

Être xenakien : Une tentative d'exploration des lignes de fracture ouvertes par Iannis Xenakis dans la pensée musicale contemporaine

Jean-Marc CHOUVEL¹

Abstract: *C'est peu de dire que Xenakis a marqué son époque. Peu de musiciens ont proposé une rupture aussi significative dans la conception même du fait musical, au point que cette ligne de fracture est encore extrêmement vivante. On essaiera de comprendre l'origine et la nature du changement de paradigme proposé par Xenakis pour l'art musical. À travers diverses rencontres historiques, Varèse, mais aussi Boris de Schloezer et Marina Scriabine, dans la façon très spécifique qu'il a eu de s'intégrer au débat très actif en France sur le formalisme, en prenant aussi en considération le moment sociologique bien particulier du tournant des années soixante dans lequel cette proposition s'inscrivait, on tentera de comprendre les ressorts de la pensée musicale qui émerge et trouve en lui sa figure de proue. On s'interrogera également sur ce qui est vivant aujourd'hui de cette pensée et en quoi cela fait encore sens, et peut-être plus que jamais, d'être xenakien.*

Mots clés: *Iannis Xenakis, modernisme, formalisme, universalisme, progressisme*

1. Introduction

J'ai toujours été frappé de la façon dont Xenakis était perçu comme un point de bifurcation, voire comme un point de non retour, par des musiciens pourvus d'une grande culture musicale, peut-être justement du fait de cette culture musicale. Loin d'être simplement une anomalie de l'histoire, dans une histoire de la musique marquée au vingtième siècle par de nombreux soubresauts, la position symbolique de Xenakis dans le monde de la création musicale reste aujourd'hui encore, plus de vingt ans après sa mort, un sujet de crispation et de débat.

Il me semble important, alors que l'on commémore le centième anniversaire de sa naissance, de revenir sur les éléments qui font de l'œuvre de Xenakis un point de repère encore très net, une limite tracée dans le corps même de la

¹ Sorbonne Université et Institut de Recherches Musicologiques IReMus,

musique qui signifie un en-deçà et un au-delà. Beaucoup d'artistes ont revendiqué de rester en-deçà, peu sont ceux qui prétendent s'aventurer au-delà. Xenakis a eu fort peu d'épigones : il n'en voulait pas, comme il s'est toujours refusé à transmettre officiellement un « art de la composition ». Par contre il a toujours mis en avant un certain nombre de valeurs et d'exigences esthétiques et il ne faisait pas mystère que leur fondement était éthique et politique.

Pour mieux comprendre ce que signifie aujourd'hui « être xenakien », il est important de remonter au moment où émerge la figure de Xenakis, dans le courant des années soixante, après l'onde de choc de *Metastasis* (1954) et de *Pithoprakta* (1956), et de l'inscrire dans les débats esthétiques musicaux qui agitent les sphères culturelles et intellectuelles de l'époque. En essayant de ne pas s'empêtrer dans de vieilles querelles dont on sent bien qu'elles ont encore une odeur de souffre, on essaiera de cerner certains aspects de la pensée de Xenakis qui sont sans doute encore à vif dans le moment musical qui est le nôtre.

Nous le ferons autour de trois grands axes : le premier, « modernisme et formalisme », nous paraît fondamental pour bien comprendre comment Xenakis va s'inscrire dans un débat qui le précède largement ; le deuxième, « la méthode et la science » s'attachera à comprendre le bouleversement introduit par Xenakis dans la notion même de musical et dans la pratique compositionnelle ; le troisième axe, « universalisme et progressisme » essaiera de mettre en évidence la signification du geste xenakien dans le contexte civilisationnel où il a opéré.

2. Modernisme et formalisme

Les éditions de minuit publient en 1959 un livre de Boris de Schlœzer, coécrit avec sa nièce Marina Scriabine et dont le titre, *Problèmes de la musique moderne*, semble sonner le glas de la douce euphorie qui eut cours dans la première décennie de Darmstadt. Boris de Schlœzer a déjà publié, une dizaine d'années auparavant, un livre qui a eu un écho important : *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*² et dans lequel il met à jour la philosophie de la musique en introduisant la phénoménologie, mais aussi les théories de la *gestalt*, donnant ainsi un nouveau souffle aux théories formalistes d'Hanslick. Quant à Marina Scriabine, la fille du grand compositeur Russe, sa nièce, on la voit sur une photo prise à l'occasion de l'exposition internationale de Bruxelles, en 1958, l'année du pavillon *Philips*. Elle est en compagnie d'André Boucourechliev, Bruno Maderna, Henri Pousseur, Luc Ferrari, Pierre Schaeffer, Mauricio Kagel, Earl Brown, Luciano Berio,

² de Schlœzer, Boris, *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Collection Idées (n° 415), Gallimard, Paris, 1979 [Première parution en 1947]

Karlheinz Stockhausen... et John Cage apparaît hilare, allongé au sol³. Xenakis n'est pas sur la photo. Dans ce livre, de Schloezer reprend partiellement un de ses articles paru dans la *Nouvelle Nouvelle Revue Française* en mars 1954 et intitulé « Musique contemporaine, musique moderne⁴ ». La « définition » qu'il donne du moderne est intéressante :

Le moderne est en opposition avec l'art de ses contemporains⁵.

