

Pole Position. L'Esthétique du quotidien ou l'art d'être le premier... Juin/Juillet 1985, n° 2, pp. 75-77

[75]

Xenakis en été (1)

Pierre Job

I L'architecte du son

Pour le festival d'Angers, en juillet, il a composé de la musique japonaise. À Strasbourg, on entendra une pièce pour mille choristes. Pas de gribouillis, ni de graphiques étranges mais de "vraies" notes écrites sur de "vraies" partitions. La musique de Xenakis a toujours été faite d'avant-gardisme et de classicisme, d'expérimentation et de tradition. Voilà les Polytopes, ces constructions sonores dont il a dû inventer le nom.

Avant d'entendre le compositeur parler de sa musique, il fallait la regarder.

%

% Illustrations

%

[75] Polytope de Montréal, 1966.

[76] Polytope de Montréal, 1966: dans Polytope, il y a l'idée de nombreux endroits et celle de beaucoup de place.

[77] Polytope de Montréal, 1966: le graphique représente l'implantation des sources sonores et lumineuses ainsi que leurs trajets.

[77] Polytope de Persépolis, 1971, diagramme des huit pistes de musique: "le Polytope, c'est la musicalisation de l'espace, des mouvements, des transformations, des genèses, des substitutions..."

Pole Position. L'Esthétique du quotidien ou l'art d'être le premier... n° 3 septembre 1985, pp. 68-71.

[68]

XENAKIS EN ETE (2)

Le son d'architecture

Comment survivent les rois de la modernité?

Leur grand plaisir n'était-il pas d'être tués.

Xenakis, en été, doute et laisse pousser quelques regrets ...

PIERRE JOB

Il a feuilleté la revue. En commençant par la fin. "Vous faites ça aussi, commencer par la fin ?" me demande-t-il. "Quand je suis assis comme vous, sur une chaise, oui. Sur une table, je commence à l'endroit." Il s'arrête sur les photos de Médea, l'opéra de Gavin

Bryars. "Je n'aime pas les anachronismes", dit-il. "Qu'est-ce que ça veut dire Pole Position?". "C'est une expression employée en sport automobile. Ça veut dire en première position au moment du départ ou pendant la course." Il consulte son dictionnaire. Il y a un poêle à mazout au fond et de grandes tables encombrées: des portes aux gonds encore apparents posées sur des tréteaux de bois. Un piano droit noir, des livres qui grimpent aux murs. Une mezzanine, une grande baie vitrée, une toile en bleu et rouge sanglant accrochée au mur. Deux téléphones, des bandes magnétiques. Un atelier d'artiste.

Pierre Job – Pourquoi avez-vous dit: "Je n'aime pas les anachronismes"?

Xenakis – Médea, c'est d'abord une tragédie antique, un mythe. Ensuite c'est une histoire sordide: une femme qui tue ses enfants...

P.J. – Un fait divers.

X. – Oui un fait divers. Quelque chose de presque banal. Remarquez, autrefois, ce n'était pas si normal que ça mais aujourd'hui avec toutes ces guerres, avec tous ces massacres... Alors si on utilise cette histoire en la sortant de son contexte historique, il y a un anachronisme. Je pense que chaque civilisation a un enseignement à donner mais cet enseignement n'est valable qu'à la condition de le conserver dans son archéologie, c'est-à-dire dans son temps. On ne peut pas comprendre l'originalité d'une création si on ne cherche pas à savoir d'où elle vient et comment elle a pu être réalisée. C'est ça la reconstitution archéologique d'une oeuvre. L'origine des choses, l'origine des êtres, l'origine du monde, c'est important non? Il ne faut pas oublier que nous sommes vieux de quinze milliards d'années... Si on se met à mélanger des concepts, des façons d'être, des morales actuelles avec des choses qui devraient être exotiques – dans le sens de leur spécificité – on brouille les messages, on brouille l'enseignement.

P.J. – Mais la définition du classicisme, est-ce que ce n'est pas l'intemporalité? Quand on dit d'une oeuvre qu'elle est devenue "classique" c'est que son enseignement, son message restent valables [69] quels que soient les lieux, quelles que soient les époques?

