, puisque cela avait les dimensions de Notre-Dame et que donc ça ne pouvait pas se faire pour un gymnase¹. C'est un gymnase qui pourtant aurait servi à beaucoup de choses, manifestations publiques, politiques... et celui qui a finalement dessiné le truc l'a fait de

¹ Raconter hisotire de ce dessin

manière beaucoup plus classique². Des tracas comme celui-là, il en créait désormais beaucoup quand il venait. Et puis, sa femme est morte.

81.

C'était un coup très dur pour lui. Il vivait désormais seul. Il avait attrapé une maladie aux Indes, et il commençait à diminuer physiquement et il lui arrivait de perdre parfois la mémoire. C'était vraiment dommage.

Quand vous êtes tous partis, il l'a pris très mal ?

Oui et non, Parce que au retour des vacances d'été 59, nous avons trouvé la serrure de l'Atelier changé et notre lettre de licenciement et nos affaires dans la cave. Tandis que nous, il faut le reconnaître, nous n'avions pas encore expédié notre lettre de démission. Il nous a eu au sprint ! En 1963, quand il y a eu l'inauguration officielle du couvent de La Tourette il m'a fait inviter pour y aller. J'y étais bien sûr, parce que malgré tout j'aimais beaucoup Le Corbusier. C'étaient des retrouvailles tristes. Il me proposa de revenir en tant que chef d'Atelier, mais il n'y avait plus rien à faire, c'était irréversible.

Alors, il a pris des autres gens à la place ?

Oui, à qui, d'emblée il a accordé le droit de signer et de gagner convenablement leur vie. Tant mieux ! Mais, il vivait un déclin personnel. A la réflexion, quand il a commencé à ne plus travaillait aussi intensément qu'avant, c'est qu'il s'est séparé petit à petit de tout. Et c'est peut-être pour cela aussi qu'il ne venait plus travailler avec nous, parce qu'il se sentait bloqué, il se empêché. Il n'en pouvait plus. Mais d'un autre côté, son orgueil immense l'empêcher lâcher et de dire, « voilà cet atelier, je vous le donne, faites-en ce que vous voulez, avec moi, Je peux vous aider » puisqu'on avait été ses collaborateurs durant tant d'années. Je t'accorde que c'était très naïf de penser à cela. Il ne voulait laisser rien derrière lui. Sauf une fondation qui porterait son nom. C'est ce qu'il a réussi à faire, il y a une fondation Le Corbusier, qui a toutes les archives de l'Atelier.

² Présenté – l'architecte du gymnase "hommage à LC"

et qui a été réalisé d'ailleurs pas sans difficultés parce qu'il fallait trouver la technologie qui aille avec. C'était une chose tout à fait nouvelle, qui posait des problèmes tout à fait nouveaux aux constructeurs.

C'est grâce au Pavillon Philips que Varèse est revenu en Europe pour réaliser sa musique?

Oui, c'est Le Corbusier qui l'a imposé. Les gens de Philips ignoraient jusqu'au nom de Varèse et voulait des musiciens genre George Auric ou Tomasi. Finalement Le Corbusier a fait inscrire le nom de Varèse et le mien, m'ayant promis un interlude musical de quelques minutes qui ferait la jonction entre les entrées et les sorties du spectacle, sur le contrat. Au bout d'un an, Philips s'est inquiété et a voulu savoir ce qu'était la musique de Varèse. Et lorsqu'ils l'ont entendue, ils étaient catastrophés. Et on dit ça n'était pas possible ; ils voulaient résilier le contrat de Varèse. On m'a alors téléphoné d'Eindhoven cette nouvelle et j'ai tout de suite télégraphié à Le Corbusier qui se trouvait aux Indes. C'était insensé. Alors, Le Corbusier a réagi en disant que si Varèse était foutu à la porte, il quittait lui aussi et immédiatement ce projet. Ça a arrêté les dégâts et Philips a dû accepter l'architecture parce que c'était déjà engagé. Néanmoins, Philips a eu le culot de commander à deux autres types un doublon du spectacle et du son. Ils ont demandé à Arnaud de Chassipoulet, qui faisait de menus 'son et lumière' pour le côté visuel et à Tomasi pour la musique. Ils l'ont fait. Et je harcelais Le Corbusier, « vous vous rendez compte, ils ont fait une doublure du projet et vous ne dites rien ». Il répondait, « laissez, ça ne fait rien ça n'a aucune importance ». Et il avait raison d'ailleurs.

Qu'est-ce qui s'est passé finalement le jour de l'inauguration du Pavillon ?

C'est le « Poème Electronique » de Le Corbusier qui est passé ainsi que la musique de Varèse et mon interlude. Ils se sont dégonflés par peur du scandale qu'aurait alors fait Le Corbusier.

Et le pavillon a été détruit ?

Oui, c'était dans une clause. Il était dans le parc royal et il fallait que tous les pavillons en soient retirés, ou transplantés ou démolis. Celui-là, bêtement, a été démoli³.

³ démoli, mais non sans peine ...

83.

C'est peu de temps après l'achèvement de ce pavillon que tu as quitté ?

Pratiquement deux ans après. Ca a été une querelle d'amour et d'incompatibilité. Mais je dois dire, en ce qui me concerne, que Le Corbusier m'a le plus peut-être mentionné dans ses écrits. Et je crois que finalement il avait pas mal d'estime pour moi, pour mon travail, tout comme j'avais pour le sien.

L'œuvre que Varèse a faite existe toujours ?

Oui, elle existe même sur disque aussi. Elle s'appelle *Le Poème Electronique*. Moi, personnellement, je préfère *Désert*, une œuvre apocalyptique, à ce *Poème électronique*.

Tu estimes que ça t'a apporté quelque chose de rencontrer Varèse et de le connaître ?

De connaître Varèse, non, mais sa musique oui. J'avais déjà entendu sa musique avant le pavillon, lors du Festival International de Musique Contemporaine, organisé par Nicolas Nabokov, en 52, où il y a eu des conférences avec des bandes de Varèse. C'était formidable ! C'était un choc, j'étais en admiration devant son œuvre, c'était très important.

.....

Et la musique dodécaphonique ?

Je la trouve élémentaire et ne m'intéresse pas. Elle est trop dans le style exaspéré, romantique allemand, dont je suis très éloigné.

84.

Que penses-tu même ça de la musique de Boulez ?

Oui, exactement. Quoique là je sens aussi influences extrême-orientales et de Debussy, à travers

Messiaen probablement.

La musique de Messiaen t'avait-elle apportée quelque chose par elle-même, indépendamment de son enseignement ?

Je ne crois pas non,

Donc entre la découverte de Debussy et de Ravel et Bartok en Grèce ?

Bartok a eu plus d'influence sur moi que tous les autres.

Puis, un peu Messiaen ? ...

Oui, Messiaen pour sa conception et sa liberté de pensée, pas sa musique.

Quand tu as dit tous ces noms-là tu as clos le chapitre des gens qui ont exercé sur toi une influence ?

Il y a Scherchen, par son tempérament et sa position dans la musique et par son esprit tellement rigoureux, sévère et aussi ouvert. C'était un faiseur de choses, un découvreur, ces gens-là pour moi sont de même nature.

85.

Durant tes études proprement dites avec Messiaen, tu as abandonné l'harmonie et l'étude des formes ?

J'ai abandonné les études classiques.

Est-ce que Messiaen a fait pour toi un programme d'étude particulier ?

Non, rien du tout.

Quel genre de travail as-tu donc fait avec lui ?

Je n'ai pas fait avec lui un travail direct. J'assistais à ses classes et je lui montrais les compositions que je faisais et il me donnait son avis.

Et que faisais-tu à cette époque-là comme genre de compositions ?

Cette époque-là est double, puisque je faisais en même temps un travail dit aujourd'hui de 'recherche théorique' dans le domaine de la rythmique, dans le domaine de beaucoup d'autres choses. Je ne savais d'ailleurs pas où j'allais mais ainsi je découvrais la communauté de la musique mondiale grâce aux enregistrements que j'entendais des Indes, d'Extrême-Orient, ou d'Afrique⁴ et je me rendais compte que tout à coup la musique de Roumanie, des Balkans, la musique grecque et byzantine étaient plongées dans un univers vaste et mais ces univers avaient des communications entre-elles. Je ne savais pas encore très bien lesquelles mais, par exemple la rythmique hindoue, je la sentais comme une chose tout à fait naturelle. Beaucoup plus étrange était la musique de Bali, la musique du Japon et la musique chinoise.

Tout ça tu l'as découvert par disques ?

Oui, et à ce moment-là j'ai eu aussi l'occasion d'avoir des disques de la vraie musique folklorique grecque que je ne connaissais pas vraiment en Grèce. Je ne l'avais pas entendue. Par exemple, des chants d'Epire, qui sont étranges et en partie polyphonique, une polyphonie tout à fait spéciale.

Je dois te dire, que pour moi, c'était une période où je me devais de travailler avec acharnement, presque nuit et jour, comme pour me

86.

racheter ma fuite obligée de Grèce, pour me sentir solidaire envers mes camarades qui eux

⁴ Schaeffner, tous les dimanches, FX et IX se rendaient au Musée de l'Homme, dernière étage où cet homme vivait. Il sortait des disques insensés de ces musiques.

n'avaient pas pu fuir, et avaient été mis en prison, tués, ou ceux qui étaient partis dans les pays de l'Est ...

C'était un travail qui reposait sur cet immense désespoir que je subi durant des années et des années. C'est à ce moment-là que la musique folklorique a pris un sens pour moi et j'ai fait de la musique inspirée d'elle et que, pour moi, Bartok alors était un modèle.

Tu les as conservées ces œuvres-là ?

J'en ai conservé peut-être une ou deux⁵.

Mais ce sont des œuvres que tu ne songerais plus à faire exécuter maintenant ?

Je ne crois pas⁶. J'avais écrit en 54, dix ans après l'exécution de l'un de mes amis qui avait été pris par la Gestapo. Il venait de Roumanie, lui aussi et on l'a retrouvé nu et égorgé dans une rue d'Athènes. C'était un garçon remarquablement intelligent. J'avais écrit une sorte d'épithaphe que j'avais envoyée à ses parents. C'était vocale.

Mais 54 c'est après Metastaseis, non ?

Oui.

Est-ce que tu considères Metastaseis comme le début de ton style ?

Oui, c'est une rupture vraiment importante qui inaugure la synthèse de toutes mes préoccupations de l'époque. Par exemple, la conception de masse, qui pendant des années avait fait son chemin souterrain en moi. C'est-à-dire des impressions que j'avais de l'occupation, aussi bien des manifestations et de ses slogans, que des bombardements ou des batailles sporadiques ou encore des balles traçantes, ou des claquements de feu solitaires ... C'est tous ces sons qui m'ont amené à un dépassement de l'écriture traditionnelle pour orchestre, divisant chaque pupitre en individus, créant ainsi un effet de masse.

⁵ Citer œuvres de jeunesse

Ce que tu reproches aujourd'hui à *Metastaseis* c'est d'avoir encore un passage fait d'écriture sérielle ?

Oui, de technique sérielle. Mais c'était quand même une nouvelle page, grâce à ces masses, à ces glissandi des cordes, et des configurations

87.

géométriques. Toutes mes expériences vécues ont fait que ma musique ne cadrerait plus avec la musique traditionnelle ou même d'avant-garde. C'est aussi une raison pour laquelle je ne me suis pas vraiment intéressé à la musique sérielle. Et pour arriver à maîtriser tous ces nouveaux matériaux, il a fallu que j'apprenne le calcul des probabilités que j'ignorais alors ; c'est comme ça que j'ai fait *Pithoprakta*, un ou deux ans après. Cela a été créé à Munich, avec un scandale assez violent, lors d'un concert d'abonnés à la Musica Viva de Hartmann, abonnés qui ne s'attendaient pas du tout à entendre une telle chose. Passe encore pour une œuvre dodécaphonique ou sérielle qui commençait à être jouée à cette époque-là ... mais ces sons là, non !

Je résume. Tu as parlé de la première de *Metastaseis* qui avait créé un beau scandale, qui avait divisé le public en deux. Cette première n'avait pas été dirigée par Scherchen alors que Scherchen aurait voulu le diriger. Aussi qui a dirigé *Metastaseis* en première audition à Donaueschingen en 1955 ?

Hans Rosbaud. Rosbaud avait la possibilité de programmer l'œuvre très vite et Scherchen, très élégant, lui a laissé faire la création. J'avais montré la partition de *Metastaseis* à Varèse en 54, et quand il était venu chez moi, j'habitais une chambre d'hôtel avec Françoise, il a regardé la partition et a dit « oui, ça a l'air d'être une musique de notre temps ». Plus tard il a essayé de faire jouer cette partition à New York, mais ça n'a jamais marché. J'avais envoyé aussi la partition à Mitropoulos à New York, avant qu'elle ne soit jouée à Donaueschingen, donc au début 55. Mitropoulos m'a répondu qu'à ce moment-là, il ne pouvait pas programmer une œuvre d'avant-garde, à la demande de ses mécènes, mais qu'il fallait que je m'adresse à Donaueschingen.

Quand tu parlais tout à l'heure de la « synthèse » que représente *Metastaseis* dans ta démarche, tu veux dire que tu as déjà fait des recherches dans cette nouvelle direction ?

Oui, bien sûr. Chacune de mes œuvres est faite de solutions plus totales à des problèmes déjà posés, et amorce mais de nouveaux problèmes qui se résoudront peut-être plus tard dans une autre œuvre. C'est donc une chaîne discontinue d'une problématique continue.

Regardes-tu parfois tes œuvres de jeunesse ?

Non, je ne regarde aucune de mes œuvres d'ailleurs.

Même les plus récentes ?

Non.

Est-ce qu'il y a très longtemps que tu as envisagé la musique comme un langage suffisamment rigoureux pour y appliquer des techniques issues des mathématiques ou la mathématique elle-même ?

