

Xenakis et la nature

Le mot de « nature » est une de ces notions qui nous intéressent surtout par leur ambiguïté, laquelle est faite de sens superposés mais distincts qui s'y accumulent. Comme en une coupe stratigraphique, c'est là qu'on peut lire l'histoire de l'esprit humain y cherchant sa place. Il serait tentant de définir à quelle nature se réfèrent les musiciens, depuis Platon jusqu'à Messiaen, en passant par Monteverdi, Rameau ou les Romantiques... Limité à Xenakis et à notre temps, cet article n'ambitionne pas de proposer des vues véritablement historiques ou philosophiques ; il exprime seulement quelques idées d'un compositeur qui a, dès ses débuts, considéré l'œuvre et la démarche de Xenakis comme exemplaires, et pour qui cet exemple est à méditer plutôt qu'à suivre.

Une de mes premières impressions fortes me vint à l'écoute de *Diamorphoses*, en 1958, qui représentait enfin une œuvre de « musique concrète » dépassant le niveau expérimental. Le matériau était réduit à deux sources aussi hétéroclites que possible : grondements et chocs sourds d'un séisme, et glissandi superposés d'une minuscule clochette. De cette confrontation entre l'extrême grave et le suraigu surgissait un espace tragiquement « vide », où le conflit tellurique devenait l'image même de la guerre. En rendant audibles, par l'accélération, les infrasons que produisent les forces de l'écorce terrestre, Xenakis donnait un bon exemple de détournement de la « nature » à des fins esthétiques ; il faisait accéder un phénomène physique subliminaire à la sensibilité humaine.

De façon analogue, vers le même temps, *Concret P. H.*, malgré les allusions du titre au béton et aux paraboloïdes hyperboliques du pavillon Philips à Bruxelles, projetait le long des savantes surfaces réglées des voûtes le matériau sonore le plus commun et pourtant le plus inouï : des crépitements de braises incandescentes. L'étonnant, le signe de la réussite, est qu'on avait l'impression que c'était la « nature » qui jouait du Xenakis, et non l'inverse. Entre ces œuvres brutes, en effet, et les œuvres instrumentales, calculées ou non, il n'y a pas de hiatus ; et l'esthétique qui s'y manifeste est la même que celle de *Pithoprakta* ou d'*Analogiques A et B*. Cette constatation suffisait à réfuter l'idée sommaire, longtemps à la mode, selon laquelle l'organisation de l'œuvre devrait être tout entière tirée exclusivement de la nature du matériau, comme si le choix et la réalisation du matériau n'impliquait pas déjà la présence de catégories mentales en action.

Mais comment cette rencontre du fabriqué et du brut était-elle possible ? Dispersés dans les textes qu'écrivait Xenakis pour expliquer sa démarche, on trouvait des témoignages de son amour, de sa fascination même parfois, pour certains phénomènes sonores naturels, à la plupart desquels j'étais depuis toujours, moi-même, extrêmement sensible, ce qui a sans doute facilité mon immédiate adhésion à ses œuvres : chant des cigales, bruits de la grêle ou du feu et aussi tumulte des manifestations de foule. Xenakis trouvait-il, dans ces

événements dominés par les lois statistiques, une illustration de sa propre écriture, ou avait-il extrait celle-ci de ceux-là ? Parti de la critique du contrepoint sériel et d'une conception linéaire de la musique, il semblait s'inscrire dans une tradition, pour la dépasser par un mouvement de généralisation bien situé lui-même dans la lignée occidentale : la musique stochastique de 1954 était surtout, apparemment, un assainissement d'une pratique dénaturée par sa propre prolifération, une façon de regarder de plus haut le tissu inextricable des séries, pour jouer avec des ensembles, et des ensembles d'ensembles. On pourrait imaginer que l'accès à un niveau inédit de complexité quantitative (division extrême des cordes, polyrythmie devenue « balistique sonore », etc...) ait fait émerger des qualités nouvelles, et que l'éclatante originalité des premières œuvres de Xenakis, leur impressionnant aspect de phénomènes à la fois bruts et fourmillants de complexité, ne soient qu'une conséquence, en quelque sorte automatique, d'un propos parfaitement conscient et rationnel, ne retrouvant la nature dans ses résultats que parce qu'il l'avait retrouvée dans ses processus. Cette interprétation aurait l'avantage d'aller dans le sens de toute une suite de propositions de Xenakis lui-même, tendant à poser la logique comme le premier moteur de la création musicale.

