

Cohen-Levinas, Danielle: *Causeries sur la musique. Entretiens avec des compositeurs*, Paris, L'itinéraire, L'Harmattan, 1999, pp. 297-301

[vérifier]

Entretien avec Yannis Xenakis

Texte publié dans *La règle du jeu*, mai 1996, n° 19, Grasset, Paris, pp. 247-251.

[297]

La tradition se vit au pluriel

Que signifie pour vous la notion d'*histoire*, de *trajectoire* et de *tradition*? Sont-elles présentes dans votre travail de composition?

Il est très difficile de parler d'*histoire* et de *tradition*, parce que cela désigne différentes choses; une seule peut devenir dominante, cela dépend de la personne. La tradition se vit au pluriel. Ce qui est intéressant, c'est de faire des choses différentes, de ne pas en rester à des ornières historiques. Voilà, c'est tout, c'est très simple. Qu'on le veuille ou non, on est entâché de toutes sortes de passés, d'idées, d'actions, de gestes ou de comportements. La difficulté, c'est d'inventer des gestes variés, et cela peut prendre des années. Je me pose à tout moment la question de ce qui bouge, et comment ça bouge. Même les compositeurs qui s'inscrivent dans une *trajectoire traditionnelle* bougent. C'est une question vitale. Toutes les espèces qui vivent depuis des millions d'années vivent comme dans le passé tout en s'adaptant à des situations nouvelles, qui leur permettent de créer des choses nouvelles. De toutes ces espèces, l'homme est celui qui a créé le plus de choses. Le problème consiste à ne pas être trop critique, à se laisser vivre dans le feu du combat. Si l'on devient trop critique envers ce que l'on fait, on se démolit. Quand faut-il l'être ou ne pas [298] l'être: c'est une question dont on ne connaît jamais tout à fait la réponse. On le devient pour toutes sortes de nécessités: de formes, de formules, de passages d'un endroit à un autre dans le temps ou la construction. En musique, on parle toujours de temps. Mais il n'y a pas que le temps; il y a les structures qui sont là, indépendamment du temps.

L'*histoire* pour vous est-elle une succession d'inventions?

Le problème est beaucoup plus général que celui de la musique. Toute idée nouvelle, toute forme nouvelle, tout détail nouveau est une question fondamentale. Je trouve très intéressante la musique de Monteverdi, non pas pour des raisons historiques ou parce qu'on m'a appris qu'il fallait l'aimer, mais parce que j'y trouve quelque chose qui a à voir avec le dépassement. Les problèmes liés à l'*harmonie* proviennent depuis toujours de l'*acoustique*. Ils n'ont jamais disparu quant à la *musique instrumentale*. Pour les *musiques sur bande*, la question se pose plus faiblement. Ici, il s'agit de

fabriquer des sons. Cette fabrication est très dépendante de l'outil et du dépassement de cet outil. Une des caractéristiques de l'homme est d'avoir pu fabriquer des outils. La question de l'invention est liée à la façon dont nous façonnons ces outils, même s'il s'agit d'un orchestre. Ils sont liés aux moyens que l'on se donne. Ces moyens dépendent du style de chacun. C'est très embarrassant de parler de style; on est d'emblée dans une diversification des résultats. Je peux ne pas aimer une musique réputée pour son style, ou je peux au contraire l'aimer réputée pour son absence de style. Le contact que l'on a avec la musique, en la faisant et en l'écoulant, est très personnel, presque intime. J'aime beaucoup Brahms, mais je ne pense pas que j'écris comme lui. Toutes les dimensions de la musique sont envoûtantes et la musique a ce rôle à jouer: nous entraîner. La réflexion seule ne suffit pas. C'est pourquoi, j'ai passé beaucoup de temps sur le calcul des probabilités. Je voulais parvenir à ce que ça ne reste pas abstrait. J'ai fait de l'architecture aussi, avec le même état d'esprit. Les questions posées sont simples: qu'est-ce qu'une forme? pourquoi [299] est-elle carrée, ronde, ou octogonale? On touche parfois à des choses magiques et on ne sait pas ce qui se passe dans le cerveau. J'écoute parfois les oiseaux à Paris. Je me demande jusqu'à quel point ils peuvent inventer, c'est-à-dire dévier de ce qu'ils font. J'entends des choses surprenantes, mais il faut les attraper au bon moment, sinon elles disparaissent. Nous avons la tête pleine. La conscience est comme un trou par lequel sortent parfois des choses inattendues. Si on remarque cette chose et si on est là au bon moment pour la remarquer, alors notre comportement peut devenir créateur. On laisse sortir cette chose jusqu'au bout au lieu de lui dire: "Non, tais-toi, rentre dedans, c'est pas ça que je cherchais". L'invention, c'est d'être à l'affût de ces "choses" présentes dans la nature et en nous-mêmes, et bien que nous soyons assez bornés depuis des millions d'années, nous sommes parfois capables de les reconnaître.