X. – Bien entendu, ce n'est pas parce qu'un temple grec ou une église du moyen-âge ne sont plus utilisés pour célébrer des cérémonies religieuses qu'ils ont perdu toute signification. Mais toute oeuvre d'art – une pièce de Shakespeare – perd de son originalité en vieillissant. Car nous traduisons avec notre propre code ce qui vient du passé et nous ne sommes plus en mesure de saisir son originalité.

P.J. – Vous semblez préoccupé par cette notion d'originalité. Pourtant les messages importants ne sont pas déformés. Ils restent valables "éternellement".

X. – Il y a toujours néanmoins une perte de sens... Je ne vois pas pourquoi Siegfried devrait porter des blue-jeans et apparaître au

sommet d'un barrage qui à l'époque n'était pas construit et pourquoi on traiterait les walkyries comme si c'étaient des putes de bazar.

P.J. – Et vous croyez qu'il suffirait de leur laisser leurs costumes d'origine pour que tout redevienne parfaitement clair?

X. – Je ne dis pas ça... En tout cas, plus les choses sont anciennes, plus la falsification du travestissement moderne m'apparaît comme grave... le flou de l'art disparaît, nous sommes en face de quelque chose de réaliste; je ne dis pas que les oeuvres réalistes ne soient pas intéressantes, et quand on transforme en réalisme ce qui ne devrait pas l'être, on ne peut que se tromper de chemin. Imaginez le théâtre Nô joué par des acteurs à l'occidentale...

P.J. – Depuis le début de cette conversation, vous mêlez architecture et musique. Regardez-vous toujours vers la musique avec un oeil d'architecte?

X. – Architecture et musique posent tous deux des problèmes de structure, de construction.

P.J. – Quand vous analysez une époque, vous établissez tout de suite un parallèle entre architecture et musique?

X. – Oui, mais cela est vrai aussi pour d'autres domaines. Il faut essayer de situer une oeuvre par rapport aux autres domaines qui l'entourent... Et aussi par rapport à celles qui l'ont précédée. Pour mieux reconnaître une oeuvre, on peut s'aider de l'analyse de toutes les autres activités humaines... Les relations entre l'art et la science sont très fortes: la dislocation de la peinture par les pointillistes – un mouvement qui représente en fait pour moi une magnification de la mosaïque – a correspondu à la naissance de la statistique, c'est-à-dire à l'étude d'ensembles très vastes de particules. En musique, au même moment, ça a été la fin de la tonalité et les débuts de ce qui allait être une approche extrêmement rationnelle: le sérialisme qui correspondait à la remise en question de la logique et de la mathématique. La nouvelle logique, ou logique formelle voulait quitter le verbe et ses scories pour rester dans la pensée pure. Je ne pense pas qu'il y ait eu influence directe mais il est intéressant de noter que ce sont des approches dont les intentions, les motivations et parfois les résultats sont très proches...

En revanche, il faut se méfier des étiquettes communes: musique et architecture baroque n'ont pas grand chose en commun. On parle aujourd'hui de l'architecture post-moderne: quand je regarde cette architecture je ne comprends pas d'où vient ce mot "post". Pour moi il s'agit d'une architecture d'avant la modernité puisqu'elle revient à des formes et des pensées rétrogrades: il n'y a pas d'invention. Alors on utilise un titre pompeux pour faire croire qu'on crée quelque chose.

P.J. – Où en est la modernité?

X. - La modernité devrait s'exprimer par l'originalité. Originalité par rapport au passé bien sûr. Il arrive évidemment que cette originalité retrouve le passé... La vraie question du créateur c'est "comment se dégager du passé pour être libre ?" Car le problème de la liberté est dans la création. Pour que l'homme soit libre il doit faire un effort -- un effort naturel d'ailleurs -- pour produire des choses nouvelles.

P.J. - Créer, c'est forcément faire une chose nouvelle?

