



Prenant comme étude de cas une vingtaine d'artistes exilés à Paris, nous nous sommes efforcés de cerner, tant du point de vue de l'homme que du point de vue de l'œuvre, les interactions entre ces trois éléments : l'artiste, l'exil, Paris. Chaque entretien, en dehors de sa valeur propre, prend sa juste perspective par rapport à l'ensemble, et constitue un morceau du puzzle. Bien que nous nous soyons attachés à donner la parole à des artistes d'origine, d'âge, de discipline et d'expérience variées, nous n'avons pas la prétention d'avoir épousé le sujet mais seulement éclairé certaines de ses composantes majeures. Le puzzle reste inachevé, vivant.

Les auteurs :

David Alper, né en 1949, avocat et journaliste américain. Lise Bloch-Morhange, née en 1943, journaliste française. Ils habitent Los Angeles, collaborent aux "Cahiers du cinéma" et au journal "Le Monde".

Editions BUCHET/CHASTEL 18, rue de Condé - 75006 Paris

Lise Bloch-Morhange & David Alper

ARTISTE ET MÉTÈQUE A PARIS

Fernando Arrabal

José Balmes et Gracia Barrios

Tahar Ben Jelloun • Julio Cortazar

Edgardo Cozarinsky • André Elbaz

Léonor Fini • Eugène Ionesco

Izis • Nacer Khemir

Milan Kundera • Jorge Lavelli

David Malkin • Raymond Mason

Henry Miller • Moshe Mizrahi

Roman Polanski • Serge Rezvani

Sidney Sokhona • Iannis Xenakis



IANNIS XENAKIS, compositeur, né à Braila, Roumanie, en 1922.

*Dans l'atelier de Xenakis, situé au cœur de Paris, des diagrammes, des appareils électroniques et des livres de toute sorte s'entassent ça et là dans un désordre que l'on suppose n'être qu'apparent.
La voix douce et basse, les gestes restreints, il sourit souvent comme pour dédramatiser ses propos, et demeure à la fois très présent et très lointain.*

J'ai grandi jusqu'à l'âge de dix ans en Roumanie. Nous appartenions à une ancienne colonie grecque établie à l'Est de la Roumanie. Les petits Roumains se moquaient de moi (comme ils se moquaient des petits Juifs, d'ailleurs) et nous appelaient par dérision « les phanariotes ». A l'origine, ce mot désignait un quartier de Constantinople où résidaient les Grecs, sous le règne des Ottomans. Or ces Grecs avaient pris de l'importance et dirigeaient plus ou moins les affaires étrangères; ils étaient donc envoyés comme despotes dans certaines régions de Roumanie où ils étaient considérés comme des occupants, en quelque sorte, et cette image était restée.

A la maison, j'ai appris le français, l'allemand et l'anglais, en plus du roumain et du grec. J'ai eu une gouver-

nante bourguignonne et je crois qu'il en est resté quelque chose dans mon accent français, dans ma manière de rouler les « r ». (*Il rit.*) Donc dès le départ on s'est fichu de moi et à cause de mon accent et parce que j'étais, en quelque sorte, différent. Depuis toujours, donc, je me suis senti un étranger et ça n'a pas cessé depuis. Nous étions trois frères et ma mère étant morte alors que nous étions très jeunes, mon père a décidé de nous envoyer dans un internat en Grèce. J'avais onze ans. A nouveau, je me suis senti un étranger. Et à nouveau, mes camarades se sont fichus de moi. Et puis c'était l'internat, je n'étais pas « chez moi ».

En réalité d'ailleurs, quand j'y réfléchis, j'étais déjà un étranger dans ma propre famille, parce qu'à l'époque c'était la mode d'avoir des gouvernantes, ce qui fait que je ne voyais presque pas mon père ni ma mère. Je vous ai parlé de notre gouvernante bourguignonne, mais nous avons eu aussi une Allemande qui me battait, qui nous battait, nous les trois frères. C'était le système d'éducation d'alors. (*Il rit.*) Et puis lorsque j'étais tout petit, je sais que ma mère n'a pas pu m'allaiter, ce qui fait qu'on avait loué un âne ou une chèvre, je ne sais plus exactement. Donc je n'ai pas goûté au sein de ma mère. Je pense parfois que le fait d'avoir été privé de cet intime contact pourrait expliquer une certaine inquiétude, une certaine instabilité, qui m'ont toujours poursuivi. C'est ce qu'on dit, non?

Bref, j'ai donc perdu ma mère quand j'avais six ans et à dix ans j'ai connu l'internat et un nouveau pays. Donc je n'ai jamais été « chez moi ». C'est intéressant, n'est-ce pas? Je crois que ça peut expliquer beaucoup de choses que j'ai faites plus tard. Parce que ne pas se trouver chez soi, cela signifie ne pas accepter les données d'une culture de manière immédiate — comme si c'était la vôtre — mais comme quelque chose d'extérieur. Je reviendrai plus tard sur cette idée.

Me voilà donc interné à onze ans et très malheureux. Peu à peu, j'ai pris conscience, quand j'avais quinze, seize ans, que j'étais dans des états dépressifs terribles et je me demandais ce qui se passait. Je me demandais en particulier s'il y avait une raison organique à cet état dépressif

chronique. Je n'ai pas consulté un médecin, mais j'ai essayé d'établir des courbes, des statistiques, pour tâcher de déterminer certaines fréquences, certaines règles. Mais je n'ai rien trouvé du tout, alors j'ai laissé tomber...

Ainsi j'étais très malheureux mais je ne savais pas pourquoi ni comment. Alors j'ai réagi à ma façon... Parce que, comme par hasard, je suis à la fois pessimiste et optimiste. Or j'avais découvert, jusqu'à un certain point, l'amitié. Et puis surtout, j'avais découvert les sciences et l'art, en particulier la musique. Je me souviens que je m'enfermais dans la bibliothèque — j'avais quatorze, quinze ans — et je lisais tout ce qui me tombait sous la main. C'est ainsi que j'ai dévoré Jules Verne, que j'avais déjà commencé à lire quand j'étais beaucoup plus petit, dans une de ces belles éditions illustrées à couverture rouge. Et puis je me souviens aussi d'avoir lu *L'Astronomie de Flammarion*, un livre qui a fait date pour l'époque.

On avait l'habitude de nous parquer dans des classes le soir, pour l'étude, et à ces heures-là, il y avait une espèce de fou, un professeur de musique, qui s'amusait justement à jouer. Et comme le bâtiment était relativement sonore, toute l'école résonnait du piano. Pour moi, ce fut... la révélation. La plupart du temps, ce professeur jouait du Bach. J'étais complètement subjugué par ce que j'entendais, bien que ce ne soit pas mon premier et mon seul contact avec la musique, puisque on nous enseignait la musique byzantine, que nous allions chanter à l'église. Par ailleurs je connaissais la musique traditionnelle grecque et j'avais appris tout petit des chansons françaises. J'avais aussi découvert en Roumanie la musique tzigane et toutes sortes de chants populaires. Et puis j'écoutais la radio, bien sûr. Mais tout ça m'intéressait d'une façon assez extérieure, jusqu'à ce que je connaisse ce choc en écoutant ce professeur de piano. Et cette révélation est devenue encore plus poignante lorsqu'un jour, en passant devant une radio, j'ai entendu la cinquième symphonie de Beethoven. Je ne connaissais pas Beethoven à l'époque. J'ai été comme foudroyé. Et j'ai décidé de faire de la musique. Mais comment? Pour commencer, comme tout le monde, j'ai appris à jouer du piano. J'ai donc fait longtemps du piano, mais

très mal, parce que je n'avais pas de bons professeurs. Mais je m'obstinais quand même, bien qu'on ne m'ait rien imposé. Et plus j'avais de difficultés, plus j'étais malheureux, plus je cherchais à « faire des choses ».