Je ne crois pas cependant que les choses soient aussi claires. Si l'on considère que le développement de la pensée de Xenakis s'est fait dans un sens toujours plus abstrait, toujours plus purement logique, depuis les œuvres inspirées par les modèles de physique statistique (*Pithoprakta*) jusqu'à la musique symbolique (*Herma*), et qu'elle s'est sans cesse éloignée davantage des réalités sensibles comme des sons bruts, on est conduit à penser que sa vraie démarche est plutôt inverse, et que les lois que se donne Xenakis sont destinées à une approche toujours plus fine d'une « vérité rare, énorme et parfaite » dont l'image est comme un archétype dans les limbes de sa mémoire. Selon cette hypothèse, Xenakis s'inscrirait dans la postérité de Messiaen plutôt que des sériels, et le terme de son entreprise créatrice serait non pas devant mais derrière lui, qui entend faire sortir la musique des « serres atrophiées de la tradition et la replacer dans la nature ».

Cet apparent dilemme mérite qu'on s'y arrête un instant. En première approximation, il semble qu'il existe deux directions opposées de l'esprit. Pour l'une, créer a son sens plein, et la croyance en une conquête, une expansion, ou un progrès indéfinis des techniques soutient un raffinement croissant de l'écriture, essentiellement située, de ce fait, dans une perspective historique. L'atonalisme dépasse le système tonal, la série dépasse l'atonalisme, la stochastique dépasse la série et ainsi de suite. A l'optimisme de Boulez partant, en 1955, vers « les confins du pays fertile » répond en 1968 « la fantastique perspective que l'Art-Science » ouvre à Xenakis. L'autre esprit, qui ne s'accompagne pas forcément d'une vision pessimiste, considère que toute construction humaine est inférieure à cela qui fut donné et perdu, et qu'il faut retrouver. Musique des oiseaux ou du silence, en-deçà idéal de toutes les notes

que le compositeur, maladroitement, accumule, sans pouvoir ni réaliser, ni effacer l'obsédante image. Hoffmann, Mallarmé, Messiaen illustreraient, parfois, des incarnations très diverses de cette tendance. L'une et l'autre direction posent le créateur en rival de la nature ; mais rival plutôt présomptueux dans le premier cas, plutôt jaloux dans le second.

S'il fallait à tout prix situer Xenakis sur une de ces voies, ce serait plutôt sur la première. Si la série généralisée assurait un meilleur contrôle des « paramètres » que la dodécaphonie, l'ordinateur permet un traitement infiniment plus précis et complexe de ces mêmes symboles, et en ce sens, il y a « progrès » de *Polyphonie X* de Boulez à *ST. 10* de Xenakis.

Mais ce qui est important, c'est tout ce qui, dans les propositions de Xenakis, tend à passer outre cette opposition à laquelle il ne faut pas s'arrêter plus longtemps. Chaque fois qu'on lui demande si sa démarche est plutôt logique ou plutôt instinctive, Xenakis refuse le dilemme : non qu'il ne fasse pas la différence, mais parce qu'en définitive, selon lui, tout va de pair, et que déterminisme-hasard, concret-abstrait, et peut-être même passé-avenir ne sont jamais des concepts antinomiques, mais des nuances opposées dans notre esprit, et en lui seulement, à cause de son conditionnement ancestral.

Ce qui est certain, c'est que la musique de Xenakis n'est pas un message, et c'est ce qui me la rend paradoxalement proche. Elle ne me parle ni de lui ni de moi, elle est sans « sujet », elle est à la fois phénomène naturel et image concentrée d'autres phénomènes naturels. Xenakis part des volutes d'une fumée de cigarette, en schématise les évolutions sous formes graphique ou mathématique, et tire de cette formalisation des volutes sonores. Mais ces trois étapes constituent un geste unique : « La musique est une matrice d'idées, d'actions énergétiques, de processus mentaux, reflets à leur tour de la réalité physique qui nous a créés et qui nous porte, et de notre psychisme clair ou obscur ». En d'autres termes, la musique est, au moins en droit, sinon l'art suprême, du moins le point focal où se rencontrent les images de la pensée et de l'univers. « Pour nous, la musique est l'art qui, avant tous les arts, fait un compromis majeur entre le cerveau abstrait et sa matérialisation sensible, c'est-à-dire restreinte par des limites humaines ».

