

## Notes sur les relations musicales entre Xenakis et Messiaen<sup>1</sup>

Makis Solomos

université Paul Valéry-Montpellier 3

communication au colloque *Génération Messiaen* organisé dans le cadre du festival

*100%Messiaen*, Bruxelles, mars 2008, à paraître dans les actes du colloque.

*Abstract.* Iannis Xenakis s'est rarement étendu sur les influences qu'il a pu subir – il est vrai qu'il aimait se présenter comme un créateur *ex nihilo*. Son rapport à Messiaen constitue une exception notable à ses filiations non reconnues : il n'a jamais hésité à pointer sa dette à son égard. Inversement, Messiaen a toujours manifesté son intérêt pour la musique de son ancien élève. Dans cette communication, on s'efforcera de cerner certains points de convergence entre les deux compositeurs. Ainsi, le jeune Xenakis s'est intéressé aux rythmes hindous ou à la construction de modes nouveaux. Avec *Le Sacrifice* (1953), son chemin commence cependant à diverger : il ouvre la voie de l'abstraction et de la composition du son. Mais il maintient l'idée de la forme comme juxtaposition de sections. Par ailleurs, la soutenance de la thèse sur travaux de Xenakis, dans le jury de laquelle participa Messiaen, et qui a donné lieu au livre *Arts/Sciences. Alliages*, montre que les deux musiciens partagent l'idée de « révélation » – bien sûr religieuse chez l'un, profane chez l'autre.

### D'UN RESPECT MUTUEL

Iannis Xenakis s'est rarement étendu sur les influences qu'il a pu subir. Il est vrai qu'il aimait se présenter – et ses commentateurs le lui rendent bien, la plupart du temps ! – comme un créateur *ex nihilo* : la notion de *démiurgie*, de création radicale, est propre à sa vision du monde. Son rapport à Messiaen constitue cependant une exception à ses filiations non reconnues. Depuis ses premiers écrits et jusqu'à ses derniers entretiens, Xenakis n'a pas hésité à pointer sa relative dette à son égard. Ainsi, dans ce que l'on peut considérer comme ses deux premiers écrits, « Les tendances actuelles de la musique française »<sup>2</sup> et « Problèmes de la composition musicale grecque »<sup>3</sup> – publiés dans une revue grecque la même année que le

---

<sup>1</sup> Ce texte reprend certains éléments de l'article : Peter HOFMANN, Makis SOLOMOS, « Xenakis et Messiaen », dans *La Cité céleste. Olivier Messiaen zum Gedächtnis*, éd. par Christine WASSERMANN BEIRÃO, Thomas Daniel SCHLEE, Elmar BUDDE, Berlin, Weidler Buchverlag, 2006, p. 289-306.

<sup>2</sup> Iannis XENAKIS, « Oi simerines taseis tis gallikis mousikis » (Les tendances actuelles de la musique française), *Epitheorisi technis* n°6, Athènes, 1955, p. 466-470, repris dans Iannis XENAKIS, *Keimena peri mousikis kai architektonikis* (Textes sur la musique et l'architecture), édition critique par Makis Solomos, traduction Tina Plyta, Athènes, Psychogios, 2001, p. 31-40.

<sup>3</sup> Iannis XENAKIS, « Provlimata ellinikis mousikis synthesis » (Problèmes de composition musicale grecque), *Epitheorisi technis* n°9, Athènes, 1955, p. 185-189, repris dans Iannis XENAKIS, *Keimena...*, op. cit., p. 41-52.

fameux article « La crise de la musique sérielle » (1955), mais certainement rédigés antérieurement –, il insiste longuement, notamment dans le premier, sur le rôle de Messiaen. On peut y lire : « La personnalité d'Olivier Messiaen tranche [sur les autres compositeurs français du XX<sup>e</sup> siècle]. Il influence dans une très large mesure toute la jeune génération de compositeurs [français] »<sup>4</sup>. Dans « La crise de la musique sérielle », il place implicitement Messiaen à l'origine de la « crise » en question. Il note : « Il semble que la synthèse totale de Messiaen ait mis le point final » à l'évolution du « système sériel »<sup>5</sup>. Or, on sait que, à cette époque, Xenakis conçoit sa musique comme une réponse au sérialisme : c'est dire par conséquent l'importance du rôle qu'il attribue – bien que d'une manière détournée – à Messiaen quant à l'évolution de sa propre pensée. Quelques trente ans après, dans ses entretiens avec Bálint Varga, il s'exclame : Messiaen « est un génie car, malgré sa formation musicale traditionnelle, il est aussi capable intuitivement de créer quelque chose de totalement nouveau »<sup>6</sup>. Nous pourrions aussi citer deux brefs textes que Xenakis consacra au musicien français, l'un en 1983 et l'autre à l'occasion de sa mort, parmi de nombreux autres écrits où il le cite<sup>7</sup>.

Ce respect, voire cette admiration de Xenakis pour Messiaen – respect qui n'a d'équivalent que son respect pour Scherchen et pour Varèse ; à noter cependant que le respect pour ce dernier n'est pas synonyme, pour Xenakis lui-même, d'influence<sup>8</sup> – tient bien entendu au rôle majeur que Messiaen a joué pour le jeune Xenakis. Lors de son immigration en France (1947), ce dernier se cherche désespérément un maître pour étudier la composition (parallèlement au travail d'ingénieur et d'architecte qu'il mène chez Le Corbusier) et un soutien moral pour s'assurer qu'il est, musicalement parlant, dans le bon chemin. Il s'inscrit à l'École Normale de Musique en 1948. Une grande déception l'attend : Arthur Honegger, qui y enseigne, n'est pas tendre avec ses essais compositionnels – il lui reproche notamment des quintes parallèles... Il contacte Nadia Boulanger, qui lui explique, selon ses propres dires, qu'il n'est pas « suffisamment mûr et qu'elle [est] trop âgée pour s'occuper d'un garçon de

---

Traduction française dans *Présences de / Presences of Iannis Xenakis*, éd. par Makis SOLOMOS, Paris, Cdmc, 2001, p. 11-14.

<sup>4</sup> Iannis XENAKIS, « Provlímata ellínikis mousikis synthesis », dans Iannis XENAKIS, *Keimena...*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>5</sup> Iannis XENAKIS, « La crise de la musique sérielle », *Gravesanner Blätter* n°1, 1955, repris dans Iannis XENAKIS, *Kéleütha*, textes réunis par Alain Galliari, Paris, l'Arche, 1994, p. 40.

