

conseil. Vernier est aujourd'hui — et grâce à ses universités municipales — un lieu original de vie et de rencontres. Pour la 31me année consécutive va s'y tenir, entre fin mai et mi-juin¹, le «Printemps musical de Vernier». Un festival régional de plus?

Pas du tout, puisque ce Printemps musical sera consacré à la musique contemporaine d'avant-garde. Il y faut du courage! Voilà bien l'une des vertus premières de Blaise Calame, créateur et animateur de ce festival, auquel il se consacre avec passion, à côté d'une riche carrière de soliste international. Iannis Xenakis prend part à ce festival: l'occasion de s'entretenir avec ce grand musicien du XXe siècle. Entretien qu'il a bien voulu accepter, en exclusivité pour nos lecteurs.

(1) Il manque: "Vernier beau village genevois entre Rhône et Jura, aurait pu s'être qu'une cité-dortoir pour la ville au bout du lac. Or, c'est tout le contraire: Vernier est aujourd'hui - et grâce à ses autorités

Xenakis, vous auriez pu être physicien, astronome, architecte, vous êtes compositeur. Y a-t-il eu pour vous un «chemin de Damas»?

— Oui, j'ai découvert tout à coup que je ne voulais plus être pianiste comme j'en avais l'intention et qu'il me fallait être compositeur. Mais je n'avais pas décidé d'être compositeur seulement, et lorsque j'ai fui la Grèce, après la guerre en 1947, je voulais aller aux Etats-Unis — pas du tout en Russie, ce qui est intéressant — pour reprendre toutes mes études en astrophysique qui me passionnaient, en physique dodécatonique, un domaine tout à fait nouveau; et — je venais de terminer l'Ecole Polytechnique — je décidais aussi de m'intéresser à l'archéologie et même à la philosophie.

— En devenant le compositeur Xenakis, avez-vous continué à vous considérer comme un scientifique?

— Non, mais dans une certaine mesure, oui! Laquelle? En musique, on a besoin d'une esthétique mais aussi d'une technique de mise en œuvre, laquelle dépend de l'esthétique et du rationalisme de l'homme. Cela nécessite une pensée, une approche scientifique. Le scientifique, qu'est-ce qu'il fait? Il propose des théories, il fait des expériences qui infirment ou confirment ses théories. C'est la prise de possession de la nature par l'esprit humain. Dans le cas de la musique — et de l'art en général — on peut dire que l'homme aussi a des idées esthétiques, des «visions» sonores et pour les mettre en œuvre, il a besoin de techniques qui font les choses à sa place, qui le remplacent. Ça fait partie de la technique qui va avec sa théorie, avec sa vision.

— La musique a souvent attiré les scientifiques. On pense à Ernest Ansermet, professeur de mathématiques à l'origine — qui pourtant n'a jamais accepté la musique d'avant-garde — à Pierre Schaeffer, à Blaise Calame ici présent, polytechnicien et violoniste virtuose. On imaginerait assez bien un J.-S. Bach mathématicien?

— Oui, surtout dans son époque. C'est un des créateurs qui a construit les premiers automates abstraits bien avant la théorie des automates actuels, ceci sur le plan des structures, des architectures plus vastes, et par le fait qu'il a pensé sa musique d'une manière assez arithmétisante, combinatoire (la combinatoire est à la base de beaucoup de choses aujourd'hui et le sera encore longtemps puisqu'elle représente une des bases de l'esprit de l'homme).

— Vous auriez pu aussi faire une carrière politique. On sait votre combat courageux et dramatique durant la guerre et les occupations de votre pays. A votre arrivée en France, vous vous «desengagiez» politiquement. Estimez-vous avoir poursuivi votre action politique dans la création musicale?

— Non, je ne crois pas. Un engagement politique dans une création artistique ne tient pas debout. On peut manipuler la



musique, on peut l'utiliser à des fins politiques qui n'ont rien à voir avec... la musique! Quand on dit qu'elle est née du féodalisme, des cours principales, puis de la bourgeoisie et du capitalisme, enfin du prolétariat, tout ceci est absolument faux. Si vous prenez l'Internationale, rien n'est

moins révolutionnaire sur le plan musical, de même que la Marseillaise qui reste tout à fait beethovenienne.