Ce discours n'offre guère de prise ou de faille, par son caractère unitaire ou universel ; il représente sur le plan des intentions une position actuellement très forte. Actuellement, c'est-à-dire, me semble-t-il, dans une ère où la ruine des idéologies précipite une poussière d'individus sous les lois inhumaines de la statistique qui sont les lois mêmes du tragique, moins l'essentiel, et où l'opposition transcendance-immanence a fait place, en particulier pour l'idée de « nature », aux deux faces de l'explicite et de l'implicite. Lorsque Xenakis parle de « dépassement » il devrait plutôt dire « manifestation » : l'inouï est déjà en nous, « toujours-déjà » ; il s'agit d'éveil, non d'exil, car si nous vivons dans un autre monde que celui que nos sens nous traduisent, nous vivons aussi dans un autre monde que celui que la connaissance rationnelle nous traduit ; nous

sommes nous-mêmes un autre monde, dont, pour Xenakis, la musique n'est qu'une des clés possibles. Quand Xenakis écrit : « C'est l'enrichissement et le bond en avant qui importent », il faut donc sans doute entendre, au moins dans la dernière phase de sa pensée, plus un enrichissement mental de l'homme que de ses techniques, et le « bond en avant » n'est que le déclenchement de processus psychiques latents, méconnus, que l'on va éveiller en musique... Il n'a pas lui-même voulu distinguer ce progrès de la nature humaine de celui de nos connaissances sur la nature physique, et c'est dans cette zone que peuvent proliférer les malentendus. S'inspirer des mouvements browniens pour contrôler des particules sonores est un jeu qui peut être fécond, plaisant, original, mais dont on voit mal en quoi il serait susceptible de favoriser une mutation des catégories de l'espace et du temps qui emprisonnent l'esprit humain. En d'autres termes, si l'on voit bien quel avantage technique il peut y avoir à utiliser des modèles physiques ou logiques pour composer on ne voit pas aussi bien en quoi la création musicale peut rejoindre ou précéder la connaissance. Si on veut tendre à une synthèse, à un art-science, il reste à expliquer le trait d'union.

Posons les questions dans d'autres termes : si nous appelons nature toute réalité, perceptible ou non, nous avons la connaissance rationnelle, la science, qui opère des découpages dans cette nature pour préciser ce qu'elle isole ; et la « connaissance esthétique », non reconnue comme telle par la première, et qui tend à rendre sensible globalement, sans spécialisation, le monde qu'elle imite. L'activité artistique est dès lors antagoniste de l'activité scientifique dans la mesure où elle persiste à représenter, à l'époque de la fragmentation du savoir, un type de savoir total ; à moins qu'on ne puisse dire qu'elle tend à préfigurer, au-delà de trois siècles d'une entreprise rationnelle qui se met à douter d'elle-même, la naissance d'une mentalité post-scientifique. Dans les deux cas, la référence, la « nature » est la même, mais tout le reste diffère. La connaissance scientifique à laquelle se rapportent et Xenakis et finalement tous les « savants », c'est toujours, en dernière analyse, la connaissance mathématique ; les autres étapes ou niveaux sont des préparatifs à l'établissement de la Formule. Les sciences naturelles et les sciences humaines sont des défrichages « provisoires ». Mais toutes croient - ou croyaient être innocentes de tout apport à l'objet, quel qu'il soit, de leur étude. L'opposition raison-intuition ou logique-irrationnel n'est pas décisive, et on sait le rôle qu'ont joué, jusque dans les trouvailles mathématiques, les caprices de l'imagination ; mais ce qu'une œuvre musicale apporte est radicalement différent de ce qu'un théorème apporte. Si elle témoigne elle aussi d'une interrogation critique de la nature, elle est également la nature, et cela d'autant plus qu'elle est mieux réussie ; sa plus grande ambition est au fond davantage d'exister elle-même, comme si elle n'avait pas été fabriquée, que d'éclairer l'existence du reste du monde. Et d'ailleurs, en tout état de cause, même un théorème n'est pas innocent, même le

faisceau de photons qui révèle la présence d'un corpuscule agit aussi sur la nature du corpuscule. En cela seulement, la science peut tendre, en effet, vers l'art...