D'une certaine manière, cette définition, conforme à l'idée d'avant-garde comme rupture avec le temps présent, peut paraître en contradiction avec l'usage courant, en tout cas en français, du mot « contemporain » accolé au terme « musique », qui a pris le sens de « musique moderne », dont il serait la traduction dans beaucoup d'autres langues. Elle nous explique déjà que quand la musique contemporaine devient moderne, un nouveau régime d'opposition doit s'ouvrir, dans une dialectique indéfinie d'antagonismes. Pour reprendre les termes de de Schloezer, « [...] la musique moderne, [est] celle dont l'action subversive ouvre l'avenir, un avenir cependant nullement garanti, toujours aléatoire⁶ ».

On peut aussi comprendre que le moderne peut « chuter » dans le contemporain... Dans l'article de la *NRF*, de Schloezer exprime déjà (nous ne sommes qu'en 1954), l'ombre d'un doute :

la technique sérielle est-elle la seule capable, comme le pensent Boulez et ses amis, d'ordonner le vaste monde sonore qui s'offre actuellement à nous ? La question demeure ouverte à mon avis⁷.

C'est dans l'ombre de cette question que Xenakis écrira sans doute son célèbre article sur « la crise de la musique sérielle⁸ » paru en 1955 dans le premier numéro des *Gravesaner Blätter*. L'idée d'une crise du régime musical ordinaire est donc parfaitement comprise et on peut dire qu'elle hante les esprits de cette époque. D'ailleurs de Schloezer ne l'envisage pas autrement. Mais si le diagnostic semble admis, la sémiologie et les causes de la situation restent plus débattues.

³ http://lucferrari.com/wp-content/uploads/2017/05/historique-John-Cage-couche-1958_1024x_746.jpg [consulté le 29 septembre 2022]

⁴ de Schloezer, Boris, « Musique contemporaine, musique moderne », *La Nouvelle Revue Française*, N° 15, Gallimard, Paris, mars 1954, p. 513-516.

⁵ De Schloezer, Boris, Scriabine, Marina, *Problèmes de la musique moderne*, (postface de Iannis Xenakis), Les éditions de minuit, Paris, 1959, p. 8. [l'introduction est datée de 1957 et la postface de Xenakis date de 1977]

⁶ *Ibid.* p. 9.

⁷ de Schloezer, Boris, « Musique contemporaine, musique moderne », *op. cit.* p. 515.

⁸ Xenakis, Iannis, « La crise de la musique sérielle », *Gravesaner Blätter* n°1, 1955, p. 2-4. Repris dans *Kéleütha*, p. 39-43.

Si notre musique traverse effectivement une crise (et ceux-là même qui voulaient le nier reconnaissent le malaise actuel), ne serait-elle pas due justement à la mise en question de son langage ? [...] Tout le mal viendrait donc d'un intellectualisme abusif : on théorise, on systématise à outrance, au grand dam, paraît-il, de la sensibilité, de l'imagination, auxquelles il n'est plus permis de faire confiance, tandis qu'autrefois, la théorie se contentait de codifier la pratique⁹.

Au fond, pendant presque toute sa carrière, Xenakis sera sommé de se justifier devant ce que de Schläzer identifie comme la dialectique entre l'expressivité et la forme, une dialectique déjà largement thématisée par les philosophes, depuis le mythe de Marsyas et Apollon. D'une certaine manière, on pourrait dire que la transgression fondamentale de Xenakis, avec son idée de musique stochastique et de loi de poisson, c'est justement de soumettre le désordre à un ordre, de soumettre Dionysos à Apollon. Le choix même du titre de *Métastasis*, « au-delà de l'immobilité » est un programme esthétique, et probablement moral et politique. Cela transparait très clairement dans l'entretien mené par Claude Samuel à l'occasion de la diffusion télévisuelle de l'œuvre en 1966¹⁰.

[...] [on leur a dit] musicien moderne donc dangereux et beaucoup plus dangereux car il [Xenakis] n'est pas seulement compositeur et révolutionnaire mais en plus c'est un mathématicien et puis c'est un architecte et il utilise les données du calcul pour écrire de la musique. [...] Maintenant on peut vous [à Xenakis] faire un autre reproche, on vous l'a sûrement fait souvent : les mélomanes pensent qu'il y a quand même une sorte de contradiction entre l'utilisation de règles mathématiques et la spontanéité de la musique. Je veux dire il y a cette sorte de contraction entre le coeur et la tête. Qu'est-ce que vous répondez à cela¹¹ ?

Mais c'est un débat dont on sent bien qu'il n'est là que pour anticiper sur les préventions présumées de l'auditeur télévisuel. D'ailleurs Xenakis a mainte fois réagi à ces critiques en revendiquant un rapport direct avec l'auditeur, un rapport sans la médiation de la culture, un rapport comparable à celui qu'on a avec les phénomènes de la nature.

L'auditeur doit être saisi, avait-il dit un jour, et, qu'il le veuille ou non, tiré jusque dans la trajectoire des sons sans que cela nécessite un entraînement

⁹ *Ibid.* p. 18.

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=orBIEmNg5ak> [consulté le 30 septembre 2022] cf. note suivante.

¹¹ Émission *Musique de notre temps*, première diffusion, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, 27/9/1966, ID Notice : CPF86612412, cité par Bouchard, Aurélie, *La musique contemporaine à la télévision en France entre 1959 et 1968*, mémoire de Master soutenu à Sorbonne Université, 2022, p. 111. <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i16025653/iannis-xenakis-metastasis> [consulté le 30/09/2022]

préalable. Le choc sensuel doit être aussi intense que celui produit par un coup de tonnerre ou la vision d'un gouffre sans fond¹².