Parallèlement, j'étais très attiré par les sciences, surtout les mathématiques, ainsi que par la philosophie. C'était chez moi une double — ou triple — passion. Toujours cette inquiétude qui me poussait... J'ai été aussi très influencé, dans les classes terminales, par un professeur de philosophie et de psychologie. C'était un homme très savant, il pouvait par exemple citer par cœur dans le texte des auteurs comme Homère. Ses cours me sont restés dans l'esprit au point que je me souviens encore aujourd'hui d'un passage qu'il avait cité, un jour, en grec ancien. Évoquant les jeunes Grecs qui se faisaient tuer devant Trôyes, Homère dit : « L'âme, en quittant les membres, s'est acheminée vers l'Adès (c'est-à-dire vers la terre) en pleurant sur sa mort et sur l'abandon de la virilité et de la jeunesse. » Et encore : « Comme une fumée, l'âme, en grinçant, s'en est allée dans la terre. » Cela m'a frappé comme une très belle conception de l'âme, cette « chose » qui se détache du corps pourri, (continuant son chemin non pas vers les Champs-Élyséens ni au paradis, mais dans la terre) et qui est l'ombre de l'âme, de la vie et de ses passions. J'ai été aussi frappé par l'image sonore qu'emploie Homère en évoquant l'âme « qui grince ». Ce professeur faisait aussi des parallèles très intéressants entre l'Antiquité et l'époque moderne, surtout en philosophie, par exemple entre les catégories d'Aristote et celles de Kant. Il y a des cas rares, comme celui-là, où on a la chance de trouver quelqu'un qui est lui-même passionné et qui vous accroche d'une manière directe et globale. Parce qu'à cet âge, vous savez, surtout lorsqu'on est interne, on « s'emmerde ». On pense à autre chose. On pense aux filles, on pense aux vacances. Alors moi, pourquoi est-ce que j'ai réagi comme ça? Je pense que c'est à cause de cette inquiétude permanente qui m'habitait — qui m'habite toujours —, inquiétude qui me poussait sans cesse vers de nouvelles choses. Je me souviens, une fois, dans une autre classe, j'avais posé cette question : « Monsieur le Profes-

seur, qu'est-ce que la vie? » Tout d'un coup, ça m'avait frappé. (*Il rit.*) Toute la classe a rigolé, bien sûr. J'avais treize ans.

Q. Vous n'avez pas eu de réponse?

R. Non. Un gentil sourire, simplement. (*Il rit.*)

Ensuite j'ai continué à faire beaucoup de choses à la fois : j'étudiai l'archéologie à l'université, j'allais à l'école polytechnique et je travaillais moi-même la musique, la composition, puisque je n'avais jamais fait le Conservatoire. Puis la guerre est venue et je me suis lancé vers dix-huit, dix-neuf ans, à la fois dans la résistance et dans l'action politique. Je suis devenu communiste.

Q. Est-ce que ce double engagement traduisait une recherche d'identité personnelle?

R. Oh, c'est compliqué... S'il n'y avait pas eu la guerre, je n'aurais pas fait de politique, ça c'est sûr. Je ne le pense pas, du moins, parce que je ne suis pas fait pour ça. Je l'ai compris un peu tard, d'ailleurs. Disons que mon évolution a commencé par la lecture des dialogues de Platon, en particulier du « Banquet », qui traite de l'amour, qui était une chose importante pour moi à l'époque. Et puis de fil en aiguille, je me suis posé des questions sur l'injustice, à cause de l'environnement social dans lequel je vivais soit à l'école soit à l'université. Sur ce, la guerre a éclaté et j'étais dans les tout premiers à faire de la résistance, mais plutôt dans un style nationaliste : l'ennemi, le barbare arrive, défendons-nous! Et j'ai d'abord participé à des organisations qui étaient au fond des organisations de droite puisque c'était celles des nationalistes.

Mais un peu plus tard, a déferlé cette énorme vague de communistes grecs qui avaient été libérés ou s'étaient sauvés de prison. Et ils ont commencé à organiser la survie du peuple qui souffrait terriblement. Il y avait la famine à Athènes, et les gens étaient absolument sans défense devant les problèmes immédiats de la vie. Le blocus était instauré, les ravitaillements désorganisés, il n'y avait plus de travail, bien sûr, et l'hiver 41 ou 42 a été très très dur, comme dans toute l'Europe. Donc les gens mouraient de froid et de faim comme des mouches. Et en plus de tout ça, a surgi la menace d'aller travailler en Allemagne. Je

crois à ce propos que la Grèce est le seul pays où cette menace ait été stoppée net par la résistance massive des gens : des dizaines de milliers de Grecs sont descendus dans les rues, guidés par les communistes, et ils ont tout cassé, tout brûlé. Mais quand je dis guidé par les communistes, ça signifie par le peuple. Il s'agissait d'une lutte politique pour le peuple, contre l'oppression, contre le travail forcé en Allemagne. Donc ces énormes manifestations ont causé beaucoup de morts, et j'étais parmi les premiers à me battre. A vingt ans, on aime tout ce qui est risqué. C'est ainsi que je suis entré directement dans l'action politique. Et puis je dois dire qu'il y avait une autre raison, c'est qu'il y avait des filles qui faisaient de la politique et ça m'attirait. Parce que ce n'était pas n'importe quelles filles, mais le genre de filles que j'aimais. Donc mes motivations étaient assez diverses, assez complexes ; je menais une vie intense, puisque je courais en permanence un risque immédiat, mortel, tout en assumant un engagement politique et philosophique. Lorsque j'étais en prison, — ça m'est arrivé plusieurs fois — où quand je circulais à Athènes, j'avais *La République* de Platon dans la poche, dans une édition stéréotype faite à Leipzig, c'était donc une édition dans le texte d'origine. Puis j'ai lu des écrits de Marx et j'ai vu dans l'idéologie marxiste comme une sorte de platonisme déformé.

Je menais donc une vie très pleine, étant constamment poursuivi, vivant dans l'illégalité et la clandestinité et voyant beaucoup de mes camarades disparaître. Dans de telles circonstances, il faut vraiment avoir une vision de l'avenir intéressante et forte. Je dois ajouter que bien qu'étant très actif au sein de la résistance communiste en Grèce, bien qu'ayant des rapports très forts avec mes camarades, je ne me suis jamais senti avec eux au sein d'une même famille. Pourquoi, je ne sais pas exactement. Peut-être parce que parallèlement, je flottais, je planais, en quelque sorte, tout en étant très engagé dans l'action et même aux premières lignes. Parfois, mes camarades me disaient même : « Ne va pas là-bas, on te voit trop. Ce n'est pas la peine de te faire tuer. » Et pourtant je sentais une sorte de méfiance à mon égard, pas de la part

des camarades de souche ouvrière mais des autres, ou en tout cas de certains autres. Parce que la Grèce étant essentiellement un pays agricole, elle n'a jamais eu un prolétariat très développé et les communistes étaient donc en majorité des intellectuels de la petite ou même de la grande bourgeoisie. Beaucoup de jeunes gens de très bonnes familles sont devenus communistes par idéologie et par une sorte de négation un peu analogue à ce qui se passe maintenant avec les gauchistes européens, qui sont très souvent « des fils à Papa ». Alors est-ce que ça explique que je ne me sois jamais senti « en famille » avec eux ? Je ne sais pas exactement. Je n'ai pas pu me l'expliquer. Peut-être aussi était-ce parce que je m'étais formé un monde bien à moi, qui n'était pas le leur, et qu'ils le sentaient. Peut-être aussi mon action n'était-elle pas suffisamment conséquente, c'est-à-dire conforme aux normes. Peut-être encore était-ce parce que, inconsciemment, j'avais appris à me considérer comme un étranger, partout et toujours. A l'époque, je ne le savais pas, je ne pensais pas à ça, mais rétrospectivement je m'en rends compte.

Bref, je me suis retrouvé en prison plusieurs fois et après avoir été torturé, j'ai été finalement condamné à mort par les Grecs d'extrême droite et à vingt-six ans je me suis enfui du pays. Ça s'est passé juste après la guerre, en 1947. Les militaires fascisants avaient pris le pouvoir et avaient institué le service militaire obligatoire, qui n'existant pas avant. Et naturellement, ils triaient les gens. Ceux qui étaient de gauche, ils les envoyait dans des camps de concentration, ou bien ils leur demandaient de signer des papiers reniant soit leur idéologie soit leur parti. J'ai réussi à ne pas signer ce genre de papier et j'ai préparé mon évasion. En attendant de trouver les moyens de sortir de Grèce, je suis resté caché à droite et à gauche pendant trois mois dans la clandestinité. Puis grâce à l'aide de mon père, je me suis procuré un faux passeport et suis sorti officiellement, légalement, du pays, sous un faux nom, avec un chapeau et des lunettes. (*Il rit.*) C'est donc plus tard que j'ai appris qu'on m'avait condamné à mort et qu'on avait mis mon père et mon

frère plusieurs fois en prison à cause de moi. Ils ont même inquiété mon autre frère, beaucoup plus tard, alors qu'il était devenu citoyen Américain et vivait aux États-Unis.