<sup>6</sup> Iannis Xenakis dans Bálint A. VARGA, *Conversations with Iannis Xenakis*, London, Faber and Faber, 1996, dans un entretien de 1981, p. 32.

<sup>7</sup> Cf. Iannis XENAKIS, « Pour saluer Olivier Messiaen », *Opéra de Paris* n°12, 1983, p. 6 et Iannis XENAKIS, « Un esprit universel », *Le Monde de la Musique* n°156, 1992.

<sup>8</sup> Cf. Makis SOLOMOS, « Xenakis-Varèse et la question de la filiation », dans *Edgar Varèse. Du son organisé aux arts audio*, éd. par Timothée HORODYSKI et Philippe LALITTE, Arts 8, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 139-170.

[son] âge »<sup>9</sup>. Toujours à l'École Normale, en 1949, il fréquente épisodiquement Darius Milhaud, apparemment sans trop de succès non plus. Survient alors, en 1950, la rencontre décisive avec Messiaen. Xenakis n'a pas passé le concours d'entrée du Conservatoire de Paris, où loge la classe atypique de Messiaen, mais celui-ci le laisse suivre ses cours :

*Sur le conseil d'Annette Dieudonné<sup>10</sup>, je suis allé voir Messiaen, prenant avec moi quelques petites compositions. [...] Vous êtes même talentueux, dit-il, mais vous composez d'une manière naïve. En voyant que j'étais un peu déconcerté, il ajouta : je vous prie, ne prenez pas cela comme une insulte. J'espère être également naïf et que je le resterai tant que je vivrais. Il me laissa suivre ses cours, mais je ne pouvais pas y aller régulièrement, parce que j'avais trop à faire dans l'atelier de Le Corbusier. Pendant un ou deux ans, j'y allais plus fréquemment, puis de moins en moins<sup>11</sup>.*

C'est probablement grâce aux cours de Messiaen que Xenakis se fait une culture musicale : les spécialistes de Messiaen seraient sans doute intéressés par les notes parfois consistantes que Xenakis prend à l'occasion de ces cours, notes que l'on trouve dans les Archives Xenakis<sup>12</sup>. Messiaen lui prodigue des conseils très ouverts sur ses compositions au moins jusqu'en 1954 et lui donne une impulsion décisive en le laissant rechercher sa propre voie. Comme, on le sait, il dira par la suite :

*Iannis Xenakis est certainement l'un des hommes les plus extraordinaires que je connaisse. On a beaucoup parlé de notre première rencontre, et du fait que je lui avais conseillé de renoncer aux études musicales classiques<sup>13</sup>. Ma position était peut-être folle pour un professeur du Conservatoire,*

<sup>9</sup> Iannis Xenakis dans Bálint A. VARGA, *op. cit.*, p. 26.

<sup>10</sup> Dont Xenakis avait également suivi les cours, sur le conseil de Nadia Boulanger : cf. *ibid.*, p. 27.

<sup>11</sup> Iannis Xenakis dans *ibid.*, p. 31.

<sup>12</sup> Archives Xenakis, Bibliothèque Nationale de France. Quelques détails :

1. « Carnet » 9. Notes prises pendant les cours de Messiaen (p. 5-77). Dates données : a) année 1952 : 22-11, 9-12, 16-12 ; b) année 1953 : 17-1, 15-10, 20-10, 23-10, 29-10, 29-10, 23-11, 5-12, 10-12, 19-12 ; c) année 1954 : 3-7, 6-7. On trouvera des notes très longues mélangées à des références ponctuelles sur : Vincent d'Indy, passacaille ; *Variations Diabelli* (Beethoven) ; « metavoli ton archaion metron » (métabole des mètres antiques) ; « méthode de tabla » ; rythmiques hindoues (avec leur nom et leur transcription solfégique) ; quilisma ; *Orfeo* (Monteverdi) ; Debussy ; *Don Juan* (Mozart) ; Guillaume de Machaut ; plain chant ; modes chinois ; ton majeur ; 5<sup>e</sup> *Symphonie* de Beethoven ; musique sérielle ; Schönberg ; dodécaphonisme ; Webern ; modes de Messiaen ; Wyschnegradsky ; Slonimsky ; John Cage, piano préparé ; oiseaux ; Debussy ; analyse tonale ; *Pelléas* (Debussy) ; oiseaux ; *Turungalila* (analyse très longue dont « timbre Messiaen ») ; Stravinsky (*Sacre*) ; *Livre d'orgue* (Messiaen).

2. « Carnet 7 ». Notes prises pendant les cours de Messiaen et autres notes. Dates données : a) 1952 : 3-4 ; c) 1953 : 15-10, 26-11. Sur : référence bibliographique sur la rythmique du grégorien (p. 2) ; « Formes du plain chant » (p. 3-4) ; exercices rythmiques (p. 5-8) ; ; 5<sup>e</sup> *Symphonie* de Beethoven, op. 19, 18 et 27 de Webern, gamme par tons, modes de Messiaen (p. 9-10, date du 15-10-1953) ; *Pelléas* (Debussy) (p. 11, date du 26-11-1953) ; un mode de plain-chant (p. 32).

On constatera que ces deux carnets se recoupent. Par ailleurs, nous n'avons rien trouvé sur les années 1950 et 1951.

<sup>13</sup> « Là, j'ai fait une chose horrible, extraordinaire, que je ne ferais pas avec d'autres, parce que je trouve qu'on doit faire de l'harmonie, qu'on doit apprendre à entendre et à faire du contrepoint ; mais c'était un homme tellement hors du commun ! Je lui ai dit : "Non. Vous avez déjà trente ans, vous avez la chance d'être Grec, d'avoir fait des mathématiques, d'avoir fait de l'architecture. Profitez de ces choses-là, et faites-les dans votre musique". Je crois finalement que c'est ce qu'il a fait » (Olivier Messiaen, cité par Nouritza MATOSSIAN, *Iannis Xenakis*, Paris, Fayard, 1981, p. 58).

*mais le personnage que j'avais devant moi était un héros, ne ressemblant à aucun autre, et je n'ai fait que mon devoir. La suite a confirmé ce que ce premier mouvement m'avait fait pressentir*<sup>14</sup>.