Dans le chapitre intitulé « Le langage du musicien », Boris de Schlœzer essaie de donner une base conceptuelle à cette problématique complexe du langage, à laquelle Xenakis, d'une certaine manière a toujours tout fait pour échapper. Il revient sur la notion de forme, et sur l'opposition contenu/contenant qu'elle sous-entend : ce qu'on appelle communément l'hylémorphisme, et ce qui a dégénéré dans la civilisation occidentale dans une querelle esthétique entre expressionnisme et formalisme. On a un peu oublié aujourd'hui à quel point ce débat était actif pendant toute la première moitié du vingtième siècle. De Schlœzer, qui est d'origine russe, convoque Stravinsky, qui « dit que sa musique est composée « comme un contrat de notaire¹³ » », mais les termes du débat sont en place depuis bien plus tôt. De Schlœzer, qui défend l'expressivité de la forme sans condition de connivence culturelle a cette formule :

Mais qu'exprime l'œuvre musicale ? Rien d'autre que ce qu'elle est, exactement comme une personne¹⁴.

Cette équivalence œuvre/personne, on la trouve déjà chez un autre grand esthéticien français de l'époque, Étienne Souriau (*Les différents modes d'existence*, 1943¹⁵) et c'est sans doute à partir d'elle que tout ce que l'avant-garde mettra en avant comme non-œuvre procèdera aussi d'un anti-humanisme. Mais De Schlœzer n'en reste pas à une métaphore. Pour lui,

[...] tout comme l'œuvre poétique ou plastique, l'œuvre musicale a un sens (qui n'apparaît que grâce à l'activité de la conscience) ; avec cette différence pourtant qu'il lui est totalement immanent. [...] Ce rapport d'immanence du sens à la forme se retrouve dans tous les arts, mais en liaison étroite avec un rapport de transcendance entre la communication et le communiqué. [...] On méconnaît d'ordinaire ce caractère essentiel de la musique, le fait que n'étant pas signe, elle a néanmoins pour l'auditeur un sens¹⁶.

À la toute fin de l'ouvrage, en reconnaissant avoir fait une large place aux problèmes qui touchent aux rapports entre compositeur et auditeur, les auteurs insistent sur le fait que ces problèmes, qui « mettent en cause la perception de la musique, sont d'ordinaire négligés par les jeunes musiciens. [...] ils cherchent

¹² Livret de présentation du CD *40 Jahre Donaueschinger Musiktage, 1950-1990*, col legno AU-031800, p. 130, cité par Ross, Alex, *The rest is noise, à l'écoute du XXe siècle, la modernité en musique*, Acte sud, Arles, 2010, p. 537.

¹³ De Schlœzer, Boris, Scriabine, Marina, *Problèmes de la musique moderne*, op. cit. p. 26.

¹⁴ *Ibid.* p. 29.

¹⁵ Souriau, Étienne, *Les Différents modes d'existence*, 1943 (nouvelle édition PUF, Paris, 2009, préface d'Isabelle Stengers et Bruno Latour).

¹⁶ De Schlœzer, Boris, Scriabine, Marina, *Problèmes de la musique moderne*, op. cit. p. 31-32.

l'explication et la justification de leurs entreprises auprès de la physique la plus récente, des mathématiques, de la cybernétique, de la linguistique et de sa nouvelle branche, la phonologie. [...] n'est-il pas curieux qu'ils se désintéressent d'un domaine auquel est étroitement lié l'exercice de leur art¹⁷ [...] ? »

C'est bien là le point d'achoppement : la fringante équivalence entre modernité et formalisme, qui semblait accomplir le sens de l'histoire – et par la même occasion la victoire de la raison – a en quelque sorte un point aveugle. Tout mon propre travail théorique a peut-être consisté à transformer la matrice d'*Achorripsis* (1956-1957), une vision purement spatiale et architecturale de la forme, en un « diagramme formel », dont le tracé est le résultat de tout un processus de perception/analyse (ce que de Schlœzer appelait « l'activité de la conscience »).

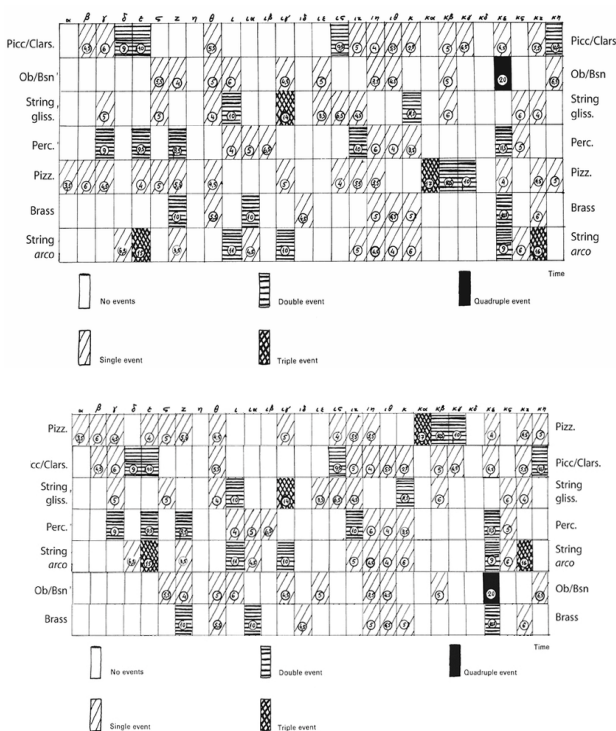


Fig.1. La matrice originale d'*Achorripsis* (1956-1957), et sa réécriture comme « diagramme formel », selon une procédure cognitivement orientée permettant de comprendre la pièce d'une manière plus conforme au vécu de l'auditeur.

