

---

## UNE FILIATION PROBLÉMATIQUE

*Pascal DUSAPIN*

Xenakis a toujours pris soin de se présenter sous deux angles simultanés : d'un côté se posant comme un chercheur solitaire et marginal, de l'autre, invoquant une généalogie millénaire de l'histoire humaine. Il est indéniable qu'il n'a jamais cessé de justifier sa propre démarche en s'imprégnant d'ascendants tels que Pythagore, Aristoxène de Tarente, Euclide ou le quadrivium du moyen-âge... Outre l'immense culpabilité que produisit sur moi cette débauche de références, cela accentua le trouble dans lequel ne pouvait que se trouver — « à l'époque » — un jeune musicien. On en parle assez peu, mais pour quelqu'un qui ignorait tout des querelles post-sérielles des années 70, l'avenir pouvait paraître assez sombre. Les conflits théoriques d'alors ne produisaient que de la rhétorique et au bout du compte quelques idéologies assez pénibles style « musiques improvisées (de quoi?), libres (comment? pourquoi?), happening, (pour happer quoi?) etc... etc... L'apprentissage de ma génération en fut conditionnée ; elle s'est trouvée comme un enfant qui, rentrant de vacances frais et dispos, retrouve ses parents en train de s'engueuler : son mode de vie s'en trouve alors nécessairement perturbé. J'ai donc vécu très fortement ces difficultés.

J'étais heureusement assez jeune et suffisamment inculte pour ignorer les prétendus enjeux du post-sérialisme. A vrai dire les sériels (qui ont d'ailleurs produit des œuvres d'une beauté indiscutable) m'ennuyaient moins que les petits « chiens-chiens » de Cage, lesquels me semblaient absolument tout confondre, même Cage...

La grande phase Ircam dans laquelle nous sommes aujourd'hui n'était pas encore entamée avec le réseau de nécessités qu'elle constitue désormais. La situation était donc assez trouble. Néanmoins, je ne dirais pas qu'elle est meilleure aujourd'hui pour quelqu'un qui la dévoue à 20 ans.

Que s'est-il passé pour moi avec Xenakis? Je n'ai pas eu de formation académique. Ma rencontre avec lui est d'abord passé par le choc varésien. Quand j'ai écouté *Arcana*, ma vie a changé. Ce que je comprends mieux maintenant — et que d'autres prennent pour un échec — c'est que l'efficacité de Varèse tenait à sa solitude. Je veux dire à sa solitude dans l'histoire, car il n'a pas eu de descendance. J'ai pu croire que Xenakis était en quelque sorte le légataire testamentaire de Varèse; il y a effectivement des analogies entre Varèse et Xenakis qui tiennent à l'impact de leurs musiques et à leurs discours polarisés par la musique... Ce qui est amusant, c'est qu'on leur fait le même reproche à tous deux. Musiques « simples », « grossières », etc... comme si la complexité (mais quelle complexité?) était un label de qualité!

Étaient-ce bien des raisons musicales qui m'ont tourné vers Xenakis? Je ne sais pas mais j'avais du mal à comprendre sa musique, ce qui est — en soi — une raison suffisante. Il y en a peut-être une autre qui tenait en fait au désintérêt que Xenakis semblait manifester à l'égard de ses étudiants. Désintérêt probablement fantasmé, mais cela me convenait bien; mon « enseignement » avait été parsemé de tels abrutis que je supportais très bien cette distance... néanmoins, l'apparente filiation que je croyais déceler entre Varèse et Xenakis m'attirait au plus haut point. Cette histoire de filiation (que je connais bien puisque j'apparais quelquefois au hasard des programmes comme un « xenakien ») est en fait une véritable stupidité! On parle ainsi de certains compositeurs comme des fils de Scelsi (ou d'autres...) comme si la musique était une course de relais avec une valise que l'on se transmet de voiture en voiture. C'est heureusement plus gai et inattendu que cela!

Si l'appareillage techno-scientifique de Xenakis m'est alors apparu comme une condition nécessaire — et historique —

à l'avènement de nouvelles perspectives musicales, cela fut une erreur pour deux raisons: c'était mal comprendre et Varèse et Xenakis! Le problème qui est en fait une cause provenait de l'ambiguïté secrétée par leurs deux discours. Par la suite, je crois avoir compris une « chose » qui a pu paraître élémentaire à d'autres époques: j'ai cessé de penser à l'efficacité de la musique en termes socio-historiques. J'aime l'idée que la musique, l'art, puissent ne pas créer de situations proliférantes. Et après tout, Joyce ou Beckett, Newman ou Reinhart, Ives ou Janacek sembleraient prouver cette assertion à haut risque... Et où sont les « Debussyens »? Et les Bouléziens? Les Boulézistes certes, mais les Bouléziens? Les chemins d'un artiste à un autre ne procèdent et ne progressent jamais par les épigones, lesquels — comme vous le disiez dans votre article sur Ferneyhough (n° 3 d'*Entretiens*) — ne représentant que la part morte de leurs héritages.

