

PROPOS RECUEILLIS PAR JEAN-NOËL VON DER WEID

COMMENÇONS par camper l'environnement historique. En Grèce, vous aviez pris le maquis, subi la prison, les camps, la torture, et un terrible accident qui vous a fait perdre un oeil. C'était un 1er janvier, dans la nuit de 1944 à 1945. À la suite de cela, vous avez dit: «Dès lors, j'ai été obligé de réfléchir plutôt que de sentir, je suis donc arrivé à des émotions beaucoup plus abstraites...»

C'était un éclat d'obus de char. D'où des pertes d'équilibre, plus de prise directe avec la réalité et des sons dus à l'explosion que j'ai encore dans les oreilles. En outre, arrivé ici, j'étais complètement seul et désabusé par les déboires d'une idéologie, la mise en berne de toute une confiance dans l'homme, dans l'humanité et dans la paix.

Est-ce que, lors de ces années 50, nous pensiez que la France restait vraiment cette terre d'asile, de diffusion de la musique où les compositeurs venaient s'installer comme au début du siècle?

Je ne sais pas. Ce que je puis vous dire, c'est que lorsque je suis arrivé ici, en 1947, il n'y avait pas de problème de réfugiés, de racisme. Tout au moins. je ne l'ai pas remarqué. Mais j'étais un individu quelconque, sans patrie. ni famille ni rien. Ingénieur, oui, mais sans consistance sociale.

Pensez-vous que durant les années de l'après-guerre régnait une manière d'esthétique du divertissement en musique? j'aimerais faire ici un rapprochement historique en vous donnant l'exemple du film *Nosferatu le vampire*, celui de Murnau: la peste provoque des hécatombes, et les gens dansent, font la fête, etc. Est-ce que, esthétiquement, et toutes proportions gardées, vous pensez qu'il a pu se produire quelque chose d'analogue, une espèce de libération?

Oui, sans doute; la Libération a apporté une bouffée de liberté et des possibilités d'avenir. Mais c'était un climat d'après-guerre, d'après les catastrophes. Moi, je travaillais beaucoup, j'étais isolé et désespéré, même dans ce calme, cette paix qui existait à Paris. C'était formidable par rapport à ce que j'avais connu.

C'est à cette époque que vous allez voir Nadia Boulanger qui vous refuse dans sa classe de composition...

C'est exact. Je vais la voir avec des compositions pour piano. Elle me dit que j'avais du talent, mais que j'étais trop ignare, qu'en outre elle était trop vieille et ne pouvait s'occuper de moi. Je me suis alors rendu à l'École normale où enseignait Honegger, mais avec qui j'ai eu une prise de bec. Puis j'ai rencontré Darius Milhaud, personnalité magnifique, qui m'a prodigué quelques conseils.

Puis il y eut Messiaen, qui vous accepte, et qui a déclaré: «Xenakis

aurait une telle personnalité qu'il n'avait pas besoin d'un professeur», comme il l'a également dit pour Boulez. Alors, quel impact Messiaen a-t-il eu sur vous? Est-il plus pédagogue que compositeur?

Je pense que Messiaen a apporté beaucoup de choses en musique. Il était pédagogue, assurément, parce qu'il n'essayait pas d'influencer ses élèves comme un professeur, un maître. Très ouvert, il se livrait à l'analyse de toutes sortes de musiques. Son attirance pour les mathématiques, son instinct, son intuition, lui ont fait écrire des pièces remarquables, car originales. Un exemple: c'est le seul qui ait, depuis Debussy et Bartok, pensé au problème des échelles mais avec un noyau théorico-rationnel neuf. En outre, il a élargi le champ du rythme en étudiant les rythmiques grecque et hindoue. Il avait sa méthode bien à lui, qui était d'un type, disons permutationnel, combinatoire, qu'il appliquait d'une manière libre, intuitive. Une combinatoire peut-être plus riche que celle des musiciens sériels.

Contre lesquels, en 1955, vous publiez de violentes et fameuses critiques...