¹⁷ *Ibid.* p. 190.

3. La méthode et la science

Dans sa critique d'un ouvrage d'André Hodeir consacré à la musique sérielle, Boris de Schloezer interroge avec une certaine véhémence l'idée d'équivalence horizontal et vertical¹⁸ qui articule mélodie et harmonie chez les compositeurs sériels, et il conclut à la nécessité d'un retour à la *méthode* de Descartes, principalement pour la place qu'y tient la faculté de douter. La méthode est au centre de la conception de la musique d'un autre grand compositeur et grand novateur contemporain de Xenakis : John Cage. James Tenney, dans un article qu'il consacre à « Cage et la théorie de l'harmonie », rappelle comment Cage définit l'art de composer :

[...] La structure dans la musique est sa divisibilité en parties successives, des phrases aux mouvements. La forme est contenu, la continuité. La méthode est le moyen de régler la continuité de note en note. Le matériau de la musique est son et silence. Leur intégration est la composition¹⁹.

Et il commente : « L'intérêt premier de Cage se porta sur la méthode. [...] On trouve dans sa musique une étonnante variété de méthodes différentes [...]. Aucun compositeur n'a, dans l'histoire de la musique, autant exploré cet aspect de la composition – mais pas simplement à cause d'une fascination pour la méthode en soi. Au contraire, les fréquents changements de méthode ont chaque fois résulté d'une analyse toujours renouvelée et plus pénétrante du *matériau* musical et de la nature de l'activité musicale en général²⁰ ». James Tenney lui-même est l'auteur, en

¹⁸ De Schloezer, Boris, « Retour à Descartes » *La Nouvelle Revue Française*, N° 30, Gallimard, Paris, Juin 1955. 1084-1088.

« C'est uniquement sur le papier qu'une structure harmonique est verticale, et l'on pourrait imaginer un mode de notation qui supprimerait cette dimension, les signes figurant les accords se limitant à l'horizontal. Et n'oublions pas, d'autre part, que la simple gamme n'est pas une succession de points, bien plutôt une succession de colonnes en quelque sorte, puisque la note fondamentale est surmontée d'harmoniques. En somme, si l'on fait abstraction de la notation actuelle, la différence entre un son, ut par exemple, et un accord quelconque, se ramène à ceci ut est un complexe sonore naturel, à la première puissance l'accord est un complexe relativement artificiel, à la seconde puissance. Ne serait-il pas donc préférable de ne plus parler de l'horizontal et du vertical ? En tout cas, dans la musique sérielle, l'harmonie ne peut être traitée comme une projection ou un aspect de la mélodie, et vice-versa, que si l'on postule « l'identité absolue d'un intervalle donné, de son redoublement et de son renversement si la série originale juxtapose ré dièse et si, l'on pourra présenter ces deux sons sous les rapports les plus variés ». Mais c'est ici qu'est enterré le chien, comme disent les Allemands. Je crois que, dans ces conditions, « harmonie », « mélodie » ont complètement changé de sens. »

¹⁹ Cage, John, *A Year from Monday*, Wesleyan University Press, Connecticut, 1967, Afterword, cité par Tenney, James, « John Cage et la théorie de l'harmonie », *Revue d'Esthétique* N° 13 - 14 - 15, Jean-Michel Place, Paris, 1998, p. 473.

²⁰ *Ibid.*

1964 d'un traité intitulé META/-HODOS²¹ qui explicite le sens grec du mot « méthode » : « au-delà du chemin » un ouvrage auquel il faudra bien un jour donner sa place dans l'histoire de la musique. Alors que les compositeurs du vieux continent sont en train de se chamailler sur des agencements de notes au sein d'une nouvelle méthode aux prétentions hégémoniques, des personnalités comme Cage, et bien évidemment Xenakis, désignent ce qui constitue la véritable révolution conceptuelle du monde de la musique au vingtième siècle. Ce n'est pas le passage de la tonalité à l'atonalité, dans une assonance peut-être déjà en soi révélatrice, ni même le passage d'un ordre musical à un désordre sonore, c'est l'émergence du problème de la méthode au sein même de l'acte compositionnel. En clair, l'œuvre ne se contente plus d'être la n-ième instance d'un système dont les règles sont établies avant elle, elle crée ses propres règles, invente son système, un système qui ne vaudra que pour elle, l'œuvre suivante n'advenant que dans un changement de proposition.

Cage et Xenakis ont tenté de donner corps à ce bouleversement radical de conception de la poïétique. Vu d'un peu plus loin, on peut ne reconnaître là que la tentative de constituer un répertoire d'opérations propre à définir un style personnel. Ce fut certes le cas. Mais ce serait ne pas voir que ce n'est pas le style, qui porte sur des aspects *inférieurs* de la structure, qui est en cause, mais le langage lui-même, ou pour éviter ce terme, les aspects *supérieurs* de la structure. Il faut peut-être même voir cela comme une réplique, au niveau musical, du trauma civilisationnel que furent la découverte de la relativité et de la physique quantique, qui ont bouleversé notre connaissance du monde, et plus précisément, l'échelle même de cette connaissance.

