

Jean-Pierre Derrien
1986

IANNIS XENAKIS

Ouvrir les fenêtres sur l'inédit

[160]

C'est en décembre 1944, pendant l'occupation de la Grèce par les Anglais, que j'ai découvert la musique française. Je connaissais auparavant la musique allemande, et un peu de la musique russe... Dans mon bataillon des étudiants (qui portait le nom de Lord Byron!) j'avais un camarade, neveu de Nikos Skalkottas, pianiste de génie. Il connaissait par cœur quasiment tout le répertoire contemporain, et c'est lui qui m'a permis d'entendre, pour la première fois, Debussy et Ravel... J'étais alors à la recherche de mon identité. Interrogeant l'Antiquité grecque... et je mettais déjà en musique des vers de Sappho. À l'écoute de Debussy et de Ravel, j'ai immédiatement pensé que c'était, là, la musique qui correspondait le mieux à la pensée antique, peut-être surtout par le climat général qui s'en dégage... Le Tombeau de Couperin ne m'apparaissait pas comme une référence au XVIIe siècle, mais comme un véritable tombeau antique. Je découvrais un monde que j'avais déjà en moi, le mien... Un peu plus tard, je suis parti pour les États-Unis. Mais je me suis arrêté en chemin: c'est à Paris que j'ai découvert l'existence de la musique dodécaphonique, qui m'a toujours paru, de par son expression exaspérée, prolonger le romantisme allemand. Loin de moi l'idée que ce romantisme est détestable, puisque Brahms est pour moi l'un des plus grands compositeurs, mais je ne supporte pas l'«expressionnisme» des musiciens de l'École de Vienne. C'est à Messiaen, dont je suivais les cours en 1949 et 1950, et à Leibowitz que je dois d'avoir découvert le dodécaphonisme. La forme de pensée abstraite, universelle et extra-musicale, que je décelais dans cette démarche, me paraissait pourtant participer de l'effort de rénovation de la pensée logique et scientifique. La démarche de l'École de Vienne m'intéresse plus en tant qu'attitude de l'esprit qu'en tant que résultat musical: pour résoudre les problèmes qu'il s'était posés, Schoenberg est revenu en arrière, en se servant d'une technique qui, globalement, est celle des polyphonistes de la Renaissance.

Dans le domaine français, j'aimais surtout César Franck (mais c'est un musicien de tradition germanique), et Messiaen qui me paraissait le véritable héritier de Debussy et de Ravel. En revanche, je n'aimais guère Vincent d'Indy, ce pompier, ni Berlioz malgré son approche révolutionnaire du phénomène sonore. Je me sentais très proche de la musique concrète dont les promesses étaient, il faut bien le dire, extraordinaires (plus que les réalisations), et même de la musique sérielle, dont Boulez allait devenir le Grand Prêtre. D'un côté, j'avais été formé dans la tradition antique qui postulait l'accord harmonieux de la pensée scientifique et de la pensée artistique; de l'autre, j'avais fait des études d'ingénieur à l'École polytechnique d'Athènes, ainsi que des études musicales. Il

me fallait donc relier tout cela, et c'est Messiaen qui, par sa pensée et son enseignement, m'a confirmé dans cette volonté. Ce que j'apprenais là, c'était la liberté qu'un compositeur aurait pu avoir, sans les oeillères des écoles ou des styles, sans celles des conventions sociales...

[161]

Je suis peu à peu arrivé à l'idée que la France m'offrait une culture qui était la continuation et le prolongement de l'univers antique, comme de toutes les démarches que j'essayais d'unifier en moi. Aujourd'hui, l'Europe comme le reste du monde, est plongée dans le même flux rationaliste et technologique; en dépit des différences de tradition, de religion, une civilisation planétaire s'installe... De ce bouillon de culture, Scherchen était un brillant représentant. Un des premiers et l'un des plus grands défenseurs de l'École de Vienne, cet artiste ouvert et inspiré, laissait sa pensée, avec une liberté exceptionnelle, se déployer dans tous les domaines, musical, scientifique, technologique et même politique. Un peu plus tard, j'ai entendu la musique de Varèse, dont seules, deux personnes m'avaient parlé. Le Corbusier l'avait connu dans les années vingt et affectait de dire, qu'à côté de lui, Schoenberg, Stravinsky et Bartok étaient des pompiers. Messiaen, de son côté, déplorait que le plus grand musicien français de l'époque fût inconnu dans son pays... La multiplicité de ces expériences s'est alors enrichie de la familiarité que j'ai acquise, à cette époque, des musiques extra-européennes, en particulier asiatique, des musiques byzantines et du chant grégorien. Peu après, j'ai eu la révélation d'Adam de la Halle, Guillaume de Machaut et Guillaume Dufay... J'étais donc confronté à un formidable panorama de la musique du monde...