Non. Je pensais que les soi-disant mathématiques que l'on utilise soit dans la musique sérielle, ou dans celle de Bach étaient très élémentaires et que l'on pouvait aller beaucoup plus loin. Mais je ne savais pas comment. C'était juste une intuition et il me fallait prouver par la suite que c'était vraie et inhérent à la musique et non pas une analogie ou une illusion de l'esprit. Mais quand je faisais *Metastaseis* et *Pithoprakta*, j'étais encore dans le feu de l'action et ces problèmes-là je n'arrivais pas encore à les résoudre entièrement. Ca n'est que beaucoup plus tard que j'ai été amené à travailler dans le domaine de la conception-même de ce qu'est la musique.

dans le mental humain : les structures mentales de la musique. Par exemple, le problème du temps ; avant même la musique, le temps pour moi était une chose terrible, exaspérante et

terrifiante, car j'avais la notion qu'il passait d'une manière vertigineuse. Mes regrets éternels s'y rapportaient aussi. Le passage fulgurant du temps, qui disparaissait, pour ne plus jamais revenir, cela me terrorisait. C'est pour cela peut-être aussi que je travaillais avec un tel acharnement pour essayer de laisser quelques petits cailloux, dans le cours de cette fluidité exaspérante, où tout se noyait. Voilà les problèmes de continuité et de discontinuité que je posais d'une manière précise et que je résolvais d'une certaine façon dans *Metastaseis*; par exemple. Par exemple, au début il y a cette ouverture en éventail des glissandi qui est une chose continue, mais où on ne se rend pas compte du déplacement et tout à coup on se dit : » ah, on n'est plus dans le même paysage. » Il y a quelque chose de nouveau qui s'est fait, une sorte de folie. Dans un rêve hallucinatoire, tu crois te trouver dans un endroit et tout à coup tu vois de petites différences et la transformation devient totale et tu te trouves dans un monde hostile, ennemi. C'est ça le déphasage continu qui est ponctué par des discontinuités avec le temps ce qui fait une sorte d'échelle rythmique, évanescence, sans repaire, je parle des glissandi. C'était le sens que je voulais donner : ces contrastes, contradictions, continuités, discontinuités. Cela a été une ligne directrice dans tout mon travail. Des transformations continues qui pouvaient devenir tout à coup explosives ou au contraire tellement lentes qu'on ne s'en aperçoive qu'au bout d'un certain temps très long, comme une espèce de folie. Quel est le sens du temps ? Ni le temps physique ni ce que j'avais appris avec la relativité, ni la psychologique de Bergson ou d'autres ne pouvaient me donner la réponse. Bergson a écrit tout un chapitre sur le temps et la notion du temps. J'ai voulu alors essayer d'entrer dans la naissance de notion de temps chez l'homme et j'ai demandé à gauche et à droite s'il n'y avait pas des travaux faits chez des tribus archaïques, pour voir comment ces gens-là percevaient le temps, et pour essayer d'en attraper cette essence même. Je n'ai pas trouvé la réponse. Et c'est Françoise qui m'a donné la réponse. Elle avait lu les travaux de Piaget, *La Notion du temps chez l'enfant*. Des travaux de Piaget, très importants et fondamentaux dans la psychologie

expérimentale actuelle. Il avait fait ce travail d'un point de vue moderne, d'un point de vue structure et je m'y suis plongé. Et j'ai vu tout à coup que ce que je cherchais s'y trouvait en germe. C'est-à-dire que le temps était une convention, un outil d'approche que l'humanité s'était forgée. Je te résume le résultat de beaucoup d'années de cogitations et d'expériences. Finalement cette même convention peut s'appliquer à maints domaines comme, par exemple, les hauteurs les intensités, et de bien d'autres phénomènes que l'homme a réussi à discerner ou à construire dans la réalité, afin de les approcher, les manier, les dominer. Si on arrive à se rendre compte de cette relativité, de cette construction humaine, socio-culturelle à travers les millénaires, et qu'on pourrait éventuellement la changer ; et si on la changeait, alors, tout le monde basculerait dans une situation tout à fait nouvelle. L'espace, le temps sont de même nature et donc notre expérience quotidienne pourrait être transformée et offrir une vision du monde absolument différente. Par exemple, toutes les théories qui pensent à la réincarnation et à la communion des êtres à étapes dans le passé vers le futur ou du futur vers le passé, tous les essais successifs de rendre compte de certains événements bizarres, ou de se vouloir de l'homme à échapper à sa condition, finalement pourraient trouver leur solution grâce à ce changement de structure de la notion de temps, structure mentale. Ca c'est ma conclusion récente ! L'art avec la science, en collaboration et pas séparément, est capable aujourd'hui, mais à l'échelle planétaire, de faire ce changement ! Tu vas me dire à quoi bon ? Ca c'est une autre histoire. Ne serait-ce que par jeu ... Ca n'est pas un essai de trouver une donnée au temps, un sens ; par exemple en physique : la théorie de la relativité a donné la relativité du temps mais n'a rien bougé du point de vue structure. C'est toujours la même chose, une ordonnance de phénomène. Le temps y est resté irréversible. Si on pouvait changer cela, on arriverait à faire basculer beaucoup de choses de l'homme dans un inconnu absolument fantastique.

Les germes de ces problèmes-là se trouvaient déjà dans ces problèmes de continuité, discontinuité, de ce que c'est que le rythme, la notion du rythme, la notion du temps et par contrecoup la notion des autres caractéristiques du son. C'était quelque chose d'absolu. Donner la hauteur du son c'était quelque chose qui régnait encore en musique, qui avait fait ses preuves depuis des millénaires, mais qui n'était jamais abordé d'un point de vue abstrait ni remis en question. Les musiques, comme celle de Varèse ou certaines musiques concrètes, apportaient des caractéristiques nouvelles qui n'avaient pas l'air de se joindre au reste. Il y avait la musique électronique qui essayait de tout soumettre à la hauteur ; c'était une hérésie, c'était faux. C'était une conséquence plutôt technicienne des théories de l'analyse du son qui date depuis au moins

Pythagore, avec les harmoniques. Personne n'est arrivé à reconstituer n'importe quel son un peu plus complexe qu'un son élémentaire d'instruments ou de voix avec des générateurs de fréquences. Ça n'a pas été possible à ce jour et même avec les calculatrices on peut atteindre une certaine limite mais après, cela devient tellement complexe, que ça n'est pas la peine, on ne peut pas le faire.

On a souvent dit et écrit de toi et notamment Maurice Fleuret, c'est que la différence qui sépare ta musique des autres musiques c'est que ton œuvre au fond pourrait presque autant se dérouler dans l'espace que dans le temps. C'est un système que tu as créé et qui pourrait tout aussi bien devenir une œuvre visuelle. Est-ce qu'il y a un rapport entre ce fait, cette essence très différente de ta musique par rapport aux autres et ce que tu viens de dire sur la notion de temps ? Je pense que oui. Cette

92.

volonté que tu as de changer la notion de temps chez les êtres humains, es-tu d'accord quand Maurice Fleuret dit qu' il ne faut pas les écouter tes œuvres comme un discours conçu en fonction du temps ?

Oui, c'est ça. C'est tout à fait vrai. C'est une question complexe et multifacette. L'approche que je fais en musique est exprimable aussi sous un certain codage dans l'espace, ça a été inconscient et ça n'est que beaucoup plus tard que j'ai pu expliquer l pourquoi de cette situation. Parce qu'en fait les structures mentales sont les mêmes, que ce soit en optique, en sonore ou dans l'abstrait. Là, j'ai touché un fond solide, que je pense solide, et ça satisfait comme explication cette contradiction qui existe entre ces sens. Et c'est pourquoi pour moi c'était naturel tout à coup de me servir des données, des découvertes que j'avais fait en musique avec les glissandi, et de les utiliser en architecture. C'est comme ça qu'est né le pavillon Philips. Il est né à partir de droites et de constructions de configurations dans l'espace à partir de droites, ainsi que tout le traitement que j'ai fait ensuite avec les glissnandi, utilisant les droites et leurs opposés. Finalement dans *Syrmos*, déjà dans *Pithoprakta*, mais *Syrmos* d'une manière beaucoup plus consciente et décisive, les éléments utilisés sont le point et la droite, c'est-à-dire une géométrie absolue, mais une géométrie qui a son sens dans le monde sonore, qui n'est pas une géométrie tout simplement par analogie. C'est un fait sonore qui devient autre chose, même si les notions qui sont derrière sont identiques, sont équivalentes aux notions spatiales. C'est très important, j'ai toujours fait très attention à ne pas me remplir d'illusions, à ne pas me mentir. C'est pour cela par exemple que

dans ces spéculations et autant que possible dans la nature vraie des choses, par exemple le codage sonore ou musicale, on n'a pas besoin d'une autre conception de notation en solfège pour l'orchestre, parce qu'effectivement avec la notation traditionnelle, avec des complémentations de signes, on peut exprimer tout ce que l'on veut. Ce n'est pas cela qui compte, ce qui compte c'est ce qu'il y a derrière, c'est-à-dire les sons, c'est-à-dire la pensée, ce qu'il y a derrière la pensée c'est l'ensemble des phénomènes de la vie et de l'homme. Parce que mettre en premier le codage et dire que le symbolisme devient primordial est une erreur. C'est vrai que le symbolisme joue parfois un rôle fondamental, mais pas en ce moment.

93.

Il peut tout de même y avoir des cas particuliers qui peuvent demander un vocabulaire de signes nouveaux : par exemple pour essayer de noter la musique électronique, dans la mesure où on veut essayer de la noter. Ou crois-tu que c'est un effort vain ?

Non. La musique électronique est basée sur les mêmes principes que la musique instrumentale, en plus pauvre. Ce qu'elle a de plus précis c'est peut-être la notation de l'intensité, mais la notion temporelle, on ne peut pas aller au-delà de l'intention instrumentale qui atteint déjà les seuils. Mais si on veut aller un peu plus loin, c'est très facile. Là, où il y a différence de symbolisme, c'est lorsque l'on passe dans un domaine où on n'utilise pas des moyens de nature graphique, parce que tout cela est déjà de nature graphique, et ça peut se représenter sur une droite, que ce soit la hauteur la durée. Tandis que si on veut parler avec les machines à calculer, là, il faut utiliser l'algèbre qui n'a pas d'espace. Il peut être représenté dans l'espace mais il peut s'en passer aussi. Alors là, c'est un codage tout à fait différent, tout à fait nouveau, encore faut-il exactement le justifier pourquoi, dans quoi il est basé. Beaucoup de gens qui le font, intuitivement, et ont plus ou moins raison. Mais il n'y a pas de consolidation de cette théorie, il n'y a pas de justification sérieuse des usages qu'ils font et par conséquent ils basculent facilement dans l'arbitraire qui a comme résultat des trivialités. La pensée musicale est un tout complexe et comme un monde formidable qui doit être attaqué de tous les côtés à la fois. On ne peut pas dire : »j'ai résolu le problème psychologique soit avec une notation spéciale graphique soit en mettant un interprète dans certaines situations d'incantation ou je ne sais quoi », et de cette manière là, provoquer de la musique intéressante. C'est excessivement rare et je n'y crois pas, tout au moins dans le monde occidental. Dans d'autres civilisations c'est une méthode, mais qui représente tout un univers qui vient du passé et qui porte l'homme. Mais chez nous, l'attaque

de la conception, de la direction de la musique doit faire un tout et chacun doit répondre à une multitude de faces autant que possible conscientes.

94.

Il y a beaucoup qui s'en échappent - peut-être les plus importantes à toute spéculation cognitive - mais on fait ce que l'on peut et c'est la joie de vivre !

Cette musique, la tienne, qui dans sa conception est tout de même extrêmement cérébrale - et ça tu le reconnais toi-même- puisque tu expliques avec pertinence tous les calculs et tout ce qui permet d'y arriver. Pourquoi est-ce qu'elle exerce toujours sur le public une telle force d'expression ? Parce qu'il est évident qu'il y a énormément de choses que l'on y entend. Quand on examine le tableau d'un grand maître, il y a dans ce tableau un tas de correspondances, de symétries qui échappent à l'immense majorité des êtres humains mais que l'on ressent obscurément. J'ai toujours pensé que dans ta musique c'était ça qui se passait.

Je ne sais pas. Cela fait partie du domaine inabordable, inabordable. Nous appartenons chacun à des civilisations, à des cultures qui se recoupent souvent, qui sont multiples et qui sont transmissibles oralement, et exprimables par toutes sortes de conventions. Mais quel est leur sens réel ? Pourquoi tout à coup quand on voit des cultures qui ont échappé au temps, soit venues des Cyclades ou de Chine, pourquoi soudain elles prennent un sens que les générations antérieures n'avaient pas vu ? Pourquoi tout à coup il y a-t-il ce sens ? Qu'est-ce qui se passe ? Quel est ce mystère ? C'est la même chose avec ce que l'on fait. Tout ce que l'on fait a relativement un intérêt à son époque mais potentiellement il a beaucoup plus que cela. Il est gros de beaucoup de choses dont ne on soupçonne même pas la portée, l'essence, l'importance. Pourquoi il y a-t-il beaucoup d'œuvres qui ont un succès parfois fulgurant mais qui disparaissent. ? On ne sait pas pourquoi. Au contraire il y a des œuvres qui n'ont pas eu de succès, c'est-à-dire qu'elles n'avaient pas de sens pour ses contemporains et dont le sens a été compris plus tard. Ce voile n'a pas été enlevé de l'Antiquité jusqu'à nos jours, et le mystère demeure total. Quand on dit : « voilà, j'ai utilisé ces techniques », on a l'air de soulever des voiles. En fait on ne soulève rien, on montre seulement les courants sur lesquels la chose est établie et ces courants peuvent être nombreux, riches. C'est ce que j'essaie de faire dans la musique, augmenter la potentialité. Mais il demeure des courants que je ne peux pas expliquer.

Et que signifie la science dans le monde aujourd'hui, quel est

son sens par rapport à l'humanité ? Est-ce que nous sommes juste un instant comme l'ont été ceux qui ont vécu, travailler, étudier les sciences au Ve siècle et VIe siècle grec, jusqu'à l'avènement du Christianisme qui a tout balayé. Et après, le monde bascula pour un autre instant dans un dogmatisme absolu, avec une dimension incompréhensible actuellement. Il est impossible de prendre des textes du Moyen Age, aussi bien occidentaux qu'orientaux et d'en comprendre le sens. Quand tu lis sur la vie des saints, sur les apparitions, sur les lumières, sur les ascètes, toute cette partie ascétique du Christianisme, ça n'a pas de sens pour nous or pour eux c'était la totalité de l'univers et c'est le reste qui n'avait pas de sens. Il a fallu attendre des mondes nouveaux, des explosions nouvelles, une reconversion d'une partie des populations nouvelles d'Europe à une assimilation de ces populations, à une prise de conscience d'elles-mêmes pour voir un décollage petit à petit de cette mystique et retomber dans la rationalité telle qu'elle était dans l'Antiquité jusqu'au Christianisme. Mais, combien de temps cela va-t-il durer ? Vers quoi le monde va aller ?

Qu'est-ce que tu essayes de faire quand tu crées ? L'œuvre nouvelle, tu la veux belle ? Ou est-ce que pour toi la beauté est une notion un peu vague et un peu dépassée ? Et que c'est autre chose qu'un créateur doit essayer de faire aujourd'hui ? Est-ce que la musique est plutôt une manière de communiquer entre les êtres humains ... ?

Je vois ce que tu veux dire. Le problème de la beauté je l'ai eu quand j'avais 16 ou 17 ans. Lorsque je sentais des choses belles, et lorsqu'on m'a appris qu'il y avait des choses belles et qu'il les fallait admirer. Alors j'essayais de les admirer, parfois ça marchait, parfois pas du tout. Je me souviens que le Parthénon quand il y avait quelque chose d'extrêmement fort dans ma vie à ce moment là, amoureux ou admiratif de quelqu'un, le Parthenon était alors baigné, à mes yeux, dans une lumière d'or.. Et plus tard, en travaillant l'étude du beau avec Platon.

Un des fondements essentiels de l'architecture moderne et les arts des années 20, était le beau fonctionnel qui, d'emblée a été discuté. Le beau devenait une sorte de réflexion totale et absolue.

Mais après, j'ai abandonné tout ça à cause des événements grecs, de la résistance, de mes déboires, du travail acharné que je m'imposais. Et le beau, par exemple, dans l'architecture de Le Corbusier ou celle que je faisais ou d'autres, n'était plus, une question de beau mais une question d'intérêt. Alors j'ai remplacé le beau par le beau intéressant et qu'est-ce que ça veut dire, intéressant ? Je n'en sais rien. Intéressant ça peut être une chose absolument complexe et fulgurante, mais ça peut être aussi une chose calme, un objet ou n'importe quoi. Donc c'est beaucoup plus neutre et en même temps ça déplace le problème de cet univers conceptuel du beau qui a survécu à travers les âges. En fait c'était ça, ce n'était pas parce que les raisonnements étaient faux, mais parce qu'il fallait échapper à cette gangue idéologique conventionnelle que les millénaires ont accumulée, qu'on enseignait d'ailleurs dans les écoles d'architecture, n'importe où, en musique aussi. Quand je travaille donc, j'essaie de mettre le plus de problèmes et de solutions.