En parlant avec Claude Samuel, en 1966, de l'introduction des probabilités et des calculs complexes dans sa production musicale, Xenakis en vient à préciser d'une manière très éclairante sa position vis-à-vis de la science et de la technologie :

- I. X. : [...] C'est quand même une chose nouvelle parce que c'est une position radicale, précise et qui a des prolongements à cause des machines à calculer.
C. S. : Que vous utilisez aussi maintenant d'ailleurs...

²¹ Tenney, James, *META/-HODOS*, the Inter-American Institute for Musical Research, Tulane University, New Orleans, 1964. Tenney, James, *META /-HODOS*, *Journal of Experimental Aesthetics*, 1.1, 1977. Seconde édition, Larry Polansky (éd.) Frog Peak Music (A Composers' Collective), Oakland, 1988.

- I. X. : Oui, [...] et qui interviennent de plus en plus dans la vie musicale de l'avenir, pour toutes sortes de raisons, ne serait-ce que pour une question d'industrialisation de la musique.
- C.S. : Oui, c'est très dangereux : vous parlez d'industrialisation de la musique, alors je pense que tous les mélomanes qui nous suivent aujourd'hui dans cette émission sont très très effrayés.
- I. X. : Moi aussi je suis effrayé, c'est pour cela que je travaille dans ce sens-là. (sourire)
- C. S. : (sourir) Pour combattre alors au contraire ?
- I. X. : Non, pour maîtriser le phénomène. [...] Il y a un très grand danger. Si le musicien, si les compositeurs ne sont pas capables de maîtriser les moyens techniques aussi bien que les processus, s'ils n'ont pas une idéologie, une direction dans leur travail²².

Cette nécessité d'une direction elle apparaît à nouveau, sous une autre forme, une petite dizaine d'années plus tard. À la question d'un jeune étudiant de musicologie, qui lui demande, pour l'émission *Court Circuit*, s'il a fait usage des mathématiques parce qu'il y avait des problèmes en musique qui ne pouvaient pas être résolus par la seule musique, Xenakis répond qu'en effet, les mathématiques rendent certains services à la composition musicale.

Mais pour toucher du doigt lesquels, pour découvrir lesquels, ça c'est une autre histoire : c'est une question de philosophie et non pas de mathématiques. C'est-à-dire qu'un mathématicien qui voudra faire de la musique ne fera rien du tout. Il faut, pour faire de la musique avec des mathématiques, avec de la génétique, avec de la physique ou avec de la biologie, il faut être d'abord musicien, avoir même du talent, être un penseur, et pouvoir penser les formes, les structures, qui peuvent être utilisées qui sont ailleurs, dans d'autres domaines. Pourquoi ? Parce qu'il y a une communauté de forme, une communauté de structure, et puis en plus, la musique est en retard. Parfois elle est très en retard, parfois elle est très en avance, à travers les millénaires... En ce moment elle est en retard, à mon avis, par rapport à la pensée scientifique en général. Ce qui fait que les choses que les musiciens auraient dû découvrir, ce sont d'autres qui les ont découvertes²³.

²² Émission *Musique de notre temps* du 27/9/1966 <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i16025653/iannis-xenakis-metastasis> [consulté le 30/09/2022]

²³ Camus, Patrick, (réal.) *Vincent Dehoux rencontre Iannis Xenakis, CourtCircuit*, TF1, 02.09.1975. <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpa75052316/court-circuit-vincent-dehoux-rencontre-iannis-xenakis> [consulté le 30/09/2022]

Et il donne l'exemple des nuages stochastiques, qui, selon lui, auraient pu être introduits en musique dès le XIX^{ème} siècle, en tout cas bien avant qu'il ne le fasse lui-même au début de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Xenakis retrouve en quelque sorte, pour le musicien, une distinction qui lui est familière en tant qu'architecte : celle entre maître d'ouvrage et maître d'œuvre. Les mathématiques sont indispensables à la maîtrise d'ouvrage, le calcul est nécessaire à la réalisation concrète de l'objet. Mais s'il y a un élément dans les sciences qui peut participer à la maîtrise d'œuvre, c'est sur la base d'une *mimesis* de forme ou de structure, c'est-à-dire dans un dialogue qui touche à l'essence même de la morphogénèse et qui trouve un écho dans l'imaginaire musical.

Que l'enjeu de la maîtrise d'œuvre soit d'ordre philosophique, cela avait déjà été souligné par Claude Samuel, dans un passage où il a cherché à traduire l'opposition esthétique entre les conceptions expressives et formalistes comme opposition entre le cœur et la tête. Xenakis refuse d'opposer les deux :

I. X. : [...] Je crois à l'intuition, mais je ne crois pas à l'intuition seule. Et c'est toute l'histoire de l'humanité qui nous prouve que l'intuition seule n'a pas été efficace. Ce qui a été le plus efficace et qui explique la domination de l'homme sur la Terre, et dans l'espace bientôt, il le doit à cette conscience et à sa faculté de raisonnement, qui est une force très importante. [...]

C. S. : Bon, je pense que tous les téléspectateurs ont remarqué que vous n'êtes pas seulement architecte, mathématicien et musicien mais vous êtes aussi philosophe, et que pour vous la musique est une sorte de philosophie, non ?

I. X. : C'est vrai, j'ai la prétention de penser que la musique pourrait être une forme d'être, une forme de pensée mise à la portée non pas de quelques élus, mais de tout le monde²⁴.