Si l'on en conclut que la musique peut se passer des œuvres pour accéder au rang de connaissance, on entre dans la spéculation pure et silencieuse. De fait, certaines déclarations de Xenakis feraient demander : à quoi bon une réalisation sensible de lois logiques qu'une formalisation abstraite réalise plus précisément ? C'est là que se situe le trait d'union, qui est en réalité un trait de disjonction entre art et science. Et les œuvres de Xenakis les plus réussies répondent d'elles-mêmes : leur puissance sur l'esprit humain révèle, non pas qu'elles ont su traduire en sons je ne sais quelle « belle » loi logique, mais au contraire qu'elles ont réussi à dépasser l'appareil conceptuel sur lequel elles se sont bâties, et ont atteint au fond de nous quelque chose que nous savions sans en être conscients. C'est là une fin très admissible. Xenakis a raison de proposer comme justification de l'activité artistique une mutation de nos catégories de pensée, et il se peut bien qu'en ce sens, musique, poésie, etc... soient parfois en avance sur les concepts des sciences. Mais c'est une raison de plus de marquer nettement en quoi les deux démarches sauraient difficilement fusionner, en quoi aussi l'emploi délibéré de lois rationnellement formalisées est à la fois une commodité, peut-être inévitable, et un risque de banalisation pour la musique, puisque le rôle authentique de celle-ci serait d'atteindre ce qui ne peut être atteint par la démarche rationnelle. Le seul sens plausible de la synthèse qu'évoque volontiers Xenakis ne peut qu'être une promesse : science et musique fusionneront à la fin des temps. Mais a-t-on jamais sérieusement conçu qu'il pouvait y avoir une fin des temps, une abolition de l'histoire et en même temps une abolition de nos catégories temporelles ? Xenakis en arrive « à penser qu'il est possible de voyager dans le temps mentalement et détruire le mythe de la mort et de l'éternité. Ce sont des notions qui sont provisoires, depuis des millions d'années probablement, mais qui sont peut-être transformables beaucoup plus rapidement ». Cela signifierait que notre pensée cesse son investigation de la nature, et que c'est la nature qui en nous se pense. C'est là une sorte de vue religieuse sans surnaturel, un monisme matérialiste sans dialectique.

On peut se plaire volontiers à en rêver avec Xenakis, mais rien ne permet de croire que l'emploi de l'outil logique soit le plus déterminant. Xenakis écrit : « La musique de demain, en procédant par une structuration inédite, particulière, de l'espace et du temps, pourrait devenir un outil de transformation de l'homme, en influant sur sa structure mentale ». Mais parmi ses œuvres, *Bohor* stimule plus de facultés nouvelles qu'*Atrées* ou *ST 10*, dont la complexité consciente est infiniment plus élaborée. Je crois, comme lui, que la nature, plus que l'histoire, la tradition, le langage, ou la société, qui n'en sont que des découpages partiels, est bien le référent de toute création esthétique. Mais la tendance de Xenakis à médiatiser de plus en plus le contact par la

formalisation n'est pas l'unique voie possible ; je la crois même dangereuse dans la mesure où elle tend à réduire la musique à une technologie appliquée, un « habillage de pensée » dit Xenakis, et à lui prêter des cadres mentaux qu'elle adapte sans les avoir inventés. Il est vrai que pour Xenakis, « malheureusement », il n'y a d'un bout à l'autre de l'humanité qu'une seule logique, mais si l'on parie pour la découverte de nouveaux rapports avec le réel, ne vaut-il pas mieux n'utiliser que modérément des cadres conceptuels qui ne sont universels que provisoirement ?

Je préfère pour ma part provoquer des courts-circuits du son brut à l'œuvre musicale, et peut-être est-ce aussi une méthode d'interrogation du réel. C'est, en tout cas, une pressante mise en demeure à cette « nature » de s'avouer foncièrement identique à notre pensée. Pendant des siècles les hommes ont cherché l'évasion vers le dehors, l'ailleurs. Aujourd'hui où nous savons que les planètes sont désertes, où nous ne croyons plus au royaume des cieux, et où la prison, surpeuplée, va devenir plus inhabitable encore, le désir d'évasion ne pourra que se tourner vers le dedans, vers ici. L'esprit devra cesser de s'élancer vers les lointains, de prendre scientifiquement ses distances, d'être dualiste, pour faire de ses propres régions inexplorées le lieu où se réalisera une nouvelle manifestation du réel (de la « nature »). Xenakis a bien raison de faire comme si les expressions un peu périmées de « nature physique » et de « nature humaine » avaient encore un sens actuel, le même pour toutes deux ; mais il faudrait préciser que le compositeur n'est pas tant l'allié du physicien que le successeur de l'alchimiste : il sait que toute transformation du monde extérieur est aussi une transformation de l'esprit, et que provoquer l'une sans contrôler l'autre est une dangereuse imprudence.