Tu as dit aussi que lorsque tu avais dépassé la conception platonicienne du beau, que tu avais constaté qu'elle avait été appliquée par des gens conventionnels et traditionnalistes qui t'avaient donné pendant de longues années leurs critères du beau que tu n'acceptais plus.

Oui, c'était un univers forgé, avec ses sources dans Platon, mais qui n'avait plus de sens en soi, parce qu'il reposait sur des critères, sur des réseaux de conventions du passé qui ne correspondaient plus à rien. Il fallait donc trouver l'intérêt des choses ailleurs. Alors quel est l'intérêt des choses ? Moi je faisais finalement ce que je sentais obscurément comme la chose la plus vitale, la plus importante. Mais je ne pouvais pas appeler ça beau.

97.

D'ailleurs l'esthétique, qui est la « science » du beau justement a essayé à travers les millénaires de s'instituer en science, elle a toujours échoué et elle continue à échouer d'ailleurs. J'avais l'expérience des contradictions de l'histoire, tu vois l'architecture de la fin du XIXe avec tous ces colifichets et qui a parfois donné des œuvres de génie, comme celle de Gaudi par exemple, ou même à Paris il y a des architectures très belles de cette époque-là et en contre-partie tu as la chose absolument nue de l'architecture cubique, soit celle des Russes, soit du celle du Bauhaus soit de Le Corbusier et les critères ne peuvent pas être les mêmes. Qu'est-ce qui fait l'intérêt d'une œuvre de Le Corbusier, d'une œuvre de Bauhaus ou du constructivisme russe ? C'est l'imagination des volumes, les proportions. Mais les proportions vues dans quel sens puisque les objets ont changé ? Et bien c'est l'essence de ce qu'on appelle les proportions. Ce ne sont plus des

colonnes, ce ne sont plus des rectangles, des architectures plates à deux dimensions finalement, la troisième étant juste une translation parallèle, je ne parle pas des coupoles qui est encore un cas plus particulier mais par exemple toute l'architecture neo-classique du XIXe siècle, qu'elle soit allemande, anglaise ou française, ce qui devient tout à coup primordial c'est l'abstraction de la proportion et cette abstraction de la proportion on la retrouve dans le nombre et c'est le nombre qui est le langage commun. Le nombre ou la géométrie et on doit retrouver la même chose en musique. Donc c'est la quantité d'intelligence dans la combinatoire des symboles qu'on met en œuvre qui devient l'expression, qui contient maintenant ce qu'on appelait autrefois le 'beau'. C'est la quantité d'intelligence. C'est pour ça que j'appelle ça l'intérêt. Une chose triviale, stupide, n'est pas intéressante, une chose intelligente est forcément intéressante, encore faut-il la détecter. Tu vois le décalage, le déplacement de ce qui était conception du beau d'une manière un peu dogmatique vers quelque chose qui est au contraire vie et découverte. Donc le beau est une construction perpétuelle finalement, donc une conséquence. Je dis perpétuelle, en impliquant le temps, la fluidité ou la confinité du temps et là est encore un autre piège que nos habitudes nous posent et qu'il fallait résoudre d'une autre façon. Parce que si ce n'est que le temps qui joue un rôle primordial - mais quelle est la notion du temps ? - la notion c'est l'ordonnancement. Mais si on n'a pas la mémoire, on n'a plus rien ; alors la mémoire donc est contradictoire au temps. Il y a le flux et il y a la mémoire qui arrête, mais la mémoire est forcément la

98.

chose primordiale, puisque c'est elle qui contient tout ce qui s'est passé, ce qui va se passer et cette fixité dans le temps qui nous donne notre vie, toutes nos conceptions, toutes nos notions, nos sentiments, etc.. Et cette fixité donc est la vie de l'univers, en dehors du temps, d'où la conception fatale, nécessaire, de considérer les choses, soit qu'elles n'appartiennent pas au temps, comme l'architecture qui est une chose statique, ou les tableaux, soit celles qui appartiennent au temps, comme par exemple le film ou la musique essentiellement. C'est grâce à la mémoire qu'on peut entendre, comprendre. Il faut l'extraire du temps. Alors, le temps, à ce moment-là qu'est ce que c'est ? C'est une sorte de table noire sur laquelle viennent s'inscrire ces relations, ces quantités d'intelligence qui, elles, doivent être absolument fixes, rigides et absolues dans le temps à tout jamais. Ça paraît contradictoire, ça paraît un mélange de beaucoup de choses, mais c'est la seule voie pour essayer de comprendre à travers une intuition et une expérience immédiate, sans recourir à des théories tordues, les faits de tous les jours, de la science et des arts. On a une contrepartie de ça dans le domaine de la logique, dans le domaine des sciences. Et j'ai compris tout à coup que beaucoup de choses qui appartiennent à la musique,

qu'on m'avait apprises comme appartenait au temps et que le temps était fondamental, en fait n'appartenait pas du tout au temps ! C'était une chose extérieure au temps. Alors toutes les constructions abstraites sont possibles et ensuite peuvent être mises en correspondance avec le temps. Ce sont des choses que j'ai écrites un peu

99.

plus tard, d'une manière peut-être un peu hermétique, mais qui impliquent toutes ces données-là. Pour en revenir au 'beau', il n'y a pas de 'beau'. Il y a une construction dans tous les sens, perpétuelle et c'est l'intérêt, la richesse vraie. Les critères sociologiques sont des statistiques qui se font petit à petit avec beaucoup de controverses et beaucoup de difficultés. L'information des journaux et l'information des concerts, de la radio, apporte à la connaissance des gens. Finalement les gens se font une certaine idée, est influencée par la lueur, par le jour, s'il pleut, s'il ne pleut pas, par ce qu'ils ont mangé, par les idées des politiques, par les idées absentes qui ne sont pas politiques, par la critique d'un tel, par la personnalité de tel ou tel critique, et ainsi de suite. Et il y a finalement une écume d'opinions qui se fait, qui remonte à la surface et c'est elle qui attribue telle ou telle valeur. C'est-à-dire que la valeur est une résultante qui n'a pas de valeur finalement, on ne sait pas ce que c'est. Alors il faut en prendre son parti. On vit dans un monde désespérément noir avec une étincelle en nous qui nous guide malgré tout. C'est pour ça qu'on ne plaque pas tout, et qu'on continue.

J'allais te demander, c'est un point de vue un peu romantique mais ça m'amuse de savoir dans quelle mesure tu ne l'as pas en toi: Mahler disait parfois, quand il composait, « on ne compose pas, ou est composé (man ist komponiert) ». Tu vois ce qu'il voulait dire ? Il voulait dire qu'il se sentait toujours mené par une force un peu obscure. Je trouve moins fortes les œuvres que l'on peut expliquer complètement, de A à Z, où on n'est étonné par rien, tellement elle est dans la logique de son créateur et de son époque. Même si elle est d'une beauté et d'une perfection absolue, on n'y trouve rien qui n'ait pu être prévu. Or moi, je suis toujours très intéressé lorsque le créateur tombe dans l'imprévu. Et je me demandais si subitement, au moment où tu composais, il sortait quelque chose que tu n'avais absolument pas prévu et qui te semblait poussé par une force ..

Oui, c'est tout le temps comme ça. Il y a un mythe, et j'y ai contribué. On dit de moi que je ne fais que des choses dont je ne suis absolument certain, qu'elles sont absolument calculées, et que le tout s'emboîtent parfaitement, comme des rouages d'une mécanique bien huilée. Mais c'est absolument faux ! La plupart de mes œuvres, (sauf une catégorie), sont des conglomérats de choses contradictoires et qui sont mises comme cela parce qu'il le fallait. C'est Alexandre devant le nœud gordien, il n'y a rien à faire, ou bien on perd son temps ou bien on le tranche, et trancher veut dire mettre les choses, même si elles ne sont pas définies. Ou bien il faut se suicider, ou bien il faut attendre que les choses s'éclaircissent, ce qui n'arrivera jamais, puisque tout est tellement relatif. C'est l'humilité absolue devant ce qu'on est et devant ce qu'on pense que les choses sont, qui fait qu'il faut faire les choses. C'est uniquement ça. Ce n'est pas une fanfaronnade ou une vanité, peut-être une vanité, mais la vanité ne tient pas le coup si tu traverses des laminoires qui te laissent à sec complètement. J'ai traversé des déceptions terribles, des solitudes absolues dans un monde étranger, à plusieurs degrés, comme en France par exemple, en Grèce j'étais déjà étranger, en Roumanie j'étais étranger et je suis parti à l'étranger. Finalement il reste un minimum de quelque chose en toi et c'est la chose la plus vraie. Si tu laisses parler cette voix, tu risques d'être plus vrai que si tu ne le faisais pas. Mais la catégorie d'œuvres qui est définie mécaniquement, automatiquement à l'avance, c'est celle qui est calculée à partir du programme, celle qui passe dans les machines, parce que là il n'y a pas moyen, c'est un test, c'est un jeu qui marche comme ça. Mais les autres non, jamais.

Mais même une fois que l'œuvre est terminée, même si elle correspond parfaitement à ce système qui lui a donné naissance, je suis sûr qu'à certains moments elle n'est pas exactement comme tu aurais pensé qu'elle soit.

Oui, bien sûr.

Quelle impression as-tu quand tu re-écoutes des œuvres anciennes ? Est-ce que souvent tu te demandes comment elles peuvent être comme ça ou est-ce qu'au contraire tu retrouves tout ce que tu as mis dedans à l'époque ?

Non, j'oublie. J'ai une faculté horrible pour oublier et si j'arrive à te raconter des choses, tu peux être sûr que les 9/10 sont déjà oubliées ou sont dans le subconscient et réapparaissent de temps en temps.

De sorte que tu as par moments cet instant de surprise, de te dire : » tiens, c'est moi qui ai écrit ça ? »

Oui, et ce problème de l'oubli, qui est contradictoire. La mémoire au contraire fait les choses. Ne pas avoir de mémoire c'est la perte, mais c'est une arme absolue qu'un homme doit pouvoir cultiver ; parce que s'il veut voir des choses de manière différente, il faut qu'il oublie sa mémoire. Il faut qu'il se trouve comme le nouveau-né, comme l'enfant qui découvre le monde. Ça c'est une technique qu'à la longue on peut acquérir. Je ne sais pas jusqu'où elle peut mener. Mais il y a le contre-coup, c'est que tu oublies facilement les choses que tu ne devrais pas ! Quand tu te mets à une table où tu dois faire quelque chose et que tu as appris à oublier ce que tu dois faire, pour être libre, parce que c'est la liberté à ce prix-là, tu as très peu de choses et tu es très peu de chose. Et c'est un éternel recommencement, mais cet éternel recommencement est parfois très pauvre.

Est-ce que tu écris tes œuvres d'un seul jet ou est-ce que tu y reviens parfois ? T'es-t-il arrivé de travailler plusieurs œuvres à la fois ?

Non, j'ai fait des choses d'un trait et je ne suis pas un homme à avoir plusieurs maîtresses à la fois !

Il te paraît difficile de laisser une œuvre et de la reprendre après ?

Oui, et je l'oublie et je ne sais plus pourquoi je l'ai commencée. Il faut que je me remette dedans et les idées sont très fragiles. Si tu arrives à attraper une idée, forges-la pendant qu'il est temps ! Si tu la laisses dormir un peu, tu peux l'oublier, tu ne comprends plus ce qui c'est passé.

Il est arrivé une chose très intéressante avec Mahler. Lui était obligé d'abandonner son travail de composition chaque année, puisqu'il dirigeait l'Opéra. Il y a eu une œuvre, la *IV^e Symphonie*, dont il a écrit la moitié pendant un été, puis il l'a reprise

l'été suivant mais l'a abandonnée de nouveau. Il en a été tellement désespéré qu'il a ressenti des angoisses si effroyables qu'il l'a enfermée dans son tiroir et a dit : « je ne veux plus y penser pendant toute l'année. » Quand il l'a reprise, il s'est aperçu qu'au contraire, elle avait progressée dans son inconscient. Et finalement l'œuvre était bien plus avancée dans sa tête quand il l'a reprise.

Mais il n'a pas remanié ce qu'il avait fait ?

Non, je ne crois pas.

Et bien c'est ça. Dans ce cas-là oui. Les désespérances de cette nature, puis les cheminements internes que personne n'arrive à détecter peuvent te porter. Mais alors tu fais autre chose. Par exemple *Nuits* est une résurgence de choses plus anciennes mais aussi de choses vocales que j'avais écrites, par exemple pour *l'Orestie*, et d'autres beaucoup plus antérieurs.

Au mois de février, tu m'as dit qu'on n'avait jamais pensé aux nouvelles possibilités de salles, de formes beaucoup plus complexe, alors que la sphère et les salles telles qu'elle sont te paraissent très peu intéressantes du point de vue acoustique. Par exemple, si on te demandait maintenant de concevoir une nouvelle salle de concert, le ferais-tu avec plaisir ?

Oui, naturellement ! Je dirais pas seulement de concert, mais d'art en général, parce que le même

problème existe pour les arts. Grâce à la technologie on s'éloigne du chevalet ou de la fresque.

Tu chercherais naturellement à faire une salle transformable au maximum ?

Elle devrait être transformable, mais avec des points fixes et aussi un conditionnement fixe. Ce n'est pas une panacée de dire : « on peut faire n'importe quoi d'une chose », il faudrait aussi qu'il y ait des choses imposées, parce que les choses imposées sont importantes, à condition qu'elle soient intéressantes. Tout dépend de l'architecture. Si je devais faire quelque chose, ce serait une chose complexe, avec des parties adaptables, des parties singulières, des parties où l'homme se trouverait absolument seul, des parties où l'homme se trouverait dans un élément sociologique, de parties de calme absolu, de silence et de noir : l'endroit du néant. Tout ceci dans une disposition spatiale et temporelle, c'est-à-dire qu'on pourrait se déplacer. Aussi ce qui est fatal et terrible, c'est que l'art est considéré comme une chose du soir, alors qu'en fait il devrait consommer les facultés les plus vives de l'homme, le matin, lorsqu'il est le plus frais. Les Hindous et d'autres civilisations sont beaucoup plus près de l'art vrai,

104.

parce qu'à chaque heure il y a sa musique et chaque heure effectivement a sa psychologie, mais il est faux de dire que la psychologie du soir est la meilleure, que les sens sont plus développés. Pas du tout, c'est une baisse terrible de la vitalité. Ce qui fait qu'on mélange tout et qu'on accepte très facilement les choses. On n'est plus en prise directe.

Donc tu penses que ce serait une modification à apporter au rituel des concerts, de ne pas les avoir systématiquement le soir après le dîner ?

Oui, pour commencer bien sûr.

Et tu conçois des lieux où les gens pourraient se promener, entendre de la musique ...

