

"L'artiste en choisissant invente une forme nouvelle" : entretien avec Iannis Xenakis de Thomas Meyer

Autor(en): **Meyer, Thomas / Xenakis, Iannis**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 68

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927786>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

« L'ARTISTE EN CHOISSISSANT INVENTE UNE FORME NOUVELLE »

Entretien avec Iannis Xenakis de Thomas Meyer

Venu à Zurich au milieu des années 80 pour la «konzertreihe mit computer-musik», Iannis Xenakis s'était prêté avec bonne humeur pour une causerie. Quant à moi, je souhaitais pour une fois ne pas lui parler de problèmes relatifs aux mathématiques et à la technique informatique. Je me sentais bien plus touché par la matérialité directe de sa musique, dont la force, la brutalité même qu'elle dégage me la faisait plutôt relier à la tragédie antique. Derrière cela, pensais-je, se trouvait sa propre expérience du monde. Et c'est ainsi que la musique de Xenakis apparaît subitement dans une cohérence plus large.

Iannis Xenakis, vous avez dit un jour: «Je suis un Grec classique perdu au XX^e siècle.» Qu'est-ce que vous entendiez par là?

J'entendais la chose suivante: à cette époque-là, très brève d'ailleurs, il y a d'abord eu l'invention de la démocratie, ce qui est très important, puis de formes littéraires encore existantes aujourd'hui, telles que la poésie lyrique, le théâtre, la tragédie, la comédie; puis sont venues la philosophie, les mathématiques, l'athéisme aussi, également très important. Il y a ce fameux poème de Critias qui a été traduit récemment et qui montre bien cette attitude de la mise en question, et en même temps d'une liberté artistique, scientifique — de tous les côtés, on assistait à des naissances. Ça me plaît quand il y a des naissances.

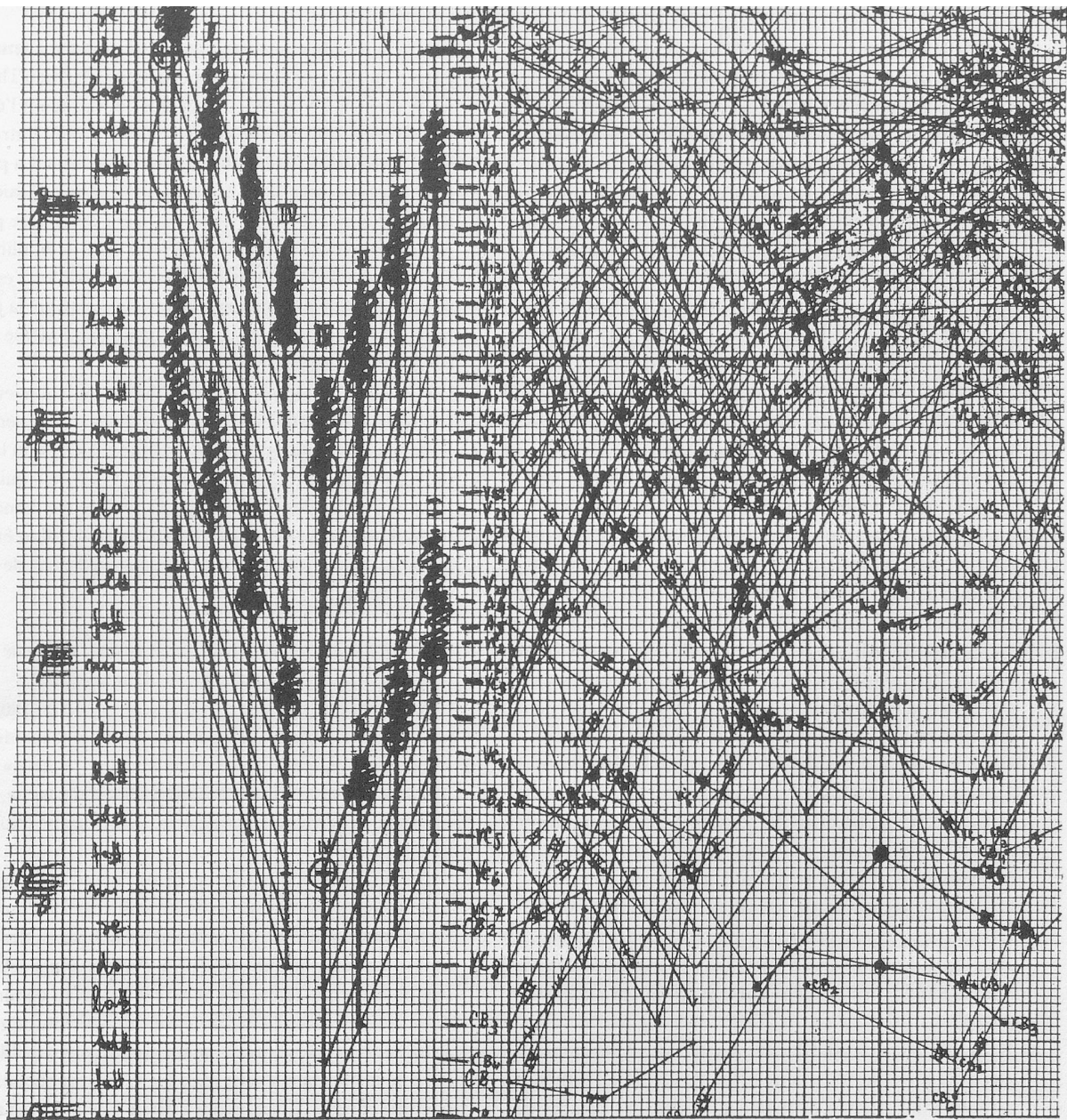
Mais entre-temps, je disais cela quand j'étais assez pessimiste. Maintenant je me plais bien dans cette période, surtout ici, en Europe, qui me rappelle beaucoup la période hellénistique de la décadence, c'est-à-dire celle où toutes les cités antiques qui avaient donné ce qu'elles pouvaient, ne donnaient plus rien. Philippe d'abord, puis Alexandre, les ont occupées. La période hellénistique était encore très vivante, bien sûr, mais ce n'était plus cette période d'intense création. Et je crois que l'Europe est en train de vivre cela aujourd'hui: c'est à dire qu'elle vit sur des restes, avec bien sûr des créations ici ou là, mais ce n'est plus la même chose.