Q. Quelle relation aviez-vous exactement avec votre père?

R. Chez nous, en Roumanie, je le voyais très peu, parce que c'était un homme d'affaires et qu'il voyageait beaucoup. Ensuite, durant mon internat, je ne l'ai plus vu du tout jusqu'à l'occupation. À cette époque, il a quitté la Roumanie, où il a laissé sa maison et toute sa fortune pour venir nous rejoindre mes frères et moi, en Grèce. Il aurait pu aller ailleurs. Je n'avais rien contre lui, pas du tout, mais je ne le connaissais pas bien. Et il était toujours très anxieux parce que j'étais révolutionnaire. Une fois, je me souviens, il est venu me chercher sur les barricades à Athènes et je lui ai dit : « Non, je reste. Je ne peux pas faire autrement. » Il a beaucoup souffert de cette situation, mais il m'a soutenu.

Donc grâce à lui j'avais obtenu un passeport, un faux passeport, qui me permettait d'aller seulement en Italie. J'ai débarqué à Gênes, caché au fond d'un bateau, parce que la police était partout. De là j'ai filé à Rome où je suis allé demander un visa pour Paris au consulat français. Je n'avais aucune envie de rester en Italie, d'abord parce que les Italiens étaient des « fachos » et puis parce que l'Italie ne m'intéressait pas du tout. Peut-être à cause de la rivalité gréco-latine... (*Il rit.*) Mais le consul français m'a dit qu'il manquait un cachet sur mon passeport, ce qui était vrai. C'était un miracle que les Grecs ne s'en soient pas aperçus. Et ce consul m'a dit : « Je vous donne ce visa à condition que vous alliez à l'ambassade grecque mettre le cachet qui manque. » Inutile de vous dire que je ne l'ai pas fait, et que je ne suis pas retourné au consulat français. Vous savez que c'était très difficile d'obtenir un visa français à l'époque, parce que toute l'Europe de l'Est, notamment, déferlait sur la France. Je me suis donc remis entre les mains du parti communiste italien, qui m'a fait passer la frontière en train, à Vintimille.

Et je suis ainsi arrivé à Paris, le 11 novembre 1947,

sous la pluie. Comme c'était un jour férié, pas de taxis, je suis donc allé à pied au Quartier Latin, chez des amis dont j'avais l'adresse. Dans les jours qui suivirent, j'ai été m'inscrire auprès d'une organisation de réfugiés. On pouvait s'inscrire sous n'importe quel nom, à condition d'avoir deux témoins. Je me suis inscrit sous mon vrai nom, alors que c'était l'occasion de changer complètement d'identité. Mais je ne sais pas pourquoi, je ne l'ai pas fait, et je le regrette maintenant. Parce que c'est formidable de pouvoir changer d'identité, non? (*Il rit.*) Mais je n'y ai pas pensé, tout simplement. Et puis peut-être qu'ayant vécu longtemps dans l'illégalité, j'avais envie, d'une certaine manière, de devenir légal. Bref j'ai repris le nom de mon père.

Mon idée n'était pas de rester à Paris, mais d'aller aux États-Unis. Je pensais simplement passer par Paris, d'abord parce que j'y avais des amis et parce qu'à l'époque le parti communiste français était tout-puissant. En fait, il commençait à perdre de la vitesse, mais moi je ne le savais pas. C'était encore une chose formidable qu'un pays comme la France soit tellement proche du communisme. N'oubliez pas qu'on ne connaissait rien du stalinisme à l'époque, on vivait encore avec les idéaux de la révolution russe, comme tout le monde, d'ailleurs, jusqu'aux années 50. Or c'est précisément en 1947 qu'a eu lieu la première scission de la C.G.T.. Ce fut le premier coup fatal pour l'unité de la gauche en France. Mais, en réalité, en arrivant à Paris, je ne me suis pas beaucoup intéressé au contexte politique.

Ce que je voulais par-dessus tout, c'était au contraire pouvoir enfin reprendre les activités que j'avais interrompues pendant tant d'années, c'est-à-dire avant tout la composition musicale. La politique, c'était terminé pour moi. Je sentais que c'était une impasse. Car l'après-guerre, à mes yeux, était un échec complet, à tous points de vue, en particulier l'anéantissement de mes espoirs politiques. Parce que j'étais persuadé qu'après la guerre, il y aurait véritablement une entente mondiale. Je n'avais pas une vision claire des racines du mal en Europe et dans le monde. Je pensais que les politiciens russes, américains

et anglais (les Français ne comptaient pas tellement à l'époque) resteraient unis après la guerre, comme ils le proclamaient. Je pensais qu'ils dépasseraient leurs divergences. Ne parlait-on pas de fraternisation de tous les peuples? C'était d'ailleurs le thème de la propagande alliée. Et moi, en idéaliste, je croyais dur comme fer que c'était possible. Je voyais la République de Platon se réaliser presque sous mes yeux, entâchée de quelques défauts marxistes. (*Il rit.*) Mais, bien entendu, tous ces espoirs ont été balayés par la réalité impitoyable. Donc, sur un plan général, je me trouvais devant un échec complet. Et sur le plan individuel, les années ayant passé, j'avais vingt-six ans, et je n'avais pas pu faire ce que je voulais. L'éventail des possibilités s'était terriblement rétréci. D'autant plus que dans mon adolescence, je vous l'ai dit, je pratiquais beaucoup de disciplines différentes. Mais en arrivant en France, j'ai compris — j'ai décidé — qu'il fallait que je me consacre essentiellement à une chose et à fond, si je ne voulais pas rater complètement ma vie. Car la politique aurait été pour moi une solution suicidaire, à ce moment-là, car il aurait fallu à nouveau que j'y consacre tout mon temps sans rien obtenir de tangible en contrepartie.

Donc j'ai décidé de me consacrer à la composition musicale. Je vous l'ai dit, en fuyant la Grèce, j'espérais pouvoir aller aux États-Unis, d'abord parce que j'y avais des parents et ensuite parce que je pensais que c'était le meilleur endroit pour faire ce que je voulais. À cette époque, vous savez, l'Amérique apparaissait comme un pays neuf, vraiment, plein de possibilités excitantes, extraordinaires. C'était un mythe, qui a duré assez longtemps d'ailleurs, par vagues successives. Maintenant on est un peu revenu du mythe américain parce que le monde s'est uniformisé et qu'on s'ennuie aussi bien là-bas qu'ici. Mais à l'époque, cela représentait pour moi l'aventure, le « nouveau monde », tout simplement.

Seulement il se trouve, qu'ici, à Paris, en France, les choses se sont enchaînées. Évidemment j'avais avec la France des liens anciens et privilégiés non seulement à cause de ma gouvernante bourguignonne mais à cause

de ma connaissance de la langue et de la littérature françaises. Mais c'est justement parce que tout cela me semblait déjà familier que j'avais envie de découvrir autre chose, un monde totalement nouveau. Mais finalement je suis resté ici parce que j'y ai trouvé ce que je cherchais, c'est-à-dire l'homme, ou plutôt des hommes.

Mais ça n'a pas été sans mal. En effet à cause des événements j'avais une coupure énorme dans ma formation et mes recherches. Une coupure de dix ans. Je cherchais donc quelqu'un qui me remette sur pied et me permette de combler ce hiatus, surtout en musique. J'étais comme Diogène, je cherchais mais je ne trouvais pas. D'autant que ce que je cherchais était bien spécifique. En musique, je ne pouvais pas dire que j'avais subi à proprement parler des influences, puisque j'étais ignorant, mais j'aimais des tas de musiciens et des tas de musiques, surtout la musique allemande. Et j'avais découvert l'école française très tard, vers vingt-cinq ans. Mais quand je l'ai découverte, je me suis dit : « Voilà, c'est ça. » (J'étais encore en Grèce, à l'époque, puisque je suis arrivé en France à vingt-six ans.) J'avais donc découvert à ce moment-là une musique beaucoup plus proche de mes préoccupations, qui étaient en relation avec l'Antiquité. Ce que je cherchais, c'était une musique qui me permette de mettre *Sapho* en musique, par exemple, et ce n'était pas le romantisme allemand qui pouvait me le permettre. Par contre, Debussy, ce fut une découverte, et à un moindre titre Ravel, pour *Le Tombeau de Couperin*. Donc je cherchais ma voie et je ne trouvais pas. J'étais très déçu, je voulais m'en aller. Je me souviens de ma rencontre avec Arthur Honegger, en particulier. J'ai fait une composition dans sa classe et il m'a demandé de la jouer. Ensuite, il a commencé à critiquer certains passages, disant qu'ils n'étaient pas conformes aux règles d'harmonie. Je lui ai répondu que c'était précisément ce qui m'intéressait. Mais plus je résistais, plus il se fâchait, et finalement il m'a dit : « Mais il n'y a absolument pas de musique, là-dedans. Peut-être les deux premières mesures et encore... » Et ça devant toute la classe! Mais ça m'a forcé à résister, à devenir un homme, en musique, parce que par ailleurs je