Ça implique une transformation totale de ce que l'on appelle travail, lieu de travail, les loisirs, la société même. Dans une société où le travail est considéré comme un travail et pas comme un loisir, il y a l'injustice, comme dirait Platon, fondamentale au départ. Alors l'invention des loisirs est une supercherie en fait et une façon de faire travailler les gens mieux et aussi de leur donner

des violons d'Ingres. Mais il ne s'agit pas de ça, il s'agit de la vie elle-même. Et si la création elle-même, quand je dis création, ce n'est pas seulement de faire les choses,, main aussi savoir, voir, écouter, comprendre. La connaissance est une chose active et non pas passive. S'il n'y a pas de création dans la connaissance, il n'y a rien. Si tu es passif quand tu écoutes une musique, , tu n'entends rien et ne crées rien. Mais tu peux créer toi-même bien des choses en écoutant une musique. C'est le secret de l'homme et sa puissance formidable, même si soi-disant il n'est pas créateur, il est créateur sans que personne le sache en écoutant et en voyant. C'est fondamental. La créativité de l'homme est peut-être manifestée d'une façon utilitaire, sans que ce soit considéré comme utilitaire mais comme un jeu tout à fait naturel, que ce soit dans le domaine scientifique, pragmatique, manuel, ou que ce soit dans le domaine artistique. Tout ça doit faire partie de la vie quotidienne.

105.

La civilisation actuelle se meurt, lourde de névroses et de névrosés, dû à ce fantastique esclavage que vit aujourd'hui l'humanité entière au détriment de toutes ses autres facultés. Si la musique lui apporte des choses soi-disant nouvelles et si en fait elles ne la sont pas, c'est une imposition tout à fait stérile. Et ça n'est pas la peine. Si au contraire elle permet l'éclosion de l'homme vers l'écoute comme je disais, active, et non pas passive, alors ça vaut la peine. Moi je suis un compositeur, donc je suis supposé être un créateur. C'est faux, je suis comme n'importe qui. Parfois je fais des choses, mais ces choses-là ne sont pas des objets en soi, ce sont des passerelles, des ponts, peut-être des lentilles qui permettent de voir autre chose. Comme par exemple quand tu vois un arbre, tu ne vois pas l'objet en soi, tu vois tout ce qu'il représente. Ça dépend de ton ignorance, de ton intelligence : tu as les feuilles, la vie. C'est la même chose avec l'art. Ça devrait être comme ça. C'est toute la conception de l'art qui doit être renouvelée, autrement elle n'a plus du sens. Si ce que je fais moi, par plaisir, par vocation, par nécessité profonde et après maintes d'expériences contradictoires et controversées, n'est pas l'acquis de chacun, à quoi bon prétendre que moi, je fais quelque chose pour les autres. Si je me considère comme un homme, tout ce qui est vrai pour moi est vrai pour d'autres. Et c'est vrai que ma musique, pour moi, c'est le tremplin : c'est comme dans les jardins japonais, des carrés de pierres dans des petits lacs, te permettent de passer d'une rive à une autre et dans d'autres jardins, et ainsi tu changes de paysage. Ça te sert à cela. Mais si elle, ma musique, devient un objet en soi, on tombe dans l'eau. C'est pour cela que je peux coexister avec des musiques de Brahms, de Beethoven, des Indes et même des musiques contemporaines, parce que ça me permet, non pas de m'identifier à elles, mais de me retrouver, de retrouver toute l'humanité, la culture de ses

œuvres-là. Pas la personne qu'il y a derrière telle ou telle musique, parce que je sais parfaitement qu'il n'y a pas une personne, comme disait Debussy déjà, mais des myriades de personnes.

106.

C'est présomptueux de dire que moi je suis le créateur d'une œuvre. Je ne suis pas le créateur, je ne suis que l'instrument fait de toute une société, société multiple, sans parler des apports biologiques et héréditaires. Mais à travers tout cela, tu peux voir tout un monde, s'il, de nouveau, est assez intéressant. Ce n'est pas par volonté de démystifier que je dis cela, mais, en réalité, c'est pour créer une nouvelle mystique. Vouloir désacraliser l'art, c'est complètement con. Un art, ou bien il a une certaine valeur alors il est sacré ; et s'il n'a pas de valeur alors par définition il est désacralisé. Alors à quoi bon sacraliser une chose qui n'a pas de valeur ? Tout le reste est de la démagogie à la petite semaine.

Mais, il faut revenir au destin, à la prédestination. Lorsque j'étais jeune, je ne savais pas ce qu'était le destin. Je pensais qu'il y avait un destin, puisqu'on me l'avait appris. Ensuite, grâce aux idées subversives que j'avais par moi-même et celles que j'avais reçues pendant l'occupation, j'ai aboli le destin et j'ai mis le néant à la place, malgré l'Antiquité, malgré tout. Et puis, à travers mes vies profondes, noires qui laissaient pourtant parfois échapper des petites fenêtres, des petites lumières, je me suis aperçu qu'il y avait des prémonitions d'abord et qu'il y avait ensuite un fil conducteur qui se laissait voir de temps en temps et qui me menait vers ce qu'on appelle le destin. De temps à autre, je savais et je sentais que je devais réaliser quelque chose dans la vie, c'est-à-dire que je devais faire quelque chose de dur. Je ne sais pas si je suis arrivé mais j'avais cette prémonition, Je crois que ce n'est pas une qualité ou un avantage isolé, personnellement, je crois que tous

les hommes ont cela et parfois cela les aide. S'ils n'ont pas de Dieu, de père spirituel, ils se sont eux-mêmes décapités de n'importe quel conducteur, patriarche ou Dieu, et bien c'est important d'avoir cette sorte de conviction qui, peut-être, mène de quelque part à autre chose. Je ne sais pas, je ne veux pas être mystique. Mais je me souviens, je l'ai lu et relu : ce qui a fait qu'Alexandre-le-Grand est devenu ce qui pour moi est un des exemples de fulgurance extraordinaire, d'avoir fait autant de choses en si peu de temps ; c'est parce qu'il croyait dur comme fer qu'il était le fils (tout en sachant très bien qu'il n'était pas le fils) de Zeus. Alexandre va conquérir l'Egypte, uniquement pour aller adorer Amon (dont c'était le nom de Zeus en Egypte) sur le temple de l'oasis. S'attribuait des ancêtres, au fond, est une autre forme de se vouloir impérissable.

107.

C'est un des aspects forts de la psychologie de chacun. Il y a une phrase de l'Illiade dont je me suis servi chaque fois chaque fois que j'en avais besoin (et ça réussissait). C'est Achille qui doit aller au combat et qu'il a peur. Et pour se donner du courage, il se dit : « Courage, mon cœur, tu en as vu d'autres de pire. » Ça n'a l'air de rien, c'est comme une espèce d'incantation.

Au fonds, si je ne me trompe, l'architecture n'a jamais été pour toi un véritable moyen d'expression ?

Non, pas au début. Ensuite, petit à petit, lorsque j'y ai pris goût, à cause de Le Corbusier surtout, j'ai commencé à voir dans l'architecture un moyen beaucoup plus important qu'il ne me paraissait au début et j'ai commencé à prendre goût à l'architecture. Après avoir quitté Le Corbusier j'ai essayé de trouver du travail dans des agences à Paris, mais je posais certaines conditions qu'ils ne pouvaient pas accepter, par exemple d'être co-signataire des projets que j'étudierais et aucun ne voulait. Alors j'ai préféré rester chez moi et j'ai trouvé du travail d'ingénieur, des calculs que je faisais la nuit ce qui me permettait de composer le jour. Ça a été des années très très dures parce que je gagnais juste de quoi nous faire survivre (il y avait le petit salaire de Francette). Je n'avais ni droit d'auteur, ni rien du tout, c'était au début des années 60. Ça a duré 2 ou 3 ans.

Et quelle espèce de travail faisais-tu pour cet ingénieur ?

Je calculais tout simplement des planchers, des poutres, des maisons, pour lui, ZIZICAS .

Ca n'était donc aucun travail d'architecture créateur ?

Non, durant ces trois premières années. Plus tard un projet me tarauder depuis des années, et un jour Françoise Choay m'a demandé un article sur les problèmes de l'urbanisme, et c'est alors que j'ai écrit cet article qui s'appelle 'La Ville Cosmique' où je préconisait une haute concentration de toute une ville, en altitude, qui irait jusqu'à plusieurs

108.

milliers de mètres d'altitude, entièrement indépendante de la nature, c'est-à-dire avec un

conditionnement climatique, etc., et où toute la ville serait dedans. Ca ne serait pas simplement une ville dortoir ou de travail, mais toutes les administrations, les bureaux, les familles, les industries, les parcs, les universités, tout devrait y être inclus et pour trouver une solution technique valable qui puisse monter si haut, je proposais des structures en voile et la ville serait dans l'épaisseur du voile, ce qui permettrait de faire une grande variété de formes. C'est-à-dire que la plastique d'une ville ne serait plus rampante sur le sol, avec des éléments collés les uns aux autres, mais ça serait un tout qui s'élèverait dans l'espace, très diversifié et bien plus intéressante.

Qu'est-ce que tu appelles 'en voile' ?

Voile, c'est-à-dire une coquille et la ville serait dans la coquille. Parce que la coquille est beaucoup plus résistante que d'autres structures que nous avons, telles que le plan, la droite, le poteau, la poutre. Tous les gratte-ciel sont faits comme ça, avec des câbles, c'est-à-dire des éléments linéaires et on ne peut pas monter très haut. Rida (?) qui avait proposé une maison de 1.600 mètres l'a fait en obélisque, mais ce n'est pas une ville, c'est une structure tout-à-fait élémentaire. D'ailleurs ça n'a jamais été possible, parce que ça coûte trop cher finalement de monter si haut, les fondations, c'est comme les racines d'un arbre, elles sont beaucoup plus importantes que l'arbre.

... La difficulté de l'accueil de ma musique, à l'époque c'était en 55, 56, 57, toutes ces années, il n'y avait pas de centre de musique en France hors le Domaine Musical. Domaine Musical à Paris qui faisait une trinité avec les villes de Darmstadt et de Donaueschingen. Les trois joués essentiellement de la musique sérielle. A cette époque, la musique sérielle était une sorte de « dictature » et ceux qui avaient ouvert leurs portes faisaient partie de ce que j'appelle le syndicat de Darmstadt. Aussi ma musique ne pouvait pas trouver place là-bas. Ils m'ont combattu, consciemment ou inconsciemment, plutôt consciemment, car il y a eu un refus net. C'est pour ça que je n'ai jamais été joué à Darmstadt, sauf par hasard une fois, *Achorripsis*. Et Donaueschingen, depuis *Metastaseis*, en 1955, n'a jamais redemandé une œuvre de moi,

sauf récemment, il y a Strobel¹ m'a fait une commande que j'ai pratiquement refusée. D'ailleurs Darmstadt aussi m'a demandé l'année dernière d'aller faire des cours, j'ai refusé. J'ai dit qu'il était trop tard. Cette situation a duré pendant des années. Les responsables de cette situation, ceux qui ordonnaient ce mouvement, avaient les éditeurs dans leur circuit. Moi, je n'étais pas édité. J'étais chez Schott, parce que Scherchen avait demandé. A ce moment là, il était en bon rapport avec eux. Et quand j'ai dit à Schott « mais qu'est-ce vous faites de mes partitions, pourquoi ne les publiez- vous pas, pourquoi sont elles nulle part ? » Ils m'ont répondu, par écrit que j'étais un marginal, un outsider et que le fleuve c'était la musique sérielle, que je n'étais pas sériel, et que donc je ne pouvais pas exiger une chose pareille. J'ai essayé immédiatement de sortir de ce Schott, mais je leur devais un peu d'argent, ils en avaient soi-disant dépensé un peu pour moi. Alors, j'étais coincé avec un contrat assez défavorable.

Donc Schott n'avait jamais publié une partition ?

Non, ils ont loué du matériel, mais jamais je n'ai vu mes partitions dans une expositions ou un festival. Boosey a publié quelques partitions, et puis, par la suite, il voulaient bien tout éditer, mais cela, beaucoup plus tard. Donc en France ma musique n'était pas jouée, pour toutes sortes de raisons. A la radio par exemple il n'y avait pas de chef d'orchestre qui puisse faire cela. J'avais été voir Bruck, et Bruck me disait pendant des années qu'il allait jouer. J'avais été envoyé vers lui au début, en 55, par Louis Saguer qui le connaissait bien. Après j'ai cessé très vite ce genre de démarches. C'était tout à fait au début, je pensais que si une œuvre était intéressante, ils devraient ouvrir les portes, sinon ils les fermaient. J'avais été voir Henri Barrault qui était directeur de la radio. Et il m'a reçu, j'avais le disque de Donaueschingen, il l'a écouté et m'a dit, « ce n'est pas de la musique concrète, ça ? » J'ai dit « non, voyez, la partition est là. » Il m'a dit « c'est très difficile, il faut 50 répétitions pour monter ça. » Rosbaud l'avait fait en 4 répétitions et on peut le faire en moins. C'était *Metastaseis*. La radio française ne s'est donc jamais intéressée à ce que je faisais. Le seul qui faisait quelque chose pour moi était Scherchen que j'avais rencontré par hasard.

¹ Strobel

La partition que j'avais écrite avant *Metastaseis* s'appelait *l'Anasternaria*. Je l'avais montrée à Schaeffer, au moment où je voulais entrer au Service de la Recherche. Celui-ci m'a dit : « je ne sais pas lire la musique ». Il l'a donnée à lire à Pierre Henri qui lui, savait lire la musique et Pierre Henri, finalement lui, l'a donnée à Scherchen. Quand Varèse est venu ici en 54 pour *Désert*, j'ai été à une des répétitions et j'y ai vu Scherchen pour la première fois qui m'a donné rendez-vous. J'ai été le lendemain à l'Hôtel des Saint-Pères, où il m'avait donné rendez-vous à 7 h du matin, selon son habitude. Je lui ai porté aussi *Metastaseis*, au cas où cela l'intéressait. Il a commencé à me parler de la première partition de moi qu'il avait reçu. Il m'a demandé ce que je faisais dans la vie. Je lui ai un peu raconté et il m'a dit : « ce qui m'intéresse chez vous c'est que vous voyez la musique d'un point de vue différent de celui d'un musicien traditionnel.

Traditionnel ça veut dire même celui d'avant-garde. » Je lui ai dit, « ça vous intéresse ce que vous avez vu ? » Il m'a dit « non. » Alors je me suis levé pour partir, ça n'était pas la peine de continuer la discussion. Avant d'arriver à la porte, il m'a dit, « est-ce que vous avez autre chose à me montrer ? » Je lui ai dit que j'avais la partition de *Metastaseis* mais que ce n'était pas la peine. Il m'a dit « montrez. » Et il a commencé à la lire. Les feuilles de la partition mesuraient presque 1 m de long, sur 70 cm de large. C'était pour grand orchestre, et pour que ce soit lisible, - c'est la première fois où tout l'orchestre était complètement divisé - . Il regardait ça dans son lit et les feuilles tombaient sur son nez quand il finissait une feuille. Je ne savais pas si je devais lui tenir la feuille ou pas, je ne savais pas quoi faire. Il a continué à lire et finalement je retirais les feuilles et les foutais par terre. Et c'est comme ça qu'il a lu la partition. Il m'a dit qu'il la créer. Entre temps j'ai reçu la réponse de Strobel, c'était oui et je l'ai dit à Scherchen. Il m'a dit, « ça ne fait rien, faites-la faire là-bas, tant mieux pour vous. » Voilà comment la longue amitié avec Scherchen a commencé. C'est son estime qui m'a beaucoup soutenu et c'est lui qui a créé *Pithoprakta*. (etc)

Est-ce que Scherchen a quand même dirigé *Metastaseis*?