Vous êtes donc toujours pessimiste, ou est-ce que vous avez changé un peu?

Non, cela a changé, c'est-à-dire que maintenant, je pense à autre chose. Vous savez, c'est comme une bête ou une plante jeune qui vit parce qu'elle vit et doit être là, elle fait ce qu'il faut faire pour continuer d'exister avec un élan vital, comme dirait Bergson. Mais si on regarde tout cela d'un peu plus loin, on se rend compte qu'il n'y a pas de finalité, il n'y a pas de téléologie. Vous savez que, en ce moment, il y a beaucoup de gens qui se reposent la question de la finalité: où va le monde, pourquoi, etc. ?

Je pense qu'il ne va nulle part. Le bouddhisme a tout à fait raison lors qu'il dit qu'il n'y a pas de terme, cela n'existe pas. On peut marcher sans aller nulle part. Et c'est cela qui est peut-être le plus intéressant. Comme par exemple de

Iannis Xenakis:
esquisse de
«Pithoprakta»,
mes. 52-57



dire: «Je suis seul, complètement seul, dans la solitude totale, et j'ai le privilège d'être seul et de pouvoir penser, décider de moi-même et non pas parce qu'on me dit qu'il faut décider, soit la société, soit la famille, soit la religion, soit les croyances de toute sorte, ou les impulsions internes. C'est cela la liberté; la liberté absolue, totale, c'est d'être absolument, totalement seul et de pouvoir prendre des décisions sans aucune coercition, ni interne ni externe.

Mais cette finalité, n'est-elle pas fondée sur l'angoisse de la bombe atomique?