Pas violentes, très douces! Je faisais une critique tout simplement, sans morigéner quiconque. En revanche, je préconisai un projet qui introduisait une expression mathématique de la musique. Là, j'ai dû affronter l'assaut de tous les sériels: la critique de leur musique était une question de [599] rapports entre le côté théorique et le résultat. Le résultat, pour moi, ne passait que par une nécessité théorique, telle qu'elle était présentée. La complexité trop dense, parfois, de la musique sérielle fait que l'homme ne raisonne plus de la même façon. Mais de manière statistique, ce qui est précisément une défense de l'homme devant la complexité. La statistique n'a pas été inventée par les mathématiciens; tout le monde est statisticien, c'est un comportement naturel.

Il faut être statisticien pour jouer vos partitions...

Non. c'est une approche différente de celle de la polyphonie qui demande une écoute et une intelligence de la musique à double sens. C'est-à-dire que lorsque vous l'écoutez, vous pouvez la transcrire, et quand vous l'écrivez vous pouvez l'écouter. Or, il y a des phénomènes sonores impossibles à transcrire mais qu'on saisit et comprend globalement. La nature, par exemple, fourmille d'événements sonores dont on ne peut rendre compte. Mais revenons à notre période charnière: passionnante parce qu'il y avait la musique classique: celle de Messiaen commençait d'être reconnue, René Leibowitz et Hermann Scherchen introduisaient la musique sérielle: ce mouvement a été suivi par le Domaine musical qui l'a amplifié. Devant cette abondance de tendances différentes, j'écoutais, j'essayais de penser. J'ai assisté au premier concert de musique concrète au Petit Conservatoire: je trouvais cela intéressant du point de vue technique, mais blême pour ce qui est du côté sonore. Néanmoins, j'aurais voulu travailler avec eux.

Face à ce foisonnement d'éclosions, sentiez-vous que votre voie était tracée?

Pas du tout. D'ailleurs, je ne sais pas si ma voie était tracée, car je n'en ai pas. Si vous croyez en suivre une, fuyez. Je ne savais rien, je n'étais rien. J'ai assemblé certains éléments et voilà, j'ai fait ma musique comme cela. Des affectuosités internes, de violentes poussées et, comme je le disais, le désespoir. Mais je bénéficiais des vastes possibilités de Paris à cette époque: peu de gens s'intéressaient à la nouvelle musique, beaucoup moins de médias, nous vivions comme en province où la sélection est plus rigoureuse; les informations ne nous abreuyaient pas tous azimuts, mais elles étaient plus précises; les critiques se trouvaient de notre côté (aujourd'hui il n'y a plus de discussions); le public, quand il n'aimait pas une oeuvre, hurlait, sifflait. À l'heure actuelle, même si une pièce ne lui plaît pas, il s'endort, s'en va ou ne dit rien.

Donc, après la guerre, Paris, comme aucune autre ville, sursautait sous les chocs artistiques, vivait de constants moments d'effervescence. Manière de capitale culturelle – surtout musicale –, elle se différenciait du festival de Darmstadt: la première faisait la première place au public; le second, à des spécialistes ou des compositeurs en herbe.

Parlez-nous de votre discours théorique à l'époque.

La musique était aussi présente pour ce qui est de l'esthétique que du théorique. Mais je ne pensais pas qu'il fût nécessaire que l'auditeur comprît les théories sous-jacentes à mes oeuvres. Parce que la musique n'est pas reçue comme cela. Les théories, il faut les sentir; après seulement, on [600] peut essayer de les comprendre. En revanche, j'attribuais une importance fondamentale à l'explication des prémices théoriques de ce que je composais. Sans tout élucider, car je ne puis le faire et ne peux décrire l'évolution exhaustive de telle ou telle pièce, comme dans Pithoprakta, qui ne dure que neuf minutes, mais où le temps de calcul fut très long. Je puis le décrire d'une manière en quelque sorte descriptive.

Les années 50, c'est aussi l'ordinateur.