Oui, beaucoup plus tard il a joué *Metastaseis* à Berlin, en 64/65, c'est-à-dire presque 10 ans après sa

création à Donaueschingen.

Maurice LeRoux , en tant que directeur de l'Orchestre National, quand il était invité à l'étranger, me jouait, surtout *Metastaseis*, par exemple, au Japon, partout. Mais en France le changement s'est vraiment opéré vers 59, parce que Scherchen est venu donner *Achorripsis* dans un concert de l'Orchestre Lamoureux et ça été un tel scandale, retransmis à la radio et c'est comme cela que je suis entré dans la vie musicale française, à Paris. En 60, c'était *Pithoprakta* qui était donné, avec un succès assez important. Tout à coup ma musique prenait un sens et était accueillie en France et partout sauf en Allemagne. En 61, quand j'étais au Japon, j'étais invité en tant que compositeur à une rencontre internationale qui s'appelait Orient-Occident, et qui était organisée par Nicolas Nabokov et qui comportait des concerts d'avant-garde, classique, des ballets, un tout. Ma première expérience japonaise a été formidable. C'est là où j'ai connu Takahashi, Takemitsu Takahashi, fabuleux pianiste de pas même 25 ans, est venu quelque temps après, à Berlin, lorsque j'ai pu le faire venir, parce qu'avant, j'essayais de le faire venir à Paris, lui trouver une bourse. J'ai été voir Georges Auric et d'autres personnes à la radio, mais il n'y avait rien à faire. Finalement, j'ai reçu de la Ford Foundation une bourse pour aller vivre à Berlin et où j'avais droit d'avoir des élèves. On leur payait le voyage et le séjour. C'est comme ça que j'ai pu faire venir Takahashi et sa famille à Berlin. Il a travaillé les mathématiques avec moi, il a appris le Grec tout seul. A partir de là, il a été en France, en Suède, aux Etats-Unis et maintenant il est un peu partout.

Durant toutes ces années, je me suis cru seul dans mon coin, faisant une musique différente de toutes les autres, comme Messiaen disait, 'pas comme les autres'. Et c'est brutalement à partir de 61 que je me suis retrouvé entouré de tas de gens qui imitaient ce que je faisais, dont au départ les Polonais et c'est devenu, comme le disait un critique américain, une sorte de 'lingua franca'. De sorte que cet isolement que je croyais pénible mais en même temps une tour d'ivoire, où il ne me déplaisait pas d'être, tout à coup cet univers secret, fermé, a été pris et mis en pièce par une multitude de gens.

112

Il me semble qu'on peut dire que les gens qui ont imité ont imité plutôt certains procédés plutôt que la manière de composer ta musique ?

Oui, absolument.

Est-ce qu'il y a tout de même des gens à qui tu as réussi à transmettre la manière de concevoir ta musique et de la réaliser ? En clair, as-tu des élèves ?

Je ne sais pas. Je sais que Takahashi par exemple est tout à fait dans ce sens-là, puisque tout de suite il a été épris de ma musique et de ce que je faisais, parce que probablement ça abondait dans son sens. Il y a une partie, un cheminement, qui utilise des choses assez complexes, qu'il faut connaître, des conceptions diverses qui viennent de la physique, qui sont basés sur la physique ou sur les mathématiques et d'autres qui font tout de suite barrière, parce qu'un musicien ne les possède pas. Alors, il y a deux attitudes : ou bien il essaye de les acquérir s'il est assez jeune, s'il pense que ça vaut la peine ; ou bien il se ferme et dit c'est de la merde tout ça, ce n'est pas intéressant, moi je veux faire de la musique d'une autre manière. Alors là, il a d'autres chemins que l'on peut emprunter. Cage par exemple et d'autres compositeurs américains, qui utilisent des macrostructures toutes faites sans les avoir créées. Il y a une catégorie de musiciens maintenant, qui vient de technocrates ou technologues, aux Etats-Unis, parce que dans les universités il existe des machines utilisées par toutes sortes de spécialistes, en physique, en biologie, dans d'autres domaines aussi et comme ces appareils-là sont coûteux et sont à la disposition de beaucoup de chercheurs, parfois quelques uns qui ont des tendances musicales se disent, « pourquoi on n'essayerait pas d'imiter le truc là-dessus ». Ceux-là sont parfois outillés mathématiquement, mais ce que je n'ai jamais rencontré jusqu'ici c'est une consistance et une conséquence de leur travail dans le domaine abstrait et théorique. Il y a peut-être des études théoriques parfois que j'ai aperçues, mais qui n'aboutissent pas à une musique qui soit

113.

intéressante. C'est pour ça que tous les essais qui ont été faits avec des convertisseurs par exemple, des machines à calculer, aux Etats-Unis, sont lamentables. Ils n'arrivent pas à la cheville de la musique électronique faite à la main par des générateurs de fréquence. Donc c'est un balbutiement, un mimétisme de ce qui a été fait avant et je pense que c'est parce que chez ces gens-là, c'est une qualité qu'on pourrait appeler artistique qui fait défaut et qui fait que finalement c'est une vaine agitation qui est sans conduite, même pas théorique, puisqu'il n'y a pas d'idéologie derrière. Et la grande leçon de toutes ces dernières années c'est que dans ce brassage d'idées, de formules finalement, c'est qu'il n'y a pas de doctrine qui ferait la synthèse et le mariage de toutes les possibilités d'expression musicale. Peut-être cela n'est pas possible, mais dans un grand domaine cela est possible, j'en suis persuadé. C'est ce que j'essaye de faire, dans un grand domaine où la machine serait une auxiliaire.

Est-ce que tu penses que ta méthode de composition pourrait devenir un système comparable au

système sériel, je veux dire un système utilisé par beaucoup ?

Je n'ai pas une méthode de composition, j'ai des façons d'approche de la composition qui utilisent dans leur cheminement toutes sortes de façons de faire de l'homme et de cette manière, je peux utiliser toutes sortes de structures, constructions, abstraites, et les habiller de musique ou même de lumière, comme je l'ai fait à Montréal. Mais ça ne va pas sans le risque de ne pas avoir de résultats. Mais la théorie existe déjà, les jalons existent. Je n'ai pas fait une doctrine encore, parce que je pense que d'abord il faudrait éviter de faire une doctrine. C'est une dalle tombale, une doctrine. Mais une doctrine pourrait sortir de là, parce que dans ce cheminement il y a non seulement la possibilité d'utiliser par exemple le calcul des probabilités, ou les structures de groupes ou d'autres structures, ou encore la logique. Il ne s'agit pas seulement de points à utiliser dans un sens intéressant, mais aussi d'attaquer les problèmes fondamentaux de la musicologie et d'établir une science musicale qui soit beaucoup plus universelle que celle qui a été élaborée par l'Occident. Je pense que cela est possible et je pense y avoir posé des jalons, mais pour l'instant, à ma

114.

connaissance, il n'y a personne qui veuille suivre cette voie. Mais cette voie n'est pas une voie personnelle, quoique jusqu'ici j'étais seul à la faire, à la pratiquer. Je veux dire qu'elle repose sur des assises qui sont assez universelles pour être comprises, acceptées et poussées plus en avant par d'autres.

D'ailleurs dans le groupe que tu es en train de former petit à petit à Bloomington, il y aura peut-être des gens qui continueront ?

Oui, mais pour l'instant, c'est assez disparate. Je demande à des gens qui je pense sont intéressés à coopérer, sans essayer d'imposer mes idées personnelles. Je pense que ces chemins-là ne peuvent pas être imposés, ils doivent être acceptés et travaillés. Petit à petit peut-être qu'il y aura une fusion d'éléments éparses qui produiront quelque chose dans ce sens-là. C'est une agitation, une fermentation, en vue de résultats ultérieurs.

Est-ce que tu vois déjà des résultats positifs, par exemple dans l'EMAMu ?

Il y a d'évidence une condensation de lieux et d'idées, ce dont j'ai rêvé depuis des années. Mais cet EMEMu, j'aurais dû le faire il y a 10 ans, quand je l'ai proposé à Schaeffer, qui avait à ce moment-là beaucoup de crédits. C'était en 59. Je lui avais proposé de faire un groupe avec des machines à calculer et de faire des recherches dans ce sens-là. Et il s'y est toujours farouchement opposé. C'est pour cela que je l'ai fait finalement seul, mais il me fallait trouver les capitaux et l'Etat français est très pauvre. Il donne pour la musique, il y a énormément de gens qui vivent de la musique, soit à la Recherche Scientifique, Le Conservatoire, mais c'est le XIXe siècle qui continue, et contrairement aux universités américaines, il n'y a pas un conservatoire qui soit, en dehors de Messiaen dans ses cours, ouvert à quoi que ce soit d'actuel aujourd'hui. Qui alors ? L'Education Nationale ? Quand j'avais fait le projet, je l'avais présenté, par le truchement d'André Masson, à Malraux. Malraux a dit « ça c'est un domaine qui n'est pas culturel, mais scientifique ».

PPP

Alors il l'a passé à Palewski. Poniatovski s'y est intéressé, mais il changeait de Ministère, donc c'est tombé à l'eau. C'était de la musique,

115.

mais basé sur des sciences et rien n'était prêt alors pour recevoir ce nouveau chemin. C'est finalement grâce à l'aide morale et aussi matérielle de l'Ecole Pratique des Hautes-Etudes, le centre des mathématiques et des statistiques, où nous avons pu commencer à travailler avec un petit peu d'argent qui était donné par des amis. Et c'est la Fondation Gulbenkian qui a accepté, après maintes démarches de payer la totalité d'un instrument absolument nécessaire pour pouvoir tester, expérimenter des théories, des recherches. C'est le nouvel instrument qui, couplé aux calculatrices peut donner, une partie de l'univers, du monde nouveau de la musique, avec un contrôle et une puissance d'imagination jamais égalée jusqu'ici.

Je voulais te demander, une chose dont tu n'as pas parlé jusqu'ici, de ton passage assez bref au service de la Recherche. Comment as-tu connu Schaeffer ?

J'étais parmi ceux qui allaient aux concerts de musique concrète il y a 20 ans, en 48, 49. Et je ne croyais pas pouvoir l'approcher, (le métèque exilé). Quelques années plus tard j'ai pensé que je devais essayer parce que ça m'intéressait vraiment de faire de la musique. J'ai été voir Schaeffer en 53, et ça n'avait pas marché. Il ne m'a pas accueilli, il ne m'a pas dit venez travailler. Pourtant,

je lui avais demandé, mais, c'est là où je lui ai présenté mes partitions qu'il a refilées à Pierre Henri. Celui-ci m'a dit que ce n'était pas possible. Et puis ma demande est restée comme ça en l'air jusqu'à ce qu'en 57 où Philippe Artuis¹ m'envoie un mot me disant que je pouvais travailler au Groupe de musique concrète (GMC). C'est comme ça que j'ai fait *Diamorphoses* avec quelques techniciens.

Diamorphoses date de quelle année ?

De 57.

Quel a été ton premier contact avec ces nouveaux instruments ?

116.

J'ai essayé dans *Diamorphoses* d'ajouter aux sons, grâce à cette « instrumentation » différente, des couleurs, des timbres, des sons, des idées que j'avais déjà utilisés en musique instrumentale. Mais en musique électro-acoustique, basée sur la bande, on n'a absolument pas la même maniabilité qu'on a avec l'orchestre. L'orchestre, il suffit d'un codage que tout le monde connaît, puisque c'est celui qui est enseigné dans les conservatoires. L'orchestre est un instrument très vaste, il suffit donc de ce codage-là pour transmettre et réaliser toutes sortes de structures, de constructions. En musique électro-acoustique, c'est comme si tu marchais sur un sentier, et tu veux aller à côté de ce sentier, mais il n'y a pas de route. C'est ça la bande magnétique. Pour créer ce nouveau sentier, c'est très long et très pénible. Les instruments (machines) ne sont pas formidables, la plupart du temps ils tombent en panne et la maniabilité des concepts est très faible. Par contre, ça permet d'autres facilités, si on reste dans les possibilités immédiates de l'appareil : changer par exemple la vitesse, faire des mélanges de plusieurs pistes, le montage, tout cela va très bien. Même le filtrage est immédiatement sensible à l'oreille, mais c'est une chose qui abêtit le son, qui le détruit et il faut s'en passer. En tout cas, c'est ce que je propose à mes élèves. Après, j'ai fait une étude électronique, qui est enregistrée aux Editions Philips, avec orchestre à cordes : *Analogique A* et *Analogique B*. J'y ai alors essayé une expérience nouvelle, mais elle était vaine, car la finesse des moyens n'était pas suffisante. Je vais la tenter peut-être maintenant avec des machines à calculer, dix ans après : tester une hypothèse granulaire du son. N'empêche que ces recherches-là m'ont amené à revoir le fonctionnement des systèmes et maintenant j'ai des

¹ Ingénieur du son (cf. Mache)

propositions à faire pour de futurs appareils, tout à fait différents de celles qui sont acceptées partout. Ensuite j'ai fait *Orient-Occident*. C'était fait pour un film de l'UNESCO fait par Enrico Fulchignoni. Là, je m'en suis donné à cœur joie, j'ai créé toutes sortes de matériaux que je crois riches. J'ai oublié de nommer *Concret PH*, c'est la musique que j'avais faite pour le Pavillon Philips, diffusée entre les représentations. Ces nuages de poussière sonore devaient remplir le pavillon grâce aux 400 haut-parleurs ... comme une poussière sonore, pas seulement dans les oreilles seulement, mais sur la peau, dans la peau. J'avais fait ça pour ne pas créer une musique de la même famille que celle de Varèse ou que ce que faisait Le Corbusier. Je crois que c'était assez réussi. Ensuite j'ai fait *Bohor*, pour 8

117.

pistes magnétiques mais qui n'a été donné en 8 pistes qu'au nouveau GRM (l'ancien Groupe de Musique Concrète) parce qu'il n'y avait pas les moyens ailleurs. En concert il a toujours été donné en 4 pistes. Et puis je suis parti, je ne m'entendais décidément Schaeffer, en rien.

Parce que les méthodes de Schaeffer sont beaucoup plus empiriques que les tiennes ?

Oui. Et c'est un homme fort intelligent mais volontairement rigide psychologiquement, et il entrave systématiquement ceux qui ont une certaine indépendance d'esprit. Et il essaye d'imposer une discipline qui n'en est pas vraiment une et qui finalement, devient une institution dictatoriale. La rupture est venue après beaucoup d'incident. Ce qui était bien c'est que lorsque vous aviez une commande de l'extérieur, vous étiez libre et le GRM vous donnait le temps. Enfin, il ne fallait pas être trop gourmand. Ça c'était une bonne chose, il faut la reconnaître à Schaeffer. Mais en vérité, il voulait faire du GRM un temple, avec lui comme prêtre supérieur, c'est là où ça ne marchait plus, parce que il nous imposait des foutaises de réunions avec des discours oiseux où, je n'allais pas parce que ça me faisait perdre du temps. Je devais gagner ma vie autrement. Et puis, il a eu l'idée d'une coopération collective, un concert collectif. Il m'a demandé d'y participer. J'ai d'abord dit oui, mais en précisant que j'avais certaines idées, que si ça l'intéressait, tant mieux, mais que si ça ne l'intéressait pas, c'est moi qui lui disais tant pis et qui m'en irai. En vérité, je n'ai aucune confiance dans l'inspiration collective. J'ai donc fait un projet dans lequel je mettais toutes sortes de schémas

mathématiques, j'avais même proposé d'utiliser les IBM avec lesquels j'étais déjà en contact. Bien évidemment, il n'a pas marché. J'ai claqué la porte, je suis parti.