l'avais déjà fait. Enfin deux ou trois ans après mon arrivée à Paris, j'ai connu Olivier Messiaen, qui m'a dit : « Vous n'avez pas besoin de refaire tout ce que vous avez déjà fait. Inventez, tout simplement. » Et il m'a admis dans sa classe. Pour l'époque, ces paroles étaient extraordinaires. Personne n'osait parler ainsi en musique. En peinture, en littérature, on disait : « Surtout n'allez pas dans les écoles, inventez. » Mais en musique, non; il fallait passer par le Conservatoire, être bon élève, obtenir éventuellement le prix de Rome, etc. Donc ce fut pour moi une rencontre décisive, d'autant que parallèlement j'avais eu la chance d'entrer dans l'atelier de Le Corbusier, en tant qu'ingénieur, pour gagner ma vie. J'y étais d'ailleurs entré par hasard, par relation, parce qu'il y avait beaucoup d'architectes grecs qui travaillaient chez lui. Et alors que je pensais simplement gagner ma vie chez lui petit à petit j'ai fait une grande découverte : j'ai découvert une corrélation entre mes recherches en musique et la façon même de travailler de Le Corbusier. C'est ce qui m'a attiré vers l'architecture moderne, alors que je ne m'intéressais jusqu'alors qu'à l'architecture de l'Antiquité grecque. J'ai eu la surprise de constater que la manière dont Le Corbusier abordait les problèmes était comparable à ce que je faisais moi, tout seul, dans mon coin, comme musicien. Vous pensez si ce fut une expérience passionnante.

Ce qui m'a frappé, c'était sa façon d'aborder les problèmes d'un œil différent chaque fois. Il cherchait des solutions par approches successives, soit en passant du général au particulier, soit en procédant de manière inverse. Et pour résoudre un même problème, il utilisait alternativement l'une et l'autre méthode. Or en musique, on avait l'habitude de faire le contraire : c'est-à-dire qu'on apprenait des règles puis ensuite on partait d'un thème et on le travaillait, qu'il s'agisse de musique serielle ou de musique tonale traditionnelle. On passait donc traditionnellement du détail à l'organisation générale de l'œuvre, du morceau. Tandis qu'en architecture, on est obligé de faire les deux à la fois. A partir des données globales (programme, fonction, terrain, budget, etc.), on

va vers le détail (on définit les formes, les matériaux, etc.). Donc il faut en même temps avoir une conception d'ensemble et de détail et on se trouve pris dans un balancement constant entre ces deux éléments. Et c'est là que l'esthétique intervient et que l'apport de Le Corbusier est très important. Car il a épuré l'architecture moderne d'un certain fatras hérité du passé. Tenez, regardez cette rue, dans laquelle nous nous trouvons, au cœur de Paris : cette rue Victor-Massé est une belle rue du xix^e siècle, et toutes les maisons sont couvertes de signes néo-classiques : dessins, moulures, etc. Leurs proportions mêmes viennent d'une très ancienne tradition néo-classique. Mais quelle est leur raison d'être aujourd'hui? Faut-il les supprimer totalement, ces signes, sous prétexte qu'ils ne sont pas fonctionnels? Mais si on ne fait que du fonctionnel, on aboutit à des constructions sèches et sans intérêt. Donc il faut redéfinir la fonction architecturale : qu'est-ce que c'est, finalement? Ce n'est pas de la décoration, mais un équilibre entre les proportions, par rapport à l'espace et à la fonction. On peut donc jouer sur ces deux éléments. Et si c'est réussi, on n'a pas besoin de décoration. Voilà quel peut être l'apport de l'architecture moderne dans la critique de la tradition du passé et un essai pour trouver une solution de remplacement. Donc l'apport de Le Corbusier a été fondamental dans la redéfinition d'une fonction esthétique moderne.

Dans le domaine de la musique, le même problème avait été posé par d'autres, avant moi, notamment par le système sériel, qui balayait les règles de composition antérieures. Debussy, également, avait fait sa propre révolution, dans un autre sens. Mais il avait fallu redéfinir une fonction esthétique musicale, ce que l'on peut appeler « la fonction du beau » en musique. En réfléchissant à tout cela, j'avais été frappé de constater que si on regarde d'un peu plus loin, on constate que ce phénomène est beaucoup plus général : on le retrouve également dans le domaine scientifique et surtout dans les mathématiques et la logique, et c'est le xix^e siècle qui a commencé cette discussion critique de la pureté de ses sciences respectives. Par exemple, les mathématiciens aussi bien que les logi-

ciens se sont dit qu'il y avait trop de mots, trop souvent ambiguïté et malentendu. D'où l'invention des symboles, d'où l'invention de la logique symbolique et de la mathématique, où la formalisation est basée sur des symboles. Il s'agissait donc d'un mouvement général, touchant toutes les disciplines, mais en musique il était sans doute au stade des balbutiements.

Donc cette critique je l'ai faite en musique, en m'appuyant notamment sur la conception architecturale de Le Corbusier comme sur un allié et sur l'évolution des sciences et des arts dont je viens de parler. J'ai essayé, à ma manière, de faire table rase des méthodes traditionnelles et d'échafauder quelque chose de tout à fait nouveau. Par exemple, j'ai cherché à établir une organisation de sons qui se justifie par elle-même, sans recourir à des mélodies qui aient un sens immédiat. Parce qu'on est habitué à donner un sens immédiat à une mélodie : on dit c'est une mélodie agréable, c'est une mélodie triste, c'est une mélodie qui exprime tel et tel sentiment. Mais non! Je voulais balayer tout cet aspect fornicateur de la musique. (*Il rit.*) Je voulais le remplacer par des relations internes entre les sonorités, entre les événements sonores. Il s'agissait donc d'un cheminement parallèle et semblable à celui qui s'était opéré dans d'autres domaines et qui d'ailleurs se rattachait à une tradition héritée de l'Antiquité. Car ce même problème avait été abordé dans l'Antiquité aussi bien sur le plan philosophique qu'artistique. En tout cas, c'est ainsi que je le sentais, et je jetais une sorte de pont à travers les âges entre ma culture d'origine et mes recherches d'alors. Car je considère qu'à l'effort de Platon ou d'Aristote, qu'à tout l'art de l'Antiquité grecque, correspond ce qui s'est produit de nouveau au moins depuis le xix^e siècle jusqu'à maintenant. Je pense que, pour l'instant, il n'y a pas d'autres perspectives. Et cette sorte de continuité dans le temps et dans l'espace constitue, en fait, mes racines. Je n'en ai pas d'autres.

D'ailleurs, si j'ai aimé tout de suite beaucoup la France, c'est parce que j'y ai précisément trouvé une continuité avec l'Antiquité. J'ai eu le sentiment d'être plongé dans

un monde qui en était comme une évolution naturelle. La littérature et la science françaises ne sont-elles pas, traditionnellement, directement imprégnées de l'Antiquité? C'est pour cette raison que je me suis senti en terrain familier, chez moi, en quelque sorte. Et puis aussi, peut-être, parce que le français est du latin heureusement transformé. Le français est peut-être la langue latine qui est pour moi la plus travaillée, transformée de la manière à la fois la plus artistique et la plus intelligente, aussi bien sur le plan phonétique que grammatical ou syntaxique.

Tout cela pour vous expliquer comment, étant en France, j'ai pu établir d'une manière naturelle un pont entre ma formation de base et mes recherches d'homme adulte. Conforté par le génie de deux hommes exceptionnels, Messiaen et Le Corbusier, j'avais donc établi un parallèle entre mes recherches musicales et l'architecture. Assez rapidement, d'ailleurs, je ne me suis pas borné à faire des calculs en tant qu'ingénieur chez Le Corbusier, mais je lui ai demandé d'établir un projet avec lui. Il m'a répondu : « Oui, pourquoi pas? » Et j'ai dessiné en entier un premier projet, le couvent de la Tourette près de Lyon, réalisé en collaboration avec lui. Ensuite, j'en ai fait d'autres, par exemple le Pavillon Philipps à l'Exposition de Bruxelles, que Le Corbusier a signé, bien sûr, puisqu'il avait été conçu dans son atelier. Mais il a admis que j'en étais l'architecte. Il était d'ailleurs tout à fait différent de ce que Le Corbusier faisait d'habitude, puisque étant plus technicien, plus mathématicien que lui, j'avais utilisé des formes nouvelles, en particulier des surfaces gauches. C'était la première fois qu'on les utilisait en architecture d'une manière aussi complexe et complète, je crois, car nous étions en 1956. Je dois dire, d'ailleurs, que Le Corbusier a mentionné mon nom dans son livre, en tant que collaborateur, ce qui était contraire à ses habitudes. Je crois que j'ai fait exception sur ce plan.