— On a tout de même «utilisé», en URSS par exemple, des compositeurs tels Chostakovitch ou Prokofiev à une certaine époque, comme messagers d'une pensée politique.

— Oui, mais pas la musique qui a régressé dans ce pays; on avait obligé ces compositeurs à régresser — surtout avec le «Jdanovisme», et elle était devenue tout sauf révolutionnaire ou stalinienne: elle n'était rien du tout, traditionnelle. Et Chostakovitch n'a pas composé une musique révolutionnaire; elle était sans intérêt la plupart du temps parce qu'on ne lui a pas permis, ou qu'il n'a pas pu (ou pas voulu!) être créateur.

— En simplifiant à l'extrême, peut-on dire que votre formation part d'Olivier Messiaen?

— Pour ce qui est de Messiaen, c'est tout à fait particulier. Je ne pars pas de Messiaen, mais il m'a ouvert les yeux. C'est-à-dire que, ce que je pensais d'une manière confuse, il l'a «mis sur table». Il m'a dit: «Vous devez faire la musique qui vous plaît.» J'avais à résoudre alors la grande rupture que fut pour moi la résistance et la guerre. J'avais rencontré Na-



dia Boulanger: elle refusa de me prendre comme élève «parce que j'étais trop vieux et qu'elle était trop vieille! Je n'ai pas le temps!» Tandis que Messiaen, lui, n'a prononcé aucune exclusive et, après avoir examiné ce que j'avais déjà composé, m'a dit: «Ecoutez et écrivez!» C'était la première fois qu'il disait une chose pareille, car il a toujours été pour les études traditionnelles.

— On a fait de vous — à tort ou à raison — l'inventeur de la musique aléatoire. Pour moi il y a comme un paradoxe entre la création qui est une responsabilité et l'aléatoire qui me semble être une disponibilité.

— Oui, en 1955 j'avais publié une série d'articles dans les «Gravesaner Blätter» éditées en Suisse par Hermann Scherchen. Le premier article était: «Calcul des probabilités et composition musicale». J'ai donc — et c'est vrai — introduit la pensée probabiliste dans la composition musicale. Ensuite, de nombreux spécialistes ont repris l'idée, mais ceux qui ont parlé de «musique aléatoire» ont commis un abus de langage car cela signifiait «improvisation». Or, la probabilité est chose très sérieuse qui demande une grande réflexion, beaucoup de calcul et, comme le disait Emile Borel, grand mathématicien du calcul des probabilités: «Il faut être fou ou enfant pour gagner à la roulette!», c'est-à-dire pour imiter le hasard. Ou alors, il faut calculer, mais c'est très, très difficile... Ce que représente le calcul des probabilités, ce n'est pas du tout un laxisme, une «décharge de responsabilité», non. Mais c'est englober dans le domaine de la pensée musicale des phénomènes que l'esprit de l'homme ne peut concevoir autrement. Lorsque vous êtes dans une manifestation publique qui scande des slogans dans un rythme très régulier et déterministe même, vous savez ce qui va se produire. Mais si, tout à coup, il y a un accident quelconque, un heurt avec la police par exemple, alors cette régularité de-

vient chaotique. Et qu'est-ce qu'on perçoit? Une chose fantastique: c'est de la musique! Même s'il y a des morts, des coups de feu, c'est encore plus saisissant, ponctué par des rythmes extraordinaires. Et pourquoi écarter ce type de pensée sociale de la musique et ne pas le mettre dedans? Mais pour le mettre dedans, il faut passer par le calcul des probabilités. Voilà le problème. Et ça élargit ainsi l'expression du musicien qui passe du rythme régulier à l'autre extrême: le rythme cassé. Entre les deux, il y a toutes les possibilités.

— Avez-vous l'impression d'avoir conduit une œuvre de recherches (tels les cubistes en peinture) ou bien plutôt une œuvre de synthèse?