Oui, bien sûr, il y a toujours une inquiétude. Mais avant la bombe atomique, il y avait les guerres, les guerres normales, avec de la poudre et des canons. Et avant cela il y avait les flèches, et encore avant cela il y avait les cailloux. Il y a toujours des inquiétudes chez l'homme, ce qui est normal; il faut qu'il vive avec ces inquiétudes, autrement il s'endort, il meurt. C'est comme les retraités qui n'ont plus rien à faire, il meurent très vite... Quand j'étais jeune, je pensais: oui, il peut y avoir une paix mondiale, enfin les Grands vont mettre de l'eau dans leur vin, ils seront calmes, gentils, vont s'entendre sur tous les points. Cela va être un univers comme on n'en a jamais connu, un univers de création et de paix universelle. Bon, cela n'a pas été le cas. Maintenant je pense que la paix universelle, sans qu'il y ait de guerre, est peut-être aussi un leurre, c'est-à-dire une illusion, parce que l'homme est ainsi, parce que la nature est ainsi. L'autre jour,

j'ai vu un magnifique film anglais sur la faune et la flore d'Afrique, dans des endroits où il n'y a pas d'hommes. Et on voit formidablement bien les cycles de la vie, comment chaque espèce se nourrit de l'autre espèce. Ces cycles durent depuis des millénaires, des millions d'années. La paléontologie nous renseigne sur ces choses-là, elle nous enseigne que nous sommes des chaînons tout à fait provisoires dans toute cette évolution fantastique: on ne sait ni pourquoi ni comment, mais ce n'est pas une catastrophe. Il faut l'accepter comme cela. C'est très beau. Peut-être qu'on aura un jour une vision plus claire de l'avancement de l'univers, si cela existe. Peut-être que cela existe, peut-être cela n'existe pas. Ce sont des cadres de la pensée de l'homme qui font qu'on a besoin de dire: on va à tel endroit, telle finalité etc. En disant cela, en même temps, on néglige peut-être les miracles qui arrivent à chaque instant. Il faut aller là-bas et on ne pense qu'à cela, au lieu de regarder autour de soi. Alors que ce qui est le plus important, c'est l'instant précis!

CONTRADICTIONS ET CRÉATIVITÉ

Ce que vous avez dit avant sur les espèces et le changement me rappelle un peu la phrase d'Héraclite: «La guerre est le père de toute chose.» C'est semblable, pour vous?

Non, je crois que la paix et la guerre, enfin toute la vie, est le père de toute chose. Héraclite voulait peut-être parler des antagonismes quand il disait «polemos», en anglais

«fight», le combat, la lutte. C'est à la fois vrai et faux. Il est vrai aussi que quand un artiste pense à quelque chose, il y a des choses contradictoires; finalement, il choisit, et en choisissant, il invente une forme nouvelle, en choisissant celle qui est la plus intéressante pour lui à cet instant-là. Il peut créer une solution, donc c'est le conflit de situation qui peut l'amener à créer quelque chose. Mais il peut aussi y avoir création sans conflit, par génération spontanée, dirais-je, normale même; une évolution éclatante, et tout d'un coup, paf! il y a une lumière et il dit: «ah voilà, c'est ça qu'il faut faire». On ne peut pas dire que, par exemple, dans l'esprit de l'homme, il y ait eu cette idée de la création sans guerre, quand on pense, par exemple, que chez les juifs, Dieu, Yahvé, a créé sans qu'il y ait au départ un problème. Il a dit, «je vais faire quelque chose». Il n'a pas dit: «Ah, oui, ceci m'embête, il faut y donner une solution. Je vais créer le monde pour contrebalancer ça à ça.» Il en a eu simplement envie. Donc chez l'homme, cela existe. En ce qui me concerne, je crois que les religions sont faites par les hommes et non pas par les dieux, et que cette notion existe également chez l'homme. Il est également vrai qu'à cette époque-là, Héraclite découvrait la force matrice des conflits, des conflits qui se trouvent partout. Cela a toujours existé, que ce soit dans le monde inerte ou ailleurs. Mais on peut dire que ce ne sont pas vraiment des conflits — ce que Héraclite a également dit. De même pour le bouddhisme, il n'y a pas seulement des conflits, la mort est quelque chose qui fait partie de la vie. C'est une transformation peut-être brutale, mais ça fait partie de la continuité de l'existence, et non de celle de l'individu ou peut-être de l'espèce; peut-être, que sais-je, de l'univers tout seul.

A la façon dont sonne votre musique, on a quelquefois plutôt l'impression qu'il s'agit d'un combat que d'une situation de paix.

