

Iannis Xenakis en son siècle

Xenakis n'aura vécu qu'un mois au XXI^{ème} siècle. Mais la convention de l'ère chrétienne laissait indifférent cet homme qui se rêvait plutôt citoyen de l'Athènes antique, et en tout cas, toute son œuvre s'était déjà installée avec un demi-siècle d'avance dans le nouveau millénaire. Son apparition météorique le 16 octobre 1955 à Donaueschingen a autant bouleversé les avant-gardistes, comme on disait, que les conservateurs. Xenakis venait d'ailleurs, et sa musique semblait provenir d'un monde inconnu. Avec le recul, peut-on dire que ce monde préfigurait le nôtre ? Xenakis ne serait donc pas un homme du siècle qui vient de passer ?

Ces questions ne sont pas simples. Sans doute, il fait désormais l'objet d'une reconnaissance mondiale, mais le critère externe d'un succès public ne saurait assurer à lui seul l'entrée dans un Panthéon définitif. C'est pour des raisons internes plus profondes que je crois que la figure de Xenakis restera centrale dans l'histoire de la musique du XX^{ème} siècle. Le recul dont nous disposons permet peut-être déjà d'observer tout ce qui, à l'insu des auditeurs des années 50, établissait d'emblée l'appartenance de Xenakis à ce siècle. La rencontre du 2 décembre 1954 avec Varèse ressemble à un passage de relai. D'une certaine manière, Xenakis incarne une revanche que Varèse aurait souhaitée. Si ce dernier a eu douloureusement conscience de n'avoir pu aller jusqu'au bout de son génie, Xenakis, lui, a accompli une œuvre riche et abondante. Les deux compositeurs partagent au demeurant un nombre important d'orientations esthétiques : tentation de la table rase, rejet des limitations techniques des instruments traditionnels, recherche de sons nouveaux, sensibilité au merveilleux scientifique, conception spatiale de la musique illustrée par des processus de projection sonore, goût pour le primitif. À cela s'ajoutent certaines affinités de tempérament: énergie, emportements occasionnels, liberté de pensée, audace de l'imagination, dédain des demi-teintes, solitude.

Mais si Xenakis est bien l'héritier légitime de Varèse, sa personnalité s'est cependant dégagée de ce statut. Ses débuts de compositeur coïncident, comme l'ultime production de Varèse, avec l'arrivée des musiques sur bande, et il a si fort marqué ce territoire que souvent l'étiquette réductrice d'électroacousticien lui est restée un peu trop attachée, pour un compositeur dont l'œuvre est essentiellement instrumentale et vocale. Mais il est vrai qu'à l'époque où il

devait pour survivre accepter les lourds impératifs et les légers salaires de Le Corbusier, un de ses premiers "luxes" fut l'achat d'un magnétophone. C'est sur cette machine que Varèse réécouta, atterré, l'écho catastrophique de la création de ses *Déserts*. La suite a confirmé cet intérêt précoce pour le haut-parleur et l'ordinateur comme moyens d'éviter les routines instrumentales, qu'il avait pourtant dès *Metastasis* radicalement bousculées. La suite : fondation du premier centre français de recherches de composition et de synthèse sonore par ordinateur (l'Emamu devenu ensuite le Cemamu) ; les directives pour la construction d'une machine à dessiner la musique, l'Upic ; l'invention de programmes coordonnant sons et trajectoires lumineuses dans les Polytopes, tout cela a jusqu'au bout confirmé sa confiance précoce dans les technologies nouvelles.

Mais ce qui échappe au monde varésien, c'est une imagination agile et multiforme. Tandis que l'ancien prophète reprend inexorablement dans la douzaine d'œuvres qu'il a pu achever une seule et même vision d'un nouveau monde sonore, Xenakis, lui, nous laisse environ 140 créations qui témoignent d'une curiosité et d'une créativité beaucoup plus larges. Musiques de chambre du solo au petit ensemble, concerti, petits et grands chœurs, expériences spatiales, spectacles multimedia, il n'est guère de domaine où il n'ait apporté une sonorité et une expressivité singulières. L'absence du théâtre musical proprement dit est compensée par les musiques de scène, et celle des musiques "mixtes" par l'alternance des instruments et de la bande dans *Analogiques A + B* ou dans les *Polytopes*.

