

Propos impromptu, Raymond Lyon, Courrier Musical de France,

\renewcommand{\answer}[1]{\ParM #1}

\renewcommand{\Introduction}[1]{\ParM #1}

\renewcommand{\Section}[1]{\noindent\Large\textbf{#1}}

\Title{Propos Impromptu}{\Raymond}{Lyon}  
{1974}

\Page{130}

\Introduction{\lettrine{U}N après-midi d'été, au flanc de la colline de Montmartre, une de ces petites rues qui suivent des parallèles géodésiques et que parcourt, à cause de cela, un flot continu de voitures. Dans cette vieille maison, l'appartement sur cour est cependant tranquille; notre enregistrement n'est qu'à deux reprises troublé par le signal d'une voiture de pompiers.\par

Nous sommes assis, sous le grand vitrage d'un atelier d'artiste, au bord d'un immense parquet ciré, comme d'une salle de bal, et ce parquet est endigué de rayonnages de livres, de partitions, de rouleaux, d'enceintes acoustiques, de boîtes de bandes magnétiques. Un poêle à charbon comme oublié. Sur des tréteaux, des planches forment des tables. Au mur, à droite du poêle, admirables reproductions de graphies vieilles de vingt-sept siècles. Une grosse cloche de bronze noire, à oreilles, pend du plafond, c'est une cloche à vache, de Bali.\par

Seule au milieu du plancher vide, une chaise d'enfant, sur laquelle est posée une austère serviette de cuir noir.\par

Et dans notre coin, le magnétophone, qui enregistre Iannis XENAKIS.}

\answer{\lettrine{J}'AI toujours beaucoup aimé la musique, toutes sortes de musiques, et puis est venu un temps où il a fallu que je fasse moi-même de la musique; je l'aimais tellement que je voulais en faire.\par

J'ai d'abord appris à en jouer, plus ou moins mal, au piano, mais ce que je voulais, c'était composer; alors j'ai appris l'harmonie, le contrepoint, parce que je pensais que c'était ce qu'il fallait faire. Comme tout le monde.\par

Mais je me sentais mal à l'aise, j'éprouvais, obscurément, que là n'était pas ce que je voulais faire. J'étais en réaction négative par rapport à la musique; par rapport aux musiciens que j'étudiais; non parce que je ne les aimais plus: mais parce que, plus je les étudiais, plus je m'apercevais que je ne pouvais pas me permettre d'en faire autant, tellement cela avait été bien fait! Par exemple, j'aimais \brahms Brahms: à quoi bon tenter de l'imiter, puisqu'il avait fait mieux que jamais je ne pourrais faire dans le même langage. \brahms Brahms ou \bach Bach, ou \beethoven Beethoven, ou

\debussy Debussy ou \bartok Bartok.

\Page{131}

J'étais donc obligé de faire autre chose. Et c'est en creusant que, finalement, j'ai vraiment trouvé des choses, ---~puisqu'elles n'existaient pas auparavant. Par exemple, la notion de «~masse~»,~--- de masse d'événements sonores formant un tout. En divisant à l'extrême l'orchestre, les cordes, les vents, en généralisant les glissandi. En utilisant aussi de nouvelles méthodes d'écrire la musique, graphiques, dans un système cartésien, et non plus dans un système de notation traditionnelle, en introduisant le calcul des probabilités. Voilà des domaines où, je le savais, cela n'avait pas été fait auparavant. J'apportais un changement, une différence. Mais quelle en était la valeur? Je me suis mis à repenser beaucoup de choses.\par

De quel droit est-ce que j'utilisais des formules du calcul des probabilités, est-ce que c'était légitime? Est-ce que je ne faisais pas quelque chose de gratuit? Est-ce que c'était vraiment du domaine profond de l'action du musicien? Quand je dis «~action~», c'est aussi bien «~écoute~» que «~pensée~», «~composition~» ou «~exécution~».\par

Il \theme{Formalisation} me fallu bien entrer dans des domaines de discussion encore jamais abordés par des musiciens. Ce sont des problèmes de structures fondamentales et de formalisation. Et j'ai ainsi découvert que ce que le musicien fait ---~surtout dans le domaine des hauteurs et des durées~--- c'est ce que le mathématicien fait quand il s'agit d'arithmétique.}

\answer{\lettrine{C'}}EST un autre type d'approche de la musique, qui est nécessaire si l'on veut ne pas rester sur l'écume des vagues et aller au fond, voir les causes et les nécessités profondes, et connaître la trame de la musique. C'est par ce biais, de la formalisation, que la musique rejoint des efforts qui ont été faits dans d'autres domaines comme les mathématiques, la logique, la physique, les sciences positives, les sciences humaines.\par

