

## À PROPOS DE XENAKIS

Les œuvres complètes de Xenakis sont maintenant éditées sur papier et sur disque. Non seulement il a gagné la difficile partie engagée voici quinze ans, mais il est même en passe d'acquérir après la gloire ce qui d'ordinaire la précède, la célébrité. Pour une fois, un grand événement esthétique aura connu simultanément un grand retentissement populaire. Je laisse aux sociologues l'étude de ce dernier phénomène pour m'interroger sur le premier, en partant de son histoire.

Depuis la dernière guerre, l'histoire de la musique en Occident, quelle que soit la confusion apparente, est dominée par quatre grands faits. D'abord la redécouverte de l'École viennoise et la lutte des néo-sériels (Boulez, Stockhausen, Berio) contre l'humanisme creux des musiciens en place. Cette lutte, patronnée par Messiaen, occupe les années 1945-1955 environ. L'idée directrice est d'étendre à toutes les composantes sonores, baptisées « paramètres », les procédés de la dodécaphonie, eux-mêmes issus des combinaisons contrapuntiques. Loin d'abolir les notes de musique, l'école sérielle les compte, les calibre, les multiplie, et crée un pointillisme aux réseaux de plus en plus denses. Dans les mêmes années, John Cage aux États-Unis abandonne ses recherches de timbre et de rythme, où il suit Varèse d'assez loin, pour se lancer sur une voie d'une logique toute nouvelle : le hasard. S'inspirant de traités de divination chinois comme le I-Ching, il propose de rendre aléatoire l'acte créateur en musique et de tirer au sort tous les éléments de l'œuvre. A première vue sa démarche, aussi farfelue et « littéraire » que celle des néo-sériels se veut méthodique et rigoureuse, est le contraire de celle-ci. En fait l'une et l'autre traduisent sans doute deux constats d'échec des concepts qui jusqu'alors régissaient et justifiaient la composition : mélodie, harmonie, rythme. Par défaut chez Cage, par excès chez un Boulez, les nouvelles œuvres refusent l'une après l'autre tous les fondements traditionnels de la musique. Vers 1955 la crise de la musique sérielle, dénoncée par Xenakis, est celle d'une hypertrophie : trop de déterminisme aboutit à un chaos statistique. Les œuvres que l'on voulait rigoureusement « contrôlées » sont en fait un jeu de points sonores, de masses, une « balistique » complexe qui relève d'un déterminisme stochastique et non linéaire. C'est là que paradoxalement se rapprochent la démarche aléatoire de Cage et celle d'un Stockhausen. Les néo-sériels vont se lancer dans des œuvres « mobiles », dans des formes ouvertes, qui d'abord visent à rendre une certaine souplesse à leurs épures, puis une certaine liberté à l'interprète, avant de dévier vers l'improvisation collective et le « théâtre instrumental » pour certains. Cage poursuit ses aimables rêveries poético-musicales, et au milieu de cet excès d'empirisme succédant à un excès de rigueur, Xenakis, aidé par sa formation mathématique d'ingénieur et d'architecte, va rappeler que le hasard a ses lois, que l'on a commencé à les étudier dès le XVII<sup>ème</sup> siècle, et qu'il y a intérêt à les appliquer à des compositions musicales dès lors que celles-ci mettent en œuvre des événements trop nombreux pour être enchaînés linéairement. *Metastasis* et *Pithoprakta* sont les premières pièces versées au dossier de cette musique «

stochastique ». On peut les considérer au départ comme une synthèse entre les deux idées précédemment évoquées : contrôle de toutes les dimensions sonores, et hasard. Le quatrième grand phénomène a pris naissance vers 1948; il s'agit de l'annexion des bruits à la musique par le moyen de l'enregistrement, avec l'invention de la « musique concrète » par P. Schaeffer. Toute une tendance très forte de la musique occidentale (Stravinski, Varèse) s'épanouissait avec cette nouvelle possibilité technique, qui d'ailleurs ne se développait que parce qu'elle répondait à un besoin. Vers 1934 les premiers trucages d'enregistrement utilisés par le cinéma étaient restés sans influence sur un monde musical où Honegger figurait le dernier mot du modernisme. Longtemps considérée comme un bricolage marginal ou un condiment sonore, sans intérêt selon Boulez « ni du point de vue sonore ni du point de vue de la composition », la musique électro-acoustique ne proposait sans doute aucune idée esthétique significative et son importance ne s'est imposée, après 1958, qu'à l'encontre justement de toutes les idées esthétiques, par la seule richesse des sons qu'elle révélait et qu'elle obligeait à entendre. Leur force, irrésistible comme beaucoup de forces naturelles, a aujourd'hui bouleversé, comme on pouvait le prévoir dès 1960, toute l'écriture instrumentale, caractérisée par le dépassement de la note de musique, et explique le foisonnement des propositions sonores actuelles : nous sommes en plein baroque, c'est-à-dire en pleine exaltation des richesses sonores de la nature.