C'était en quelle année ? Après *Bohor* ?

Oui, c'était vers 1962.

118.

Est-ce qu'il y a des gens encore maintenant dans le Service de la Recherche qui utilisent des techniques semblables aux tiennes et qui voudraient faire une espèce de synthèse entre la musique stochastique et la musique électronique, électro-acoustique ?

Oui, mais ça ne vient pas des anciens musiciens du GRM du temps où j'y étais, mais d'autres, plus jeunes.

Mais tu crois que l'esprit qui règne encore au GRM, malgré le départ presque total de Schaeffer, ne permettra jamais une nouvelle collaboration avec ton nouveau centre ?

Non, je ne le crois pas. Je crois que s'est instauré au GRM une oligarchie à deux ou trois têtes qui tiennent jalousement les clefs de tout. J'ai envoyé moi-même des jeunes pour y demander un studio et y travailler. Pour beaucoup, ils ont dit non. Quelques uns y sont quand même entrés mais ils en sortaient assez vite, persuadés, que là-bas, on leur faisait avaler des théories idiotes débitées par un des chefs. On ne nous les laissait pas approcher les appareils mais s'il tenaient un an on leur faisait fabriquer des sons destinés à une banque sonore que se partageait les chefs. Quel gâchis ! Et qui dure depuis des années, même s'il ont passé des commandes à Berio et à Stockhausen et je crois et à Ligeti. Rien ne peut justifier des dépenses colossales pendant tant d'années. Je me mets rarement en colère, mais là, je suis très choqué !

Depuis cette rupture avec le GRM, tu as pourtant utilisé des moyens électroniques pour des œuvres, par exemple le ballet *Kraanerg*, où là, il y a une bande à quatre pistes. Tu l'as fait au Canada ?

Non, je l'ai faite ici à Paris. D'abord dans un studio privé mais qui n'était pas bien outillé. J'y ai

perdu beaucoup de temps et finalement, j'ai totalement refait la bande au Service de la Recherche ! Et c'est le Canada qui a du payé mes heures de studio au service de la recherche. Je n'avais pas d'autres solutions car c'était seulement là que les moyens techniques existaient.

119.

Donc tout ce qu'a fait le Service de la Recherche pour Kraanerg c'est de mettre à ta disposition des appareils ?

Oui, en me les louant car ils ne m'ont jamais aidé en quoi que ce soit, jamais, et m'ont même terriblement compliqué la vie.

Et l'œuvre que nous avons entendue à Osaka ? (Hibiki)

Ca a été fait au Japon, entièrement. (NHK)

Là, à la base, il y a tout de même des sons instrumentaux ?

Oui, il y a des sons instrumentaux, des bruits, et des sons d'orchestre, plus des sons d'instruments japonais.

Est-ce que tu envisages de plus en plus de faire des œuvres de ce genre ?

Est-ce que tu les appellerais des œuvres mixtes ou pas ?

Non, ces œuvres-la sont sur bandes. Une fois que la source est partie, le malaxage fait, tout dépend de la bande, il n'y a pas d'exécution vivante. Il est difficile de reconnaître, dans ce que j'ai fait au Japon, par exemple, les instruments.

Des œuvres de ce genre-là, ça te prends très longtemps à faire ?

Si j'ai des moyens adéquats et de bonne qualité, ça peut aller très vite. Mais s'ils tombent en panne, ça peut être très très long.

Les studios aux Etats-Unis sont plus moderne, ou au Japon ?

Non, je sais seulement que les techniciens japonais sont d'un sérieux formidable. Mais les appareils eux n'étaient pas formidables. S'il n'y avait pas les techniciens, je n'aurais jamais pu arriver à faire ce que j'ai fait là-bas. C'était un tour de force. Je dois encore répéter que le studio du Service de la Recherche à Paris est une des meilleurs au monde au point de vue équipement, mais il est chassé gardée. Et à Bloomington c'est un studio pour les étudiants ? Il n'est pas suffisant pour faire un travail professionnel.

A quelle époque t'est-il venu à l'idée et de quelle manière, d'utiliser les machines à calculer pour la composition ?

Il y a très longtemps, depuis 55, 56, lorsque je me suis rendu compte que les calculs que je faisais à la main étaient longs et je me demandais pourquoi je ne pourrais pas utiliser une machine à calculer ? non seulement pour faire les calculs mais pour toute la structure. Alors je m'étais acheté une machine à calculer à la main. Je cherchais d'ailleurs des machines à calculer qui soient de poche, suisse, ou américaine. Mais j'ai attendu finalement longtemps, parce que des problèmes vitaux ne sont pas dans la machine à calculer mais dans les conceptions mentales. Et la machine n'est là que pour mettre en œuvre ces conceptions. Elle peut parfois, en réponse, réfléchir sur ta pensée, donc te stimuler. Quand tu joues au piano ça t'aide à improviser, mais la base se trouve en dehors de l'instrument. Si tu n'as pas d'idées, tu peux faire tourner ton moteur, il tournera à vide. Je suis sûr de cela. Et si on laisse la

machine à calculer faire de la musique pour orchestre, calculée par machines ou faire fabriquer des sons directement par les machines, les résultats sont tellement navrants.

Quand je parle de ton œuvre dans son ensemble aux gens, je suis toujours frappé de voir à quel point il y a peu de gens qui savent que pour certaines œuvres tu n'utilises absolument pas les machines à calculer. As-tu décidé depuis le début que tu ferais des œuvres qui ne seraient pas du tout calculées ? Par exemple, toutes les œuvres que tu as faites pour le Théâtre n'étaient pas calculées ?

Aucune. Tu veux dire *Médée*, l'*Orestie* ? *Nuits*, n'est pas calculé non plus, *Polytope* n'est pas calculé, *Terrèkteorh* n'est pas calculé.

Tu as tout à fait l'intention de continuer à faire des œuvres qui ne seront pas calculées ?

Evidement, je ne m'en priverais pas. Mais le calcul est un complément dans un sens. Il faut que

je m'explique là-dessous. Quand on pense, quoi qu'on fasse, c'est finalement du calcul, au sens large. Calcul implique déjà une certaine façon de calculer, c'est-à-dire de faire des additions, des multiplications, Mais une combinatoire qui n'utiliserait pas le calcul, par exemple des constructions à base de relations de groupes, on n'appellerait pas ça calcul mais pour moi ça fait partie quand même du domaine du calcul. La logique aussi est un calcul, c'est ce qu'on appelle le calcul logique. Si on élargit le sens du calcul, c'est-à-dire de la chose pensée et mesurée, même si elle n'est pas mesurée, parce que la mesure n'est pas nécessaire partout, comme en logique, c'est une musique calculée. C'est pour ça peut-être que j'insiste trop là-dessus. Mais en dehors de ça, les prémices ne sont jamais calculés, ils ne peuvent pas être calculés. Tu parles d'idées, tu parles de choses qui

122.

ne sont pas démontrées. Et quand tu fais une chose calculée, elle n'est pas non plus démontrable. Il est vain de dire que je fais une chose calculée entièrement, si ça peut exister, mais il n'est pas nécessaire qu'elle soit calculée entièrement, parce que le calcul est une portion de ton activité, qui rend service, mais pas toujours¹.

Et inversement, on peut dire qu'il n'y a pas de musique plus calculée que l'Art de la Fugue de Bach.

Forcément, mais lui c'est dans le sens du calcul élargi. Même dans les musiques de Mozart et de Beethoven, il y a des calculs très subtils qui n'ont peut-être pas cette conséquence et cette continuité dans leur déroulement, mais qui sont des morceaux, des plages de calculs, mis côte à côte. Par exemple ne serait-ce qu'une cadence arpégée. Un arpège est une formule calculée, puisque c'est une sélection avec certains rapports, certaines proportions temporelles et mélodiques. Dans Beethoven, c'est très net, on a des morceaux de calcul, il y a un bout, ensuite il y a un autre passage tout à fait différent, avec une clef d'enchaînement, et ainsi de suite. Et les interpénétrations de ces motifs, de ces constructions, font la valeur de l'œuvre et sa continuité. Mais il n'y a pas un homme qui soit plus discontinu que Beethoven, à mon avis. Le calcul domaine des hauteurs - l'homme est très sensible à la hauteur des instruments - quoique là il y a encore beaucoup de choses à faire, par exemple on peut l'élargir à des paramètres extraordinaires. Aussi si on veut aller dans la microstructure du son, là on va certainement aussi découvrir des choses extraordinaires, mais il faut un nouvel équipement. Et c'est cet équipement-là que j'essaie d'établir à l'EMAMu. Un équipement assez fin pour pouvoir créer, à partir de constructions abstraites, des choses inouïes, jamais faites, jamais entendues encore.

Au fond ce que tu voudrais de plus en plus, c'est que les moyens techniques et la science puissent être mis à profit par la création artistique.

Oui. Il y a une telle richesse dans la pensée des acquisitions humaines. Il faut imaginer aujourd'hui le monde des "idées" ; c'est-à-dire le monde pensé. Il faut l'imaginer comme une mer ridée dans tous les sens, avec des vents qui soufflent de partout, simultanément, et la mer alors est faite de vagues infinitésimales jusqu'aux énormes l'âmes de fond. Et l'homme est là, au

¹ Selon FX, IX lui confiat plus d'une fois qu'une fois tous les calculs déterminé, il ne gardait que ce qu'il lui plaisait, esthétiquement ou pas.

milieu². Alors s'il ne

123.

sait pas profiter de tout ce pouvoir formidable, de toute cette énergie qui existe partout autour de lui, il est perdu, il va couler. Par contre s'il arrive à utiliser ce maelström géant, il est un artiste. C'est la définition qu'on pourrait donner à un homme-artiste par rapport à l'homme de science. L'esprit artistique appartient à celui qui serait capable d'utiliser les choses de la science conditionnées d'une certaine façon. Dans la science, tu as besoin, les mathématiques d'abord, puis tu as besoin de l'inférence logique et c'est tout. C'est ton outil de travail. Tu as des prémices et ensuite la construction logique est toujours pratiquement la même, répétée à l'infini, et toute la mathématique est basée là-dessus. Et sur les prémices, ce qu'il y a peut-être de plus formidable c'est l'imagination de l'homme et son expérience vécue, sociale et culturelle depuis le passé. Les sciences expérimentales sont basées sur l'expérience, c'est-à-dire sur l'acceptation d'un monde objectif en dehors de toi, existant, indépendant de toi, mais sur lequel tu peux répéter des événements, des phénomènes de manière à découvrir des lois. Ça c'est le schéma, mais ces lois sont entre elles et en soi des théories qui reposent aussi sur l'inférence logique des mathématiciens. Donc tu utilises l'expérience, si l'expérience détruit ta théorie, tu dois changer ta théorie. Tu prends donc à partir d'un certain degré des prémices et tu bâtis une théorie dessus. tu expérimentes, tu prends ce modèle abstrait et tu l'appliques avec une expérience. Si ça marche la théorie est valable pendant un certain temps. Tandis que dans les arts, tu n'as pas besoin de justifier ce que tu fais. Qu'est-ce qui est intéressant et qu'est-ce qui est valable ? Suppose que c'est une donnée immédiate, c'est le seul critère de ce que je dis. Suppose que ce soit vrai, tu n'as pas besoin de démontrer que c'est parce que tu as fait ça que c'est vrai. D'ailleurs la plupart du temps c'est faux ! La démonstration que tu fais n'aboutit pas à un résultat de vérité. Par contre un artiste serait capable d'utiliser l'expérience du physicien, l'inférence du mathématicien pour construire des choses et en même temps il est plus libre ; c'est-à-dire qu'il peut couvrir le domaine physique, le domaine mathématique. Mais il couvre d'autres domaines aussi qui sont inconnus et que les hommes n'ont pas le droit de toucher, sauf en ce qui concerne l'intuition des idées. Par exemple, si un mathématicien tout à coup a une idée, il n'a pas besoin de démontrer d'où lui est venue cette idée, à condition qu'elle cadre avec l'univers mathématique déjà existant.

124.

Tu vois la différence fondamentale ? C'est pour ça que l'artiste pourrait, à la rigueur, s'il était assez fort, diriger cette formidable masse de richesses de la pensée, pas à son profit mais au profit de tout le monde. C'est cela être un artiste.

On a souvent établi un parallèle entre toi et les penseurs de l'Antiquité grecque. Pourquoi ? Parce qu'à l'époque grecque il n'y avait pas de séparations entre les différentes branches de la science et entre l'Art et la Science. Donc toi, tu es à la fois un philosophe, un artiste et un homme de science. Est-ce que toi tu ressens ce parallèle, est-ce que tu as l'impression de retrouver quelque chose qui existait dans ton passé culturel, puisque, tu m'as dit que tu avais découvert la philosophie et la pensée grecque lorsque tu étais à l'école à Spetsai ?

Oui, je suis dans le même monde ! Enfin, j'étais comme ça quand j'avais 16 ou 17 ans puisque je connaissais mal la vie mais la découverte de l'Antiquité et de la philosophie je l'ai vraiment

² Note citation IX sur légende d'Ecr. (pochette du cd)

compris plus tard car au lycée, avait des cours, d'histoire, de sciences naturelles, de mathématiques... totalement disparates. Et c'est en lisant les Platon, Aristote et d'autres que j'ai vu que tout cela pouvait s'amalgamer. Ensuite l'activité politique et les diverses activités que j'ai eu à subir et à faire durant ma vie, de nouveau m'a sectarisé, m'a donné des secteurs d'activités qui n'étaient pas reliés entre eux. C'est pour ça que j'ai de l'estime pour un Lénine qui a été capable d'être en même temps philosophe, de penseur de la révolution, et en même temps un homme d'action. Mais je crois que cette attitude est surtout absolument nécessaire aujourd'hui. Je me souviens d'un des plus grands physiciens de notre temps, Heisenberg. Un jour j'ai lu un livre sur sa vie, je ne sais pas pourquoi - et l'importance qu'a eu pour lui l'étude de l'Antiquité et l'unification de l'esprit que ça lui a apporté. Je pense que les gens de la Renaissance c'était comme ça aussi,

125.