Si Xenakis appartient bien à son siècle par cette passion de l'originalité et de l'inouï, qui a pu le mener jusqu'au désir de la table rase, il le représente également bien par l'ambition révolutionnaire. Le XX^{ème} siècle, jusqu'à son dernier quart du moins, aura vécu comme une religion nouvelle la grande espérance d'un changement des fondements mêmes de la société et de l'esprit. Longtemps fidèle à l'engagement politique qu'il a payé au prix fort d'une terrible blessure, Xenakis avait reporté sur les catégories de la pensée, plus que sur les mutations politiques, son ambition de créer un homme nouveau. Dans quelques superbes rêveries utopiques, il a dit son refus des limites naturelles auxquelles le commun des mortels se résigne. Il a presque cru pouvoir même inverser le flux du temps en provoquant des mutations de la pensée. Peut-être ce voyage lui aurait-il permis d'annuler les drames de son enfance et de sa jeunesse...

Cette dimension utopique et son inéluctable échec font de Xenakis un authentique héros de tragédie, et cela l'assigne totalement à sa culture d'origine. Ce qu'il voulait retenir de la Grèce, c'était d'abord Eschyle, Sophocle et Euripide, puis les Pré-socratiques et Platon¹. Quelques résurgences byzantines ou populaires se sont fait jour, après dix années de refoulement, à partir des *Suppliantes* en 1964. Parallèlement l'effort de rationalité militante des débuts, placés sous le signe des mathématiques appliquées, a peu à peu cédé la place aux violences des pré-Olympiens et à cette autre Grèce sauvage des cultes orgiaques et des cataclysmes telluriques. Tout se passe comme si, après la première période des musiques "stochastiques", la recherche d'un contrôle du chaos par les lois des mathématiques et de la physique avait fini par abdiquer, et s'était peu à peu soumise à la rigueur du déterminisme qui règne dans la dernière période.

On devine peut-être cette histoire à travers l'évolution des titres mêmes : en 1962 *Morsima-Amorsima* oppose les réalités fatales (*Morsima*) à celles pour qui Xenakis invente un antonyme, comme s'il entendait casser pour la première fois les Destinées par la musique. Quinze ans plus tard, *Dmaathen* signifie "ils furent vaincus", tandis que *Kottos* se réfère à un de ces géants aux Cent Bras qui incarnent des forces primitives antérieures aux dieux de l'Olympe. En 1987, *Ata* nomme l'erreur fatale qui perd les humains, et *Kassandra* la prophétesse impuissante à empêcher les catastrophes qu'elle sait pourtant prévoir. Toutefois des inspirations contraires coexistent, et les couleurs de la mort (*Aïs*, 1980, *Nekuia* 1981, *Knephas* et *Kyania* en 1990, *Dämmerschein* en 1994) alternent longtemps avec celles des immortels ou de la vie (*La légende d'Eer* en 1977, *Pléiades*² en 1978, *Anemoessa*³ en 1979, *Embellie* en 1981, *Chant des soleils* en 1983, *Thallein* en 1984).

Jusqu'ici j'ai évoqué l'imaginaire de Xenakis, sans aborder son métier de musicien. C'est pourtant celui-ci qui, auprès de beaucoup de compositeurs, lui a assuré une audience qui est tout aussi significative que la réceptivité d'un large

1

.Accessoirement, les ruines fascinantes des poèmes de Sappho, pour lesquels nous nous étions découvert d'emblée un même attrait. Il avait en effet voulu les mettre en musique, dans des essais aujourd'hui perdus, et lorsque je l'ai rencontré en 1958, je composais *Safous Mélé*.