On aura compris que le respect de Xenakis à l'encontre de Messiaen est réciproque. Il est fort possible que ce dernier ait été vivement impressionné par son élève, par ses qualités intellectuelles et humaines, sans doute par son physique même, qui témoignait du fait qu'il était un rescapé de la guerre civile grecque. Le respect de Messiaen à l'égard de Xenakis sera également visible même lorsque le second aura emprunté des chemins qui le feront diverger du premier. Ainsi, en 1959, Messiaen signera un très beau texte où il proposera une audition « naturaliste » d'une musique qui passait alors pour « mathématique »<sup>15</sup>.

## LE JEUNE XENAKIS

Les dernières œuvres de la période de jeunesse de Xenakis témoignent de l'influence de Messiaen ou, du moins, de convergences possibles avec sa musique. Ces œuvres, écrites avant *Metastaseis* (dont la composition commence en décembre 1953), sont encore peu étudiées<sup>16</sup> et témoignent du projet initial de Xenakis que l'on pourrait qualifier de « bartókien ». En effet,

---

<sup>14</sup> Olivier MESSIAEN, « Hommage », dans *Regards sur Iannis Xenakis*, éd. par Hugues GERHARDS, Paris, Stock, 1981, p. 19. On lira également son discours pour la réception de Xenakis à l'Institut de France, le 2 mai 1984. On y étudiera entre autres : « Je ne voudrais pas terminer sans souligner mon admiration [pour Xenakis] par une anecdote et une image. Me trouvant, il y a quelques années, en Suisse, au petit village de Lauterbrunnen, je m'apprêtais à prendre le téléphérique pour monter tout en haut de la Jungfrau et admirer à loisir les neiges éternelles. Un brouillard épais s'étant abattu sur les montagnes et sur la vallée, on m'a conseillé d'aller visiter les chutes du Trümmelbach. C'est un gigantesque torrent souterrain, bondissant dans une terrifiante succession de marmites d'érosion. Le bruit de l'eau qui l'élance et tourbillonne au milieu des parois rocheuses est un fortissimo énorme, assourdissant, mais que l'on peut entendre sans lassitude : ce bruit terrible est harmonieux, ses résonances semblent toujours nouvelles. J'ai longuement écouté le torrent. Et, tout d'un coup, une comparaison m'est venue à l'esprit, je me suis écrié : "C'est du Xenakis !" » (Olivier MESSIAEN, « Discours de réception à l'Institut de France. Mercredi 2 mai 1984 », in *Portrait(s) de Iannis Xenakis*, éd. par François-Bernard MÂCHE, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001, p. 86).

<sup>15</sup> Cf. Olivier MESSIAEN, « Préface », *Revue Musicale* n°244, 1959, p. 5. Ce texte avait peut-être été demandé à Messiaen par Xenakis lui-même, à l'occasion d'un concert. En effet, dans les Archives Xenakis (dossier « Œuvres musicales » 3/4), nous avons une lettre manuscrite du 26-10-1959, adressée à Messiaen : « Mon cher maître, les concerts Lamoureux et le prof. Scherchen m'ont fait l'honneur d'exécuter en première audition à Paris mon œuvre *Achorripsis* (22 novembre 59). Comme c'est ma première "sortie" parisienne (et française) en musique instrumentale, j'aimerais vous prier de bien vouloir me présenter au public en écrivant quelques lignes dans le programme de ce concert. Je vous serais très reconnaissant si vous pouviez le faire malgré le gros travail que vous avez. Puis-je l'espérer ? À vous avec ma profonde estime. Je suis à votre disposition à n'importe quel jour et heure si vous désirez qu'on en parle ». Dans une lettre du 8-11-1959 (Archives Xenakis, même dossier), Xenakis remercie Messiaen pour son texte et ajoute : « Parmi les jeunes compositeurs "arrivés" non seulement je ne trouve pas d'écho et de sympathie mais plutôt un barrage systématique sournois et tenace. Pourquoi ? Vous et Scherchen qui me fait la preuve de son estime toutes les fois qu'il me dirige, êtes des appuis solides à mes tâtonnements si pleins d'inquiétude ».

<sup>16</sup> Cf. : François-Bernard MÂCHE, « L'ellenismo di Xenakis », dans *Xenakis*, éd. par Enzo RESTAGNO, Torino, EDT/Musica, 1988, p. 77-92 ; Makis SOLOMOS, « Du projet bartókien au son. L'évolution du jeune Xenakis », dans *Présences de / Presences of Iannis Xenakis, op. cit.*, p. 15-28.

durant cette époque, Xenakis n'a pas rompu avec les idéaux politiques (son engagement au sein du Parti Communiste Grec durant la Résistance et la Guerre Civile grecques) qui l'ont obligé à fuir son pays natal. S'il en a abandonné l'aspect strictement politique, il persévère en partie dans leur composante culturelle, qui s'identifie avec une tentative de ressourcement dans la musique populaire. Dès le début, il évite l'écueil de cet idéal, à savoir, l'académisme néo-tonal teinté de quelques références à une culture populaire figée, que symbolise en Grèce Manolis Kalomiris : il écrit, dans « Problèmes de la composition musicale grecque », qu'il faut éviter « les erreurs de certains compositeurs, d'un Kalomiris ou d'un Petridis, qui utilisèrent certes des mélodies grecques, mais dans un tel esprit harmonique, polyphonique et instrumental, que tout caractère grec en fut détruit »<sup>17</sup>. Et, en effet, ce qu'il cherche à puiser dans la musique populaire, ce n'est pas une couleur locale, mais des éléments *structuraux* – d'où l'analogie avec le projet bartókien.

Un de ces éléments structuraux permet d'évoquer une certaine influence de Messiaen : les modes. Dans l'article qui vient d'être mentionné, Xenakis estime que la musique populaire grecque pourrait constituer un modèle car elle échappe au majeur et au mineur<sup>18</sup>. Or, si certaines des œuvres de la période de formation emploient des modes directement empruntés à la musique démotique, d'autres – notamment celles composées durant sa fréquentation de la classe de Messiaen – les inventent *ex nihilo*. Ici la connaissance du travail de ce dernier dut être décisive. L'article « Les tendances actuelles de la musique française » montre que Xenakis a travaillé les modes de Messiaen : un grand passage leur est consacré<sup>19</sup>. Mais il va de soi que le jeune compositeur, déjà en quête d'une originalité radicale, n'emploiera pas les modes du maître ! Ils seront donc construits de toute pièce le plus souvent.