Aujourd'hui, plus que jamais, on est obligé d'avoir ces cultures parce qu'autrement on est noyé dans son petit domaine, dans son trou personnel. J'ai parlé avec des mathématiciens - ceux qui essayant de créer, de faire des théorèmes. Ils sont si isolés les pauvres et ne savent pas où ils vont. De plus, ce qu'ils font n'est pas publiable et il y a tellement et pour qu'un théorème important soit enfin découvert, il faut de conjonctures tout à fait spéciales, exceptionnelles. Et encore à condition que quelqu'un d'autre ailleurs, en même temps n'ait pas trouvé la même théorème un jour avant vous. Pour sortir de ce ghetto de la spécialisation, il est nécessaire d'avoir une vue, un survol des choses, et ce survol des choses on ne peut l'atteindre que par une lutte perpétuelle de la connaissance, de la connaissance active, de la reconstruction perpétuelle dans tous les domaines. C'est une chose très difficile et moi je ne pense pas être capable d'y arriver, d'abord parce que la masse de connaissance m'échappe et ensuite parce qu'il est trop tard maintenant. Il faudrait des moyens pédagogiques, des moyens d'approche tout à fait spéciaux, et la société aussi tout à fait différente. On dit maintenant qu'on fait du recyclage, mais ce recyclage doit être valable pour tout le monde, pas seulement pour les spécialistes qui vont apprendre ce qu'un autre spécialiste a découvert. Tous les adultes devraient être recyclés, refaire des classes pendant toute leur vie finalement. Je conçois cela parfaitement, il y aurait des cours du soir pour certaines catégories. Moi j'irais, ou par correspondance. Seulement c'est très difficile. Bref c'est inaccessible, et en vérité, il n'y a rien de prévu.

Évidemment, là où la tâche aujourd'hui est tellement plus difficile qu'à l'époque grecque, c'est qu'à l'époque grecque les connaissances étaient encore très limitées dans tous les domaines que maintenant elles sont colossales !

Je ne sais pas si on peut vraiment dire cela. C'est vrai en partie. On dit par exemple que Leonardo de Vinci possédait une somme de connaissances énorme. Mais il n'y en avait pas alors tellement de connaissances. Par contre, l'effort qu'il a eu pour acquérir ces savoirs-là, fut énorme car tout ce qu'il a appris, il ne l'a pas appris à l'école. Et c'est lui seul qui a fait tous ces efforts. Je crois que c'est une question de relativité par rapport à son temps.

126.

Donc tu penses qu'aujourd'hui quelqu'un qui le voudrait vraiment pourrait parfaitement aller suffisamment loin dans tous les domaines susceptibles d'enrichir l'art ?

Suffisamment loin tu as bien dit, parce qu'aller vraiment très loin c'est impensable je crois. On est à une époque où on accumule des données nouvelles à une vitesse prodigieuse et pour l'instant, quoi qu'on en pense, on n'a pas encore les moyens de les connecter d'une manière facile, digestible. Elles ne sont pas assimilées. Je discutais l'autre jour avec un mathématicien, un topologiste. Dans la topologie il crée des théorèmes, mais en ce qui concerne le calcul des probabilités, il n'est pas dans le coup. Il connaît vaguement la chose. Je trouve ça complètement aberrant, si dans les mathématiques mêmes où les choses sont tellement bien définies, facilement attrapables, puisque de déduction en déduction, tu peux acquérir les choses, tu as pourtant un tel morcellement de la connaissance. Que dire du reste ?

Si personne n'essaye maintenant de faire cet effort de synthèse, tu crois que l'homme va se noyer dans toutes ces connaissances et toutes ces découvertes ?

Oui, moi je crois que ça va créer une dégénérescence. Dans les écoles, on n'étudie plus vraiment la philosophie maintenant. Bientôt, il vont supprimer le grec et le latin, des langues « mortes » disent-ils ! Et les enfants sortent de l'école en ayant appris que des sciences expérimentales. Certes, c'est formidable, mais c'est une connaissance amputée de toute la poésie et de toute culture antique. Une partie de la jeunesse se rend compte de cela et se dit : « à quoi bon perdre tant d'années pour apprendre à produire des frigidaire, des canons pour la guerre » ?

Quelle attitude tu rencontres chez les savants ? Tu ne sens pas chez eux une attitude un peu supérieure de vouloir adopter les méthodes scientifiques à l'art, est-ce qu'ils ne te regardent pas d'un air un peu narquois ?

En général oui, ils ne comprennent pas. Il y en a quelques-uns pourtant qui trouvent ça tout à fait naturels. Ça dépend tellement de la culture personnelle qu'ils ont. L'exemple de le prince-Ringuet, un scientifique de haut niveau, est frappant. Il comprend parfaitement ce que j'essaie de faire et il m'aide. En plus, il fait de la peinture. Certes, il y a d'autres mathématiciens qui font du piano ; ils jouent du Bach, par exemple, ou jouent dans des quatuors. Mais le saut

127.

qu'ils doivent faire pour comprendre la relation de l'art et des sciences, ils ne veulent pas la faire ou ne sont pas capables de la faire. Ils disent la musique c'est formidable, Bach c'est une dimension extraordinaire mais ils ne voient absolument aucune connexion entre ce domaine et leur domaine quotidien. Tu vois comme les choses sont difficiles !

Est-ce qu'il y en a que tu arrives tout de même à convaincre ?

Oui, bien sûr. Aux Etats-Unis ou même ici à Paris. Ils sont convaincus des possibilités. Ils peuvent ne pas sentir exactement comme moi, heureusement d'ailleurs ; mais ils sentent les possibilités. C'est comme ça que j'ai pu utiliser l'IBM³, parce que là-bas, il y avait un mathématicien qui s'est intéressé à mon travail, qui a senti les possibilités. Il a dit : « oui, on va essayer » ; il n'y croyait peut-être pas au début mais il l'a fait quand même et cela était très probant. Il continue dans l'EMAMu. C'est Genysus que j'avais rencontré il y a plus de dix ans.

³ Genysus

Je lui ai parlé des calculs de probabilités en musique. Il était à ce moment-là étudiant à l'Ecole Normale Supérieure. Il n'était pas du tout offusqué ni terrorisé par mon discours. Il trouvait ça même quasi-naturel.

Disons que l'audition de tes œuvres a convaincus à l'avance, qu'il n'y a pas de source créatrice plus forte que toi et que donc il vient vers toi et te dis : « « voilà je me mets à votre disposition, je veux que vous me formiez complètement ». Quand ça t'arrive, qu'est-ce que tu fais ?

Je n'aime pas ces situations. Je ne veux pas prendre la responsabilité de la formation de quelqu'un. Ce que je peux lui dire c'est d'abord d'écouter, d'apprendre, d'étudier et ensuite de faire ce qu'il veut, comme Messiaen m'a conseillé. Et s'il a quelque chose à dire, il y arrivera !

128.

L'orchestration tu en as toujours besoin ? Tu l'as appris tout seul ?

Évidemment. J'ai fais moi-même une orchestration qui m'intéressait.

Tu estimes que n'importe qui avec quelques traités d'orchestration peut apprendre suffisamment ?

Il faut qu'il connaisse l'instrument, les limites de l'instrument. Ça se trouve dans les bouquins et ensuite il y a l'expérience petit à petit qui vient. Il faut qu'il ouvre ses oreilles, parce que la notation est toujours polyvalente. Elle n'est pas unique. On n'a jamais parlé de ça dans la question de la notation, et c'est un point très important. La notation ne dit pas tout, elle ne dit qu'une petite partie. Elle symbolise des choses existantes, que tu peux changer, pas dans la notation mais dans ces choses existantes. Voilà comme tu peux en plus influencer sur la musique sans passer donc par la notation. Tu vois ce que je veux dire ? Par exemple tu as Flatterzug, tout le monde sait faire un Flatterzug. Mais pour le réaliser, il y a maints degrés, il y a énormément de façons de le faire : on peut le faire très mou, très doux, très dur, très rugueux. Mais comment noter ça ? Il n'y a pas de notation possible de ces détails. Il faut l'apprendre avec l'instrumentiste ; si l'instrumentiste est capable de le faire et si ça l'intéresse. Parce qu'il peut te dire : « J'ai perdu mon temps pendant des années au conservatoire pour apprendre à faire certaines choses. Je ne veux pas les désapprendre maintenant, et je trouve ça laid. » A l'octuor qui est venu me demander, : « qu'est-ce qu'on peut faire ensemble ? », j'ai répondu : « essayons d'abord les sons ». On a alors passé en revue toutes les possibilités de sonorité de chaque instrument, j'ai vu que ça les intéressait ; plus qu'ils étaient prêts à faire un effort pour changer. Alors j'ai dit : « oui, on peut faire quelque chose » et c'est comme ça que j'ai fait *Anaktoria*. Et même après, quand ils venaient, je disais : « non je préfère ça comme ça, est-ce que vous pouvez le faire ? » et au bout d'un certain temps ils arrivaient à le faire. Donc ce travail élargit le sens du son, élargit le sens de la musique, sans passer par la notation. C'est donc qu'il n'y a pas que la notation, il y a la conception et le travail direct entre le compositeur et l'instrumentiste.

129.

Dans ce cas-là, tu pourrais avoir envie d'inventer quelques signes nouveaux pour désigner ...

Ah oui, bien sûr ! Et c'est ce que je fais aussi ! J'ajoute, je complète les partitions faites de notation traditionnelle par des signes spéciaux, nouveaux. Ce que je critique c'est de faire des signés, des dessins qui sont certes jolis mais qui n'ont pas de sens musical. De tels signes peuvent influencer Monsieur Tudor à faire des improvisations sur le piano, mais c'est toujours M. Tudor qui improvise, c'est tout. Et il improvise sur un acquis du passé, le sien. Mais ce n'est pas là le rôle du compositeur, s'il veut ajouter quelque chose, il faut qu'il apporte sa propre petite pierre.

Cette critique que tu viens de formuler s'applique à toutes les tendances aléatoires, pas seulement au graphisme, tu es tout à fait contre. Tu dis que ce vent aléatoire qui a soufflé à la fin des années 50 était donc une chose qui n'a rien libéré, n'a donné qu'une fausse liberté ?

Je crois, oui. L'aléatoire, d'après mon expérience personnelle, a peut-être eu deux sources. L'une c'est Cage et l'autre c'est probablement moi parce que lorsque j'ai fait *Metastaseis*, ça paraissait alors une chose sans queue ni tête et c'est peut-être pour cela qu'on m'a infligé un tel isolement. Alors, autour de ce nouveau mot joli « aléatoire », il y a eu amalgame et confusion entre d'une part ce que faisait un Cage, par exemple et mon travail avec d'abord les idées de masse, et ensuite avec la probabilité. Moi, je les calculais, je ne laissais rien à « l'inspiration » de l'interprète, au contraire ! Quelle volée de bois vert ai-je reçu !

Le hasard n'est pas une chose que tu peux inventer. Tu dois le construire très laborieusement. Il y a d'ailleurs des mathématiciens qui se trompent dans leurs conclusions.

Les critiques surtout en Allemagne du sud se sont mis à tout mélanger, ils disaient par exemple en écoutant ma musique qui les horrifiait : « on comprend pourquoi les gens détestent habiter dans les unités d'habitation de Le Corbusier », Tout ça parce que je travaillais chez Le Corbusier. D'autres encore, au sujet de Pithoprakta écrivaient : « c'est comme un asticot en nickel chromé, qui ronge les cadavres ».

Il y avait un autre malentendu. A Bonn avec Eppler, un physicien, mort aujourd'hui, qui faisait tout passer par l'aléatoire et la théorie de l'information. Il pensait avoir trouvé la panacée de l'art avec des mesures d'imprévisibilité, basées sur cette théorie de l'information.

L'autre direction c'est que bien sûr on peut amplifier avec des équivalences visuelles ce qui se passe dans l'oreille, ou ne pas amplifier mais compléter, enrichir. Dans ce cas-là aussi la thèse est d'avoir quelque chose de valable pour la vision aussi en soi. Par exemple je demande toujours aux cinéastes pourquoi ils ont besoin toujours du son dans leurs films au lieu de se contenter de l'image pure. Certes c'est plus difficile au cinéma, parce que le cinéma s'occupe de choses réelles, réalistes. Il est difficile de ne pas leur mettre du son, c'est un peu tendancieux. Mais je crois que parfois les deux peuvent se réunir d'une manière complémentaire, contradictoire ou harmonieuse et créer effectivement un enrichissement qui retombe l'un sur l'autre. Quand on dit visuel c'est dans l'espace aussi, il ne faut pas oublier, c'est la lumière dans l'espace, et le son. Donc il y a des cas où ceci est vrai, mais la plupart du temps on accumule des effets sonores ou optiques qui sont moyens ou mauvais la plupart du temps, en pensant que les deux mis ensemble vont faire quelque chose d'intéressant et de nouveau, c'est faux.. C'est cela ma critique. Le visuel ne peut pas

135.

couvrir un mauvais sonore. D'un bon visuel on peut dire : « c'est dommage, il y a cette musique qui ne va pas du tout avec » et l'inverse est aussi vrai. C'est pour ça que dans la civilisation, dans les cultures, il y a très rarement des moments où les deux marchent ensemble, l'un de ces cas c'est peut-être le Kabuki et le Nô japonais où vraiment il y a un amalgame de couleurs, pas seulement visuels, mais aussi des architectures déjà beaucoup plus poussées, comme la danse, la mimique, le son et l'événement aussi, et l'histoire qui se raconte. Ça forme un tout tout à fait exceptionnel. Il y a peut-être des spectacles comme cela dans des cultures plus primitives africaines. Mais je ne pense pas que l'opéra soit arrivé à un tel résultat. Dans l'opéra c'est toujours la musique qui domine, le livret d'habitude a été écrit à la création de l'opéra et on voit combien le temps est long pour les événements. Mais la musique reste avec toute sa force et son poids tandis que l'action théâtrale et les histoires ont perdu beaucoup de leur puissance et de leur force. La tragédie grecque était un amalgame, ce n'était pas un hasard, c'était une tradition tout à fait naturelle où tout était ensemble, avec la philosophie y comprise. Aujourd'hui il n'y a plus ces amalgames. Il y a donc turbulences de courants. Comme les moyens technologiques ont envahi le domaine artistique il n'y a pas de vraie affirmation, mais une espèce de préparation à quelque chose qui va aller en s'amplifiant, énorme. Avec l'augmentation de la population terrestre, la densité devenant plus grande, la densité des événements aussi sera plus grande et les moyens aussi avec des lasers, des éclairs, tous ces moyens de production de la lumière dans l'espace et dans le temps, avec les machines à calculer et aussi du son, tendront tous vers une communauté qui peut apporter terriblement, enrichir l'homme puis retomber. De toutes les façons, derrière le visuel et derrière le sonore, c'est le mental humain qui est là.

Quelles conclusions est-ce que tu tires de tes propres expériences audiovisuelles ?

Je ne sais pas, je pense que les retombées de l'une sur l'autre peuvent être très importantes. A Montréal j'ai utilisé des constructions musicales pour faire la lumière, mais l'inverse n'est pas vrai. Et dans le pavillon iranien, c'était

136.

beaucoup plus modeste. Je ne pourrais pas donner de conclusions autres si ce n'est que derrière la musique et le son et la lumière, il existe des procédures, des structures, des constructions, des architectures qui sont équivalentes et qui peuvent être passés d'un milieu dans un autre milieu,

D'abord parce qu'il y a toujours le problème de l'avenir ?

