

Centrée

Danielle Cohen-Lévinas, "Iannis Xenakis. La Symphonie éclatée", Beaux Arts Magazine n°47, juillet 1987, p. 32-33

Beaux-Arts Magazine

JUIN 1987

TRIBUNE

Rielen

Parmi les multiples courants qui aujourd'hui définissent ce que l'on appelle la musique contemporaine, comment vous situez-vous ?

Vous savez, je suis un solitaire, du moins j'imagine que lorsqu'on est un créateur, on se pose pas ce genre de questions. On existe en tant que tel, un point c'est tout. La seule chose que je peux dire, c'est que dès mes débuts, vers 1954-55, j'ai pris des positions en marge des principaux courants de notre époque tels que le réalisme par exemple qui a tout envahi, mais mes intuitions se sont révélées importantes.

Si l'on devait parler de votre formation musicale proprement dite, on serait peut-être un peu déconcerté...

Si vous pensez en termes d'études traditionnelles, oui. Mais tout ce que j'ai fait auparavant me sert pour ma musique. J'ai fait mes études secondaires et supérieures en Grèce et, cela peut vous sembler paradoxal, l'Ecole Polytechnique à Athènes d'où je suis sorti avec un diplôme d'ingénieur. J'ai fait beaucoup d'autres choses aussi, je me suis intéressé aux sciences économiques et politiques. Tout cela a facilité beaucoup les choses.

Quand vous dites que cela a facilité les choses par la suite, vous pensez à la musique ?

Oui, pour moi la musique est essentiellement un art de synthèse beaucoup plus que les arts visuels, quoique maintenant depuis l'avènement de l'informatique, on peut fabriquer, programmer des images. Cela est important pour la composition du support visuel. Mais au départ, la musique est avant tout une façon, celle que j'ai choisi, de s'exprimer.

Comment êtes-vous arrivé à mettre en place vos principes de composition ?

Cela remonte à très loin. En dehors de mes compositions, ce qui

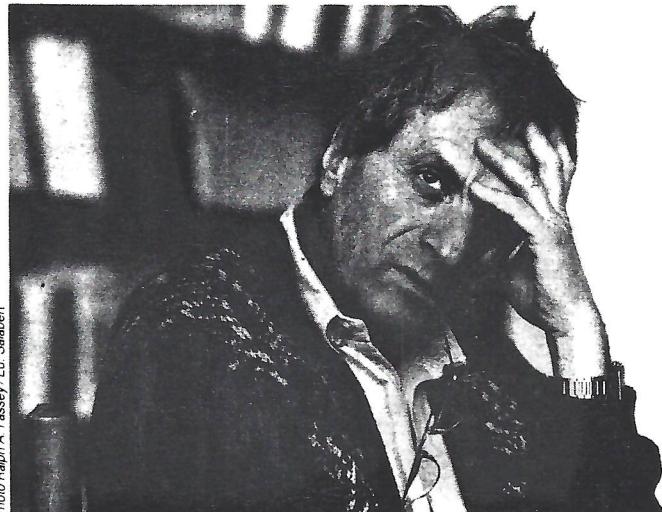


Photo Ralph A. Fassey/Ed. Salabert

IANNIS XENAKIS LA SYMPHONIE ÉCLATÉE

Mathématicien, ingénieur, architecte et même philosophe, Iannis Xenakis est incontestablement un des esprits les plus universels de sa génération. Si nous le connaissons en tant que compositeur, c'est précisément parce que sa rencontre avec la musique est le résultat d'une recherche polymorphe, à mi-chemin entre l'ascèse artistique et ce que Heidegger appelait un «être ouvert», c'est-à-dire une attitude qui confère à l'œuvre un idéal de vérité capable de transformer l'homme en bouleversant ses catégories mentales.

Il circule dans l'œuvre de Iannis Xenakis une puissance poétique comparable à ces temples grecs dont l'architecture antique offre tantôt le visage d'Apollon, lorsque la plastique voluptueuse du son l'emporte sur le fond, tantôt celui de Dionysos lorsque les forces telluriques de l'inspiration se mettent en action. Nanti de cette double nature, il parcourt son chemin de musicien en pragmatique éclairé que seule la nécessité occulte de créer et d'agir oriente. Ni sa personnalité, ni son œuvre ne se laissent réduire à une analyse. Leurs mouvements internes procèdent davantage d'une remise en question permanente que d'une conviction absolue, immuable. Bref — pour reprendre ce qu'Olivier Messiaen disait de lui — «Un musicien qui n'est pas comme les autres», qui a su se forger un vocabulaire et une syntaxe qui n'empruntent rien aux différentes esthétiques qui ont jalonné notre siècle. Au contraire, il les écarte pour faire place à ce qu'il appelle la «stochastique et la symbolique musicale», reposant autant sur la rigueur de la mathématique que sur la fantaisie du hasard.