Donc cette activité architecturale se mariait très bien avec la musique, puisque c'est en travaillant sur ces projets que j'ai découvert que l'architecture était en quelque sorte de la musique solidifiée, si l'on peut dire. Malheu-



reusement, je n'ai pas pu continuer l'architecture. J'ai seulement dessiné par la suite de petites maisons pour des amis, à l'occasion. Mais j'ai utilisé mon expérience d'architecte pour réaliser le Polytope du Pavillon Français à l'Exposition de Montréal en 1967 et puis pour monter des spectacles musicaux plus tard, comme le Polytope de Cluny et, en 1978, le Diatope de Beaubourg, un spectacle itinérant utilisant des lasers, des flashes électroniques et de la musique.

Tout cela vous explique que, petit à petit, les événements, les rencontres, les réalisations se sont enchaînés et que je suis resté à Paris. Outre mes rencontres avec Le Corbusier et Messiaen qui d'ailleurs, à l'époque, étaient pratiquement inconnus, j'ai rencontré un troisième homme : le chef d'orchestre allemand Hermann Scherchen, qui vivait alors en Suisse mais venait souvent en France. Il a fait démarrer des tas de choses en musique contemporaine, par son support moral aussi bien que par sa qualité d'homme. Tout le mouvement sériel du domaine musical lui doit son essor, parce qu'il était le seul à connaître cette musique et à pouvoir la diriger. C'est lui, notamment, qui a créé « Le Désert » de Varese à Paris, qui fit alors scandale.

Ce qui revient à dire que dans une ville comme Paris on a évidemment plus de chance de rencontrer des gens intéressants que dans des villes moins importantes. Mais en même temps les connections entre les individus sont très faibles, et il faut vraiment courir après les gens, faire beaucoup d'effort. Moi j'ai mis plusieurs années à trouver quelqu'un comme Messiaen, d'autant qu'il était inconnu. Et si Le Corbusier, par contre, était connu, moi je ne le connaissais pas. Néanmoins quelques années après être arrivé à Paris comme réfugié politique sans le sou, ayant coupé toutes attaches avec mes pays d'origines, je vivais à Paris à plein tube : j'étais à la fois ingénieur, architecte et compositeur. Je vivais vraiment une grande aventure, en somme.

Et pourtant mes premières œuvres n'ont pas été jouées en France, mais en Allemagne, et elles firent scandale, bien sûr. Dans les années 55, 57, 58, on a joué ma musique

dans différents centres d'Allemagne, où on s'intéressait à la musique nouvelle. La France a suivi plus tard, notamment parce que les institutions de concert étaient entre les mains des conservateurs. Et d'autre part les seuls endroits où on faisait de la musique d'avant-garde qui m'intéressait étaient le Domaine musical de Boulez et le Centre de recherche de Schaeffer. Mais Schaeffer n'a pu m'accueillir qu'en 1957 pour des raisons internes compliquées. Quant à Boulez, il était assez sectaire et ne s'intéressait qu'à la musique serielle, ce qui n'était pas mon propos. Donc il ne pouvait pas m'admettre non plus. Je me suis donc retrouvé deux fois exilé, si vous voulez, puisque je ne pouvais pas m'intégrer musicalement en France.

Enfin mon premier concert a eu lieu à Paris et a fait scandale, naturellement : Scherchen dirigeait, dans le cadre des concerts Lamoureux, un programme comprenant Schönberg et une pièce que j'avais écrite. En majorité, le public a été tout de suite pour, et les critiques contre, féroce contre. « Ce n'est pas de la musique, c'est de la mathématique », ont-ils dit. Je m'étais en effet permis d'insérer dans le programme quelques formules mathématiques pour aiguiser un petit peu la curiosité vers d'autres domaines. Alors la critique s'est accrochée là-dessus et ils n'ont pas écouté la musique, comme d'habitude. En définitive, leur attitude s'est révélée positive, en provoquant la curiosité du public par réaction. Car par la suite, le bouche à oreille a joué en ma faveur.

Q. Avez-vous le sentiment qu'aujourd'hui, en France, votre musique touche un petit noyau de gens ou au contraire un public relativement large?

R. Pour vous répondre, je me baserai sur les réactions du public, pas sur celles des critiques, parce qu'elles varient en fonction de leurs opinions politiques, de leurs goûts, et de leur style personnel. D'ailleurs, la critique, au sens propre du terme, n'existe pas : les critiques sont des gens qui expriment, avec plus ou moins d'intelligence, leurs réactions personnelles. C'est le côté faible de la critique, qui n'est d'ailleurs pas propre à la France, c'est partout pareil. C'est donc le public qui demeure le critère

de la véritable portée d'une œuvre, mais d'une manière statistique. D'après une enquête du *Monde de la Musique*, 9 % des Français écoutent ma musique. C'est beaucoup, non?

Mon premier contact avec un vrai public a eu lieu en Allemagne. Ma musique a provoqué une sorte de scandale, les anciens de l'avant-garde étant contre, et la jeunesse — qui était non préparée — étant pour, immédiatement et spontanément. En France, je vous l'ai dit, le tournant a eu lieu plus tard, au début des années 60. D'ailleurs, je ne suis pas joué seulement à Paris, mais un peu partout en France. J'ai été dans des tas de Maisons de la culture et des tas de festivals, comme Royan ou La Rochelle, etc. En province, le public est en même temps intrigué et très attentif. Et parfois il est enthousiaste et parfois tout à fait en dehors. Par exemple, j'étais récemment à Mâcon et à Dijon. Eh bien le public était complètement « à côté de la plaque », c'était tout à fait extraordinaire. (*Il rit.*) Et puis, il n'y avait pas beaucoup de monde, d'ailleurs, alors qu'à Chambéry, où je me suis rendu il n'y a pas longtemps, la salle était pleine et le public très intéressé.

Q. Le contact avec le public est-il important pour vous?

R. Maintenant, d'une certaine manière, oui. L'accueil du public ne peut pas infléchir ou flétrir ce que je fais, parce que c'est un déterminisme qui vient d'ailleurs. Mais le contact, le dialogue, sont importants. Bien sûr, on se trouve toujours des raisons quand ça marche ou quand ça ne marche pas. (*Il rit.*) Il y a quelques années, Messiaen disait : « Si ça fait scandale, c'est bien. » Mais il y a scandale et scandale. Par exemple lorsque John Cage vient à Paris et fait scandale en présentant du silence, ce n'est pas tellement la musique qui est en cause — puisqu'il n'y a pas de musique — mais c'est l'attitude de l'artiste devant le fait artistique et devant le public. C'est autre chose. Mais quand la musique même fait scandale, ce peut être soit parce qu'elle est ennuyeuse et sans intérêt, soit parce qu'elle apporte quelque chose de nouveau qui choque, n'est-ce pas? Donc il faut savoir discerner la nature et la qualité du scandale. Et parfois on se trompe, c'est vrai, et naturellement il y a toute sorte de publics. Il y a des

publics avertis, apeurés, agressifs, etc. Finalement, donc, tout en tenant compte de l'avis du public, je considère que ce n'est un critère ni dans un sens ni dans l'autre. Ça n'existe pas. Et en dernier ressort, c'est une mosaïque du public, diachronique et synchronique, qui fait l'appréciation esthétique, la valorisation d'un morceau de musique.