X. - Ça n'a pas de sens autrement. Si je suis un copiste, un imitateur, je ne crée pas. La création suppose la différence: cette différence peut être minime mais elle est indispensable. Plus cette différence est grande, plus la création est importante, que ce soit dans les arts, dans les sciences ou en politique - il n'y a pas grand-chose de neuf en politique, n'est-ce pas ?... L'homme est par nature créateur, seulement il n'a pas l'occasion de le faire.

P.J. - Vous pensez vraiment que tout le monde pourrait créer?

X. - Absolument. Pourquoi croyez-vous que les artistes ont un public? Les gens aiment ce qu'ils auraient pu faire eux-mêmes si les conditions socio-culturelles avaient été différentes.

P.J. - Ce que le public voit en l'artiste, c'est sa propre création?

X. - Absolument. Le public et l'artiste sont en résonance. L'oeuvre d'art est un catalyseur: elle s'adresse à votre sens de la création. Certains vont le développer, d'autres pas. Cette création constante, vous pouvez la constater dans l'évolution biologique des hommes, des animaux et même des planètes, dans la matière qui porte la vie.

P.J. - Mais l'oeuvre d'art peut aussi être inhibitrice. Elle peut écraser par sa beauté.

X. - Oui... Mais seulement si vous tendez vers le même but qu'elle. Alors elle vous désarme, vous n'avez plus rien, vous vous dites, tout est là, je ne sais rien.

P.J. - Ce blocage n'existe que si l'oeuvre vous ressemble?

X. - Sinon vous ne le ressentiriez pas. Si c'est trop loin de vous, cela ne vous concerne pas.

P.J. - La solution, c'est donc être original?

X. - Le travail de compositeur, c'est un travail d'employé des Postes, un travail quotidien plutôt dur qui, s'il est fait avec sérieux, vous amène à un résultat. Un explorateur doit explorer. S'il n'explore pas, il ne trouvera rien et s'il veut continuer de trouver, il doit continuer d'explorer.

P.J. - Et l'inspiration?

X. - L'inspiration est le fruit du raisonnement et de l'intuition, le résultat de la connaissance des outils que nous a donnés l'humanité depuis des milliers d'années, un amalgame de rationnel et d'irrationnel, les deux étant étroitement liés entre eux, indissociables même: il n'y a pas de machine qui puisse faire un raisonnement valable parce qu'il manque aux machines tout le reste.

P.J. - Puisque vous liez la création à l'originalité, que pensez-vous de notre époque qui n'a plus rien inventé - artistiquement - depuis pas mal de temps? Sommes-nous entrés dans une période de stagnation?

X. - Je le crains. Nous sommes dans le creux de la vague. Bien sûr il y a un emballage qui peut paraître nouveau, moderne mais une originalité profonde... Non, ça n'existe pas aujourd'hui, sauf peut-être dans certaines branches scientifiques, et encore. Les découvertes sont nombreuses mais on ne distingue pas ce qui est important: les collines bouchent la vue et on n'aperçoit plus les montagnes.

P.J. - Vous n'avez rien entendu récemment qui vous ait bouleversé ou même dérangé?

X. - Je me souviens, Le Corbusier disait: "Il faut quarante ans pour que les idées puissent être acceptées...". Il y a de jeunes compositeurs talentueux mais personne de vraiment original. À mon avis, il n'existe pas aujourd'hui de proposition esthétique nouvelle suffisamment forte.

P.J. - Quelle a été votre proposition?

X. - Au départ, je voulais introduire le concept de masse. Je ne m'intéressais ni à la mélodie ni à la polyphonie mais à une masse d'événements. J'ai donc été obligé d'introduire dans mes recherches, le calcul des probabilités et de fil en aiguille cela m'a amené à penser la musique d'une toute autre façon, en utilisant des outils mathématiques et la technologie moderne. [70]

P.J. - L'esthétique de votre musique était donc complètement indissociable de cette approche...

X. - C'est cela, elle en faisait partie.

P.J. - Vous vouliez obtenir un résultat beau?