PROPOS RECUEILLIS PAR DANIELLE COHEN-LEVINAS

correspond à la mise en place de mes recherches, c'est le centre que j'ai fondé et dont je suis directrice : le CEMAMU, le centre d'études de mathématique et d'automatique musicales. En 1961-62, époque où je prenais conscience qu'il n'y avait pas pour moi de possibilité de mettre ensemble le langage scientifique, la mathématique avec la musique et les moyens nouveaux, pour l'époque, de l'informatique, j'ai tout simplement cherché une solution convaincante. Je travaillais à l'époque comme compositeur dans les studios du G.R.M. Grâce au soutien d'une équipe de scientifiques appartenant à l'Ecole des Hautes Etudes, nous avons imaginé ce que pourrait être un tel centre. Nous avons de la Fondation Gulbenkian, puis de Marcel Landowski, de Michel Guy et enfin de Maurice Fleuret.

Le fait d'avoir une expérience d'architecte a peut-être joué sur les rapports que vous établissez entre le son, le geste du compositeur et le graphisme ?

Il est certain que mon attirance pour tout ce qui touche au nombre ou aux sciences numériques se retrouvent partout. Mais mon expérience comme architecte est liée à autre chose. En tant que résistant pendant la Seconde guerre mondiale en Grèce, j'avais été condamné à mort. Arrivé en France en 1947, j'étais donc réfugié politique. J'ai cherché tout simplement du travail. Je savais que chez Le Corbusier à l'époque, beaucoup de Grecs travaillaient et que je pourrais trouver une place. Mais cela ne m'intéressait pas du tout. Je faisais alors des calculs d'ingénieur. Je ne connaissais pas l'architecture.

Mais comme compositeur, ne vous en est-il pas resté quelque chose ? Douze ans de collaboration, c'est long.

Ce fut une expérience fructueuse. Cela a fécondé jusqu'à un certain point mes idées sur la musique, parce que le graphisme qu'il

Il y a en architecture m'a donné, plus facilement qu'un autre moyen, des outils de construction en musique. L'approche de l'architecture n'est pas la même que celle du compositeur. Le compositeur part du noyau et ensuite s'en éloigne pour aller vers une amplification de ses idées. L'architecte est en fait des deux côtés. Il pense globalement le projet et en même temps les détails. J'ai donc franchi avec cette expérience active certaines étapes, notamment le fait que pour moi le son rejoint la forme. On a besoin dans ce domaine de théories nouvelles, parce que les théories les plus répandues en acoustique ne répondent pas au phénomène sonore proprement dit.

Pourquoi ?

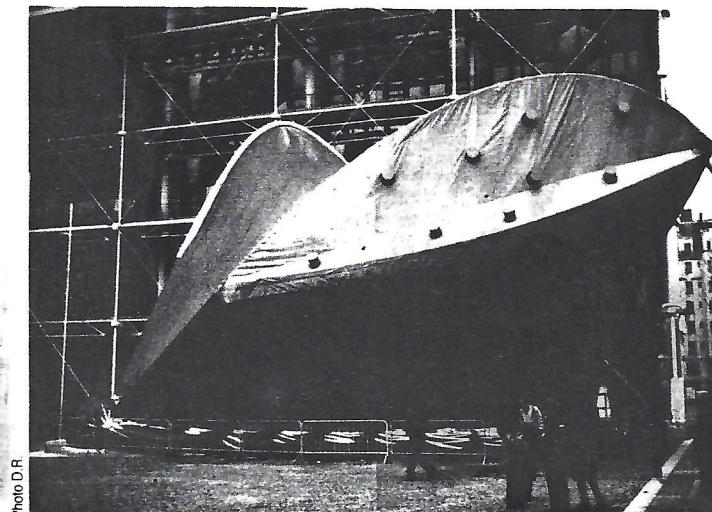
La plupart du temps, elles s'appuient sur l'idée qu'un son peut se décomposer en éléments sinusoïdaux, y compris quand on veut le reproduire avec l'ordinateur. On ne sort pas d'un cercle de sonorités déjà inventorié.

Que proposez-vous ?

Le son est une variation de la pression atmosphérique, elle-même fonction du temps. Notre oreille perçoit la périodicité du son sous forme de hauteur ou de timbre. Plus le son devient complexe et plus l'oreille cesse de percevoir cette périodicité. S'il devient trop riche, trop dense, il devient bruit et ne peut se traduire sur de simples lignes. Je pars donc d'un son riche, plein de probabilités, donc d'une courbe très complexe qu'il est ensuite possible d'appauvrir.