Savez-vous qu'en dehors de l'Allemagne et de la France, un des pays qui apprécie le plus ma musique est le Japon? Tous mes disques y ont été édités. Et puis j'ai eu une expérience assez particulière aux États-Unis. Ma première représentation publique a eu lieu en 1963. Peu après cette date, Leonard Bernstein, dirigeant le New York Philharmonique, a donné un concert de musique contemporaine incluant John Cage, d'autres, et moi-même. Au début du concert il est monté sur la scène et il a dit : « Je joue cette musique parce que je crois qu'elle est importante, même si je ne l'aime pas. » (*Il rit.*) Évidemment, cette déclaration a fait scandale dans les journaux. Plus tard, Bernstein m'a expliqué que ce n'est pas du tout ça qu'il voulait dire! (*Il rit.*)

Entre 1967 et 1972, j'ai vécu une assez curieuse expérience dans une grande université américaine qui se trouve dans un bled perdu, loin de toute civilisation : Indiana University, Bloomington, Indiana, Middle West. C'était passionnant, parce que c'est ça, le cœur des États-Unis, et non pas New York ou Los Angeles, qui ne sont pas du tout représentatives de l'ensemble du pays. Dans le Middle West, par contre, on comprend ce qu'est l'Américain moyen. Dans cette université, je me trouvais dans une situation paradoxale, parce que j'avais posé comme condition à ma venue la fondation d'un centre de recherche. Mais j'étais pratiquement le seul qui poussait dans cette voie et c'est pourquoi le centre a disparu après moi, d'ailleurs. Les dirigeants avaient accepté de financer ce centre de recherche parce qu'ils avaient un esprit ouvert, mais comme ils étaient en même temps rétrogrades, ils ne suivaient pas. Être à la fois rétrograde et ouvert, ça m'a semblé typique de cette mentalité américaine, justement. (*Il rit.*) C'est ainsi que Indiana University est une des plus grandes universités de musique des

États-Unis — la plus importante peut-être même; elle forme surtout des instrumentistes de premier plan. Mais ses dirigeants ne comprennent pas grand-chose à la musique contemporaine. Par exemple, le doyen qui avait fondé cette école de musique était parti de rien, c'était un ancien chef de chorale. Il aimait tellement l'opéra qu'il a voulu construire son opéra au sein de l'université. Sa construction a coûté l'équivalent du prix d'un Boeing; sa machinerie est unique aux États-Unis, elle est comparable à celle du Métropolitain de New York. C'est fou, non? Eh bien cet homme avait beaucoup de difficultés à s'orienter vers les problèmes de musique contemporaine. Ça ne l'intéressait pas. Mais il a quand même financé mon centre pendant des années!

Q. Quel sentiment avez-vous gardé vis-à-vis de la Grèce?

R. Quand je suis arrivé ici, la Grèce était comme une sorte de cimetière, une chose très douloureuse, obscure, et sans espoir. Puis, après mon départ, il y a eu une sorte de guerre civile qui a été coupée net. Je ne sais pas si vous savez qu'à cette époque, les communistes grecs avaient organisé la lutte armée dans les montagnes, appuyés par certains pays communistes comme la Yougoslavie et la Bulgarie. La Russie avait alors une attitude très équivoque, que les communistes grecs ignoraient. Mais avec l'avènement de Tito, les frontières se sont fermées et la révolution s'est trouvée isolée. Ensuite, conformément au dogme Marshall et à la politique de Truman, il a fallu coûte que coûte détruire le communisme en Grèce. (*Silence.*) Vis-à-vis des militaires qui ont pris alors le pouvoir, j'avais — et j'ai toujours — beaucoup de mépris, parce que c'étaient des types parachutés par les Anglais, puis par les Américains. C'étaient des menteurs, des falsificateurs, qui ne sentaient pas les réalités. Par leur faute, toute une génération a été complètement fichue. Évidemment, j'éprouve un profond sentiment de sympathie vis-à-vis des souffrances du peuple grec, qui après la Russie et la Pologne, est celui qui a subi les pertes et les destructions les plus terribles. Il y en a eu à la pelle, des Oradour, en Grèce. Mais on ne le sait pas.

Donc, en arrivant à Paris, je me sentais comme coupé, amputé de cette masse sanglante. (*Silence.*)

Je suis retourné en Grèce en 1975 pour la première fois. Il a fallu que Karamanlis promulgue un décret spécial pour que je puisse m'y rendre. Mais naturellement tout avait changé. Alors, plus d'attachments. (*Il rit.*) Mais oui, les gens avaient vieilli, avaient disparu, avaient changé. La ville même s'est beaucoup transformée : « Ils » ont démolis tous les quartiers construits selon une gentille tradition néo-classique et les ont remplacés par une sorte d'expansion aveugle de H.L.M., la marée des maisons couvre maintenant tout le bassin d'Athènes jusqu'aux montagnes, jusqu'au mont Parnès. Alors je me suis trouvé de nouveau dans un pays étranger. Pourtant, j'ai quand même connu des retrouvailles d'un autre ordre. En effet, je ne connaissais pas bien la Grèce, alors je me suis mis à voyager un petit peu. Et j'ai commencé à connaître un peu mieux le peuple, pas celui d'Athènes, mais celui des villages, de la province, que je trouve beaucoup plus sympathique et intéressant. En définitive, j'essayais de reconnaître un pays que je m'étais imaginé. Certains éléments collaient avec ce que j'avais imaginé, d'autres pas du tout. J'étais en même temps chez moi et pas du tout chez moi. C'est un peu ce qui s'est passé quand je suis arrivé en France : je connaissais la France sans la connaître vraiment. Alors qu'aux États-Unis, que je ne connaissais pas du tout, d'une manière immédiate je me suis senti relativement chez moi. J'ai trouvé que les Américains, même dans le Middle West où j'habitais, étaient plus proches de la mentalité méditerranéenne que bien des Européens.

Quant à la France, en fait, c'est beaucoup plus compliqué. La France, c'est une sorte de coffre-fort. Il faut avoir les clefs pour l'ouvrir, n'est-ce pas? Et puis la douceur de vivre en France, dont parlent tant les Français, existe aussi pour les étrangers. Elle est due au comportement des gens, à la nature, à l'architecture. Pour moi, Paris est la plus belle ville au monde, au point de vue architectural et même au point de vue urbain, tout simplement. Certes, elle fonctionne mal, parce qu'elle n'est pas adaptée au monde moderne, c'est la raison pour laquelle j'ai proposé

les villes cosmiques. (*Il rit.*) Je ne trouve pas que New York soit une belle ville, par exemple : elle est intéressante, elle est spécifique, à cause de ses gratte-ciel et à cause de cette complexité du bâti, mais sur le plan du goût, elle recèle des laideurs... insoupçonnables, si je puis dire. (*Il rit.*)

Et puis, ce qui me retient ici, c'est aussi le fait que Paris est quand même une sorte de plaque tournante. Cela ne signifie pas que je participe personnellement d'une manière directe à cette plaque tournante. En fait, je vis en général en troglodyte à Paris, en particulier dans cet atelier où nous nous trouvons aujourd'hui. Mais l'agitation intellectuelle, artistique, politique, sociale, etc., est un terrain très riche, très fécond, parce qu'il constitue une sorte de récepteur. Il me semble d'ailleurs que Paris est souvent plus réceptrice que productrice à proprement parler. Le bouillonnement parisien ne m'est d'ailleurs pas indispensable. Par exemple, à Bloomington, pendant des mois, j'ai travaillé de façon complètement isolée. Mais de temps en temps, il est nécessaire de se trouver immergé dans un monde d'agitation beaucoup plus intense, beaucoup plus vaste. J'ai parfois pensé qu'il m'aurait été plus facile de vivre, comme pour beaucoup d'artistes, à New York. Parce que les rapports sont plus souples, on trouve plus de diversité dans la façon de vivre, on trouve des micro-sociétés, des micro-cultures. Le milieu artistique est en ce sens-là plus riche qu'à Paris, car il n'est pas homogène. Et pourtant, je ne m'y suis pas installé. Pourquoi ? D'abord parce qu'il y a un problème d'inertie : chaque déplacement implique une dépense d'énergie très importante. J'ai beaucoup voyagé, vous savez. L'année dernière, un peu moins, mais pendant de nombreuses années j'ai fait en moyenne trois ou quatre voyages par an. Au cours d'une même année, je suis allé aux Indes, au Japon, aux États-Unis et au Canada. C'est beaucoup trop, d'autant plus que je continuais à composer. Ce qui fait que je me sentais partout chez moi et nulle part chez moi. (*Il rit.*) C'est intéressant, d'ailleurs.

Et puis, il faut bien le dire, j'ai le sentiment qu'en France je ne suis pas adopté comme un Français. Après avoir

vécu dix-huit ans comme réfugié politique, je suis maintenant naturalisé Français. Mais je sens toujours un « oui mais ». Parfois, c'est à un niveau très subtil. Même mes amis proches détectent chez moi des éléments qui ne sont pas typiquement parisiens ou typiquement français, qui viennent d'ailleurs. D'où ? Je ne sais pas exactement... Peut-être du Japon, parce que je l'aime beaucoup ! (*Il rit.*) J'ai découvert le Japon quand j'y suis allé pour la première fois en 1961. Il ne m'intéressait pas du tout à cette époque, j'étais beaucoup plus attiré par les Indes. J'ai découvert d'abord l'architecture et surtout l'art traditionnel japonais, qui est unique, et puis le comportement des gens. Je crois que les Japonais sont parmi les gens les plus polis du monde, ce qui facilite beaucoup les échanges. Je n'ai jamais vu un Japonais « pousser une gueulante », par exemple. (*Il rit.*) C'est extraordinaire, ça, d'un point de vue artistique. La vie devrait s'ordonner d'un point de vue esthétique. Pour ma part, c'est ce que j'essaye de faire dans toute la mesure du possible.