Dès lors, on peut voir que le problème de la recherche en musique est une réflexion dans le domaine du [?], qui doit s'adjoindre tous les moyens intellectuels et technologiques dont l'homme d'aujourd'hui dispose. [] cela dans un esprit de recherche, mais aussi d'imagination, de construction. Ce n'est pas seulement de la recherche pour trouver, mais c'est aussi de la recherche pour construire, créer d'une manière de plus en plus complexe: et c'est là peut-être que l'art a l'avantage sur les sciences parce qu'on peut y faire des choses qui ne servent à rien, et qui ne sont pas toujours démontrables avec le système traditionnel de l'interférence logique.\par

Donc, c'est l'exercice fondamental des facultés créatrices de l'homme dans toute leur étendue et dans tous les domaines.

Imagination, intuition, tout devrait être [?] ensemble d'une manière harmonieuse, sans que l'intuition rejette la force de la logique, --- et réciproquement, d'ailleurs, car on ne peut pas se passer d'intuition, dans quoi que ce soit.}

\answer{\lettrine{0}R, que la musique devienne ainsi un exercice de créativité, aussi vaste et aussi riche, cela [concerne] l'individu, mais aussi, --- et surtout --- la société tout entière, qui doit protéger et soutenir la recherche musicale, comme la recherche en général d'ailleurs.\par

La société ne soutient pas globalement et totalement la recherche mais néanmoins elle le fait dans une certaine mesure, presque par accident et lorsqu'il y a des \page{132} choses qui s'imposent. Il est sans doute nécessaire qu'il en soit ainsi. Les découvertes paraissent toujours révolutionnaires parce qu'elles sont différentes de ce que l'on connaît; il faut du temps pour qu'elles s'imposent. C'est vrai même en mathématiques: il a fallu du temps pour convaincre les mathématiciens de l'utilité de la théorie des ensembles et maintenant on y initie les petits enfants. Combien plus difficile encore est le domaine artistique, où rien n'est démontrable!\par

Il faudrait que la société se demande comment on pourrait enseigner la créativité artistique aux petits enfants. Déjà certains éducateurs y pensent. Il faut le faire en liaison avec l'enseignement des sciences, des mathématiques. Même dans le cas de la musique, la technologie est capable de fournir les outils nécessaires à passer de la pratique du «~presse-bouton~» (le clavier par exemple) à des jeux de structure, à des constructions plus abstraites. L'enfant y est prêt. Il est beaucoup plus abstrait qu'on ne le pense. Il y est bien forcé, il est obligé de dégager des idées du continuum de ses sensations, sans quoi il serait perdu! C'est la pratique de l'abstraction qui permet à l'enfant d'organiser ses sensations, son univers.\par

Taper sur des trucs, faire des sons, c'est loin de suffire, il faut ensuite réfléchir, organiser et ça on ne le fait pas avec les moyens actuels.\par

Il faut aussi que l'enfant écoute beaucoup de musique, mais laquelle? Même les chansons enfantines sont maintenant toutes passées dans la musique diatonique!}

\answer{\lettrine{I}L faudrait sauvegarder les cultures anciennes qui sont tellement précieuses. Pour moi, par exemple, la rythmique hindoue est une des rares manifestations des capacités de l'homme dans le domaine de la rythmique. C'est le sommet du point de vue structure, du point de vue construction et imagination. Il faudrait sauvegarder toutes ces cultures, mais aussi tout ce qu'on appelle la «~pensée sauvage~»; c'est pour nous un formidable enseignement pour passer notre civilisation, qui a commencé il y a 25 siècles avec la logique et la mathématique, qui a été retrouvée avec la Renaissance et qui maintenant se répand sur la planète

entière.\par

Cette civilisation, la nôtre, est peut-être aussi une sorte de chape qui nous cache les autres civilisations. Et il serait bien que l'éducation aide les jeunes à ressentir cela et à savoir en sortir. Et pour cela, il faudrait des formes de pensée qui ne soient pas tout à fait les mêmes.\par

La musique classique n'a vécu que trois siècles, la musique sérielle a vécu une génération. Mais aucun changement ne s'est fait aisément; l'être humain est naturellement réticent devant le changement, et c'est fort heureux, car s'il n'y avait pas de résistance au changement, ce serait trop facile, on changerait trop, on ferait n'importe quoi! Des papillons dans les vents.}