Par ailleurs, l'utilisation par Xenakis de modes inventés est fort différente de celle de Messiaen. Si l'on analyse *Zyia* (1952, pour soprano, chœur d'hommes, flûte et piano) et *La Procession aux eaux claires* (1953, pour chœur mixte, chœur d'hommes et orchestre), il devient vite évident que le jeune compositeur s'oriente vers une réduction déterminante pour son évolution ultérieure : ce n'est pas tant la mélodie que l'on peut bâtir sur un mode qui l'intéresse que la question même du mode. Certes, dans *Zyia*, la soprano chante une mélodie, mais le chœur et les instruments ont tendance à se limiter au défilement linéaire, à la montée ou descente note à note – on comprend alors que la généralisation du glissando à partir de

---

<sup>17</sup> Iannis XENAKIS, « Problèmes de la composition musicale grecque », dans *Présences de / Presences of Iannis Xenakis*, op. cit., p. 14.

<sup>18</sup> Cf. *ibid*, p. 13.

<sup>19</sup> Cf. Iannis XENAKIS, « Oi simerines taseis tis gallikis mousikis », dans Iannis XENAKIS, *Keimena peri mousikis kai architektonikis*, op. cit., p. 33-35.

*Metastaseis* découle en fait de cette réduction (le glissando se substituera à la mélodie, dont il ne conserve que les contours extérieurs) ; la même chose vaut pour *La Procession*. En outre, le mode lui-même subit une réduction : Xenakis élimine la hiérarchie et ne subsiste que le découpage intervallique, c'est-à-dire l'échelle. Un passage de *Zyia* est très représentatif à cet égard (cf. **exemple 1**). À partir de la mesure 312, le piano (écriture à deux voix) et la flûte ne jouent plus que des doubles-croches, dans un mouvement uniforme : huit notes de montée et huit de descente. Les hauteurs jouées forment, selon François-Bernard Mâche, le « mode Karnatique *Sâbhapantovarâli* »<sup>20</sup>. Insistons sur le fait que, le mouvement étant uniforme, on peut parler d'une échelle non-octaviante. Par ailleurs, Xenakis transpose sans cesse ce même mode et superpose plusieurs transpositions. Ces recherches sur des échelles découlent sans doute de la fréquentation de Messiaen, mais elles resteront un acquis de Xenakis, puisqu'elles seront largement récupérées dans les années 1970 par « l'universalité » des « cribles » (on aura là aussi des défilements linéaires d'échelles non-octaviantes).

### Exemple 1. Xenakis : *Zyia*, mes. 318-319 (réduction).

Messiaen donna un commentaire très positif de *Zyia*. Voici un extrait du Carnet 1 des Archives Xenakis où Xenakis commente *Zyia*, commentaire où il met en avant des idées qui s'avéreront très importantes et où il relate l'éloge de Messiaen :

*[grec →] Fin juillet j'ai achevé la Tripli Zyia. Avec tous ses défauts ?? ?? [j'ai réussi ainsi] à associer trois instruments ayant chacun sa propre personnalité en une expression commune et assez intéressante. Lorsqu'elle sera jouée, elle prouvera que le son et le ~~temps~~ rythme ont une magie autonome. [← grec]*

*Septembre. Il faut que je continue le dépouillement du son et du rythme. Réduire ces éléments en leur plus ~~primitif emploi~~ primitive expression. Tendre à l'extrême du principe « le son pour le son et le rythme pour le rythme ». [39] Voilà la tâche que je dois remplir cette année. ?? Aller chercher la composition (mélodie, harmonie, rythme et ?? leur synthèse) en sa demeure secrète et enfouie au plus profond de l'art primitif.*

*Le contraire de la diversité et de la complexité modernes ! L'origine de la musique, c'est ça qu'il faut mettre en place. À bas la scolastique et la masse cancéreuse de la musique symphonique moderne ! À bas le bla-bla frénétique hérité d'un passé glorieux mais mort. ?? sonore et rythmique !*

*[40] Il faut réapprendre à toucher le son des doigts. C'est ça le cœur de la musique, son essence.*

*15 novembre 1952. Messiaen a vu la Zyia. Il l'a lue attentivement en en trouvant des fautes de copie. Il m'a dit : « Mais c'est formidable le progrès que vous avez fait depuis les harmonisations. Vous avez maintenant une langue, un style. C'est très très bien. Comment avez-vous fait ? Vous vous rendez compte ? ». J'ai dit que c'était grâce à lui, à son encouragement, à ses leçons, ensuite à la rythmique hindoue, à Le Corbusier et ?? à la musique populaire grecque.*

*Il m'a répété son étonnement [41] à plusieurs reprises.*

*Il m'a dit qu'il voudrait bien entendre la partie centrale, ?? [soprano], flûte et piano, qu'il trouve exceptionnelle à cause de la combinaison des timbres, mélodies et rythmes.*

*Il a eu un doute quant au raccord de la strette avec les doubles croches de Bartók, mais, a-t-il dit, ce sera très bien quand même.*

<sup>20</sup> François-Bernard Mâche, *op. cit.*, p. 81.

*Il a trouvé la partie du piano solo avec la variante du refrain très bien et pas du tout longue et statique, à cause des accidents rythmiques (changements de mesures).*

*Il m'a proposé de montrer la Zya de sa part à Marcel Couraud pour qu'il la mette dans ses programmes<sup>21</sup>.*

*[42] Je commence à me sentir à nouveau un homme parce que les paroles de Messiaen sont très encourageantes et parce que je ??-??-??- {suis d'accord avec lui}. C'est le début de la fin du Moyen âge ?<sup>22</sup> ».*

Au niveau rythmique, Xenakis semble avoir étudié les rythmes indiens de Messiaen. Ainsi, son article « Les tendances actuelles de la musique française » réserve une certaine place à l'exposition des « rythmes indiens »<sup>23</sup>. Dans le « Carnet » 1 des Archives Xenakis, on trouve, à la date d'octobre 1951, un long développement intitulé « La musique indoue », dont voici des extraits :

*Organisation la plus civilisée du rythme et la plus parfaite. Je n'y ai pas trouvé de polyrythmie. Le temps de base, le continuum, forme la trame saisissable. Le ?? [reste] [4] est un jeu d'antithèses, par exemple 3+2, 3+2+2, les syncopes, etc., les sous-multiples de 1, 2, 3, de toute nature. Ceci relève de l'esprit, de l'ordre, mathématique des nombres simples. Il n'y a qu'une dimension comme {sur} le papier du sismographe. Les oppositions simples consistent en quoi ? L'esprit s'habitue facilement par exemple au battement 3. Il acquiert une inertie. La modification du 3 et sa transformation en 2 est un choc brutal, une nouvelle adaptation. Sitôt qu'on frappe une mesure impaire (sauf le 3), par exemple 5, 7 ou paire mais à alternance des 3 et 2, une nouvelle synthèse se crée dans l'esprit. [...]*