X. - J'étais plus préoccupé par "l'intérêt" des résultats que par leur forme. Je ne pouvais pas marcher sur des voies déjà tracées et j'ai vraiment été aidé dans mon travail par ma formation scientifique mais aussi par l'étude de la philosophie de l'antiquité et par mon expérience d'architecte. Par mes expériences personnelles aussi: les bruits de la nature quand je faisais du camping dans ma jeunesse, les bruits des manifestations politiques. La première fois que je l'ai rencontré, le chef d'orchestre Louis Hermann Scherchen

m'a dit: "Ce qui m'intéresse en vous c'est que ce que vous faites ne vient pas de la musique." Moi, j'étais un peu vexé mais par la suite j'ai su apprécier ce que cela signifiait. Cette attitude singulière a fait mon succès apparent.

P.J. – C'était le même Scherchen qui a réalisé cette si belle orchestration de l'Art de la fugue de Bach?

X. – Oui c'est lui. Il m'a beaucoup aidé... C'était un grand musicien, un grand bonhomme: un prussien qui a fui le nazisme, s'est réfugié en Suisse et a dirigé dans le monde entier. J'ai écrit la préface de son livre qui va sortir seulement maintenant en France, des années après sa mort... On voit toujours plus clair après...

P.J. – Même pour vous tout a toujours été flou?

X. – Non. Il y a trente ans j'étais conscient de ma différence, de la nouveauté de ce que je faisais. Avec le temps je me suis peut-être un peu perdu... Le problème, c'est aussi d'arriver à se différencier par rapport à soi-même – c'est ça qui vaut le coup de vivre -. Il m'est très difficile de mesurer cela, c'est un effort perpétuel... Souvent on s'égare dans la forêt.

P.J. – L'après-guerre a été une période de triomphe pour la modernité: on ne doutait pas alors.

X. – Oui. Peut-être qu'après une guerre, les gens ont une grande envie de vivre. La fin des années 40 a coïncidé avec une grande période d'invention mais on ne peut pas dire pareil de la fin de la première guerre. Ça a plutôt été l'inverse: l'originalité avait précédé la guerre.

P.J. – Aujourd'hui vous vous sentez perdu?

X. – Non. Au contraire ma musique est acceptée et même réclamée dans toutes sortes de pays et cela m'inquiète. Est-ce le public qui a changé? Les idées de Le Corbusier avec qui j'ai travaillé pendant douze ans ont fait scandale et puis beaucoup d'architectes se sont inspirés de Le Corbusier et le public ne s'étonne plus: il a accepté ce changement et banalisé l'originalité... C'est d'ailleurs ainsi que les oeuvres deviennent classiques. Voilà, nous cherchions une définition du classicisme nous en avons trouvé une.

P.J. – Pourquoi votre succès vous inquiète-t-il?

X. – Parce qu'une oeuvre originale n'est pas acceptable par le public. Elle est trop loin de ce qu'il pense, de ce qu'il sent. Le choc s'exprime par un refus: "Je ne comprends pas, c'est dégueulasse!". Je peux vous lire des critiques contre Beethoven où on le traite de fou...

P.J. – Il faut se méfier de la légende des génies incompris. Beethoven vivait parfaitement de sa musique même si elle déplaisait à certains: il est mort en laissant une fortune.

X. - Attendez je vais chercher ces textes. (Il farfouille dans sa bibliothèque). Voilà j'ai trouvé, Vienne 1804: "la deuxième symphonie de Beethoven imite le cri d'un dragon blessé qui tressaille et refuse d'expirer bien qu'il perde tout son sang; dans le final il arrive encore à dresser sa queue avec furie" (Il rit.)

P.J. - C'était pas bien méchant.

X. - Écoutez celui-ci: "Je n'aime pas et je ne peux pas aimer la symphonie en do mineur de Brahms. Je veux bien admettre qu'il s'agit d'une oeuvre imposante et impressionnante mais le brouillard de la Manche l'est tout autant" Et là, en 1868 sur Lohengrin de Wagner: "L'introduction peut être définie comme deux grincements séparés par un bruit de cuivres, un non-sens peu banal qui ressemblerait aux discours d'un homme intelligent qui perdrait l'esprit."