Il est vrai qu'une telle pensée est incompatible avec le scientisme traditionnel, mais elle explique précisément - dans la mesure où la couleur que je lui donne est encore xenakiste - l'incitation de ce dernier à la naissance d'un nouvel esprit artistico-scientifique. Personne, à vrai dire, ne semble encore le suivre sur cette voie. Les pressions du désir, de la politique, sont bien plus actives que l'interrogation fondamentale à laquelle s'attache Xenakis avec sa métaphysique sonore. Mais ce que celle-ci a de radical et d'efficace l'emporte incontestablement sur ce qu'on peut lui trouver d'utopique ou d'idéal, et c'est pourquoi on l'écoute. Au fond c'est bien l'essentiel.

Mâche. -Xenakis a dit un jour de la musique qu'elle consistait à « exprimer l'intelligence par des moyens sonores ». Nous pourrions partir de là.

Revault d'Allonnes. - Cette définition est intéressante. Elle montre que Xenakis se situe volontairement dans un champ pythagoricien et parménidien, c'est-à-dire dans une certaine tradition de la rationalité grecque et occidentale. Les modèles mathématiques, entre autres, sont sortis de cette rationalité, et puisqu'elle a triomphé sur toute la surface du globe, il est clair que l'intelligence

humaine, en Extrême-Orient comme en Occident est une, c'est un premier point. Néanmoins il existe, hors de l'Occident, des musiques « autres ».

Le projet de Xenakis est d'arriver à en rendre compte comme des musiques occidentales, en termes pythagoriciens. C'est ce que signifient, notamment, ses tentatives de formalisation. Elles visent à prouver que ces musiques elles-mêmes, qui nous paraissent totalement différentes, sont porteuses d'une certaine rationalité. Ainsi on peut analyser l'échelle des hauteurs, dans toutes les musiques du monde, en utilisant la théorie des « cribles ».

Maintenant, rien n'interdit de retourner la phrase, "exprimer la musique par des moyens intelligibles". L'image que Xenakis se fait des musiques du passé ou des musiques "autres" est liée à sa vision de la musique de demain. Et pour lui, la continuité est assurée par cette correspondance étroite et constante entre l'intelligence et les moyens sonores.

Mâche - La définition qu'on vient de citer pose un problème politique, et non seulement épistémologique. Cette rationalité qui prétend à une valeur universelle est-elle une forme d'impérialisme ? Nous y reviendrons. Ensuite, je suis frappé par la tonalité humaniste de la formule. Xenakis semble écarter toute conception qui se refuse à assimiler la musique à une invention ou une convention humaine, et où il ne s'agit pas, pour la conscience, d'« exprimer » quelque chose, mais de révéler une réalité préexistante.

Xenakis - Je ne crois pas que mon point de vue soit particulièrement « humaniste ». Pour moi, il y a de l'intelligence partout, je pars du principe qu'il existe un monde objectif. Je ne peux pas le prouver, bien sûr, c'est une option. Mais à partir du moment où nous prenons cette option, nous découvrons autour de nous un univers intelligible.

Mâche - L'homme mesure de toutes choses ?

Xenakis - Peut-être. Mais à côté de Protagoras, et de son solipsisme brutal, il y a Parménide : l'être est un, unique, et ne change pas.

Mâche - Tout de même, « exprime » se réfère à la psychologie humaine.

Xenakis - C'est une image. Pourquoi penser à l'homme comme à un être détaché de l'univers et en contradiction avec lui ? Ça, c'est l'humanisme romantique. D'ailleurs, quand j'ai essayé d'expliquer dans La Nef, ce que représente la musique pour moi, je n'ai pas parlé d'intelligence. L'intelligence est une notion intuitive, qui évoque l'astuce, l'habileté. Pour revenir à la définition initiale, je dirais plutôt : « exprimer une conception du monde ».

Genuys - Quand une structure te paraît fructueuse dans un domaine

quelconque, tu cherches à la transposer dans le domaine musical. Est-ce simplement par curiosité ? Pour voir ce que ça donnera ?