*On devrait pouvoir étudier le rythme ?? à l'aide des formules mathématiques. Des mathématiques très primitives, des théories des nombres entiers. Ce que l'essence [7] des nombres entiers avait de puissance et de dynamisme sur les cerveaux primitifs, ceci doit être à la base de cette étude arithmétique du rythme.*

*La finesse de la rythmique hindoue ne lui enlève rien de son dynamisme. C'est simplement très civilisé, poli. Le tabla est étonnant [dessin : cf. exemple 2]*

*Organiser le temps mathématiquement veut dire rythme hindou. Avec un son (bruit), on arrive à faire beaucoup d'oppositions. Avec deux, encore plus (riches). Avec une gamme de ?? {sons} par exemple, ?? on devrait arriver à une complexité ahurissante et insaisissable. C'est peut-être tous ces facteurs, toutes ces luttes qui ?? {aussi} à la genèse de la mélodie<sup>24</sup>.*

## **Exemple 2. Dessin de Xenakis (Archives Xenakis, Bibliothèque Nationale de France, « Carnet » 1).**

<sup>21</sup> Cette tentative de faire jouer Zya n'aboutit pas : cf. la correspondance contenue dans les Archives Xenakis, dossier « Œuvres musicales » 17/5.

<sup>22</sup> Archives Xenakis, « Carnet » 1. Conventions utilisés dans notre transcription du manuscrit :

a) mots barrés dans le manuscrit :

-ont été conservés les soulignés et les doubles soulignés ;

-lorsque le mot est lisible : ~~mot~~;

-lorsque le mot n'est pas lisible : ??;

b) Entre crochets :

-[x] : page du carnet ;

-[grec →] indique le début d'un passage en grec et [← grec] indique sa fin ;

c) autres :

-lorsqu'un mot est ajouté à la place d'un mot barré, ou lorsqu'il est simplement ajouté, on indique : {mot} ;

-les mots non lisibles sont indiqués par : ?? . Suit parfois entre crochets une proposition de mot.

<sup>23</sup> Cf. Iannis XENAKIS, « Oi simerines taseis tis gallikis mousikis », dans Iannis XENAKIS, *Keimena peri mousikis kai architektonikis*, op. cit., p. 35-36.

<sup>24</sup> Archives Xenakis, « Carnet 1 ». Pour les conventions de transcription, cf. note précédente.

À noter que Xenakis possédait sans doute un tabla et qu'il en utilise un dans *La Procession*<sup>25</sup>. Ses réflexions sur ces rythmiques sont étroitement mêlées à ses élaborations à partir des rythmes *aksaks* de la musique démotique. De même, dès *Zyia*, les constructions rythmiques xenakiennes utilisent parfois des séries de Fibonacci – procédant donc par multiplication d'une unité minimale ; dans l'exemple qui suit (**exemple 3**), la double-croche est multipliée par 1, 2, 3, ou 5. À noter également que l'on trouve des « personnages rythmiques » dans *La procession aux eaux claires*.

### Exemple 3. Xenakis : *Zyia*, mesures 116-129.

La dernière œuvre de la période de formation de Xenakis, *Le Sacrifice* (1953, pour orchestre), en associant strictement les durées aux hauteurs, s'inspire visiblement du fameux *Mode de valeurs et d'intensités* – que, d'ailleurs, Xenakis cite dans la « Crise de la musique sérielle »<sup>26</sup>. En effet, la pièce entière est fondée sur un mode-série de huit notes, figé dans le registre (cf. **exemple 4**) – les instruments peuvent jouer des hauteurs voisines, avec parfois des glissements – auquel Xenakis associe, au niveau rythmique une série de Fibonacci (huit durées comprenant respectivement 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 doubles-croches). Au début, chaque hauteur est systématiquement jouée sur une seule durée, selon l'association grave-aigu/long-bref. À partir de la mesure 38, les notes échangent progressivement leurs durées : celles du *mi*, du *sol*, du *sib* et du *fa#* décroissent linéairement, puis accroissent irrégulièrement ; celles du *lab* diminuent brutalement et augmentent ensuite irrégulièrement ; le *si* passe par des durées hétérogènes ; enfin, celles du *do* et du *la* croissent irrégulièrement. On trouvera dans l'**exemple 5** une description linéaire de ce mécanisme : pour chaque hauteur sont indiqués les durées par lesquelles elle passe (caractères gras) ainsi que le nombre de répétitions (exemple : la note la plus grave, le *mi*, est attaquée dès la mesure 1 sur une durée de 34 doubles-croches qu'elle répète huit fois, puis à la mesure 38, elle est jouée sur une durée de 21 doubles-croches trois fois de suite, etc.)<sup>27</sup> — les lignes horizontales marquent des délimitations formelles selon ce mécanisme.

---

<sup>25</sup> « Bongo (ou tabla hindoue) », indique la partition, Salabert.

<sup>26</sup> Cf. Iannis XENAKIS, « La crise de la musique sérielle », dans Iannis XENAKIS, *Kéleütha, op. cit.*, p. 39.

<sup>27</sup> De même que les œuvres ultérieures fondées sur des mécanismes, *Le Sacrifice* donne lieu à des « écarts » (ou, si l'on préfère, à des « erreurs ») : à trois reprises (mesures 89 et 103 pour le *sib* et mesure 103 pour le *si*) apparaît une durée de 11 doubles-croches, non prévue par le système ; notre tableau a « redressé » ces écarts (ou « corrigé » ces erreurs !) en assimilant ces durées à celles voisines (13 ou 8 doubles-croches).