2

caressée par la brise

3

fleurir

public à sa poétique. Sans entrer dans des analyses techniques détaillées, il faut signaler l'efficacité des moyens graphiques autant que mathématiques par lesquels il a inventé un contrôle des masses polyphoniques dès le milieu des années 50, soit bien avant Ligeti et Penderecki. Xenakis travaillant comme un architecte à la table à dessiner représente une version très nouvelle du *Tafelkomponist*. Au lieu de combiner des symboles, il organise des trajets sonores physiques, et ne les transcrit sur partition que pour se plier bon gré mal gré aux pratiques instrumentales telles qu'elles existent. Souvent, d'ailleurs, il ruse avec elles, multipliant des notations polyrythmiques dont l'esprit, sinon la lettre, est étranger aux normes de la pulsation et de la mesure.

Cette ambition de sculpter le son pour ainsi dire directement dans la masse, sans passer par les combinatoires issues de l'écriture, lui a valu le même genre d'attaques dont, en leur temps, Berlioz ou Moussorgsky avaient également été victimes, dénoncés par les scolastiques comme incompetents. Il est vrai que Xenakis lui-même, en mettant l'accent sur les règles logiques qui lui tenaient à cœur, et en écartant les commentaires émotionnels sur sa musique, a contribué de son côté à créer la légende d'un compositeur indifférent au rendu sonore. Si c'était pour le situer dans la descendance de Beethoven, ce serait à la rigueur acceptable, car lui aussi a placé la pensée pure plus haut que les accidents de sa réalisation. Il est arrivé autrefois qu'un interprète malveillant de Xenakis s'écarte délibérément d'une hauteur qu'il était chargé de jouer au sein d'une énorme masse statistique, sans que le résultat global soit significativement modifié. Il ne s'avisait pas que la seule chose qu'il prouvait alors était sa propre incompréhension des vrais enjeux, auxquels il substituait des critères et des routines adaptées à d'autres pensées musicales.

Xenakis a longtemps espéré trouver dans le synthétiseur à commandes graphiques qu'il a fait construire, l'Upic, la machine idéale qui lui permettrait de réaliser directement sa pensée, sans passer par les difficiles rapports avec des musiciens vivants. Ce n'est pas qu'il n'ait pas eu la chance de rencontrer des interprètes intelligents et du plus haut niveau. Au contraire, des fidèles ont compris et superbement servi sa musique, que l'on songe à la claveciniste Elizabeth Chojnacka, aux pianistes Yugi Takahashi ou Claude Helffer, au percussionniste Silvio Gualda, au chef Michel Tabachnik, ou à d'autres encore. Mais le dépassement de toutes les normes instrumentales, et plus généralement de toutes les limites humaines, aura été son ambition constante. Sans doute ne l'aura-t-il pas réalisée comme il l'avait espéré. Soit pour avoir trop misé sur des

hypothèses rationnelles, soit à cause de difficultés informatiques, les œuvres réalisées sur l'Upic ne sont sans doute pas aussi fortes que *Nuits*, *Jonchaies* ou *Aïs*.

La formalisation à laquelle Xenakis a attaché son nom, et dont il a abondamment prouvé la fécondité, a trouvé là une de ses limites. Antagoniste de celle du sérialisme intégral, elle n'en représente pas moins une sorte de substitut original. Ce qui sépare les "paramètres" que Xenakis mettait en œuvre de ceux que les néo-sériels manipulaient n'est pas leur degré de formalisme, bien que les lois mathématiques exploitées par Xenakis soient incontestablement plus générales que celles des contrepoints sériels. C'est la rupture totale avec les références traditionnelles, que conservaient encore les héritiers de Schönberg. Le modulo de l'octave n'est plus qu'un des cadres possibles, les douze notes un groupe parmi mille autres, et la mélodie un cas particulier des masses sonores : en partant de pareilles prémisses, Xenakis, plus radicalement encore que Varèse, tourne le dos aux dimensions musicales traditionnelles. Il ne subvertit pas l'harmonie et le contrepoint, il ne les contourne pas "obliquement" non plus, il fait comme s'ils n'avaient jamais compté, ni même existé.