J'ai un grand amour de la musique de Xenakis, (j'ajoute que cela ne m'a jamais empêché d'écouter et d'aimer Berio, Boulez et bien d'autres aux esthétiques les plus contradictoires...) et dans sa musique, plus rien d'autre n'a cessé de m'intéresser que la musique elle-même. Je sais que pour d'autres cela constituerait une mauvaise raison, mais l'impact de sa musique est — sur moi — assez énorme il faut bien le dire... Ceci est probablement le premier degré dont il conviendrait de se méfier, mais tant pis! Au deuxième pourraient peut-être s'étaguer toutes les composantes structurelles de sa pensée et toutes les trames d'analogies qu'elle suppose. En fait il n'y en a qu'une, c'est cette fameuse relation Art/Science. La vérité est que j'ai cessé de m'intéresser à ce transfert et ce, depuis que j'ai pu en éprouver moi-même les contradictions. J'ai donc compris que si les formalismes de Xenakis lui étaient nécessaires (comment et pourquoi en douter?) ils n'en étaient pas moins une question de convenance personnelle.

Il y a — à mon avis — deux raisons pour lesquelles Xenakis a tellement spéculé sur ces formalismes Art/Science. La première nécessite de se « restituer » dans le contexte cybernétique des années 60, contexte que je n'ai bien sûr pas connu. Dans ces années, l'homme croit qu'il évolue (est-ce que je me trompe?) qu'il va devenir meilleur et que la science va l'y aider. La science est corrélée à l'exceptionnelle situation économique qui fait tant fantasmer nos braves politiciens d'aujourd'hui... Nécessairement, les artistes (enfin certains artistes...) sont impliqués dans ce phénomène positiviste — encore que, lorsqu'on regarde dans les détails, on constate rétrospectivement qu'il n'y



avait pas une reconnaissance réelle de ces artistes qui pourtant avalisaient le fonctionnement ou plutôt les critères de valeurs de cette société. A cette époque, « quelque chose » se trame entre Schöffer, Vasarely et Xenakis pour ne citer que les plus fameux. J'ajoute néanmoins que Schöffer et Vasarely sont exactement les prototypes d'artistes qui ne m'intéressent pas...

La question que l'on peut se poser aujourd'hui est : qu'elle est la valeur que la technologie apporte à une œuvre ? Qu'est-ce qui augmente la valeur d'une œuvre quand celle-ci incorpore la technologie ? Xenakis voulait comprendre les œuvres du passé avec un appareillage mathématique mais n'a jamais vraiment tenté cette investigation. On peut penser que ce projet était un des contrechocs de l'effervescence sémiotique, linguistique et structuraliste de l'époque. La seconde raison est « politique ». Comme l'œuvre était souvent trop neuve et bouleversait la relation traditionnelle au public, il a fallu médiatiser cette nouvelle relation ; il a fallu « donner à manger » au public et aux critiques. C'était un peu la même chose en littérature ; il suffit pour s'en apercevoir de constater le nombre considérable de conférences qu'ont été amenés à faire Alain Robbe-Grillet ou Nathalie Sarraute pour expliquer leurs textes. Il a donc fallu rentrer en contact avec « le monde » et l'appareillage « xenakien » se prêtait donc très bien à cette médiatisation. Paradoxalement, cela devait même sécuriser le public parce que cela le plaçait face à une perspective apparemment « rationnelle » donc compréhensible ! Je suis quelqu'un qui ne peut comprendre quelque chose qu'en le « faisant ». En ce sens, je suis tout le contraire d'un intellectuel. Toutes les contradictions que j'ai pu déceler dans la méthodologie xenakienne sont des contradictions que j'ai moi-même vécues. Je précise évidemment qu'il ne s'agit que de propos tenus de mon jardin et qu'ils peuvent passer pour un cruel manque de savoir. Je l'accepte. Il y a donc un peu de « misère » dans mon « discours ».

Les outils que je pouvais déployer dans le cadre et l'univers de Xenakis m'ont, à un moment, semblé générer du « sommaire » sur le plan de la pensée et même – je regrette de le dire – une certaine forme d'obscurantisme. Pourquoi ? Parce que – contrairement aux objectifs invoqués – cela ne générerait pas de connaissances au sens « plein » du terme mais seulement des analogies entre des fragments de connaissance. Est-ce manque de métier ? Je n'ai que piètrement réussi à résoudre des problèmes d'architecture musicale avec l'aide des mathématiques. A cet égard, il est frappant de pointer la grande faiblesse des deux théoriciens