#### Exemple 4. Xenakis : *Le Sacrifice* : hauteurs.

#### Exemple 5. *Le Sacrifice* : le mécanisme.

C'est en se référant au *Sacrifice* que Messiaen écrira en 1954 une lettre recommandant Xenakis à Schaeffer :

6 juillet 1954

À Pierre Schaeffer de la part de Messiaen

Cher Ami,

*Je vous recommande tout spécialement mon élève et ami Yannis Xénakis [sic] qui est Grec et très extraordinairement doué pour la musique et le Rythme. Il m'a montré tout dernièrement une partition assez volumineuse intitulée « Le Sacrifice », utilisant petit orchestre (bois, cuivres, cordes, percussion) dont l'esprit de recherche rythmique m'a séduit dès l'abord et qui est de nature à vous intéresser, j'en mets ma main au feu !... Xénakis sera très heureux de s'entendre : si vous pouvez faire jouer cette œuvre, ce serait pour lui une grande joie et une occasion de progrès. D'autre part, il est désireux de faire de la "musique concrète" : c'est un esprit jeune, aventureux, neuf, aigu, il pourrait devenir un de vos précieux collaborateurs.*

*Espérant que vous serez favorable à toutes mes requêtes, je vous adresse l'hommage de mon admiration toujours sincère – et j'y joins de bonnes amitiés pour Pierre Henry et vous même<sup>28</sup>.*

### LE CHEMIN DE L'ABSTRACTION ET DU SON

L'idée de base du *Sacrifice* est sans doute inspirée de Messiaen. On aura cependant compris que Xenakis pousse plus loin les recherches du Messiaen de *Mode de valeurs et d'intensités* et, simultanément, emprunte un chemin différent. Un chemin différent, car il ne suit pas la route que les sériels ont déjà empruntée en se fondant sur cette œuvre de Messiaen : ce qui l'intéresse, ce n'est pas l'application de la série à toutes les dimensions du son, mais l'idée de système autorégulé. Plus loin, car le système autorégulé qu'il met en œuvre est féroce : *Le Sacrifice* est intégralement un mécanisme, un automate, un algorithme. Aussi, cette œuvre – avec laquelle, pour reprendre la formule de François-Bernard Mâche, Xenakis effectue son deuil de la grécité<sup>29</sup> – inaugure un nouveau chemin qui va l'écarter de Messiaen. Xenakis lui-même a parlé d'« abstraction » pour qualifier ce chemin qui mène du *Sacrifice* jusqu'aux œuvres stochastiques des années 1956-62 : « d'abord les compositions libres, puis la musique folklorique, puis les œuvres librement composées à nouveau, *La procession aux*

<sup>28</sup> Cette lettre se trouve dans les Archives Xenakis, dossier « Œuvres musicales » 17/5.

<sup>29</sup> François-Bernard Mâche ajoute à propos du *Sacrifice* : « Malgré la diversification apportée par les combinaisons de durées, déjà traitées comme des "nuages" de densité variable, l'œuvre n'échappe pas à un certain schématisme statique, comme si, symboliquement, le moment le plus sacré du rite de passage imposait la mort du vieil homme lié au folklore, et une purification par le feu des mathématiques » (François-Bernard Mâche, *op. cit.*, p. 86-88).

*eaux claires*, profonde et compliquée, l'abstraction du *Sacrifice*, *Metastaseis* et, finalement, une œuvre encore plus abstraite, *Pithoprakta* »<sup>30</sup>.

Ce n'est pas le lieu ici de traiter de l'abstraction xenakienne qui se matérialisera rapidement dans le calcul des probabilités, dans les morphologies de type glissandi ou dans le fait que les œuvres se déploient comme des sons (des sonorités) composés. Illustrons seulement les divergences par rapport à Messiaen en référence à la question des modes. Nous avons vu précédemment que, dans ses œuvres de jeunesse, Xenakis s'intéresse aux modes, mais qu'il en fait d'emblée de pures échelles au sens de réservoirs de notes. Cette tendance s'accroîtra avec sa théorie des cribles qu'il élabore vers le milieu des années 1960 et qui deviendra, à partir de la fin des années 1970, l'un de ses outils de prédilection. Sur ce point, Xenakis reconnaît sa dette à l'encontre de Messiaen – cf. ses premiers articles traitant de la théorie des cribles : « Vers une métamusique » ou « Vers une philosophie de la musique »<sup>31</sup> ; cf. aussi son article de 1988, « À propos de *Jonchaies* », où il cite encore Messiaen pour dire qu'il fut l'un des rares à avoir posé le problème de l'échelle<sup>32</sup> –, mais qu'il traite toujours comme un cas particulier, selon une logique de généralisation. Ainsi, « Vers une philosophie de la musique », dans le chapitre « Première axiomatique », où il est dit que la théorie des cribles « nous conduit à la construction de toutes les échelles possibles », propose la formulation mathématique suivante de la gamme majeure, puis des « gammes à transpositions limitées N° 4 et N° 7 d'Olivier Messiaen » (Xenakis fournit en note de bas de page une référence à *Technique de mon langage musical*)<sup>33</sup> :

$$\bar{3}_n \cap (4_{n+1} \cup 4_{n+3}) \cup \bar{3}_{n+1} \cap (4_n \cup 4_{n+2}) \\ 4_{n+1} \cap 4_{n+3} \cap \bar{3}_{n+1} \cup (4_n \cap 4_{n+2})$$

On pourrait d'ailleurs s'intéresser en détail à la genèse de second article historique mentionné, « Vers une métamusique ». Cet article a connu une genèse en trois étapes. Dans un premier temps, Xenakis est probablement invité par Pierre Souvtchinsky à présenter une communication dans le cadre d'un colloque où il devait peut-être parler de Messiaen. Voici le plan de cet article :

*Problème fondamental.*

<sup>30</sup> Iannis Xenakis dans Bálint A. VARGA, « Nicht nur von Musik ist die Rede » (entretien), *Boosey and Hawkes Verlagsnachrichten* n°41, 1982, p. 3.

<sup>31</sup> Iannis XENAKIS : « Vers une métamusique », *La Nef* n°29, 1967, p. 117-140 (repris dans Iannis XENAKIS, *Musique. Architecture*, Tournai, Casterman, 1971, p. 38-70) ; « Zu einer Philosophie der Musik/Toward a philosophy of Music », *Gravesaner Blätter* n°29, 1966, p. 23-38/39-52 (l'original français est repris dans Iannis XENAKIS, *Musique. Architecture, op. cit.*, p. 71-119).

<sup>32</sup> Iannis XENAKIS, « À propos de *Jonchaies* », *Entretiens* n°6, 1988, p. 133.

<sup>33</sup> Iannis XENAKIS, *Musique. Architecture, op. cit.*, p. 85.