Xenakis - La question n'est jamais : est-ce que je peux utiliser ça ? J'ai toujours une idée au départ, mais c'est une idée qui ne sait pas. A ce moment-là, je cherche à m'informer, à comprendre. Je lis tel ou tel ouvrage de théorie parce que j'ai besoin de le lire. Ainsi, j'ai commencé à m'intéresser au calcul des probabilités vers 1950, c'était un gros effort pour moi, parce que je comprends difficilement les mathématiques. Mais j'étais convaincu qu'il fallait prendre les problèmes de la musique par là. Plus tard, je me suis aperçu que le calcul des probabilités m'avait permis de résoudre certains problèmes, mais qu'il y en avait d'autres qui restaient dans l'ombre : le temps, les structures mentales. D'une façon générale, il est vrai qu'en raison de mon éducation grecque, et spécialement du goût que j'ai toujours eu pour la Grèce archaïque, j'étais naturellement orienté vers les mathématiques. Mais ces réflexions étaient subordonnées à mon besoin de musique. Lorsque j'ai étudié la stratégie des jeux, qui m'amusait, je me suis demandé ce qu'elle pourrait donner en musique. Mais il y avait déjà en moi l'idée d'un conflit, je savais déjà que certaines musiques de l'Inde s'inspiraient de cette idée.

Revault d'Allonnes - Il t'arrive de parler de l'« intelligence de l'oreille ». Tu désignes par là son pouvoir de discrimination et d'identification. L'intelligence consiste à ne pas confondre. Être intelligent, c'est rapprocher, différencier, introduire des relations que l'on peut ensuite symboliser.

Xenakis - On ne peut pas les symboliser totalement, sinon la musique ne serait pas nécessaire. La musique touche aussi à l'irrationnel. Ce que j'essaye d'analyser, c'est sa part la plus flagrante, la plus commune. Mais au bout du compte, que peut-on répondre à : « J'aime ça » ?

Revault d'Allonnes - Tu disais à l'instant que la théorie des jeux t'amusait.

Mâche - Être scientifique est aussi un choix. On fait de la science parce qu'on « aime ça ». Le désir n'est jamais rationnel.

Xenakis - En tout cas, la rationalité fait partie des moyens que l'homme s'est donnés pour agir d'une certaine façon. Il n'y a rien à faire, on bute contre cette évidence. Voyez l'exemple des Chinois.

Mâche - Le choix de l'industrialisation est un choix politique.

Xenakis - Non, c'est une question de survie.

Mâche - Pourtant, dans les sociétés industrielles, cette attitude est de plus en plus contestée. A ton avis, on ne peut pas éviter le passage par la technologie ?

Xenakis - Pour moi, l'intelligence ne se réduit pas à ça. Ce n'est pas seulement la rationalité au sens du déterminisme classique. Les mathématiques travaillent aussi dans l'irrationnel, elles construisent des édifices irrationnels.

Mâche - Comment te situes-tu par rapport au sursaut d'irrationalisme que l'on observe dans nos sociétés technologiquement avancées ?

Xenakis - C'est comme la pluie et le beau temps, ça varie. Il est trop facile d'opposer rationalité et irrationalité. En fait, les deux sont étroitement liés. En plus, ce qu'on dit, ce qu'on pense, ce qu'on fait est toujours provisoire, même si ce provisoire doit durer des millénaires. Par exemple, nous raisonnons toujours en fonction du temps. Mais le temps est une structure acquise dans la vie de l'homme. Il faudrait se demander si on ne peut pas la changer.

.....

Deux questions à Xenakis

1. L'axiomatisation (rationalisation) de la composition musicale fait figure à la fois de méthode de travail personnelle - comme telle, hors de discussion et, par la vocation universelle inhérente au rationalisme, de clef pour l'analyse de toutes les musiques passées et présentes, occidentales ou non. Si ce double caractère est bien admis par Xenakis :

a) envisage-t-il de développer sa démonstration par des analyses (il y a un embryon de tentative à propos de Beethoven dans son livre) ?

b) considère-t-il, d'une façon générale, que la formalisation rationnelle est véritablement un outil d'application universelle, même à des musiques auxquelles cet esprit est étranger, ou admet-il la relativité des systèmes de pensée, relativité telle qu'elle invite à ne comprendre une musique que par référence à son propre système de pensée ? Dans ce dernier cas, l'axiomatisation, valable pour Xenakis, n'aurait aucune pertinence réelle pour les musiques des Pygmées, les hymnes védiques, etc.