Il y a dans ces documents des éléments tout à fait essentiels pour comprendre la pensée xenakienne. Car si on est en présence d'une pensée philosophique, c'est d'une philosophie d'ingénieur qu'il s'agit. Xenakis, d'une certaine manière, fait partie de cette caste, comme Schaeffer, et un certain nombre d'autres – comme l'auteur de ces lignes aussi d'ailleurs. Les ingénieurs ne sont pas une caste héréditaire, mais ils ont une fonction bien précise dans la société industrielle : celle de transférer le savoir scientifique dans le monde opérationnel de l'industrie. C'est cette fameuse « efficacité », qui est pour Xenakis un critère déterminant. Et c'est tout à fait normal, car il sait très bien que pour réaliser, en temps et en heure, quelque chose comme le pavillon Philips, il faut une organisation de type industriel. Ce n'est pas du tout anodin de l'entendre dire que cette efficacité, elle conduit à « la domination de l'homme » on peut entendre

²⁴ Émission *Musique de notre temps* du 27/9/1966 <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/i16025653/iannis-xenakis-metastasis> [consulté le 30/09/2022]

« sur la Terre comme aux Cieux... ». En cela Xenakis est parfaitement en accord avec son temps, il en épouse les axiomes fondamentaux.

4. Universalisme et progressisme

« [...] j'ai la prétention de penser que la musique pourrait être une forme d'être, une forme de pensée mise à la portée non pas de quelques élus, mais de tout le monde [...] » dit Xenakis au cours de la même émission, et il revendique dans la foulée la nécessité de repenser totalement l'éducation musicale des enfants, défaillante ou inexistante dans les écoles primaires. Il a sans doute déjà en tête ce qui deviendra l'Upic, l'idée qu'accéder à la fabrication de la musique, c'est aussi simple et aussi naturel que de dessiner, l'idée aussi qu'on pense, en art, avec un crayon à la main. Il y a malgré tout une contradiction entre la complexité revendiquée des équations et la simplicité du geste primordial qui viendra la faire sonner. Cette contradiction, elle irrigue toute sa musique, elle en fait la force et elle explique pourquoi nous sommes encore là pour en parler.

En 1977, à l'occasion de la réparation du livre de Boris de Schloezer et Marina Scriabine, Iannis Xenakis écrit une postface qu'il intitule : « Des univers du son ». Le titre fait sans doute écho au deuxième chapitre du livre : « L'univers sonore du musicien », en inversant la proposition. S'il est courant de voir la musique comme univers des sons, l'inversion des pluriels n'est pas sans signification. Qu'entend Xenakis en mettant « Univers » au pluriel ? Il nomme en fait univers quatre « états » ou « étapes » de la configuration compositionnelle. Le premier est le matériau, le second est la forme, l'organisation. De ce point de vue, il reprend à son compte l'hylémorphisme. Il utilise d'ailleurs lui-même le terme grec : « L'univers matériel, hylétique. C'est celui des matières, des hylès sonores, des éléments en fonction de leur provenance et des techniques employées²⁵ ». Pour l'univers des formes, Xenakis développe en indiquant à la fois « les systèmes d'organisation, [...] les règles de composition, [...] les architectures à tous les niveaux, [...] des microstructures [...] jusqu'à celui des œuvres²⁶ [...] ». Il fait un long développement qui vient expliquer qu'avec la matière informatique de l'échantillon, la génération sonore peut entièrement se comprendre du côté des organisations. C'est probablement là le sujet théorique dont la portée reste la plus ouverte, car elle est quasiment en contradiction avec le système de l'hylémorphisme ou du moins, tout ce qui était considéré comme matériau dans le premier univers se trouve pouvoir

²⁵ Xenakis, Iannis, « Des univers du son », in De Schloezer, Boris, Scriabine, Marina, *Problèmes de la musique moderne*, op. cit. p. 194.

²⁶ *Ibid.* p. 194-195.

résulter d'un calcul et d'une organisation. À la fin de la discussion sur ce deuxième plan Xenakis conclut qu'« étant donné que la musique est par essence non-figurative, cet univers pourrait inclure les formes et les systèmes de toutes les autres disciplines²⁷ ».

Suivent deux autres « univers ». Si les deux précédents étaient fondamentalement liés à la matérialité objective de la musique, ces deux univers sont liés au sujet. Le premier de manière individuelle, à travers le problème « des sens, [de] l'appareil auditif [et de] la psychophysiologie de l'audition », le second de manière collective, du point de vue « politique et social²⁸ ».

Si, pour Xenakis, ces univers « font la somme » de la musique, il soulignait dès son introduction « la circulation perpétuelle des idées et des techniques opératoires d'un univers à l'autre » et la façon dont « La musique est un monde où réellement « la voie d'en haut et celle d'en bas ne font qu'une²⁹ » ». Pour conclure cette postface, il propose une définition de l'esthétique comme « la forme des cheminements que l'artiste effectue à travers ces univers », « une métaforme à laquelle nous sommes sensibles d'une manière souvent immédiate », comme « la forme des formes qui définit les axiologies de l'art³⁰ ».

La pensée xenakienne, on le comprend, n'est certainement pas cantonnée à quelques ressources techniques, quel que soit leur degré de nouveauté. La capacité du compositeur de manipuler les outils conceptuels scientifiques lui permet de soutenir un propos d'une très grande généralité en étant parfaitement concret. C'est la source de son universalisme, et en cela Xenakis est un enfant des lumières – grecques et françaises. C'est bien parce que tout est éclairé, que tout est clair, que le maintien des obscurités qui nourrissent le *statu quo*, théorique, historique et social, n'est pas acceptable. L'universalisme et le progressisme sont deux versants de la même médaille. Car la totalité d'espace que promet le premier ne peut se réaliser que dans le temps du second.