*Le sens des gammes des modes ?*

*Les étages des structures.*

*L'atonalité → la neutralité.*

*La série négation et uniformisation.*

*Son despotisme appauvrissant.*

*Debussy → polytonalité en France → Messiaen → 1950.*

*Influence de la série rythmique et modes = deux pôles = ? = hors-temps et en-temps. (Exemples grappes d'accords, Livre d'orgue). Puis modalité par la série (sa paternité σφετερισμένη [« accaparée »]) et mort des modes remplacés par les oiseaux = ? = microstructures ingouvernées, donner pour exemple Livre d'orgue.*

*Choix des notes : a) atonalité-série b) stochastique → après ? Nécessité de généraliser toutes les gammes, tous les modes. Chercher le noyau abstrait, proposer une théorie englobant l'Occident depuis Pythagore jusqu'au chromatisme total et toutes les expressions, Japon... Afrique.*

*Théorie des cribles*

*Revenir en arrière. Donner mon livre chapitre V. Structure d'ordre total ou partiel, puis axiomatisation. Gamme chromatique, puis gammes majeures, mineures (râgas ? Daniélou), puis liste modes Messiaen, puis exemple [mot illisible] : a) électroacoustique b) instrumental.*

*Perspective, devenir : une musique tissée, une histologie musicale substrat d'architectures → groupes → combinatoire → topologie<sup>34</sup>.*

Dans les Archives Xenakis, on trouve également une feuille donnant un plan pour la partie sur Messiaen :

*Messiaen*

*Définition du mode à transpositions limitées et le pourquoi.*

*[mot illisible] et très peu structure.*

*Octavians.*

*Essai de formules.*

*[dessin : crible ?] abstraits, pas de commencement ni de fin, ni tonique, ni dominante, ni etc. différencie des modes, etc.*

*Il se rapproche par là de moi<sup>35</sup>.*

Xenakis rédige alors le texte intitulé « Harmoniques (structures hors-temps) », daté de décembre 1965, qui ne sera pas publié<sup>36</sup>. Puis, à l'occasion d'un colloque à Manille (Philippines), qui s'est déroulé du 12 au 16 avril 1966, il reprend le texte précédent, dont il enlève les références à Messiaen. Cette seconde version, intitulée « Structures hors-temps », sera publiée en 1971 dans les actes du colloque<sup>37</sup>. Enfin, avec une nouvelle introduction et

<sup>34</sup> Ce plan est contenu dans les Archives Xenakis, dossier « Écrits » 1/6.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Cette date est donnée dans le texte dactylographié (Archives Xenakis, dossier « Écrits » 1/7). En ce qui concerne le fait que le texte n'a pas été publié : dans le chapitre « Vers une philosophie de la musique » de la première publication de *Musique. Architecture*, Xenakis écrit en note 12 : « J'ai fait une interprétation nouvelle des modes à transposition limitée de Messiaen qui devait être publiée, il y a de cela deux ans, dans une collection qui n'a pas encore vu le jour » (Iannis XENAKIS, *Musique. Architecture, op. cit.*, p. 82) : c'est le texte « Harmoniques (structures hors-temps) ».

<sup>37</sup> Iannis XENAKIS, « Structures hors-temps », *The Musics of Asia*, Manila, 1971, p. 152-173. Le colloque fut organisé par le National Music Council of the Philippines, en collaboration avec l'Unesco National Commission of the Philippines et l'International Music Council. Les actes du colloque s'ouvrent par « A message » du président des Philippines et de la « First Lady » et comprennent des communications de Mantle Hood, José Maceda (qui écrira plus tard un bref article sur Xenakis : « Xenakis, l'architecture, la technique », in *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Stock, 1981, p. 335-339.), Harold Powers, Tran Van Khé, David Morton, Robert Garfias, Pian Rulan Chao, Barbara Smith, Chou Wen Chung, Ton de Leeuw, W. D. Amaradeva, Chuang Pen-Li et Liang Tsai Ping. Ces communications traitent de nombreux aspects des musiques asiatiques. Le texte de Xenakis a été publié en français. Il existe un texte dactylographié en anglais (Archives Xenakis, dossier « Écrits » 1/3) que

une nouvelle conclusion, la troisième et dernière version, qui prendra le titre « Vers une métamusique », paraît en 1967 dans le n°29, de la revue *La Nef* (p. 117-140) ; elle est datée de 1966<sup>38</sup>. C'est cette version qui sera reprise dans *Musique. Architecture* et dans *Formalized Music*, une version dans laquelle les références initiales à Messiaen n'existent donc plus<sup>39</sup>.

Si, après sa période de formation, Xenakis s'éloigne, musicalement parlant, de Messiaen, il en restera cependant proche au niveau d'une caractéristique importante : la forme. Tous deux sont aux antipodes non seulement de la grande tradition du développement, mais aussi de la tentative sérielle de construire la forme par l'absentement. Nos deux compositeurs conçoivent la forme comme juxtaposition de sections (juxtaposition de sonorités chez Xenakis). En ce qui concerne Messiaen, Harry Halbreich résume très bien la question : « Peu d'aspects de la musique de Messiaen ont fait l'objet de plus de critiques négatives et de malentendus que son sens de la *forme*, en grande partie parce que ces critiques partaient de critères inadéquats, ou encore, comme le souligne Robert Sherlaw-Johnson, parce qu'elles lui reprochaient en somme de réussir exactement ce qu'il voulait faire »<sup>40</sup>. Messiaen déploie « une conception du *temps* musical qui [...] plonge ses racines en Orient »<sup>41</sup>. « Successions de blocs ou de surfaces statiques, les formes de Messiaen sont donc généralement de nature additive et non cumulative »<sup>42</sup>. On sait que le jeune Boulez disait de Messiaen : « il ne compose pas – il juxtapose »<sup>43</sup>...

En ce qui concerne Xenakis, lui aussi procède par juxtaposition de sections et lui aussi s'est attiré des critiques sur ce point. Un critique disait que, dans sa musique, « tout reste en quelque sorte statique. [...] Les sections sont à l'image d'énoncés séparés, de blocs de construction, de panneaux, de tissus de matière – elles sont du matériau cru qui, au lieu de converger vers une nouvelle totalité, une *composition*, donnent l'effet d'une *exhibition*. [...Chaque section] ne s'occupe que de ses propres idées sonores et structurelles », sans

---

Xenakis a probablement lu pendant le colloque. Mais il ne comporte pas de différences notables avec le texte français.

<sup>38</sup> Date donnée dans le texte dactylographié (Archives Xenakis, dossiers « Écrits » 1/1).