Comment utilisez-vous l'ordinateur U.P.I.C. (unité polyagogique d'informatique et de composition) que vous avez mis au point au CEMAMU ?

C'est avant tout un outil manuel et conceptuel. On y fabrique, comme un artisan, un timbre, une sonorité, une enveloppe dynamique. On dessine la courbe que l'on désire donner au son et



Le polytopie, présenté devant le Centre Pompidou en 1978.

ensuite on passe à la phase de réalisation, c'est-à-dire la composition. On dispose de sa palette de matériaux emmagasinés en mémoire comme un peintre. J'appelle cela dessiner des «arcs temps hauteurs».

Est-ce de cette façon que vous avez renouvelé dans des œuvres telles que «Metastasis», «Pithoprakta», «Duel», ou encore «Nomos Gamma» la tradition de l'orchestre symphonique ?

Pendant la Résistance, outre les opérations de sabotage et de contre-terrorisme contre les nazis, il y avait parfois de grandes manifestations de rues tout à fait formidables. L'impression sonore qui s'en dégageait me paraissait «orchestrale», mais je ne pouvais pas appeler cela de la musique. Prenons un orchestre. Son jeu, du point de vue sonore, est fait de variations et de répétitions. Son désordre apparent n'est en fait qu'un ordre formidable. Il en va exactement de même avec le mouvement de la foule. Chaque individu pose un acte, par nécessité interne ou externe, et le mouvement chaotique de chacun donne le mouvement global. Le son est une micro-forme, mais en même temps c'est un univers.

Faire éclater l'orchestre symphonique en micro-univers, voilà ce qui m'intéressait.

Quel est votre rapport avec la tradition musicale occidentale ?

Je ne suis pas un garant de la tradition. J'ai plutôt tendance à la bousculer. J'aime certains compositeurs comme Brahms ou Varese. On ne peut pourtant pas dire que je compose comme eux. Il ne faut pas s'encombrer la mémoire avec les œuvres du passé, sinon on ne peut pas trouver sa propre voie.

Pourtant, vous vous référez souvent à des auteurs grecs tels que Parménide par exemple. Il appartient à une culture que vous connaissez bien.

Elle alimente mon travail de composition comme toutes les choses que je fais. Elle ne sert pas de modèle. La création musicale telle que je l'envisage rejoint la philosophie. Si l'art a une utilité, c'est bien de nous aider à nous défaire de toutes nos entraves et nos pré-supposés. Je me remets perpétuellement en question. Il n'y a pas de justification à cela.

Lorsque vous décrivez l'attitude du compositeur devant la machine et devant le calcul mathématique, on se demande ce que devient l'inspiration du compositeur à sa table ?

Elle est partout. Sans elle, il n'y a pas de création possible. Le gra-

phisme, le dessin, l'ordinateur, tout cela n'est qu'une aide à la composition et à la formalisation d'idées musicales qui peuvent mener à une œuvre autonome.

En tant que compositeur, vous utilisez le même langage qu'un plasticien.

Je me sens très proche des artistes qui fabriquent de leurs mains une œuvre d'art. Le compositeur est un sculpteur. Il sculpte la matière sonore.

Vous trouvez qu'on n'aide pas suffisamment les artistes ?

Disons que je trouve que l'artiste est de plus en plus seul. Quand je dis seul, c'est qu'il n'est porté par rien. Il ne peut pas véritablement parler. Il n'a pas de position déterminée.

Vous pensez qu'il est difficile d'être un artiste aujourd'hui ?

Ce n'est pas exactement cela. Il n'y a pas de règle. L'artiste aujourd'hui est comme sur un radeau dont les planches se dispersent et, pour ne pas se noyer, il est obligé de se raccrocher à ce qu'il peut. S'il a de la vitalité, il pourra se forger des critères de style et de langage et résister contre les assauts nombreux de l'extérieur.

N'est-ce pas le sort de tous les artistes et à toutes les époques ?

Aujourd'hui nous sommes en pleine effervescence, dans tous les domaines. Les enjeux sont peut-être plus vitaux.

Vous considérez-vous comme un théoricien ?

J'en reviens toujours à la formidable phrase de Parménide : «C'est la même chose de penser et d'être».

Création mondiale de «Tauriphanie» aux Arènes d'Arles, le 13 juillet, avec les «Percussions de Strasbourg», «les Pleïades», Sylvio Gualda et des taureaux et chevaux de Camargue. Biographie p. 129.