Oui. j'ai été l'un des premiers à m'y intéresser – ce qui est tout à fait naturel. Non en raison de l'existence de l'ordinateur, mais parce que celui-ci m'offrait de grandes facilités de calcul. Mais je ne vais pas insister sur les rapports entre la musique et la science, dont j'ai longuement parlé (1). [(1) Le Compositeur et l'ordinateur, publication IRCAM-Centre Georges Pompidou, 1981. I. Xenakis. Musiques formelles, Paris, Stock-Musique, 1981.] En revanche, entre musique et lumière: je me suis aperçu que ce que je faisais en musique, je pouvais le transposer dans le domaine visuel. Toute la théorie que j'avais élaborée pour la musique devenait possible dans ce domaine. Cette théorie est possible encore aujourd'hui, mais avec d'autres moyens et dans un espace à trois dimensions. Je pense que les possibilités offertes à l'homme et à l'artiste ont considérablement augmenté. Ces possibilités nouvelles,

ce sont les équipements, les machines qui nous permettent d'exécuter des oeuvres, des objets qui n'existaient pas auparavant. Ce qui pose des problèmes: en tant que créateur, artiste, l'homme doit dominer tout cela: ce pourquoi il n'est pas formé. Il faudrait pourtant qu'il le soit pour que son pouvoir soit plus intelligent, plus sensible. Quant à l'auditeur, au spectateur, il n'a pas besoin de pénétrer dans nombre d'élaborations scientifiques ou très techniques, car l'homme est fait de telle manière qu'il assimile vite les formes et les structures. À savoir qu'il se lasse rapidement des inventions, des technologies nouvelles. Dans les années 50, lorsqu'on voyait passer un avion, de temps en temps, on croyait au miracle. Alors qu'aujourd'hui...

[601]

Pensiez-vous, à ce moment, à la formidable évolution de la technologie, l'arrivée des systèmes experts, de la robotisation, etc.?

Oui, car c'était déjà un phénomène inéluctable. Est-ce que les machines vont pouvoir un jour remplacer l'homme, c'est-à-dire avoir les mêmes qualifications que lui, avoir une psyché, des sentiments? Ce n'est pas impossible, mais quelque chose, sans doute, les différenciera, car l'homme n'a peut-être pas le pouvoir d'aller plus loin: il n'est pas complètement un dieu.

La machine a la mémoire. Elle sait calculer, je sais la programmer. On m'objectera que la mémoire humaine est le souvenir qui évolue tout le temps, tous les jours, s'alourdit de nouvelles images: or il peut y avoir des machines évolutives. On fait souvent des confusions quant au processus de pensée de l'homme: dans notre cerveau aussi. Il y a des 0 et des 1: lorsqu'une décharge électrique de neurones se produit, ce peut être oui, ou non. II n'y a aucune raison pour qu'un l'on ne construise pas des machines qui seront à l'égal des hommes: je pense que cela se fera, dans très longtemps.

Quels rapports entreteniez-vous avec les compositeurs des années 50?

J'en avais très peu. Je ne voyais presque personne. Les deux compositeurs avec lesquels j'eus de véritables contacts, à la fois personnels et esthétiques, furent Varèse et Messiaen. Pour terminer, j'aimerais parler de Hermann Scherchen qui créa précisément Déserts, de Varèse, en 1954 au Théâtre des Champs-Élysées, et qui déclencha un immense chahut. Ce personnage, tout à fait spécial, fut l'un des seuls à si bien connaître la musique du XXe siècle, celle de Schoenberg, de Webern, de Stravinsky, et à la promouvoir. Indépendant, sans compromission, il fonda, avec l'argent qu'il gagnait en tant que chef d'orchestre, la revue Gravesaner Blätter, à laquelle il me pria de collaborer. Voilà comment j'ai commencé d'écrire.

%

% Corrections

%

[601] ce peut-être -> ce peut être?

%

% Illustrations

%

Xenakis à sa table à dessin avec Le Corbusier

Le pavillon Philips, conçu par Le Corbusier et Iannis Xenakis
(Exposition Universelle de Bruxelles en 1958)

Iannis Xenakis. Metastasis (extrait), 1954. Soli, mesures 127 à 150.