Le succès de ces bases révolutionnaires garde un certain mystère. Car cette musique, qui ne ressemble pratiquement à aucune autre, atteint profondément des auditoires acculturés à des systèmes apparemment très différents. C'est une des données sur lesquelles depuis de longues années j'ai essayé de réfléchir. Ma thèse de Doctorat sur les modèles en musique, que Xenakis avait accepté de parrainer en 1980, s'orientait vers une interprétation différente de la sienne. Si l'existence d'universaux de la création et de la perception musicale est prouvée, l'ambition démiurgique de construire des systèmes originaux, donc de libérer indéfiniment l'esprit de toutes ses limites, et de tous ses repères, se heurte à des limites naturelles. Xenakis était préoccupé par cette hypothèse que je défendais, et qui impliquait que l'originalité ne peut se déployer selon des lois purement arbitraires, mais doit s'appuyer sur des déterminismes minimaux si elle veut les dépasser. Autant il était prêt à admettre à la rigueur l'existence de tels universaux jusque dans le monde animal où j'osais les traquer, autant il lui était difficile de renoncer à la liberté absolue de la création qui avait constamment été son idéal. Si la musique était déjà présente chez quelques autres espèces, et qu'ainsi elle avait des sources partiellement déterminées par la nature, que

devenait sa recherche des règles logiques minimales de la composition ? Il paraissait aberrant d'en créditer aussi des oiseaux ou des loups.

Nous n'avons plus beaucoup discuté la question par la suite, et mon embarras à intégrer l'évidence bouleversante des œuvres de Xenakis dans une théorie acceptable des universaux égale celle de Xenakis à admettre les limitations que semble impliquer une telle théorie par rapport au libre arbitre. Il est vrai que le trait le plus universel de la musique, l'ostinato, a fini par envahir de façon très insistante les dernières œuvres de Xenakis, Mais des catégories aussi largement attestées que l'ornementation, le refrain, la strophe, l'accelerando, ou l'équivalence de quinte ou d'octave, n'apparaissent pas dans son œuvre, qui s'en passe cependant sans dommage, alors que les expériences néo-sérielles radicales d'il y a un demi-siècle, qui les fuyaient tout autant parce qu'elles les réputaient liées à un système tonal aboli, ont laissé des œuvres pour la plupart mort-nées. Peut-être faut-il admettre que, selon son désir profond, Xenakis a su réveiller des catégories mentales qui appartiennent bien à l'esprit humain, mais qui n'étaient jusqu'à lui que très peu sollicitées.

Cette perspective d'une modernité radicale et triomphale est cependant confrontée aujourd'hui à une évolution où empirisme et passéisme, (pour ne pas dire bricolage et pompiérisme) traduisent souvent des ambitions bien plus modestes que son esprit conquérant. L'héroïque exploration tentée par Xenakis n'a pas fait école. On lui a emprunté très tôt quelques recettes d'écriture, mais au total, un peu comme Debussy avant lui, il a gardé le monopole d'une esthétique singulière. L'éclectisme mou d'une époque où la figure dérisoire du *disc jockey* tente d'usurper les fonctions de l'inventeur, en recollant des miettes abandonnées, constitue un contexte peu favorable pour ceux qui voudraient se livrer comme Xenakis à la recherche acharnée de cette "vérité rare, énorme et parfaite"⁴ qu'il évoquait en 1963 dans son premier ouvrage théorique. Sa relative solitude risque de durer encore longtemps.

Loin d'être seulement l'intellectuel utopiste que certaines déclarations des débuts tendaient à accréditer, Xenakis est en effet un musicien complet, qui croit à la médiation physique des sons pour éveiller la pensée. Duchamp s'en prenait à la peinture "rétinienne", mais Xenakis, malgré certains soupçons infondés, n'a jamais adopté une attitude comparable envers la musique "tympanique". C'est

⁴

. *Musiques formelles*, Revue Musicale n°253-254. Rééd. Stock, 1981.

peut-être cette alliance de spéculation logique et de violence physique qui constitue le trait le plus extraordinaire de son œuvre, et le plus inimitable.