Pourquoi dès-lors, il y a-t-il « problèmes » ? Xenakis, et les auteurs du livre, nous signifient que la musique accompagne en quelque sorte des mouvements civilisationnels très profonds³¹.

S'il souffle en musique un esprit révolutionnaire – non anarchiste, mais constructif –, on ne saurait lui imputer la crise actuelle. La mise en question

²⁷ *Ibid.* p. 197.

²⁸ *Ibid.* p. 197-198.

²⁹ *Ibid.* p. 193.

³⁰ *Ibid.* p. 200.

³¹ J'ai développé cette idée de crise dans un ouvrage récent, qui donne une grande place à Xenakis: Chouvel, Jean-Marc, *La crise de la musique contemporaine et l'esthétique fondamentale*, éditions Delatour France, Sampzon, 2018.

radicale de notre art sonore n'est pas la cause de cette crise, elle en est la manifestation [...]³².

Le triomphe de Xenakis, qui l'amène à figurer dans le livre de Boris de Schloezer et Marina Scriabine, indique à la fois la force de sa position, et la concordance avec le moment historique. En 1967, dans un entretien au journal télévisé, on peut entendre le dialogue suivant :

Interviewer : « Vous êtes un des grands maîtres de la musique contemporaine maintenant » – Xenakis : « C'est une question ou c'est une affirmation [rires] ? » – Interviewer : « Non c'est une affirmation ! Quel effet cela vous fait-il ? » – Xenakis : « Aucun effet, je suis toujours aussi seul qu'avant [rires]³³. »

Même si le ton, et on le sentait aussi dans l'entretien avec Claude Samuel, est aussi très souvent de la part de ses interlocuteurs, celui d'une réticence. Ainsi, toujours la même année, à la télévision, dans l'émission *La discothèque classique* :

Présentatrice : « Mais dites-moi, quel est le plus important, la recherche ou le résultat pour vous [rires] ? » - Xenakis : « Ah oui... peut-être les deux, peut-être la recherche d'ailleurs. » - Présentatrice : « Ah, vous condamnez la musique !³⁴ ».

Comme si l'art devait s'abstenir de toute recherche pour se préserver d'influences qui lui seraient « étrangères ». Pas de notes étrangères à l'harmonie ! Or Xenakis, c'est « le petit étranger », celui qui défendra la position de l'immigré permanent comme essentielle dans les derniers entretiens avec François Delalande³⁵. En 1968, le nom de Xenakis s'inscrit sur les murs du conservatoire. Il est une icône. Il donne déjà des concerts, des conférences, dans le monde entier.

Quelques années plus tard, quand Jack Lang l'appelle pour lui proposer de siéger au jury d'architecture de la *citée de la musique*, c'est à l'icône qu'il s'adresse. C'est l'artiste qui lui répond : « je ne souhaite pas être au jury, mais je veux présenter un projet ». Il nous avait rapporté cette anecdote pendant un cours qu'il avait consacré à ce projet architectural³⁶. Un projet exigeant, magnifique, mais... moderne. On sentait comme une sorte de tristesse, non pas tant que son projet

³² De Schloezer, Boris, Scriabine, Marina, *Problèmes de la musique moderne*, op. cit. p. 20.

³³ «Xenakis », émission *JT nuit*, première diffusion, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, 1967, 11/12/1967, ID Notice : CAF97017178, cité par Bouchard, Aurélie, *La musique contemporaine à la télévision en France entre 1959 et 1968*, op. cit. p. 98.

³⁴ «La discothèque classique : émission du 10 novembre 1967», émission *La discothèque classique*, première diffusion, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, 1967, 10/11/1967, ID Notice : CPF86605943, cité par Bouchard, Aurélie, *La musique contemporaine à la télévision en France entre 1959 et 1968*, op. cit. p. 106.

³⁵ Delalande, François, « *Il faut être constamment un immigré* », entretiens avec Xenakis, Buchet/Chastel, Paris, 1997.

³⁶ L'auteur de ces lignes a suivi les derniers cours de Xenakis à la Sorbonne.

n'ait pas été retenu, mais que le choix qui avait été fait consacre une architecture qu'il qualifiait lui-même de « post-moderne ». Et ce choix, il signifiait lourdement un changement d'époque, une forme de renoncement, dans la société, à ce qu'avait été le combat permanent de toute sa vie. La France s'est privé, avec ce choix, d'un bâtiment à la mesure du grand penseur-bâtitseur que fut Xenakis, le seul cas vivant d'une intersection intime entre la musique et l'architecture, et dont les grands projets architecturaux que furent le *pavillon Philips* ou le *diatope* étaient condamnés à n'être qu'éphémères. Les plans resteront à jamais une partition silencieuse.

Alors, que peut signifier « être xenakien » aujourd'hui ? Être victime du grand renoncement politique et social et du délabrement constant des valeurs éthiques et esthétiques ? En parti sans doute. Mais Xenakis lui-même n'aurait jamais conçu son modèle comme devant être reproduit « à l'identique », dans une sorte d'épigonisme *vintage*. On voit bien à quel point ses propres œuvres ont conservé leur force, à quel point elles transmettent une énergie que ne viennent pas souiller des décorations de circonstance. Et on voit bien à quel point également le postmoderne arrogant subit le contrecoup de ses principes de pacotille, ne fut-ce que dans le délabrement des façades en toc qu'il a permis de construire. La caste des financiers, qui a écarté les ingénieurs du contrôle du monde économique tout en profitant au maximum de tous les acquis du système industriel, conduit le monde « post-moderne » à une catastrophe.