2. L'importance accordée par Xenakis à la formalisation comme instrument essentiel d'un progrès de la pensée s'inscrit dans l'idéologie occidentale (Grèce, Renaissance, « siècle des lumières », positivisme, etc.).

a) Le fait que cette idéologie ait abouti à un pragmatisme matérialiste dans le cadre de ses frontières, et à un impérialisme destructeur dans le cadre mondial est-il de nature à gêner Xenakis ?

b) Le remettrait-il en doute au vu de ses implications et de ses résultats

politiques ?

c) Comment concilie-t-il son profond respect des traditions de haute époque (bouddhisme japonais, par exemple) et cet esprit rationnel qui a, par nature, tendance à niveler les différences, donc à détruire ?

RATIONALITÉ ET IMPÉRIALISME

Xenakis - Je n'ai malheureusement pas le temps d'analyser des musiques différentes. Mais je suis persuadé qu'on pourrait leur appliquer la même méthode qu'aux musiques occidentales. Mes propositions d'axiomatisation sont tellement élémentaires qu'elles ont une portée universelle. Tout le monde compte le temps et utilise des intervalles. Que ces opérations soient conscientes ou non, peu importe : l'essentiel est qu'il s'agit des données de base de toute pratique musicale et qu'on peut les analyser des objets.

Mâche - Je ne suis pas sûr que les structures de base aient un caractère si général, il existe des langues qui ne distinguent pas entre l'avant et l'après, entre le singulier et le pluriel, entre les personnes. A supposer que ces données soient universelles, on peut se demander, alors, si elles présentent une signification quelconque. Elles se situent à un niveau d'abstraction tel qu'il devient inutile de les formuler.

Xenakis - A côté des structures d'ordre, il y a les structures partiellement ordonnées, que les mathématiciens ont étudiées depuis un siècle.

Mâche - Rechercher une structure accessible à l'intelligence dans une musique déterminée est déjà un acte d'appropriation sociale. As-tu le droit de le faire ? Admets-tu la relativité des systèmes de pensée ? Accepterais-tu, par exemple, qu'on analyse la musique de Xenakis en fonction d'autres systèmes ?

Xenakis - Parfaitement. J'admets le relativisme, je prétends seulement que l'approche rationnelle se fonde sur des moyens qui lui donnent une plus grande puissance, une plus grande universalité.

Mâche - il faudrait le prouver par des exemples.

Xenakis - Dire que tous les musiciens appréhendent le temps, les intervalles, les intensités n'a rien d'arbitraire. C'est un fait expérimental, valable partout dans le monde. D'ailleurs, la notation l'implique.

Mâche - On connaît des civilisations qui ne notent pas leur musique, il y a aussi des systèmes musicaux où les hauteurs ne sont pas fixes.

Xenakis - Les musiciens sont au moins conscients des différences entre les intervalles. C'est élémentaire, on ne peut pas y échapper.

Mâche - Alors, pourquoi les musiciens ne l'ont-ils pas vu jusqu'à présent ?

Xenakis - Parce qu'ils s'en moquent. Ce sont les théoriciens qui ont dégagé ces lois mathématiques. Tu trouves la même chose en psychologie : Piaget a découvert une coïncidence entre les phénomènes qu'il observait chez les enfants et certaines structures mathématiques et logiques.

Mâche - Les Hindous ont échafaudé des théories sur le symbolisme des notes. Elles remettent en cause la croyance dans la formalisation. Estimes-tu qu'elles sont aberrantes ?

Xenakis - La formalisation ne relève pas de la croyance. Elle s'appuie sur des faits.

Mâche - A condition de laisser tomber toute une partie de ces théories.

Xenakis - Si tu dis qu'une note représente autre chose, tu entres dans le domaine des relativités socioculturelles. Ça ne m'intéresse pas pour l'instant. Moi, j'ai un objet devant moi, et je veux l'étudier sous l'aspect qui le met en communication avec la science et l'universalité.

Mâche - Passons à la deuxième question. C'est un fait, aussi, que le rationalisme a été utilisé, dans une perspective pragmatiste, pour imposer notre civilisation aux autres peuples. Cela ne te gêne pas ?