La position de Xenakis vis-à-vis de ce quatrième phénomène est complexe. Il a utilisé les techniques électro-acoustiques dès 1957, avec *Diamorphoses*, pour apparemment les abandonner après l'oeuvre limite qu'est *Bohor*. Xenakis est très fortement marqué lui aussi par ce contact avec les sons naturels : les phénomènes multiples, la complexité des pâtes sonores se retrouvent dans les structures et dans les timbres qu'il met en oeuvre. Mais Xenakis veut tenir les deux bouts de la chaîne : principes abstraits et fondamentaux de la logique d'une part, foisonnement irrationnel du réel d'autre part, et c'est ce double souci qui en fait un vrai compositeur, et non pas un simple théoricien ni un simple arrangeur de nouvelles couleurs sonores.

Nous voilà donc arrivés au problème posé par l'oeuvre de Xenakis, et par rapport auquel il est indispensable à chaque compositeur de se situer : celui des rapports entre pensée et nature, et subsidiairement entre science et art. Les idées de Xenakis représentent d'une part une extrême intellectualisation de la musique, définie comme un vêtement sonore mis sur des concepts logiques, une philosophie auditive en quelque sorte, et même un « art-science »; mais l'extrême efficacité sensible de ses oeuvres, dont la vulgarisation évoquée au début de cet article est un témoignage, laisse penser qu'outre ce contenu intellectuel, elles offrent quelque chose d'autre, dont je suis persuadé que l'origine est non pas dans le domaine de l'inconscient affectif, mais bien dans le réel sonore, la « nature », source et non seulement objet de pensée.

Ce n'est qu'en apparence que les querelles musicales de notre temps sont des querelles de théories. La combinatoire sérielle, les propositions aléatoires de Cage, les « silences rythmés » de Messiaen, la logique symbolique de Xenakis paraissent sans doute le comble de l'intellectualisme, et de fait certaines oeuvres n'ont pas eu