\answer{\lettrine{J}E suis optimiste. De toute façon, il y aura une solution. Elle peut, pendant des siècles, voire des millénaires, être destructrice ou inhibitrice, mais de toute façon l'homme est encore sur une pente montante et pas sur une pente descendante, ce qui veut dire que les dégénérescences seront moins importantes que les régénérations.}\vspace{1cm}

\hfill{(Propos recueillis par Raymond Lyon)}\vspace{15pt}

\begin{center}\textbf{Points de repère pour une biographie de Iannis Xenakis}\end{center}

\noindent Iannis XENAKIS est né le 29 mai 1922 à Braïla (Roumanie)\  
Ses études à l'École Polytechnique d'Athènes font de lui un architecte et un ingénieur. En 1947, il se réfugie en France. Il a vingt-cinq ans.\

\begin{itemize}  
\item [{\$\bullet\$ 1947–1960}] Élève, puis assistant de l'architecte français \lecorbusier Le~Corbusier. En même temps, études musicales avec Honegger, Milhaud, Scherchen et, surtout, Messiaen.

\item [{\$\bullet\$ 1953}] Compose \metastaseis\textit{Metastasis}.

\item [{\$\bullet\$ 1955}] Introduit le calcul des probabilités en musique stochastique.\ Compose \pithoprakta\textit{Pithoprakta}

\item [{\$\bullet\$ 1957}] \diamorphoses\textit{Diamorphoses} et \achorripsis\textit{Achorripsis}.

\item [{\$\bullet\$ 1959}] \syrmos\textit{Syrmos}, \duel\textit{Duel}, \analogiqueA\analogiqueB\textit{Analogique A \& B}.

\item [{\$\bullet\$ 1961}] \herma\textit{Herma}.

\item [{\$\bullet\$ 1962}] \bohor\textit{Bohor}, \morsimaAmorsima\textit{Morsima–Amorsima}.

\item [{\$\bullet\$ 1963}] \eonta\textit{Eonta}.

\item [{\$\bullet\$ 1964}] \hiketides\textit{Les Suppliantes}.

\item [{\$\bullet\$ 1965}] Reçoit la nationalité française.\. Fonde l'Équipe de Mathématiques et d'Automatique Musicales au sein du Centre de Mathématiques Sociales et de Statistiques du professeur Guilbaud à l'École des Hautes-Études, et du Laboratoire de Physique Nucléaire du professeur Louis Leprince-Ringuet au Collège de France.\. Écrit \akrata\textit{Akrata}.

\item [{\$\bullet\$ 1966}] \nomosAlpha\textit{Nomos alpha},  
\terretektorh\textit{Terretektorh}, \oresteia\textit{Oresteia}.

\item [{\$\bullet\$ 1967}] Fonde le Centre de Mathématique et Automatique Musicales de l'Université Indiana à Bloomington.\. Compose \medea\textit{Medea}, \polytopeMontreal\textit{Le polytope de Montréal}, \nuits\textit{Nuits}.

\item [{\$\bullet\$ 1968}] Attaché de recherches au C.N.R.S.\. Compose \nomosGamma\textit{Nomos Gamma}.

\item [{\$\bullet\$ 1969}] \anaktoria\textit{Anaktoria},  
\persephassa\textit{Persephassa}, \kraanerg\textit{Kraanerg},  
\synaphai\textit{Synaphai}.

\item [{\$\bullet\$ 1970}] \hibikiHanaMa\textit{Hibiki Hana Ma}.

\item [{\$\bullet\$ 1971}] \aroura\textit{Aroura},  
\persepolis\textit{Persépolis}, \charisma\textit{Charisma},  
\antikhton\textit{Antikhthon}.

\item [{\$\bullet\$ 1972}] \linaiaAgon\textit{Linaïa Agon},  
\mikka\textit{Mikka}, \polytopeCluny\textit{le Polytope de Cluny}.

\item [{\$\bullet\$ 1973}] \eridanos\textit{Eridanos},  
\evryali\textit{Evryali}, \cendrees\textit{Cendrées}.

\item [{\$\bullet\$ 1974}] \erikhthon\textit{Erikhthon},  
\noomena\textit{Noomena}.