A Paris, il y a une sorte d'absence de relation avec les gens que j'aime beaucoup. On prend contact quand on en a envie, alors qu'à New York, par exemple, c'est difficile, on est beaucoup plus cordial, beaucoup plus méditerranéen, beaucoup plus proche de la Grèce : la maison est ouverte, on peut sonner et entrer n'importe quand. Tandis qu'à Paris, on peut mourir sans que votre voisin s'en aperçoive. Si on peut envisager d'être complètement dépourvu d'aide, c'est très bon. Quand j'étais à Bloomington, je vivais un peu comme à Paris, en solitaire, alors que les gens souhaitaient que s'établissent des échanges. Mais je l'ai compris trop tard, j'étais déjà parti. (*Il rit.*)

Je n'ai d'ailleurs pratiquement pas d'amis étrangers en France, ou très peu. Mes amis sont des Parisiens ou des provinciaux. Ce sont des cercles qui se font et se défont, mais avec certaines permanences. C'est très français ça, très parisien même.

Q. Vos réalisations musicales demandent certains moyens techniques, donc financiers. Avez-vous fait appel au concours de l'État, en France ?

R. Je n'ai jamais eu de rapport avec l'État en tant que

tel, étant donné que ce que je fais se situe en dehors du circuit étatique. Mais j'ai obtenu le concours d'un certain nombre de personnalités appartenant à l'État. De toutes façons, n'oubliez pas que mes activités musicales se passent encore, en majeure partie, hors de France. Le tiers seulement de mes droits d'auteur me vient de France. Je ne connais pas les statistiques, mais je sais que les deux tiers viennent des États-Unis et du Japon. Les seules fois où j'ai eu affaire à l'État, en France, c'est lorsque j'ai demandé de l'argent pour créer un centre d'études et de recherche avec des ordinateurs. Cela se passait il y a plus de quinze ans, bien avant la création de l'IRCAM. Mais ça n'a pas marché, malgré l'appui moral de certains amis de l'École des Hautes Études. J'avais pourtant réussi à faire passer un rapport à André Malraux qui, détestant la musique, l'avait transmis, sous le prétexte que c'était plutôt scientifique qu'artistique, à son ministre de l'Éducation. Ensuite j'ai écrit à Pompidou, qui s'était intéressé d'une manière tout à fait indépendante et extraordinaire à ma musique. Je suis allé à l'Élysée et je lui ai parlé de ce projet, auquel il a été favorable. Mais entre-temps l'IRCAM a été créé, et il m'a dirigé dessus. Naturellement, on n'a pas eu de crédits pour moi. Ensuite Michel Guy, que j'avais connu lorsqu'il était directeur du Festival d'Automne, m'a soutenu lorsqu'il est devenu ministre de la Culture et a débloqué des sommes pour la création de mon centre de recherche. Pendant ce temps, j'avais trouvé des fonds auprès de la fondation Boulbékian, dont le siège est au Portugal. Mais cette source financière s'est tarie avec l'avènement de la révolution portugaise. Enfin, avec l'appui de Leprince-Ringuet, qui est lui-même artiste et scientifique, j'ai trouvé de l'aide au Centre National d'Étude des Télécommunications, qui n'avait d'ailleurs pas vocation pour ça. Mais par miracle j'ai trouvé là des gens qui se sont intéressés à mes projets, et nous avons mis sur pied une association. Par la suite la direction des affaires culturelles a décidé de nous allouer une certaine somme chaque année. Donc tout cela s'est fait grâce à l'enthousiasme et à la coopération de

quelques individus, et non pas grâce à l'aide systématique et officielle de l'État.

Q. Avez-vous toujours le sentiment d'être un déraciné?

R. Grâce à ma femme Françoise et à Mâ, ma fille, beaucoup moins. Et puis finalement on s'habitue. Mais j'essaie de garder toujours envers mon environnement, quel qu'il soit et où qu'il soit, une position de repli. Ça m'est absolument indispensable, dans tous les domaines. Artistiquement, si vous n'avez pas ce détachement envers ce que vous faites, vous êtes piégé. Je m'impose donc une ascèse continue, c'est-à-dire que je suis à la fois plongé dans ce que je fais et je garde une distance. Dans la vie, je m'efforce de garder une attitude analogue dans mes rapports avec les gens. On peut aimer des choses, des idées, ou même quelqu'un avec un esprit critique, détaché.

Quand je suis arrivé à Paris, en 1947, j'étais complètement détaché de tout : une sorte de point noir dans l'univers noir. Comme je vous l'ai expliqué, sur le plan musical, me raccrocher à quelque chose était impensable, parce que j'avais l'esprit trop critique, je ne pouvais donc pas m'assimiler à tel type de musique ou à telle école. Il ne me restait donc qu'à essayer d'inventer autre chose, qui soit totalement différent de tout ce qui existait par ailleurs. Je sentais la possibilité de créer une autre musique, notamment à cause de certains antécédents vécus. Ces antécédents vécus étaient, par exemple, des impressions que j'avais éprouvées lorsque j'étais un campeur solitaire en Attique avant la guerre. Je me trouvais environné par les éléments naturels, la mer, le vent, les forêts. Et les sons de la nature composaient pour moi une musique qui racontait des choses que j'ai incorporées plus tard à ma musique. Je me souviens qu'un jour j'ai perçu le bruit du vent dans les arbres comme la voix de l'Histoire, ou quelque chose comme ça, bien avant de connaître Debussy. Ensuite j'ai connu d'autres phénomènes sonores extraordinaires : les fantastiques manifestations de rue contre les Nazis à Athènes, formées de centaines de milliers de personnes qui attendaient un ennemi armé de chars et de mitrailleuses qui tirait dans le public. Je ne pouvais pas appeler alors cela de la

musique, parce qu'à l'époque je ne pensais pas que ce pourrait être de la musique, mais je ressentais ces événements comme des phénomènes sonores fantastiques. De même, lors des combats de rue contre les Anglais en décembre 1944, les sifflements des balles traçantes emplissaient toute la ville. Ou encore, le bombardement par les Anglais d'un aérodrome situé sur une montagne au nord d'Athènes. Je dois rattacher à ces expériences d'autres qui ont eu lieu beaucoup plus tard, au cours de vacances passées en Corse. J'aimais sortir en kayak avec Françoise, quand il y avait des tempêtes très fortes au point qu'on ne voyait pas un bateau sur la mer, sauf mon petit kayak avec lequel je pouvais aller n'importe où. Il y avait parfois des creux de deux ou trois mètres. Cela m'a donné l'idée de faire une œuvre comme *Terrétektohr*, pièce pour orchestre disséminé dans le public qui se trouve entouré de masses sonores de tous côtés. Et aussi, une fois, je me souviens, j'étais en Suisse près de Lugano : il y eut un orage extraordinaire, tout le ciel était embrasé presque continuellement d'éclairs et les coups de tonnerre étaient comme une percussion géante omniprésente. Il est rare de pouvoir assister à un événement aussi complexe, aussi dense, et qui dure aussi longtemps. Mais les événements sonores qui m'ont le plus marqué et influencé sur le plan musical sont certainement ceux qui ont eu lieu en Grèce dans ma jeunesse.

Donc en arrivant en France j'avais en moi ce bagage musical sonore, qui me poussait, inconsciemment, à refuser toute musique existante. Et par ailleurs, comme je vous l'ai expliqué, l'évolution de la pensée scientifico-philosophique depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, avec cette fantastique explosion de la science, m'a permis d'aborder la musique par un autre chemin. C'est pour cela que lorsque j'ai rencontré pour la première fois Scherchen, qui était, comme je vous l'ai dit, une sorte d'accoucheur de la musique contemporaine, il m'a dit : « Ce qui m'intéresse en vous, c'est l'apport qui ne vient pas de la musique. » C'est pour cette raison que j'ai incorporé des mathématiques à ma musique, parce qu'il me semblait que ça constituait un tout. D'ailleurs, j'ai dû

étudier quelques autres branches des mathématiques pour résoudre des problèmes de composition musicale. Et c'est cet apport nouveau qui a fait scandale. Plus tard, j'ai eu des imitateurs, mais au début j'étais absolument seul, en dehors de quelques personnes qui appréciaient ce que je faisais et moi qui ne pouvais pas faire autrement, parce que j'étais comme j'étais. Puis il y a eu disons la consécration venue du public.