Xenakis - Si, bien sûr. Je n'approuve pas l'usage que les Occidentaux ont fait d'un système de pensée pour détruire d'autres civilisations aussi riches, ou plus riches que la leur. Mais cela ne remet pas en cause le système lui-même, qui a une portée universelle. Que nous le voulions ou non, nous sommes voués à une banalité planétaire. On le voit bien, d'ailleurs, dans la musique actuelle. Les différences locales, les excentricités qu'il faudrait sauvegarder à tout prix s'effacent. Les musiciens de tous les pays font maintenant la même musique. C'est vrai même de la musique populaire, et je le déplore.

Mâche - Tu le déplores, mais ton propre travail contribue à ce nivellement.

Xenakis - Pas du tout. Quand j'écoute de la musique japonaise ou chinoise, et que, pour mieux la comprendre, j'essaie de forger des outils nouveaux, en m'appuyant sur une rationalité universelle, je ne la détruis pas.

Mâche - Tes analyses peuvent être contraires à sa mentalité.

Xenakis - Je ne vois pas comment.

Mâche - L'outil rationnel a sa place parmi d'autres. Mais il est difficile de prétendre qu'il a plus d'importance que l'outil symbolique ou l'outil mythique, par exemple. Eux aussi sont universels.

Xenakis - Non. J'essaie, moi, de prendre une distance par rapport à l'objet. Je ne cherche pas à en parler du dedans, ça, c'est une régression.

Mâche - Néanmoins tu t'empares de l'objet. Tu essaies de faire le bonheur des gens malgré eux.

Xenakis - Pourquoi ? Mon but est de comprendre et d'expliquer les choses d'une manière qui soit valable pour tous. Rester à l'intérieur du système pour en rendre compte est une position plus faible.

Mâche - Mais tu ne sors pas, toi-même, de ton propre système. Tu es un produit de la Grèce.

Xenakis - La force de la rationalité ne vient pas de ce qu'elle est grecque. L'expérience prouve que la même pensée est à l'œuvre à chaque instant, partout : dans les Mathématiques des Chinois ou des Hindous, chez les architectes mexicains. Ce qui s'est produit en Grèce se reproduit sur l'ensemble de la planète.

Mâche - La tendance à symboliser par des rapprochements irrationnels est universelle, elle aussi.

Xenakis - oui, dans la mesure où on y retrouve des rapports, des relations logiques, donc du rationnel.

Mâche - instituer une relation entre le registre aigu, la lumière et le divin, est-ce vraiment rationnel ? on dit : le rationnel est le progrès. Mais c'est une pétition logique, puisqu'on a d'abord défini le progrès comme le rationnel.

Xenakis - Les conséquences de la rationalisation, et notamment l'impérialisme, sont des épiphénomènes. Il se trouve que le pythagorisme est devenu planétaire parce que c'est en Occident qu'on a su exploiter cette découverte avec le maximum d'efficacité. La science, c'est vrai, permet de fabriquer des bombes. Mais les victimes ne se sauveront pas en invoquant Zarathoustra. C'est ce que les Japonais ont compris, ils sont devenus une grande puissance industrielle.

Mâche - Reste que cette expansion pourrait bien être un échec. Les gens ne sont pas plus rationnels aujourd'hui qu'il y a 5000 ans. Au contraire : plus on met l'accent sur la rationalité, plus la part irrationnelle, refoulée, pèse lourd. Elle resurgit ailleurs, et les choses qu'on a laissées dans l'ombre se vengent.

Xenakis - Le rationalisme moderne a évidemment ses défauts et tu peux contester l'emploi qui en est fait. Mais je ne vois pas pourquoi il faudrait mettre tout le système à bas sous prétexte qu'il se révèle destructeur ici ou là. D'ailleurs, quand je travaille, c'est toujours cahin-caha, à l'aveuglette. J'y vois clair après coup, quand j'essaie de mesurer les résultats. Je ne fais pas une œuvre rationaliste.

Mâche - Bien sûr, sinon tu serais seulement un philosophe. Tu fais de la musique, et par là même, tu découvres l'autre face, celle qui nous reste inconnue.

Xenakis - Les deux vont de pair. Mais je ne parle que de ce dont je peux parler. je ne parle pas de l'inaccessible. L'inaccessible, je l'atteins par ma musique.

9 juillet 1972

L'ARC, numéro spécial sur Xenakis (n°51) Aix-en-Provence, 4ème trimestre 1972, p.47-58