Il y a beaucoup de conflit dans ma musique? Oui, je ne sais pas, c'est possible. Mais la question du conflit en esthétique est tout à fait relative, de même que celle sur l'absence de conflit. Si cela ne bouge pas trop, vous vous ennuyez; puis c'est terminé, il est certain que ça va s'arrêter: c'est déjà un conflit (*il rit*). Tandis que si vous créez ce conflit vous-même dans ce discours, c'est comme si vous faisiez la vie, que vous y mettiez la vie, donc cela en fait partie aussi. Peut-être que ce que vous voulez dire, c'est que ces conflits sont un peu trop denses, trop rapides au niveau des changements. C'est plutôt une question d'évolution, de changement, même si c'est parfois contradictoire.

La question du grec ancien m'intéresse aussi quant à la tragédie. Je crois que vous vous êtes beaucoup penché là-dessus. La tragédie a-t-elle eu une influence sur votre musique?

Peut-être. J'ai appris la tragédie antique quand j'étais très jeune. Je faisais des dissertations sur ce sujet, d'abord à partir de traductions. Au lycée, nous avions pour cela un bon professeur qui était plongé là-dedans et qui nous entraînait par sa personnalité. Et puis, petit à petit cet univers est devenu pour moi quelque chose de beaucoup plus complet et de complexe, principalement sur le plan esthétique, mais aussi sur le plan de la raison.

En effet pendant longtemps pour moi la tragédie a été une école remarquable, même si je ne comprenais pas toutes les abjections de cette époque-là, comme tous ces massacres et ces crimes — si l'on prend l'époque classique, il n'y avait que des crimes, que ce soit cité contre cité ou dans la même cité. La guerre du Péloponnèse est ainsi née de la lutte des classes: à Corcyre (Corfou), l'oligarchie luttait

contre le peuple et inversement. C'est cela qui a entraîné la guerre du Péloponnèse, comme le raconte si bien Thucydide. Et avant cela, il y avait les tragédies qui évoquent l'époque mycénienne, où l'on retrouve ce type de conflit entre les villes, entre les hommes ainsi qu'avec les dieux. La plus belle chose est peut-être *L'Orestie*, où Eschyle essaie de démontrer que la justice des dieux a été remplacée par la justice humaine, laquelle doit devenir sage et équilibrée, et fait ainsi naturellement partie de la démocratie. C'est le peuple qui délègue à un instrument de son choix la justice pour la punition des méchants. Et je ne parle même pas de cette qualité artistique!

Plus tard j'ai fait des musiques qui accompagnaient soit *L'Orestie* (pour les États-Unis), soit *Médée* de Sénèque. La langue du texte de Sénèque, même s'il s'agit du latin, est sauvage et phonétiquement très belle. C'est cela qui m'a plu. Ensuite j'ai fait des choses ici ou là, mais je me demandais toujours, du point de vue musical, ce que devaient être la musique ainsi que la façon de parler et la diction de la langue à cette époque.

Dans «Palla ta dhina», par exemple, le texte est récité sur une note. Doit-on y voir une recherche d'authenticité?

Oui. A l'époque de *Palla ta dhina* [composée en 1962, *ndlr*], je ne savais rien, je n'avais pas assez étudié. Je me disais: «Non, il ne faut pas le faire d'une manière réaliste.» Je serais retombé dans le réalisme italo-wagnéro-debussyste, par exemple. Je ne voulais pas de cela. Je me disais: «Non, ça ne colle pas.»

De l'autre côté, il fallait que ce soit neutre pour que le texte passe. Et comme ce texte est une aube de l'humanité et de la pensée, j'ai voulu le mettre dans la bouche des enfants. Mais il y a une autre raison à cela. *Palla ta dhina* est une composition que Hermann Scherchen m'avait commandée pour un festival — à Stuttgart, je crois — de musique légère. Je lui avais expliqué que je ne me sentais pas capable de faire de la musique légère, mais lui m'avait répliqué: «Faites quelque chose!». C'est lui qui a dirigé l'œuvre avec un chœur d'enfants. C'est donc un des plus beaux textes chorals de l'*Antigone* de Sophocle.

Au milieu de cette lutte sanglante et terrible que se livrent les chefs de la ville, il y a tout à coup une sorte de lac calme et optimiste, mais qui s'assombrit tout de suite; et à la fin, du sang. Oui, l'homme peut faire des choses formidables mais en même temps, il peut faire des destructions terribles.