Dans toute cette démarche, je suis persuadé que le fait d'être déraciné a été primordial. Parce que quand on se trouve quelque part « chez soi », comme on dit, dans « sa » maison, dans « son » pays, on a des bases. Et ces bases sont reçues et acceptées inconsciemment, de telle sorte que votre univers se structure autour d'elles. Donc votre esprit critique est émoussé. Tandis que si vous êtes dans une situation, je ne dirai pas précaire, mais inquiète, vous développez en vous des systèmes de distinction et de comparaison. Et finalement vous aboutissez à des choix, vous créez votre propre système de référence. Dans un pays étranger, on se dit : « Mais qui suis-je ? » On se pose forcément la question, puisqu'on est ballotté dans tous les sens, pas forcément physiquement, mais en tout cas moralement et intellectuellement. On ne comprend pas bien la langue, on ne la parle pas bien, on n'a pas les clefs pour comprendre le comportement des gens, et on ne connaît pas les gens depuis l'enfance. Donc on a tendance à se créer une niche écologique, un environnement mental et intellectuel, je dirai même physique, un « chez soi ».

Mais moi, je tends de plus en plus à ne pas avoir une niche écologique, mais à être constamment dans une situation instable parce qu'à mon avis c'est beaucoup plus intéressant. Je vous ai dit que lorsque je suis arrivé à Paris, en France, la France — et en général l'Occident — se situait pour moi dans la ligne directe de l'Antiquité. C'est de cette manière qu'à mon arrivée j'ai établi une sorte de pont entre mon passé et le monde auquel j'étais confronté. C'est ainsi que je me suis créé une niche, en quelque sorte. Mais ensuite, j'ai appris à me défaire du passé et des repères que j'avais établis. Pourquoi ? Pour

être constamment dans ce « questionnement » qui me permettait de voir les choses d'une façon tout à fait différente et nouvelle. J'ai donc cultivé en moi-même cette faculté d'oubli; quand je dis oubli, ce n'est pas le véritable oubli, bien sûr, c'est une sorte de distanciation que j'ai conservée surtout dans le domaine de la musique et dans le domaine artistique en général et aussi sur le plan politique. Parce que si on se laisse bercer par les acquis, par les habitudes, on ne crée plus. Ça ne sert plus à rien. Ce qui amène à se poser la question suivante : « Pourquoi est-on sur cette terre ? » Pour marcher, pour ne pas rester sur place. C'est une agitation, quoi. Et cette agitation même si elle n'a pas de but, n'est-ce pas, si elle n'est pas soutenue par une croyance religieuse, est l'essence même de la vie. Sinon, on n'a plus qu'à s'effacer. C'est pour ça, d'ailleurs, que l'effacement, c'est-à-dire le suicide, est une chose qui est présente — qui a toujours été présente — d'une manière inconsciente, en moi, puis d'une manière de plus en plus consciente à chaque instant. La mort, c'est-à-dire ma disparition, n'est pas une chose éloignée à laquelle je ne veux pas penser. J'y pense, au contraire; il faut être prêt, à chaque instant, cela fait partie de ce système de remise en question perpétuelle. Car lorsque je dis oubli, lorsque je dis renouvellement et quête perpétuelle, il y a toujours des possibilités de retour puisqu'il y a la mémoire, les habitudes, etc. Mais la mort, c'est la décision définitive de renouvellement total, puisque je crois qu'il n'y a rien après. Je vois la vie — donc l'après-vie — comme les nuages qui apparaissent dans des formes magnifiques et des couleurs superbes, et puis disparaissent sans laisser de traces...

J'ai d'ailleurs pris conscience de la nécessité quasi permanente de se renouveler bien après mon arrivée en France. Parce que dans mon effort pour faire les choses d'une manière différente, petit à petit je me suis créé une sorte de technique inconsciente, et longtemps après, en m'observant, je me suis rendu compte que c'était devenu une habitude. Peut-être, aussi, à cause des échecs très nombreux et catastrophiques que j'ai subis. Les échecs vous poussent à vous remettre en question. Par exemple

dans le domaine scientifique, je vous ai expliqué que je n'ai pas été aussi loin que je voulais et il était ensuite trop tard pour reprendre mes études. Je vous ai aussi raconté mon échec politique, qui fut total, tragique et mortel, pratiquement. Tout ça m'a fait changer d'optique. Je croyais dur comme fer à des choses que j'avais aimées, pour lesquelles je m'étais battu parce que je les pensais justes et bonnes, mais les faits m'ont forcé à reconsidérer ces vérités. J'ai donc été obligé de prendre de la distance par rapport au passé, autrement il aurait été intolérable. La seule planche de salut à laquelle je m'accrochais à l'époque était la composition musicale, quoique j'étais déjà très âgé pour démarrer dans ce domaine. Vingt-six ans c'est vieux, et quand je suis arrivé ici mon bagage était très mince. La preuve, c'est que lorsque je suis allé voir Nadia Boulanger, elle m'a dit : « Je suis trop vieille pour vous apprendre quelque chose, puisque vous n'êtes rien. » Elle ne m'a pas parlé d'une manière aussi brutale, mais c'est ce que ses paroles signifiaient. Alors « être rien », à cet âge-là, c'est n'être rien pratiquement pour toujours, surtout dans le domaine de la composition musicale. Donc pour être « quelque chose », j'ai suivi mon intuition, qui me poussait dans des directions nouvelles. C'était déjà une négation de l'acquis d'une manière intuitive et aussi expérimentale. Dans les tourments de l'époque, tourments idéologiques notamment, pour se faire une place en musique il fallait carrément nier tout, parce que ou bien on était absorbé par ce qui existait, ou bien on retombait dans le passé. Mais nier l'acquis sans retomber dans le passé voulait dire proposer autre chose. Et proposer autre chose impliquait une distanciation et un oubli — un dépassement. La première fois où j'ai eu conscience que j'avais créé quelque chose de tout à fait différent, c'était en 1955; j'avais donc trente-trois ans. On avait joué une pièce de moi en Allemagne qui avait fait scandale. Et j'ai vraiment senti là que j'avais abouti à créer quelque chose de tout à fait nouveau et que cette technique quasi-inconsciente de distanciation m'avait en définitive donné une identité.

Je dis identité, je ne dis pas confiance en moi. Parce que

je pense que si on a confiance en soi, on ne fait rien du tout. Prenez le funambule : il peut avoir confiance dans son habileté, mais tout en ayant peur de se casser la figure. S'il a confiance à 100 %, il est sûr de se casser la figure. Je ne sais pas si vous comprenez ce que je veux dire, c'est fondamental, cette espèce de perpétuelle marche lente sur la corde tendue. Je crois que c'est absolument indispensable. Je ne veux pas dire par là qu'il faut être absolument comme ça pour créer de la musique. Je ne sais pas par exemple quelle était la psychologie de Bach ou de Brahms. On ne peut pas savoir si quelqu'un de calme intérieurement est capable de se dépasser, c'est-à-dire de sortir de soi-même et de créer des choses nouvelles et intéressantes. Mais on peut supposer que quand on est très calme, trop calme, on ne fait rien du tout. Inversement quand on est désespéré, on ne fait rien non plus. Je crois que ce qu'il faut, c'est être dans un état d'inquiétude. Dans mon cas, je n'avais aucune confiance en moi, vraiment. Mais j'avais un certain optimisme qui compensait un pessimisme profond et je ressentais une très forte attraction vers certaines choses. J'étais disons absorbé comme par une fonction interne. Et grâce à je ne sais quel mécanisme, cette tension s'est révélée productive. C'est alors que moi, le déraciné, j'ai trouvé une identité.

Paris, octobre 1977.

TABLE DES ARTISTES

Fernando ARRABAL	17
José BALMÈS et Gracia BARRIOS	31
Tahar BEN JELLOUN	53
Julio CORTAZAR	67
Edgardo COZARINSKY	87
André ELBAZ	109
Léonor FINI	123
Eugène IONESCO	129
IZIS	139
Nacer KHEMIR	157
Milan KUNDERA	173
Jorge LAVELLI	197
David MALKIN	221
Raymond MASON	231
Henry MILLER	251
Moshe MIZRAHI	273
Roman POLANSKI	291
Serge REZVANI	309
Sidney SOKHONA	323
Iannis XENAKIS	343