— Non, on ne peut pas faire de synthèse. Quelqu'un qui est honnête ne peut pas dire: «Ça y est, c'est mon point final, je peux me tuer devant!» Prétendre que c'est terminé est un signe de vieillissement absolu. Moi, j'ai l'impression d'avoir fait des ouvertures dans plusieurs directions, dans la musique stochastique par exemple («stochastique: qui n'est soumis qu'au hasard», Larousse), la musique probabiliste, la musique à partir de la théorie des ensembles, ou de la logique de l'homme, c'est à dire fondamentale. J'ai aussi utilisé la théorie des jeux parce que je pouvais introduire en musique une forme différente avec les jeux, mais aussi la réflexion fondamentale sur les problèmes de périodicité et d'a-périodicité. C'est là que la musique devient le «décalque» de l'astrophysique ou vice-versa. La musique est enracinée là-dedans, même si les musiciens ne le savent pas!

— Faites-vous œuvre de moraliste, voire d'esthéticien?

— Je suis amoral et «anesthéticien»! Je peux dire: «J'aime cette musique, elle me transporte», mais je ne vais pas prescrire des règles, des garde-fous pour qu'on ne fasse pas une autre musique!... Non, je suis assez démocrate, même si je méprise ceux qui ne font pas ce qui m'intéresse...

Iannis Xenakis

entretien par François Magnenat



jamais défendu d'être très «charnel» dans sa musique.

— Un critique musical — parodiant du reste Ansermet — écrivait récemment que la musique contemporaine s'arrête à la mort d'Anton Webern (1945); après c'est le grand vide! Bon, c'est aussi faux que méchant. Mais vous, Xenakis, vous êtes déjà du XXIe siècle?

— Je n'en sais rien. Attendons le XXIe siècle! Mais pour revenir à ce critique, si, pour lui, la musique s'arrête à Webern, c'est que lui aussi s'est arrêté à Webern. Quelle est la différence entre un homme qui a vieilli et un homme encore jeune? C'est que ce dernier doute encore de tout. Il a des convictions, mais avec des préoccupations devant ses convictions.

— Le créateur doit être un «homme de doute»?

— Eh oui! Sinon il cesse d'être créateur. La notion de créateur implique une angoisse perpétuelle.

— Revenons au probabilisme. Est-ce la fin de l'inspiration?

— Non, ça n'est pas possible. Dans quoi que ce soit de valable, vous trouverez l'inspiration. Que ce soit une théorie physique, mathématique, génétique, vous la trouvez toujours. La preuve si vous voulez: dans les années 50, des mathématiciens ont cherché à créer des théorèmes à partir des machines à calculer. Eh bien, ça n'a pas marché et, récemment seulement, on a pu démontrer que les machines ne pouvaient pas créer des théorèmes, car il faut une intuition pour établir une théorie quelle qu'elle soit, même dans le domaine scientifique. Alors, encore plus dans celui de l'art. Mais l'intuition ne doit pas être sensiblerie; il faut une sensibilité qui commande tous les moyens techniques, logiques, l'imagination, tous azimuts!

— Lorsque Bach, Mozart ou Chopin componaient, il n'existe aucun intermédiaire entre leur plume et la feuille de papier ligné. Aujourd'hui, vous intercalez une machine: ordinateur ou micro-processeur. Votre personnalité de créateur en sera-t-elle diminuée?

— Du temps de Bach, par exemple, les compositeurs qui écrivaient une fugue ou un menuet possédaient dans ses grandes lignes le schéma de ces formes musicales. Qu'est-ce que la fugue ou le menuet si ce n'est un tas, un agrégat de règles, donc une machine qu'on plaçait entre la personnalité du musicien et le résultat? Arrive un jour où un homme dit: «Je ne veux plus de ces machines-là, je veux construire une autre machine!» S'il établit ce nouveau système de composition, il va pouvoir créer beaucoup d'œuvres appartenant à ce système. Il fait non seulement une œuvre unique à travers une machine, mais il crée une machine à lui, et cela représente une très grande responsabilité pour le compositeur.