Dans les années 50, 60 et 70, la découverte de votre musique a provoqué de véritables chocs – avec des œuvres telles que Metastasis (1955), Pithoprakta (1955-1956), Eonta (1963-64), Nomos Gamma (1969), le Polytope de Cluny (1972), ou, pour ne citer que ces quelques exemples, Jonchaires (1977) – et elle a bouleversé le paysage de la création musicale. Avez-vous eu conscience de ce bouleversement devenu historiquement nécessaire?

Pas du tout. Je faisais une musique sans copier Schoenberg ou Webern, et bien que je les apprécie, il me fallait faire autre chose. L'homme n'est pas un buvard, mais une entité vive. Nous sommes déjà suffisamment des buvards sans le savoir. L'art doit lutter contre cette absorption. Si on provoque un bouleversement, ce n'est pas parce qu'on l'a pensé idéologiquement, mais parce qu'on le ressent. C'est un phénomène très complexe, la façon dont l'homme pense confronté au résultat: ce sont parfois deux états très différents. Je n'ai pas le temps d'écouter beaucoup de musiques, alors qu'il y en a de formidables. Cet intérêt disparaît quand on se met au travail. Lorsque j'enseignais à l'Université de Paris I, je cherchais à communiquer aux [300] étudiants une vision non statique

de l'art. Je ne leur parlais pas toujours de musique. Pour cela, il fallait avant tout leur montrer comment s'échapper de ses propres habitudes. À l'époque, ce n'est pas l'écoute de la musique qui m'a aidé le plus. En ce qui me concerne, ce furent les mathématiques qui m'ont permis cette échappée, en particulier le calcul des probabilités qui était à l'époque un domaine en apparence nouveau, surtout en composition. J'ai passé beaucoup de temps à travailler ce domaine, à réfléchir à leurs vraies valeurs dans les applications artistiques, et à la façon dont cela pourrait être exploité. Les musiques du passé nous disent: "Il faut faire comme ça, ou il faut faire ça et ça". Il n'y avait pas à l'époque de manuel de calcul des probabilités appliqué à l'art en général et à la musique en particulier pour me dire: "Voilà, il faut faire ça et ça". C'est pourquoi, j'étais très intéressé par les musiques du Japon, et d'autres, encore plus archaïques. Ce fut une façon de me faire penser à un moment où, être dans le vrai signifiait composer comme Schoenberg et surtout Webern. Schoenberg était considéré un peu comme un traître parce qu'il avait aussi été tenté d'écrire de la musique appartenant au XIXème. Je ne voulais pas être collé à une façon de faire ou à une axiomatique obligée. On ne connaît pas suffisamment la musique d'Asie ou même d'Afrique par exemple, et en dépit de leurs multiples influences, je trouvais intéressant de les écouter.

Il semble que depuis quelques temps, vous revenez à un système musical tempéré après en être sorti radicalement, ce qui indirectement est une façon de reposer la question des lois acoustiques et du modèle?

C'est exact. C'est aussi plus facile à jouer pour les musiciens. Les musiciens poussaient des cris. Il y a quelques années, ils ne savaient pas jouer en dehors du système tempéré, et ça continue. Je pense que c'est un problème de réalisation et non pas une difficulté excessive d'ordre instrumentale. Un interprète formé au conservatoire – surtout en France – et qui a appris à bien jouer les notes, n'a plus le réflexe de faire autrement. Il rejette instinctivement tout autre [301] repère. Les musiciens hindous, indiens japonais, ou chinois n'ont aucun mal à réaliser les micro-intervalles. Le problème est la notation. Il faut apprendre la leur. J'ai souvent été au théâtre Nô, mais je ne connais pas l'écriture japonaise et je ne sais pas lire non plus. C'est pareil pour le vibrato. Je demande souvent aux instrumentistes à cordes de ne pas vibrer, et je l'indique sur mes partitions. Mais en Occident, le son lisse fait peur à un violoniste. C'est comme si on lui demandait de chanter faux, de ne pas être conséquent, de ne pas être dans une continuité. Lorsque j'utilise des textes par exemple, j'aime bien détacher les syllabes les unes des autres. Ce qui compte pour moi, c'est leur sonorité. C'est par la musique et non par le texte que je veux susciter une expression. On ne peut échapper à aucune difficulté, ni historique ni présente. Il n'y a que dans le travail que je trouve des réponses.

% Corrections

%

[300] la à -> à la

[301] indous -> hindous

[301] syllables -> syllabes