P.J. - Pourquoi collectionnez-vous ces coupures?

X. - Je ne les collectionne pas. On me les a envoyées... Je trouve que ces réactions sont intéressantes.

P.J. - D'autres critiques ont trouvé à la même époque ces oeuvres magnifiques.

X. - Bien sûr, mais ce qui est évident c'est que tous ces obstacles ont été contournés. Personne ne pourrait plus écrire cela aujourd'hui.

P.J. - Cela devrait vous rassurer: peut-être avez vous réussi à les contourner ces obstacles?

X. - C'est la seule chose qui me console... Mon doute signifie que je n'ai plus assez de distance par rapport à moi-même.

P.J. - Vous préféreriez qu'on dise: ce type-là est fou, sa musique est inaudible.

X. - Exactement... Ce sont des réactions que j'entends encore mais beaucoup moins.

P.J. - Vous n'êtes quand même pas encore Johnny Hallyday?

X. - Non... Je n'ai jamais pensé à me comparer à Johnny Hallyday!... Je me pose des problèmes par rapport à mon travail. Prenez le cas d'Einstein: ses découvertes ont eu lieu grâce à une conjoncture extrêmement favorable; le terrain était bien préparé, en particulier par les travaux de Lorenz. Einstein n'a fait que les compléter et l'essentiel de ce travail, il l'a mené à bien dans sa jeunesse en fixant la relativité restreinte puis générale. Le reste de sa vie - c'est-à-dire près de quarante années - n'a pas été marqué par un succès comparable malgré son travail opiniâtre. On le voit toujours vieux sur les photos [71] mais sa période de création était bien antérieure... En musique c'est plutôt l'inverse: Bach, Brahms,

Beethoven ont produit leurs plus belles oeuvres à la fin de leur vie... Varèse disait: "Je ne fais pas de la musique pour le futur mais pour le présent". C'était une espèce de paradoxe puisqu'il est resté isolé toute sa vie dans l'avant-garde, c'est-à-dire dans le futur. Ce n'est qu'après que sa musique a été contournée, assimilée. Les créations importantes sont comme des étoiles filantes: elles brûlent d'un éclat extraordinaire et leur queue reste visible bien après leur disparition. Puis, de cette queue surgissent d'autres gerbes d'étoiles: c'est un peu ce qui se passe dans les arts.

P.J. - Vous avez déjà entendu des oeuvres qui venaient de la queue de votre comète?

X. - Oh ! Oui... Cela fait même longtemps déjà. Il y a belle lurette que j'influence consciemment ou inconsciemment d'autres compositeurs. Mais moi aussi je me laisse influencer.

P.J. - Par qui?

X. - J'aime beaucoup les musiques du passé ou d'autres civilisations mais il ne s'agit pas d'influence directe, c'est-à-dire d'imitation. Je crois d'ailleurs que ceux qui imitent - sauf s'il s'agit de plagiaires absolus - le font parce qu'ils se trouvent en résonance avec ceux qu'ils imitent, donc d'une certaine manière, ils en sont inconscients: la difficulté, c'est de rester conscient et vigilant à tout moment... Au début, j'étais solitaire et combattu, par l'avant-garde surtout...

P.J. - Pourquoi par l'avant-garde?

X. - Parce qu'à l'époque, l'avant-garde, c'était la musique sérielle et qu'il n'y a pas plus totalitaire que la musique sérielle. Plusieurs années après, des résurgences sont nées, en Pologne, au Japon et puis tout est devenu si compliqué, si difficile à expliquer: on ne sait plus d'où viennent les courants, qui a influencé qui. Se laisse t-on entraîner ou bien est-on encore en train de créer?

P.J. - À quoi attribuez-vous votre succès?

X. - Ça, je n'en sais rien.

P.J. - Comment avez-vous fait pour devenir célèbre?