d'autre mérite que de faire progresser la logique musicale, que ce soit le Mode de valeurs et d'intensités de Messiaen ou le Klavierstück XI de Stockhausen. Mais l'analyse des séries dans une oeuvre ne nous apprend à peu près rien de significatif sur elle; et par ailleurs Xenakis nous propose une nouvelle musique et non de nouveaux théorèmes. Quelle que soit l'audace d'une théorie, elle n'est qu'un utile échafaudage destiné à disparaître une fois l'oeuvre réalisée, et les vraies querelles portent finalement sur ce qu'on entend. Xenakis est parfois contredit par ses propres compositions lorsqu'il pense édifier un « art-science », et une part de son succès est due à un malentendu fructueux. Or ce que l'art, en l'occurrence la musique, a de spécifique par rapport à la science, c'est précisément que la théorie ne lui suffit pas, et que si l'oeuvre - ou manifestation sensible quelconque - n'est rien de plus qu'une application, si la musique est faite pour des savants sourds, on peut sans inconvénient s'en passer. Xenakis a raison de rappeler que la musique est un mode de connaissance, comme la science, mais ce n'est pas un mode rationnel. Elle n'est pas destinée à opérer une synthèse avec celle-ci. La musique est une pensée du monde et sur le monde des sons ; la science acoustique n'est qu'une réflexion à propos de ce monde. La musique est révélation de l'intelligence latente dans le sonore. La démarche scientifique est l'application d'une pensée rationnelle sur le réel : l'une exclut l'autre, et probablement dans une sorte de « relation d'incertitude » telle qu'on ne peut accéder simultanément à la connaissance rationnelle et à la connaissance « poétique » du réel, bien que les deux démarches soient également justifiées et nécessaires. Les compositeurs actuels hésitent souvent entre un refus de la science qui les ramène au culte primitif de la magie sonore, et un scientisme naïf qui les précipite vers le culte non moins primaire des synthétiseurs et des ordinateurs. La difficulté est celle de toute notre civilisation : refuser le mythe du progrès (technologique) sans retomber dans celui du bon sauvage. L'exemple de Xenakis est d'une importance primordiale, et les foules l'ont deviné avant bien des musiciens : s'il cherche à faire en sorte que la musique ne soit pour l'humanité ni consolation, ni refuge, ni divertissement, mais repère sur une voie d'accomplissement spirituel et d'action, c'est qu'être compositeur aujourd'hui implique le refus du dilemme entre le prestige d'une science hors de propos et un folklore musical plus ou moins raffiné. L'oeuvre de Xenakis est peut-être le plus ambitieux effort accompli depuis Pythagore pour proposer le nombre et la musique comme voie de connaissance et de salut spirituel ; c'est-à-dire de salut par la connaissance. Qu'il réussisse ou non à faire vraiment une synthèse de la science et de l'art, il démontre l'intérêt qu'il y a à fonder l'acte créateur sur des principes radicaux, à condition que ces principes ne soient pas le reflet d'un arbitraire humain, et que « l'ordre et la connexion des idées » soient aussi « l'ordre et la connexion des choses ». Rameau en son temps n'avait pas procédé autrement. C'est là qu'apparaît la parenté profonde entre la création artistique et la curiosité scientifique. Mais la science n'utilise que le mode indicatif, il appartient à l'art de traduire tout ce qui va au-delà des constats et des inductions. C'est par l'art qu'une civilisation se rêve, montrant ainsi le chemin à la science, et toute civilisation qui cesse de se rêver est déjà morte (mais les rêves empruntent toutes leurs images à la réalité, dans laquelle ils ne font

peut-être qu'opérer une sélection automatique selon un critère d'utilité subjective). Reconnaissons donc, pour paraphraser Baudelaire, que toute musique « qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie » est une musique « homicide et suicide ».

L'appel aux mathématiques que fait Xenakis n'est qu'une des réponses possibles à ce souci d'unir les fondements du réel et ceux de la pensée. Pour ma part j'essaie, à travers maintes difficultés, une autre voie, celle de l'imitation de modèles sonores. Cette notion d'imitation, totalement disqualifiée par le romantisme pour qui le contact entre le réel et la pensée ne pouvait avoir lieu que dans l'éclair mystique d'une révélation unique, est à reprendre attentivement. Elle suppose que les idées nous viennent des choses et que la création se situe à la rencontre de ce que donne le modèle et des structures inhérentes à la pensée qui l'analyse, donc en une fusion de la découverte et de l'invention. Xenakis ne met l'accent que sur ce qu'invente la pensée, sur les lois qu'elle se donne, mais tout montre que chez lui les modèles réels sont extrêmement présents (foules, cigales, etc.). Inversement je considère que l'importance est dans le modèle choisi, que la musique est dans la nature ; mais l'analyse du sonore, si intuitive soit-elle, suppose un minimum de processus abstraits conscients, donc d'invention. Lorsqu'il m'arrive de transcrire à l'orchestre les structures phonétiques d'un modèle sonore linguistique, animal ou autre, il ne s'agit pas de l'application mécanique d'un « pattern » abstrait, qui serait aussi vain qu'une série, mais essentiellement la recherche d'un ordre sonore commun à l'homme et aux choses, dans lequel la pensée consciente n'est qu'un outil de révélation de la pensée latente. Priver le modèle de son sens propre, en particulier dans le cas du langage parlé, où je cherche à transmuter la parole en musique, revient non seulement à donner à entendre le sonore comme une musique, mais surtout à donner à entendre la musique comme un phénomène naturel. Le langage tend à constituer un règne humain à part de la nature, mais la musique sert à relier ce règne à tous les autres; elle est, au-delà du langage aliénant et limitatif, un instrument de libération et de réconciliation avec le monde; elle est donc, malgré la prose généralisée, un lieu de l'esprit qui sauvegarde ce qu'on appelle pompeusement les valeurs du sacré, et qui figure non seulement le statut primitif de l'homme dans l'univers, mais aussi, d'une tout autre manière, son destin futur, une fois surmontés les déchirants dualismes où il est aujourd'hui empêtré.