Que peut l'esthétique ? Que peut l'art dans un tel contexte ? « [...] la musique et l'art, écrivait Xenakis, agissent aussi sur le politico-social, mais d'une manière plus indirecte et mystérieuse. [...] la fragilité de l'art vis-à-vis des poussées politico-sociales n'est qu'apparente, ce sont nos connaissances qui sont très fragmentaires, voire inexistantes³⁷. » L'injonction permanente d'aller de l'avant ne doit pas non plus être le prétexte d'une fuite en avant ou d'un aveuglement. Il ne s'agit pas de refaire, sur les ruines du monde moderne, ce qui a conduit le moderne à la ruine.

La réactivation des grands couples conceptuels sous lesquels nous nous sommes placés pour explorer la pensée de Xenakis – modernisme et formalisme, méthode et science, universalisme et progressisme – ne peut pas se faire sans réévaluer leur portée. Mais il n'en reste pas moins que quelque chose reste très vivant et peut-être de plus en plus indispensable dans la pensée d'un homme qui, ne l'oublions pas, était un survivant : c'est cette injonction à faire circuler les idées entre les différentes dimensions du phénomène musical, à activer l'intelligence dans ce qu'elle doit savoir du sensible, à explorer inlassablement les confins, les

³⁷ Xenakis, Iannis, « Des univers du son », in De Schloezer, Boris, Scriabine, Marina, *Problèmes de la musique moderne*, op. cit. p. 200.

lieux de résistance et de doute, et c'est cet appétit de recherche qui, en comprenant les problèmes du monde, contribue de manière déterminante à les résoudre.

Références

- «La discothèque classique : émission du 10 novembre 1967 », émission La discothèque classique, première diffusion, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, 1967, 10/11/1967, ID Notice : CPF86605943, cité par Bouchard, Aurélie, *La musique contemporaine à la télévision en France entre 1959 et 1968*, op. cit. p. 106.
- «Xenakis», émission JT nuit, première diffusion, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, 1967, 11/12/1967, ID Notice : CAF97017178, cité par Bouchard, Aurélie, *La musique contemporaine à la télévision en France entre 1959 et 1968*, op. cit. p. 98.
- Cage, John 1967. *A Year from Monday*. Connecticut: Wesleyan University Press, afterwork, cité par Tenney, James, « John Cage et la théorie de l'harmonie », *Revue d'Esthétique* N° 13 - 14 – 15, Jean-Michel Place, Paris, 1998, 473.
- Camus, Patrick (réal.) *Vincent Dehoux rencontre Iannis Xenakis*. Court Circuit, TF1, 02.09.1975. <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpa75052316/court-circuit-vincent-dehoux-rencontre-iannis-xenakis> [consulté le 30/09/2022]
- de Schloezer, Boris, Marina Scriabine. 1959. *Problèmes de la musique moderne*, (postface de Iannis Xenakis). Paris: Les éditions de minuit, 1959, p. 8. [l'introduction est datée de 1957 et la postface de Xenakis date de 1977]
- de Schlœzer, Boris. 1947. „Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale.” *Collection Idées* (n° 415). Paris: Gallimard, 1979 [Première parution en 1947]
- de Schlœzer, Boris. 1954. „Musique contemporaine, musique moderne.” *La Nouvelle Revue Française*, N° 15, mars 1954. Paris: Gallimard.
- de Schloezer, Boris. 1955. „Retour à Descartes.” *La Nouvelle Revue Française* 30: 1084-1088. Paris: Gallimard.
- Delalande, François. 1997. «Il faut être constamment un immigré». Entretien avec Xenakis. Paris: Buchet/Chastel.
- Émission “Musique de notre temps” du 27/9/1966 <https://www.ina.fr/ina-eclaireactu/video/i16025653/iannis-xenakis-metastasis> [consulté le 30/09/2022]
- <http://lucferrari.com/wp-content/uploads/2017/05/historique-John-Cage-couche-1958-1024x746.jpg> [consulté le 29 septembre 2022]

- Tenney, James. 1964. *META/-HODOS*. New Orleans: the Inter-American Institute for Musical Research, Tulane University.
- Tenney, James. 1988. „META /-HODOS).” *Journal of Experimental Aesthetics*, seconde édition, édité par Larry Polansky. Oakland: Frog Peak Music (A Composers' Collective.
- Tenney, James.1998. « John Cage et la théorie de l’harmonie », *Revue d'Esthétique* N° 13 - 14 – 15, Jean-Michel Place. Paris. 473.
- Xenakis, Iannis. 1955. « La crise de la musique sérielle », *Gravesaner Blätter* n°1. 2-4. Repris dans Kéleütha. 39-43. <https://www.iannis-xenakis.org/wp-content/uploads/2020/11/1955-%C2%AB-La-crise-de-la-musique-se%CC%81rielle-%C2%BB-Gravesaner-Bla%CC%88tter-n%C2%B01-1955-p.-2-4.pdf>
- Xenakis, Iannis.1959. «Des univers du son ». In De Schloezer, Boris, Scriabine, Marina, *Problèmes de la musique moderne*. Paris: Les éditions de minuit, 1959, p. 8.