Oui, et du présent aussi. Je pense que tout le monde est comme ça. Moi je suis comme un vase vide, comme une cruche et comme une cruche vide parfois percée dans tous les sens et il n'y a rien de substantiel, de dur, de solide, sauf la cruche, qui est comme une squelette, mais finalement, c'est comme aurait dit Marx a propos de la société, c'est l'action qui justifie de l'existence et de la valeur de ce que tu es en puissance et de ce que tu penses. Et s'il n'y a pas cette action, tu ne peux pas le vérifier. Un homme pensant, et pensant uniquement, s'enfermant par exemple dans une pièce et dans un endroit immobile avec seulement mobile, sa pensée ; je crois que, j'ai essayé de le faire quand j'étais à Berlin, où j'étais seul dans un appartement immense, je parle très mal l'Allemand, je n'avais pas d'amis, je n'avais nulle où aller, alors je me suis dit : » c'est le moment de faire de la pensée pure. Je suis resté, donc, pendant des journées sans sortir, je mangeais à peine et j'essayais de voir les choses d'un point de vue différent et d'avoir une concentration de la pensée totale autour de ces choses-là. Petit à petit il y avait un glissement dans le néant du cerveau. Ça tourne en rond et finalement ça n'aboutit à rien. C'est qu'on est peu de chose et en même temps, énorme. Le peu de chose, on le voit lorsqu'on essaye de l'attraper en soi, mais il est énorme lorsqu'on fait des choses. Alors on attrape à travers l'action les choses, et l'on devient ce qu'on est. Et c'est pour ça quand tu me dis : « est-ce qu'avec le regard vers le passé, je me rends compte de ça ? » Oui, je me rends compte d'une chose que j'ai vécue et que j'attribue à moi, vécue par moi, parce qu'il y a une certaine continuité de mémoire. Mais quelqu'un d'autre aurait pu vivre ça. En fait c'est ça, je connais la vie de quelqu'un qui porte le même nom que moi et qui semble être mon passé. Mais moi je n'ai absolument aucune expérience, aucune preuve de ça. La seule relation de mon existence est lorsque je pense, en relation avec des choses et lorsque je fais des choses. Et encore, c'est tellement fugitif que ce n'est pas la peine d'en parler, parce que quand tu fais une chose tu ne sais pas ce que tu fais. Le temps passe et au bout d'un certain temps, tu regardes derrière et tu dis : » il y a des cailloux là » et tu dis : « oui, ça c'est passé ». Tu peux respecter cette crotte et ne pas la démolir ou tu peux la démolir et dire : » je recommence tout ». Si tu respectes la crotte, elle peut devenir petit à petit ce qu'on appelle un monument, éventuellement. L'existential est

134.

une chose, en ce qui me concerne, qui m'a toujours échappé et qui m'échappe constamment. Et, comme dirait Bergson, la conscience de l'instant, finalement la vie instantanée, disparaît dans le néant, n'existe pas. Finalement j'ai découvert que ce qui fait la mémoire, la connaissance, la vie, c'est la mémoire, c'est-à-dire cette fixation. Si tu n'as pas une mémoire absolue, heureusement d'ailleurs, cette vie, cette connaissance, est très relative. Elle gonfle et elle se réduit comme une éponge.

Les œuvres multidisciplinaires ? Est-ce que tu trouves dans la musique en général il faut rechercher de plus en plus des tendances multidisciplinaires, c'est-à-dire rechercher des choses comme tu fais toi, qui soient à la fois visuelles et auditives et est-ce que toi, tu vois de plus en plus une possibilité de faire une synthèse entre l'œil et l'oreille ?

Oui, il y a deux tendances que l'on pourrait définir, qui sont d'ailleurs divergentes. Une serait d'être puriste et de dire l'art des sons ne concerne que l'oreille et pour l'œil, le visuel, il faut autre chose. Ça c'est une position très importante. Une musique doit tenir le coup pour l'oreille uniquement. Bach par exemple, s'il a tenu le coup, ce n'est pas parce qu'il était visuel, c'est parce qu'il était sonore.

entende quelque chose de différent. Mais en principe tous ces aléas-la sont prévus par toi.

Si je ne peux pas prévoir les résultats absolument ce n'est pas une question d'aléatoire, c'est parce que je suis conscient de mon incapacité à aller plus loin dans ma perception ou dans mon imagination. Il y a des limites, mais je dis quand même « je vais le faire », parce que si je ne le dis pas, je ne fais rien du tout. Et comment aurais-je l'expérience des limites si je ne réalise pas ces limites ? Donc je suis comme le type qui risque le coup. Quand j'ai

132.

fait *Metastaseis* par exemple, je n'avais absolument aucune preuve que le début allait être valable, important. Mais je me l'imaginais dans ma tête, je me disais ça doit être comme ça. Et quand je l'ai entendu, j'ai dit : « oui, c'est comme ça ». J'avais avec moi un ami, architecte¹. On a été ensemble aux répétitions à Donaueschingen, et sa réaction a été formidable. Il m'a dit : « quand j'ai entendu ça j'avais envie de tomber par terre tellement c'était fort comme impression, cette espèce de montée imperceptible ». Presque dans tout ce que je fais il y a une part de risques de cassage de gueule.

Tu sais que Mahler disait tout le temps que l'artiste est quelqu'un qui tire ses flèches dans le noir et qui ne sait jamais s'il atteint le but.

Oui, ça c'est pour la valeur si tu veux. Mais je pense que tu peux prévoir jusqu'à un certain point quand tu risques des choses nouvelles et à partir d'un certain point il faut prendre le risque.

En fait cette spatialisation a ajouté une dimension à tes œuvres, non pas seulement dans l'espace, mais aussi dans la mesure où ça donne une richesse, où ça donne un grand nombre d'œuvres différentes selon l'endroit où on se trouve. C'est ce que tu as voulu ?

Oui, mais j'ai été plus sévère dans *Nomos Gamma*, parce que dans *Nomos Gamma*, (dans *Terretektorh*, il y a ce que tu dis, mais c'est surtout le mouvement qui domine), j'ai voulu en plus avoir des localisations statiques, c'est-à-dire qu'à chaque position tu dois avoir quelque chose de différent et en même temps avoir une finesse de musique qui n'était pas tellement importante dans *Terretektorh*. Par finesse, je veux dire densité d'événements et c'est beaucoup plus homogène que dans *Terretektorh* et ça a été pour moi une étape plus poussée où j'ai exploré un autre domaine que dans *Terretektorh*.

Quand tu regardes ton évolution depuis le début, il me semble que ça doit être assez satisfaisant pour toi de voir qu'il y a vraiment une logique profonde et une espèce de courant qui t'a mené depuis Braïla jusqu'à Paris, depuis tes premières œuvres que tu avais faites à Athènes jusqu'à tes toutes dernières œuvres. Est-ce que maintenant tu ne te sens pas englobé dans un grand courant, avec la perspective du temps ?

133.

Ca semble, oui, s'organiser dans un certain courant, mais ça n'est pas non plus rassurant pour ça. Je ne sais toujours pas où je suis.

¹ Roggio SALMONA (Marseille)

Passons. Par exemple, si tu joues à pile ou face, une série de mille coups, tu peux pendant très très longtemps ne pas gagner ou ne pas perdre. L'intuition te dirait, ça doit se balancer, moitié pile, moitié face, mais ce n'est pas vrai du tout. Il y a quelques années, on ne connaissait pas ces choses-là et la théorie qui petit à petit s'est penchée là-dessus à découvert des choses qui sont contraires à l'intuition.. D'ailleurs l'intuition c'est l'expérience du passé, des découvertes passées. Ce qui est vrai c'est que si tu as beaucoup de parties de mille coups, en moyenne tu auras la moitié face et la moitié pile. Mais le temps que tu passes à avoir pile ou face n'est pas du tout moitié-moitié.

Dans la musique sérielle il y avait une rigueur terrible qui l'a détruite. Parce que la musique sérielle pouvait, je pense, avoir des prolongements. En 55 j'avais écrit un article qui s'appelait « La crise de la musique sérielle » qui avait mis en colère tous les 'sériels' de l'époque où je disais que lorsque la musique sérielle est raréfiée, comme chez Webern par exemple, ou dans un certain style chez Schönberg, cela peut avoir un sens d'écrire comme cela en polyphonie. Mais si tu accumules les voix, ton oreille, ton intelligence ne peut plus suivre et c'est un ridicule illusoire de prétendre qu'on écrit de la musique sérielle qui soit réversible du point de vue analyse lorsque tu as une telle masse d'événements. C'était la tendance de la complexité. Ma thèse à moi c'était que si tu passes dans un domaine de densité plus forte, tu n'as plus du tout la même façon d'approche. Il faut changer de façon d'approche.

Donc c'est le calcul des probabilités qui doit supplanter la méthode la musique sérielle car il est beaucoup plus général. D'ailleurs, le calcul des probabilités est capable d'englober la musique sérielle aussi comme cas particulière. C'est une raréfaction. Et quand tu as des masses d'événements, la musique sérielle ne te donne rien du tout. Elle ne marche que dans le détail, tandis que ta perception à toi et ta logique sautent d'un cran. Ce phénomène c'était produit dans un autre domaine au XIXe siècle en physique, dans la théorie cinétique des gaz qui était alors si importante. Pour moi ce mouvement dit aléatoire représente en fait une espèce d'obscurantisme qui cache, qui barbouille toutes sortes d'idées et qui ne conduit nulle part puisqu'on ressasse toujours des acquis non pas découverts par ces personnes-là mais par d'autres personnes. C'est une espèce de soupe de poissons faite avec des poissons venus d'ailleurs et que tu manges avec délectation, parce que la soupe parfois est bonne, mais la matière première, les poissons, n'est pas faite par toi. C'est ça ma critique.

L'évolution de la musique sérielle, depuis 55, a prouvé que tu avais raison ...

Oui, mais à l'époque on était en pleine dictature sérielle. Personne ne bougeait, ni Boulez, ni Stockhausen. Même en 57 quand on a donné *Achorripsis* à Darmstadt il y a Gilbert Amy qui était à cette époque-là l'élève fidèle de Boulez qui a dit : » tu n'as pas des séries là-dedans, tu as un redoublement de notes avant ». Et j'ai dit : « qu'est-ce que ça peut te foutre ? » Tu vois comment cette dictature mentale exerçait son pouvoir sur des esprits jeunes comme Gilbert qui avait du talent et les autres qui tenaient les sceptres de l'orthodoxie ne pouvaient pas accepter une chose pareille.

Un élément aléatoire que je vois, tu vas me dire qu'il n'est pas aléatoire, c'est par exemple dans tes œuvres spatialisées comme *Terretektorh* ; il est évident que ton but est que chaque auditeur

L'autre direction c'est que bien sûr on peut amplifier avec des équivalences visuelles ce qui se passe dans l'oreille, ou ne pas amplifier mais compléter, enrichir. Dans ce cas-là aussi la thèse est d'avoir quelque chose de valable pour la vision aussi en soi. Par exemple je demande toujours aux cinéastes pourquoi ils ont besoin toujours du son dans leurs films au lieu de se contenter de l'image pure. Certes c'est plus difficile au cinéma, parce que le cinéma s'occupe de choses réelles, réalistes. Il est difficile de ne pas leur mettre du son, c'est un peu tendancieux. Mais je crois que parfois les deux peuvent se réunir d'une manière complémentaire, contradictoire ou harmonieuse et créer effectivement un enrichissement qui retombe l'un sur l'autre. Quand on dit visuel c'est dans l'espace aussi, il ne faut pas oublier, c'est la lumière dans l'espace, et le son. Donc il y a des cas où ceci est vrai, mais la plupart du temps on accumule des effets sonores ou optiques qui sont moyens ou mauvais la plupart du temps, en pensant que les deux mis ensemble vont faire quelque chose d'intéressant et de nouveau, c'est faux.. C'est cela ma critique. Le visuel ne peut pas

135.

couvrir un mauvais sonore. D'un bon visuel on peut dire : « c'est dommage, il y a cette musique qui ne vas pas du tout avec » et l'inverse est aussi vrai. C'est pour ça que dans la civilisation, dans les cultures, il y a très rarement des moments où les deux marchent ensemble, l'un de ces cas c'est peut-être le Kabuki et le Nô japonais où vraiment il y a un amalgame de couleurs, pas seulement visuels, mais aussi des architectures déjà beaucoup plus poussées, comme la danse, la mimique, le son et l'événement aussi, et l'histoire qui se raconte. Ça forme un tout tout à fait exceptionnel. Il y a peut-être des spectacles comme cela dans des cultures plus primitives africaines. Mais je ne pense pas que l'opéra soit arrivé à un tel résultat. Dans l'opéra c'est toujours la musique qui domine, le livret d'habitude a été écrit à la création de l'opéra et on voit combien le temps est long pour les événements. Mais la musique reste avec toute sa force et son poids tandis que l'action théâtrale et les histoires ont perdu beaucoup de leur puissance et de leur force. La tragédie grecque était un amalgame, ce n'était pas un hasard, c'était une tradition tout à fait naturelle où tout était ensemble, avec la philosophie y comprise. Aujourd'hui il n'y a plus ces amalgames. Il y a donc turbulences de courants. Comme les moyens technologiques ont envahi le domaine artistique il n'y a pas de vraie affirmation, mais une espèce de préparation à quelque chose qui va aller en s'amplifiant, énorme. Avec l'augmentation de la population terrestre, la densité devenant plus grande, la densité des événements aussi sera plus grande et les moyens aussi avec des lasers, des éclairs, tous ces moyens de production de la lumière dans l'espace et dans le temps, avec les machines à calculer et aussi du son, tendront tous vers une communauté qui peut apporter terriblement, enrichir l'homme puis retomber. De toutes les façons, derrière le visuel et derrière le sonore, c'est le mental humain qui est là.

Quelles conclusions est-ce que tu tires de tes propres expériences audiovisuelles ?

Je ne sais pas, je pense que les retombées de l'une sur l'autre peuvent être très importantes. A Montréal j'ai utilisé des constructions musicales pour faire la lumière, mais l'inverse n'est pas vrai. Et dans le pavillon iranien, c'était

136.

beaucoup plus modeste. Je ne pourrais pas donner de conclusions autres si ce n'est que derrière la musique et le son et la lumière, il existe des procédures, des structures, des constructions, des architectures qui sont équivalentes et qui peuvent être passés d'un milieu dans un autre milieu,

avec certaines précautions, bien sûr. C'est donc une économie de moyens et aussi un enrichissement et une inter-réaction entre eux. Mais tout cela ne pourra être vraiment exploité, que si la technologie devient moins chère et à la portée des gens qui s'y intéressent vraiment.

Et ça t'intéresserait de continuer à chercher dans cette direction-là aussi ?

Oui, bien sûr.

Donc de chercher des thèses qui puissent se matérialiser autant par le son que par la lumière. Ce que tu n'as pas poussé à fond encore pour l'instant, ou n'a pas pu.

Non, j'ai fait Montréal, mais il faut des occasions, il faut des commandes.

Tu n'as pas aimé tellement le spectacle de laser qu'il y avait à Osaka ?

Si, c'était un problème de composition pour moi. Le spectacle était très joli, ces droites, dans cet espace et la matière ... cette mosaïque de points noirs qui bougeaient tout le temps. Le jeune homme qui a fait ça a du talent, il a fait une chose très fine². La musique que j'ai entendue moi était trop compliquée et je n'ai pas entendu la deuxième version que toi, tu as entendu. On m'avait dit que c'était très simplifié. C'est ce que Takemitsu et moi lui avions demandé, de simplifier la partition. Mais là il y a un autre problème qui se pose : ce sont les inter-réactions entre les deux. C'est ce qui se passe dans la musique de scène ou de théâtre, lorsque tu as une musique qui accompagne : doit-elle être pléonastique, contradictoire ou absent ? C'est tout un dosage, très, très difficile.

Tu sais que j'avais été absolument fasciné comme beaucoup de gens par le

² Usaki