majeurs de l'après-guerre (Boulez et Xenakis), c'est-à-dire leur faiblesse quant à l'art de la forme. En ouvrant « Penser la musique d'aujourd'hui » comme en ouvrant « Musiques formelles », on ne trouve pratiquement aucune réflexion sur cette question de la forme musicale. Chez Boulez comme chez Xenakis, on trouve des réflexions admirables sur de courtes entités musicales mais jamais sur l'ensemble de l'œuvre, laquelle repose alors sur un ajustement et un affinement progressif des constituants de base dont la mise en temps est souvent arbitraire, même si géniale. En d'autres termes, ils font comme « on l'a toujours fait » et nous en sommes tous et toujours là ! Chez Xenakis en tout cas, l'ensemble, le « temps » de l'œuvre n'est jamais engendré par un concept mathématique de base, même dans *Herma* ou *Eonta*. A présent, je doute que cela soit possible malgré quelques obstinés de « la pure raison » qui, entre nous, ne réussissent qu'à nous anesthésier le cortex ! Au passage, c'est d'ailleurs une contradiction qui – pour le moment – existe aussi dans la musique avec ordinateur ; il y a une difficulté à conceptualiser la forme du résultat, si bien que la forme ne manque jamais d'apparaître le plus souvent que comme un compromis entre technique et artisanat où les procédés de « mise en temps » sont en fait extrêmement intuitifs et arbitraires même s'ils produisent d'excellentes musiques... Quelque chose qui se situerait entre la programmation, la haute voltige des logiciels et le bon vieux coup de ciseau.

Un jour, dans le cours de Xenakis à l'université, nous étudions *Nomos Gamma* ; Xenakis avait décelé les structures de groupe, les parcours spatiaux. Je ne « m'expliquais » pas le solo de hautbois du début de l'œuvre interrompu par les percussions puis par le grand orchestre. J'ai demandé à Xenakis : « pourquoi est-ce ainsi ? », et il me répond : « c'est arbitraire », ce qui en fait veut dire tout simplement : « c'est composé ! ». Cela peut paraître élémentaire mais c'était énorme pour moi – non pas que j'ai eu envie que tout tienne de manière obsessionnelle par je ne sais quel miracle mathématique – pourtant, apprendre que ce type de décision était purement intuitif a anéanti en moi toute croyance dans le formalisme décrit par lui et – en même temps – tout s'est ouvert, tout s'est « libéré », ainsi que l'écoute de l'œuvre d'ailleurs...

C'est ce que Xenakis a toujours pris soin d'appeler « l'instinct et les choix subjectifs » ajoutant « qu'ils étaient les seuls garants de la valeur d'une œuvre... » Boulez ne termine d'ailleurs pas autrement « Penser la musique d'aujourd'hui » puisqu'il écrit : « On a maintes fois répété : la

musique est une science autant qu'un art ; qui saura fondre ces deux entités au même creuset, sinon l'Imagination, cette reine des facultés ! » Et Varèse terminait ces entretiens avec Charbonnier en proclamant : « ... le dernier est imagination ! ».

Ce qui nous ramène donc à la case départ... Quelle aurait été l'appréciation de l'œuvre de Xenakis si nous n'avions rien su de ces formalismes ? J'aime à penser que son œuvre (qui je vous le rappelle est loin d'être achevée) y aurait gagné en force car elle aurait gagné en énigme. On se serait alors retrouvé au premier degré d'appréhension, donc celui de l'écoute et de ses conséquences. Bien sûr on pourrait alors penser que la fascination de son œuvre ne soit guère rentable dans le temps après les premiers chocs. Nous verrons bien...

Propos recueillis par François Nicolas

## LE MONDE OUVERT DES SONS ET SES ENNEMIS<sup>(1)</sup>

Confessions d'un disciple

Jan VRIEND

Ceci est le dernier article que je consacrerai à Xenakis. Plus on vient vers moi comme si j'en étais « le spécialiste », plus je m'interroge sur l'étroitesse de mes préoccupations, et plus il me paraît difficile de dispenser, encore et toujours, mes pauvres lumières à son sujet. Et pourtant, l'invite ne tarde généralement pas à ébranler en moi un tel flux de questions et d'idées que le déploiement de cet éventail d'implications musicales me convainc à nouveau que le sujet recouvre bien davantage que le seul jardin clos de sa musique. Mais quand je me mets à replacer Xenakis dans une perspective historique, c'est alors que mon cœur commence à palpiter et qu'un flot exténuant de visions, non seulement me pousse à prendre sa défense et à montrer sa vigueur créative, mais me replonge, la tête la première, dans tout ce qui chez lui (sans parler de moi) est faiblesse, imperfection — ou tout simplement limite. Ce n'est d'ailleurs pas si grave. Je peux observer de pareilles limites chez un Beethoven, un Debussy, et dans une moindre mesure, probablement, chez Mozart. A tel point que je tremble d'affirmer — Dieu me pardonne — qu'on pourrait trouver chez Bach, également...

1. Titre original : *The Open Sound Universe and its Enemies* — référence à l'ouvrage de Karl Popper : *The Open Society and its Enemies*, trad. fr., *La Société ouverte et ses Ennemis*, 2 vol., Seuil, 1979.