



HAL
open science

Iannis Xenakis. De la démesure

Makis Solomos

► **To cite this version:**

| Makis Solomos. Iannis Xenakis. De la démesure. 1998. hal-02055225

HAL Id: hal-02055225

<https://hal.science/hal-02055225>

Submitted on 3 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

IANNIS XENAKIS. DE LA DEMESURE

Makis Solomos

in *Présences 98*, Paris, Radio France, 1998, p. XI-XIV

Depuis le scandale de *Metastaseis* (Donaueschingen, 1955) —l'un des derniers scandales de la musique contemporaine—, Xenakis s'est imposé comme l'un des quatre ou cinq compositeurs importants de l'après 1945. Curieusement cependant, on continue parfois à le traiter comme un *outsider* ou, du moins, on limite sa portée à des domaines d'une spécificité quelque peu étrange. Sans doute a-t-il toujours continué à porter un nom ("petit étranger": *xenákis* en grec) qu'il n'a pas choisi, lui qui a choisi de tout choisir.

Car voilà un homme qui décide, de son propre chef, de bouleverser une tradition qui n'est pas la sienne. Lorsqu'il immigré en France (1947), il ne connaît pas Schönberg ou Stravinsky et, encore moins, Webern, lequel se trouve alors au cœur des recherches musicales avant-gardistes. A vrai dire, il connaît très peu de choses sur la musique: ni l'harmonie ou l'orchestration, ni, bien sûr, les nouveaux outils de l'époque. Ses œuvres de jeunesse épousent le projet puéril d'une musique néo-bartókienne (on en jugera par *Zyia*, joué dans ce festival) et sont empêtrées dans un projet humaniste, alors que l'époque en appelle au formalisme technocratique. Il lui faudra la rencontre d'un autre humaniste, Olivier Messiaen¹, pour qu'il ose commencer à s'affirmer. Puis, très brutalement, le voilà qui entreprend de porter à la puissance dix les recherches formalistes. Puisque l'on travaille avec des nombres (série), pourquoi se limiter à 12, pourquoi ne pas travailler avec les grands nombres, les très grands nombres? Ce sera alors (*Pithoprakta*, 1955) l'introduction du calcul des probabilités en musique. Puisque l'on tend vers une axiomatisation de l'art des sons, pourquoi ne pas aller jusqu'au bout? Voilà, soudainement, des *Musiques formelles* (livre de 1963).

On aurait aimé cantonner cet homme à ses recherches "formelles" poussées à l'extrême, à sa tentative de "fonder" (au sens mathématique du terme) la musique, une tentative tellement excessive qu'on est bien obligé d'en parler, mais en la limitant à son étrangeté. Mais le voilà qui récidive et, une fois de plus, parvient à se situer au centre des événements. En mai 1968, les étudiants du Conservatoire de Paris inscrivent sur les noms des salles de classes: "Xenakis, pas Gounod!". Car, entre-temps, cet homme a fini par montrer que sa musique

¹Iannis 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. Ma position était peut-être folle pour un professeur du Conservatoire, 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", dira Messiaen ("Hommage", dans *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris Stock, 1981, p.19).

possédait un "fluide qui n'a aucune origine mathématique"². Ce fut *Nuits*, bissé —phénomène exceptionnel pour la musique contemporaine, faut-il le souligner— au Festival de Royan (1968). On l'entrevoit sous son vrai jour: une extraordinaire synthèse entre les deux principaux mouvements artistiques de ce siècle que, par commodité, je nommerai ici d'après deux courants précis, le "constructivisme" et le "fauvisme". Le second ne peut se contenir, mais le premier impose une ascèse. L'alliage des deux forme un mélange explosif que seul notre homme sait manier.

Puis, la *mania*, la folie furieuse l'atteint, à l'heure où d'autres excités tentent de refaire le monde —ils seront vite rappelés à l'ordre par les pourfendeurs post-modernes des "grandes idéologies". Il rêve de gigantesques spectacles qui, à la différence de ceux de Wagner, ne se dérouleraient pas dans son propre lieu, mais dans aucun lieu, dans l'u-topie: "Il n'y a aucune raison pour que l'art ne sorte, à l'exemple de la science, dans l'immensité du cosmos, et pour qu'il ne puisse modifier, tel un paysagiste cosmique, l'allure des galaxies. Ceci peut paraître de l'utopie, et en effet c'est de l'utopie, mais provisoirement, dans l'immensité du temps"³. Ce seront les *Polytopes*, dont la majeure partie ne pourront être réalisés —imaginerait-on un Paris envahi par des sirènes et des rayons lasers, peut-on accepter qu'un homme transforme la guerre et les cauchemars qu'il a vécus en œuvre d'art? On préfère laisser cela à un Jean-Michel Jarre, qui, lui au moins, connaît la mesure.

N'insistons pas. On l'aura compris, cet homme cherche les ennuis. Mais son principal ennemi, ce ne sont pas les autres, qui, eux, aimeraient le figer une fois pour toutes, lui accorder une place définitive dans le rayon des grands précurseurs et autres pionniers, côté produits exotiques. Son principal combat, c'est contre lui-même qu'il le livre. Comment se renouveler sans cesse, telle est la question qu'il pose avec une angoisse irrépressible. Or, comment sortir en permanence de soi tout en y revenant —car la voie de l'ex-tase est exclue d'avance? C'est peut-être là que réside son inquiétude fondamentale⁴.

On a pu dire que Xenakis cherchait une synthèse entre Héraclite et Parménide, entre le renouvellement perpétuel et l'immutabilité de l'Etr. En termes musicaux, la question serait de savoir comment des recherches si différentes (dont presque rien n'a été évoqué ici), évoluant par sauts brusques dans leur quête d'une radicale innovation allergique à toute répétition, possèdent tout de même un pôle, une unité, ailleurs que dans leur origine.

²Antoine Goléa, "Grenzgebiete der Musik", *Neue Zeitschrift für Musik* n°122, 1961, p.421.

³Iannis Xenakis, *Arts/Sciences. Alliages*, Tournai, Casterman, 1979, p.16.

⁴Constat amer: "Personne ne peut créer un monde nouveau. Il est impossible de créer quelque chose de véritablement différent —il n'en existe pas d'exemples dans l'histoire de l'art. C'est triste: nous sommes prisonniers de nous-mêmes" (Xenakis dans Bálint A. Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, London, Faber and Faber Limited, 1996, p.71).

Mais, peut-être, cette question est-elle surtout dictée sous la pression d'une époque en quête d'identité. Dans ce cas, disons-le franchement: ses attaques contre la recherche perpétuelle de l'originalité —recherche qui caractérise la modernité, dont Xenakis est sans doute l'enfant le plus terrible— ont fini par déboucher sur un paysage caractérisé par une insupportable monotonie. L'échelle est peut-être humaine, mais l'ennui l'est encore plus. Par contre, avec la démesure de Xenakis et son combat titanesque, le rêve est encore possible.