X. - Je n'ai rien fait pour ça, du moins je n'ai fait que ce que j'avais envie de faire. Je n'ai pas pensé à séduire le public. Mon public c'est moi-même. Si j'arrive à me contenter moi-même, éventuellement ça peut intéresser quelqu'un d'autre. Bien sûr, la chance, c'est-à-dire les circonstances, favorise l'acceptation d'une oeuvre. Cette acceptation si elle ne débouche que sur une volonté de richesse et de pouvoir, n'a pas de signification. Au contraire, s'en servir pour avancer dans son travail, voilà une solution plus saine.

P.J. - Vous vous rappelez encore de votre premier concert?



X. – Oui bien sûr, c'était en Allemagne en 1955. Il y a eu un vrai scandale et ceux qui huaient, ceux qui sifflaient, faisaient partie de l'avant-garde sérielle. Le deuxième a eu lieu un ou deux ans plus tard à Munich: une vraie catastrophe. Les critiques ont dit que ce n'était pas de la musique. Il y en a même un qui a écrit quelque chose comme: "Cela ressemble à un asticot en nickel chromé qui mange des cadavres."

P.J. – Vous deviez être content non?

X. – Heu !... Non je n'étais pas content du tout... Ce qui m'affligeait c'était ce manque total de compréhension... Et ce critique ajoutait: "On comprend pourquoi les habitants de la Cité radieuse à Marseille (il savait que j'avais travaillé avec Le Corbusier) sont furieux contre leur architecte."

P.J. – Comment êtes-vous passé de l'architecture à la musique?

X. – J'étais d'abord musicien... En fait d'abord ingénieur: la physique et les mathématiques me plaisaient énormément. J'ai fait Polytechnique à Athènes mais parallèlement je faisais de la musique. Quand je suis arrivé à Paris, j'ai essayé de trouver du travail et comme il y avait beaucoup de grecs autour de Le Corbusier, j'ai trouvé une place d'ingénieur dans son bureau. Je faisais des calculs de planchers, de poutres, et petit à petit en voyant travailler Le Corbusier, je me suis intéressé à l'architecture. Je me sentais très proche de sa manière de poser les problèmes et de les résoudre. Alors je suis devenu architecte.

P.J. – Pourquoi ensuite avez-vous abandonné l'architecture?

X. – L'architecture suppose qu'on s'y consacre entièrement. À moins de trouver d'autres architectes pour lesquels on puisse travailler – c'est ce que j'avais essayé de faire – à condition qu'ils m'attribuent le travail que je pouvais réaliser pour eux. Personne n'a accepté. Moi je n'avais pas envie d'être un nègre, je voulais continuer à chercher. La musique m'offrait cette liberté.

P.J. – Après ces difficultés, ça a marché tout seul?

X. – Il a fallu attendre les années 60 pour qu'on m'entende pour la première fois à Paris. Et puis, tout à coup, ça a marché. L'orchestre national a promené Métastasis dans le monde entier.

P. J. – Vous étiez enfin arrivé au bon endroit, au bon moment?

X. – D'une certaine manière c'est exact mais l'artiste ne doit pas tenir compte, dans son oeuvre, de l'époque à laquelle il vit. Son travail doit s'inscrire en dehors du temps. Évidemment, c'est très difficile parce qu'il est toujours inscrit dans un temps, dans un sédiment de culture. Or il faudrait qu'il soit capable de s'abstraire de cela. Les belles oeuvres du passé sont en dehors du temps.

P.J. - N'est-ce pas surtout cela le classicisme?

X. - Oui, mais c'est aussi autre chose: une sorte d'harmonie éteinte, une manière de dire: "Les jeux sont faits". En réalité ils ne sont pas faits du tout. Tout est toujours remis en question: c'est l'indice que notre civilisation est toujours en genèse. Rien n'est terminé.

À consulter: Xenakis / les Polytopes, Olivier Revault d'Allonnes, éditions Balland.

%

% Illustrations

%

[68] Iannis Xenakis

[70] Polytope de Cluny: croisement de rayons lasers.

[71] Polytope de Cluny: croisement de rayons lasers.

%

% Corrections

%

[68] poêle -> poêle