<sup>39</sup> Aux versions indiquées s'ajoutent les deux traductions anglaises de « Vers une métamusique » : « Towards a Metamusique », traduction de G.H. Hopkins, in *Tempo* n°93, 1970, p. 2-19, traduction qui figurera dans Iannis XENAKIS, *Formalized Music*, Bloomington, University Press, 1971 ; « Towards a Metamusique », traducteur inconnu, dans, *Cybernetic, Arts and Ideas*, éd. par Josia REICHART, Londres, Studio Vista, 1971, p. 111-123.

<sup>40</sup> Harry HALBREICH, *Olivier Messiaen*, Paris, Fayard, 1980, p.187.

<sup>41</sup> *Ibid*, p. 188.

<sup>42</sup> *Ibid*, p. 189.

<sup>43</sup> Pierre BOULEZ, « Propositions », article de 1948, repris dans Pierre BOULEZ, *Relevés d'apprenti*, textes réunis et présentés par Paule Thévenin, Paris, Seuil, 1966, p. 68.

établir des liens avec les autres<sup>44</sup>. Là où peut-être Messiaen et Xenakis se distinguent, c'est que le second crée parfois des formes continues soit par la juxtaposition de sections en transformation progressive (c'est le cas d'*Eonta*) soit par des constructions dramatiques (c'est-à-dire avec point culminant), comme par exemple dans *La Légende d'Eer*. Il est à noter en tout cas que Xenakis fit le choix dès le début de la forme par juxtaposition en se référant, dans son article « Problèmes de la composition musicale grecque », aux chants cleftes<sup>45</sup>. Il est cependant certain que la fréquentation de Messiaen l'a confirmé dans ce choix.

## « RÉVÉLATION »

Il est difficile de conclure cette recherche, tant nous aurions pu continuer à énoncer les convergences et les divergences entre nos deux compositeurs. Aussi, en guise de conclusion proposons deux pistes.

D'abord, on pourrait se demander, en inversant la question : dans quelle mesure Messiaen aurait pu être influencé par Xenakis ? Dans leur livre récent, Peter Hill et Nigel Simeone mentionnent des notes de Messiaen sur son opéra *Saint-François d'Assise*, notes où Xenakis est cité trois fois : « Ensuite, un glissando de clusters qui se déplace avec des tempi différents. Voir Bali, gagaku, *Pli selon pli*, Xenakis, Ligeti »<sup>46</sup> ; « Voir fin *Erwartung* (ou *Wozzeck*) et Xenakis »<sup>47</sup> ; « Utiliser sifflets à roulettes (voir *Les Sortilèges* de Ravel et *Terretektorh* de Xenakis) »<sup>48</sup>. Par ailleurs, François-Bernard Mâche se souvient que, au lendemain de la création de *Chronochromie*, certains ont entendu du Xenakis dans la partie intitulée « Épôde », qui assemble une polyphonie très complexe – presque stochastique – à 18 voix réelles (6 premiers violons soli, 6 seconds violons soli, 4 alti solistes et 2 violoncelles solistes)<sup>49</sup>.

Ensuite, nous souhaiterions nous référer à l'extraordinaire échange qu'eurent nos deux compositeurs à l'occasion de la soutenance de la thèse sur travaux de Xenakis, en 1976, dans le jury de laquelle participa Messiaen, et qui a donné lieu au livre *Arts/Sciences. Alliages*. Nos

---

<sup>44</sup> Kurt STONE, « Xenakis : *Metastaseis, Pithoprakta, Eonta* », *The Musical Quarterly* vol.54 n°3, 1968, p. 394.

<sup>45</sup> Cf. Iannis XENAKIS, « Problèmes de la composition musicale grecque », dans *Présences de / Presences of Iannis Xenakis, op. cit.*, p. 13.

<sup>46</sup> Peter HILL, Nigel SIMEONE, *Olivier Messiaen*, traduction Lucie Kayas, Paris, Fayard, 2008, p. 414. À propos de la scène 7 de *Saint-François*.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 414. Pour un chant d'oiseau de la scène 6 de l'opéra.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 416. Pour la scène « Les Stigmates » de l'opéra.

<sup>49</sup> François-Bernard Mâche, communication orale lors du colloque *Génération Messiaen*, Bruxelles, mars 2008.

deux musiciens y partagent clairement l'idée de « révélation » – bien sûr religieuse chez l'un, profane chez l'autre. Messiaen demande à Xenakis :

*Deuxième question, tout à fait personnelle : vous savez comme moi qu'un certain nombre d'objets donne un certain nombre de permutations, et que plus le nombre d'objets augmente, plus le nombre de permutations augmente, avec une rapidité et des quantités telles que cela peut paraître disproportionné. [...] Comment faites-vous pour choisir aussitôt, sans connaissance et sans amour, dans ce monde immense de possibilités ?<sup>50</sup>.*

Et, après la réponse de Xenakis, il s'exclame : « Vous êtes attiré, donc il y a une révélation ! »<sup>51</sup>. Dans son exposé préliminaire, Xenakis avait développé le sujet :

*L'art participe du mécanisme inférentiel qui constitue les planches sur lesquelles se meuvent toutes les théories des sciences mathématiques, physiques et celles des êtres vivants. En effet, les jeux des proportions réductibles à des jeux de nombres et de métriques dans l'architecture, la littérature, la musique, la peinture, le théâtre, la danse, etc. ; les jeux de continuité, de proximité, dans le temps ou hors-temps, d'essence topologique, se font tous sur le terrain de l'inférence, au sens strict de la logique. [...] Les arts aussi sont régis d'une manière plus riche et complexe encore, par le mode expérimental. En effet, il n'y a pas, il n'y aura jamais sans doute, de critères objectifs de vérité absolue et éternelle de validité ou de vérité d'une œuvre d'art, tout comme aucune "vérité" scientifique n'est définitive. Mais, en plus de ces deux modes, l'inférentiel et l'expérimental, l'art vit dans un troisième, celui de la révélation immédiate, qui n'est ni inférentielle ni expérimentale. La révélation du beau se fait d'emblée, directement, à l'ignorant du fait de l'art, comme au connaisseur. C'est ce qui fait la force de l'art et, semble-t-il, sa supériorité sur les sciences car, vivant dans les deux dimensions de l'inférentiel et de l'expérimental, l'art en possède une troisième, la plus mystérieuse de toutes, celle qui fait que les objets d'art échappent à toute science de l'esthétique, tout en se permettant les caresses de l'inférentiel et de l'expérimental<sup>52</sup>.*

---

<sup>50</sup> Olivier Messiaen, dans Iannis XENAKIS, *Arts/Sciences. Alliages*, Paris, Casterman, 1979, p. 53.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 15-16.