\end{itemize}

\TitleNo{Réflexions en marge}{}}{}}

\Page{133}

\Section{L'\oe uvre d'art n'est pas un message}

Sous l'influence de la théorie de l'information on a pris l'habitude de dire que l'Art, en particulier la Musique, est un «~message~» et, donc, qu'il possède un langage; qu'il faut connaître au moins en partie ce langage, donc l'apprendre, et ainsi de suite. Je n'y crois pas.\par

La musique n'est pas un langage, et elle n'est pas un message. Sauf lorsqu'il s'agit de tam-tam, ou si vous voulez envoyer des fleurs avec un disque, par exemple, ou lorsque tout le monde se met à chanter l'Internationale: c'est un message de l'individu vers les autres en disant «~je suis avec toi~». Mais ça ce n'est pas de la musique: c'est une convention sociale.\par

Si on réfléchit vraiment à ce qu'est la musique, c'est la chose qui échappe le plus à la définition du % au langage et si on veut lui appliquer les techniques de la linguistique, je crois qu'on se trompe, on ne va rien trouver du tout, ou très peu: de la tautologie.\par

On peut écouter beaucoup de musique sans connaître du tout ses règles. La première fois que j'ai écouté de la musique japonaise, j'ai été fasciné, et je l'ai écoutée comme ça, pendant des heures et des heures, sans même réfléchir. Je ne connaissais ni le japonais ni la musique japonaise, --- et je ne les connais toujours pas. C'est une sorte de sympathie, comme on dit pour les cordes vibrantes «~sympathiques~».\par

L'effet que la musique produit dépasse souvent nos méthodes rationnelles d'investigation. Des mouvements sont créés en vous, vous pouvez en être conscient ou non, les contrôler ou non, ils sont là en vous. C'est ainsi que la musique a une influence très profonde, chez l'homme.\par

Quant au désir que peut ressentir le compositeur, que son \oe uvre porte vers l'auditeur ses sentiments, ou ses pensées, porteuses d'un message, ce désir n'est pas nécessaire, c'est un épiphénomène. Et l'auditeur peut très bien éprouver un sentiment ou une pensée profonds qui n'ait rien à voir. La reconstitution d'une chose identique à celle imaginée par l'auteur n'est absolument pas nécessaire.

\Section{Difficulté d'un jugement critique}

Il est difficile de porter un jugement de valeur sur une période ou même simplement sur un compositeur.\par

Ce qui est important dans toute création, c'est d'apporter quelque chose de différent, de nouveau, serait-ce un simple petit caillou. Mais avec le recul on perd l'échelle des aspérités. Quand vous vous éloignez d'une chaîne de montagnes, les sommets peu à peu cessent de se distinguer les uns les autres.\par

Cela veut dire que des masses de symphonies qui, aujourd'hui, nous semblent répéter la même chose et se fondre dans le même type, avaient certainement, dans leur temps, apporté quelque chose de différent, si peu que ce soit.\par

Pour juger finalement de l'apport créatif d'un compositeur, il faut considérer son \oe uvre, d'abord dans son ensemble, ensuite par

rapport à son temps, et même par rapport à son entourage immédiat, en son temps. Mais alors on ne sait pas comment faire: on n'a pas les outils, il n'y a pas de mesure de créativité.\par

Je sais qu'il y a eu des recherches de laboratoire aux États-Unis, mais assez empiriques, et sans aboutir à quelque chose de systématique. (Je néglige les tests car les résultats sont souvent contraires au bon sens). Dans ces recherches, il y aurait peut-être une voie, qui se réfère aux différentes formes de l'intelligence. Il y a les intelligences organisatrices, d'autres sont inventives: elles créent des choses tout à fait nouvelles. D'autres, par contre, utilisent les choses anciennes d'une manière nouvelle. C'est par cette voie qu'on essaye de dégager des méthodes pour mesurer l'intelligence.\par

\Section{Le compositeur et ses interprètes}

Quand ma musique est jouée, d'une part j'aimerais que les artistes musiciens la réalisent d'une certaine façon mais, d'autre part, je sais que si je devais diriger, moi, mes œuvres, je ferais sans doute des bêtises, parce que je ne suis pas assez en dehors. Et puis, il y a aussi que quelqu'un qui dirige ou qui joue l'œuvre d'un autre y apporte un aspect différent à chaque fois; c'est un rafraîchissement de l'œuvre, ---~s'il a du talent, naturellement, sinon c'est le contraire.\par

Mais il y a, dans ma musique, des façons de jouer qui devraient être spécialement étudiées et, de préférence, avec moi.\par

Un cas très simple: quand on fait un glissando, je mets dans la partition des repères de hauteurs de passage; et pour que les glissements se fassent à l'oreille d'une manière régulière, il faut que le doigt sur la corde ralentisse ou accélère, selon qu'il monte ou descend. Voilà un exemple.

%

% Illustrations:

%

% Photos Roger-Viollet

%