— Avez-vous l'impression d'avoir conduit une œuvre de recherches (tels les cubistes en peinture) ou bien plutôt une œuvre de synthèse?

— Non, on ne peut pas faire de synthèse. Quelqu'un qui est honnête ne peut pas dire: «Ça y est, c'est mon point final, je peux me tuer devant!» Prétendre que c'est terminé est un signe de vieillissement absolu. Moi, j'ai l'impression d'avoir fait des ouvertures dans plusieurs directions, dans la musique stochastique par exemple («stochastique: qui n'est soumis qu'au hasard», Larousse), la musique probabiliste, la musique à partir de la théorie des ensembles, ou de la logique de l'homme, c'est à dire fondamentale. J'ai aussi utilisé la théorie des jeux parce que je pouvais introduire en musique une forme différente avec les jeux, mais aussi la réflexion fondamentale sur les problèmes de périodicité et d'a-périodicité. C'est là que la musique devient le «décalque» de l'astrophysique ou vice-versa. La musique est enracinée là-dedans, même si les musiciens ne le savent pas!

— Faites-vous œuvre de moraliste, voire d'esthéticien?

— Je suis amoral et «anesthéticien»! Je peux dire: «J'aime cette musique, elle me transporte», mais je ne vais pas prescrire des règles, des garde-fous pour qu'on ne fasse pas une autre musique!... Non, je suis assez démocrate, même si je méprise ceux qui ne font pas ce qui m'intéresse...

mauvaise digestion!) avec, coup de génie, mais ce qui ne le crains, à établir un système

— Les progrès impressionniques d'enregistrement (le etc.) vous semblent-ils un atout pour le compositeur? En «pop music» c'est généralement une sauce qui permet de noyer le

— L'évolution des techniques d'enregistrement est logique et mais n'intervient pas dans la création. On n'écoute pas la Crouleaux d'Edison comme c



pour Caruso. Je suis très sensible aux qualités d'enregistrements et dus à la «digitalisation» et s pour les musiques qui n'ont pas de renances mémorielles. On arrache trahison surtout pour des œuvres électro-acoustiques et les ordi

— Une œuvre comme la vôtre, dans sa conception et sur sa réalisation, à un matériel si coûteux. Or, le jeune compe souvent pas beaucoup d'argent

— C'est juste. Moi j'écris pour instruments, des solistes, des orchestres, des chœurs, mais aussi pour des machines à calculer. Vous avez donc raison de lever le problème, car non seulement un équipement coûteux mais abord difficile, parce qu'il faut être maticien, avoir des notions de ce que les musiciens n'ont pas. On a donc là un élément. C'est pourquoi on a développé l'Etude Mathématiques et Musicales à Paris, un mini-ordinateur et micro permettant de faire de la musique sinuant; on dessine des traits et résultant! C'est basé sur l'acoustique n'est pas une théorie spéciale. Il peut être utilisé pour tout: soient la langue ou l'âge de la formation (ou son absence) scientifique; la seule condition pour la musique. Cet équipement mettons à disposition de l'aide des Affaires Culturel subventionné cette installation à multiplier.

— Est-ce l'heure d'un premier

— Non, je ne peux pas faire un avant chaque commencement. Pourquoi! Parce créer quelque chose, il faut ou pas utiliser — ce qu'on a déjà été influencé par soi-même! être à chaque fois et c'est très indispensable de reconquérir la liberté, tout est là.

1 Le 25 mai sera la journée Luc grand créateur milanais dont l'autant de fantaisie que de force l'après-midi, Berio animera un atelier l'Ensemble Intercontemporain de un concert de ses œuvres avec, en Berberian et Gérard Causse. Le journées Iannis Xenakis avec ate fin, le 14 juin, journée d'hommage cek avec, l'après-midi, un film retr. grand compositeur tchèque si long nu (mort en 1928). Le soir, un concert avec, notamment, son admiré d'un disparu.

• Bibliographie: Iannis Xenakis, architecture, Casterman, 1