Au début des années cinquante, j'ai été contraint d'utiliser les mathématiques dans le but de réaliser une sonorité de masse. Cette sonorité, je l'avais aimée dans les sons de la nature, ceux des grillons, du vent, du tonnerre, des vagues, mais aussi dans les manifestations contre l'occupant allemand qui faisaient descendre des centaines de milliers de personnes dans les rues d'Athènes. Les slogans scandés par la foule, rythmiquement réguliers, se transformaient peu à peu en un chaos sonore, ponctué par les tirs des Allemands. Dans *Métastasis* ou *Pithoprakta* (1954-56), j'ai tenté de réinventer ces impressions par une évolution continue du son, qui n'existaient guère dans la musique occidentale. Elle existe pourtant, en germe, dans certaines traditions populaires et je l'ai portée à l'extrême dans cette pièce. Mais le souci de contrôler ces masses d'événements m'a vite conduit à utiliser le calcul des probabilités, que j'ai du reste appris tout seul en créant ainsi la musique stochastique. Ces calculs étaient, naturellement, à cette époque, effectués à la main, et l'on peut aisément mesurer aujourd'hui le chemin parcouru... Utilisant le calcul, j'étais amené à me poser la question des structures: dans une composition musicale, pourquoi utiliser telle règle plutôt que telle autre, d'où l'introduction dans ma musique de la logique symbolique, puis de la théorie des groupes. Lorsque j'ai réfléchi à l'opération mentale que fait un musicien lorsqu'il choisit tel ou tel intervalle, telle ou telle

échelle, opération que l'auditeur fait aussi, mais sans le savoir, j'ai trouvé, dans les ouvrages de Jean Piaget des affinités avec ma propre démarche. Un peu plus tard, avec *Achorripsis* (1958), je me suis interrogé sur la possibilité d'une musique sans contraintes ni règles... Dès que l'on écrit de la musique, on est en effet amené à se servir de règles dont la plus fondamentale est la répétition, qui comporte en elle-même des niveaux bien différents. Dès lors surgit nécessairement la question de l'originalité. Si, en effet, l'on naît de quelque chose, l'on est d'abord une conséquence, partant, l'on est peu original. On pourrait définir l'originalité par la distance entre ce d'où l'on vient et ce que l'on fait. J'ai eu l'occasion, par la suite en 1984 de découvrir une nouvelle théorie en astrophysique qui postule que l'univers est sorti de presque rien. Dès lors, pourquoi pas de rien? Ainsi, encore une fois, mes préoccupations étaient voisines de celles des scientifiques...

En musique, en architecture, en philosophie, comme du reste en politique, il faut, à un moment donné, décider: pour ce faire, il faut en être capable, savoir évaluer si une [162] décision en est réellement une, et enfin, si ce n'est pas, par hasard, l'imitation, voire la singerie, de ce qui nous a été légué... En résolvant un problème de composition particulier, il arrive que je m'aide de solutions anciennes; même si ce sont les miennes, je suis moins original que si je naissais à nouveau... La maturité est un moins par rapport à la naissance dont l'attrait principal demeure le caractère immédiat, originel. Même si l'on en n'est pas toujours conscient, la menace vive pour la création, qui consisterait à amalgamer des débris du passé. Voyez l'architecture actuelle! Je pouvais affirmer que dans l'univers comme chez l'homme, Il y a création à partir de rien et retour à rien, ce qui défierait bien sûr les principes de conservation de l'énergie par exemple.

L'accélération de l'invention, de la transformation du monde et, surtout, de la transmission de l'information crée des décalages qui expliquent, par exemple, à mon sens, la multiplication des courants rétrogrades, et pas seulement en musique... Malgré la circulation de l'information, le contact des compositeurs avec le public demeure difficile. Les festivals spécialisés ne suffisent pas quand les institutions, comme les orchestres, continuent d'être aussi réactionnaires. Quant aux média, on y voit réigner en maître une sorte de «réalisme socialiste» en régime capitaliste! Le taux d'écoute est roi, et il ne fait que donner, encore et encore, ce qu'un large public accepte ou préfère, par habitude ou, qui sait, par lassitude... Le rôle d'une télévision, a fortiori d'une télévision d'État, est d'ouvrir les fenêtres sur l'inédit, en art comme en science. Une radio et une télévision de service public sont indispensables et doivent être protégées. Il arrive, en effet, que par une agression aussi injuste que dégradante, on ne puisse pas entendre des stations comme France-Musique ou France-Culture. La création en France se porte relativement bien, surtout depuis que le budget du Ministère de la Culture a été si considérablement augmenté: cette situation-modèle est malheureusement peu imitée à l'étranger... Cela ne donne pas forcément de l'originalité aux jeunes compositeurs, mais cela leur donne indéniablement des

possibilités.

Avant l'ère industrielle, la science et la technologie étaient la propriété exclusive d'une élite; on a dû ensuite, par l'intermédiaire de l'instruction publique, distribuer le savoir. Mais si l'Éducation Nationale ne joue pas son rôle, qui le jouera? Ces quelques heures par semaine parcimonieusement consacrées à la totalité du domaine artistique, sont une plaisanterie, c'est comme si l'art n'existe pas! La musique, comme la télévision et l'avion, est en train de devenir un environnement planétaire. Avec l'utilisation de l'ordinateur, risque de se poser, très vite, la question de l'uniformisation des comportements et des conceptions. Une communication facile comme une technologie en tous lieux identique, rendent probable et imminente l'apparition d'une singerie universelle...

Propos recueillis par Jean-Pierre Derrien le 14.1.1986