L'usage dans mon oeuvre récente *Rituel d'oubli* pour orchestre et bande magnétique, de nombreux bruits naturels bruts et parfaitement reconnaissables, liés à une écriture instrumentale tout à fait stylisée, s'explique par cette entreprise : « déshumaniser » la musique en diminuant le rôle de ce qui fait d'elle une annexe du langage, et la « naturaliser » en exaltant ce qui dans les sons bruts contient déjà une pensée. La musique électro-acoustique, en effaçant toute frontière entre le bruit et le son musical, n'a pas seulement aboli l'idée de bruit, il est fatal qu'elle ait aussi ouvert au mot de musique un nouveau champ sémantique. Elle n'a pas seulement enrichi la palette des compositeurs et modifié leur écriture, elle a modifié le sens même de leur activité. Puisque « musique » ne peut plus désigner un certain type de sons et d'architecture sonore, puisque l'extension objective du sens de ce mot est illimitée

dès qu'on y incorpore le rugissement d'un lion, le déferlement des vagues, les hurlements d'un calao, comme c'est le cas dans Rituel d'Oubli, le critère du musical et du non-musical passe par l'attitude d'écoute et par elle seule. Aujourd'hui le degré de hasard des structures sonores, la complexité des sons, l'intentionnalité même de leur apparition ne sont que des éléments d'appréciation, ils cessent d'être des frontières entre sonore et musical. L'auditeur d'une telle musique est non seulement invité à oublier la distinction entre ces deux notions, ce qui après tout est à peu près chose faite, mais aussi entre un ordre naturel et un ordre humain, ce qui sans doute est plus difficile. Il faut pour cela admettre que la musique n'a pas pour mission de rassembler les hommes autour d'un message, mais de les réconcilier avec l'universel contre lequel ils ont dressé vainement un ordre purement humain. Ce n'est pas seulement dans la mesure où les sons traduisent la pensée d'un homme qu'on peut les appeler musique, c'est aussi dans la mesure où ils livrent un sens immanent, la pensée humaine n'ayant alors joué qu'un rôle de révélateur. Il ne s'agit pas par là d'humilier l'homme, mais de le délivrer des prisons où il s'enferme. Le concept humaniste de « langage musical » est la première de ces prisons où je cherche à faire une brèche.

Le danger que court la musique aujourd'hui est le même dont on voit mourir la peinture : une liberté sans objet, qui est la plus dure des prisons, tout étant possible et rien ne valant plus la peine d'être fait. L'invasion de l'absurde est commencée. Nous assistons parfois aux manifestations d'un nihilisme musical, dont témoignent tour à tour le théâtre instrumental, pour qui l'exécution de la musique est d'abord un spectacle, généralement grotesque; les happenings sonores où n'importe quoi fait par n'importe qui tient lieu de création; et enfin le décervelage entrepris à l'aide de sons indéfiniment répétés, ou de collages hétéroclites visant à souligner le caractère d'objet commercial - de pacotille - de toute musique. Contre cette abdication désespérée, les compositeurs peuvent trouver une ressource inépuisable dans le réel sonore. C'est dans ce contact, celui d'Antée avec la Terre, que chaque révolte créatrice peut trouver son point d'appui, un objet à accepter et à refuser de façon toujours nouvelle. Ce qui est refusé (par la stylisation, l'invention de formes) étant dans un certain équilibre avec ce qui est accepté (dans la découverte), qui définit à chaque fois le style. Le formalisme des contrôleurs des poids et mesures sonores ou l'abandon naïf au hasard brut représentent deux refus également mortels pour la musique. Le premier a disparu avec la musique sérielle voici quelques années, le second est le paravent à la mode derrière lequel quelques compositeurs abritent le vide de leur pensée. La musique a intérêt à devenir un art réaliste, c'est-à-dire la manifestation de ce que la conscience découvre dans une réalité sonore choisie et qu'il faut commencer par aimer. Seulement aujourd'hui tous les compositeurs n'aiment pas la musique, et tous ne songent pas à ouvrir leurs oreilles.

1. Voir « Situation de la Recherche », p. 76-77, Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision, n° 27-28, Flammarion, 1960.

1er novembre 1969  
propos de Xenakis