Vous avez composé ce texte très simplement, et là-dessus ou là-dessous, comme vous voulez, il y a une musique très forte, parfois presque brutale.

C'est vrai. Il n'y a pas de choses calmes dans la vie, ça n'existe pas. C'est toujours à double face, comme on dit. Les hommes ont inventé le bien et le mal comme étant deux aspects, deux facettes d'une même pièce. C'est sans doute un peu poussé à l'extrême. Mais en réalité, il y a tous les degrés intermédiaires: pas tout à fait bien, pas tout à fait mal — d'ailleurs tout est relatif. Si on est du côté du bien, le reste est mal. Et si on est du côté du mal, le bien est mal, n'est-ce pas? (*Il rit*) Mais quand il nous faut prendre une décision, qu'elle soit morale, pour la cité, pour l'État, ou pour l'individu, il faut dire: «Oui, voilà la bonne solution, voilà ce qu'il faut faire, et telle autre n'est pas bonne.» Parce qu'autrement, on ne peut pas décider. C'est cette technique, cette tactique plutôt, du faire qui a engagé aussi quelque chose qui est faux, en réalité. Si on s'écarte de la décision, si on la voit de l'extérieur, on peut dire «oui, le mal est aussi un bien», parce qu'il peut engendrer telle chose.

Iannis Xenakis:
«Pithoprakta»,
mes. 52-57

W. Bl.

55

pizz. gliss. fff

V. I

V. II

A.

Vc.

pizz. gliss. f

pizz. gliss. mf

C. B.



Mais je ne crois pas que l'on réagisse toujours avec cette conscience de la relativité.

Non bien sûr, car on réagit toujours avec passion. Mais en ce qui me concerne, je ne parle pas du tout comme un passionné. J'essaie simplement d'être en dehors de tout cela, pour comprendre pourquoi on est passionné, où cela mène. On peut être effrayé ou être très perplexe devant les crimes atroces qui existent aujourd'hui, le terrorisme et tout le reste. Il faut le retirer, le bannir, le neutraliser, où que ce soit...

Par terrorisme, entendez-vous seulement celui de la bande Baader-Meinhof, par exemple, ou quelque chose de plus global?

Le terrorisme en général, bien sûr. Par exemple, lorsque les Espagnols ont conquis l'Amérique centrale, cela a été une catastrophe pour la culture amérindienne, qui avait une valeur que l'on redécouvre maintenant, avec une originalité unique. Les Indiens d'Amérique avaient fait quelque chose, bâti une culture profondément originale, et toute cette civilisation a été détruite pour être remplacée par quelque chose de plus terne, car mieux connu.

Or aujourd'hui encore, les Indiens ne s'en sont pas relevés. Je crois que l'homme d'aujourd'hui, que l'on dit être civilisé ou non civilisé, cela n'existe pas. Il s'agit juste d'une pellicule. Dès que vous grattez un petit peu, vous trouvez des choses effroyables qui sont dans la nature de l'homme, et c'est à nouveau le bien et le mal. On dit que le bien serait qu'il n'y ait pas telle chose, qu'il y ait beaucoup moins de telle autre, qu'on se respecte, que l'on respecte la vie, et non seulement la vie mais l'environnement — d'ailleurs non pas pour l'environnement, mais

pour l'homme lui-même — en fait, c'est d'un égoïsme absolu. Mais peut-être qu'à cause de cet égoïsme absolu, l'environnement va être sauvé.

DÉCADENCE ET ESPOIR

Mais vous n'avez pas de solution comme les chrétiens, par exemple. Je parlais avec Olivier Messiaen qui m'a dit qu'on peut, après sa mort, s'enfuir du temps et de l'espace. Vous n'avez pas d'espérance de ce genre?

Ah non! Je ne suis pas croyant. J'ai eu trop de dieux dans ma culture et dans ma tête pour pouvoir croire à n'importe quelle solution téléologique de ce type-là. Cela dit, il y avait avant des aspects plus intéressants, comme la réincarnation, qu'elle soit de type orphique, soit en Égypte, soit en Inde. Ensuite avec le christianisme, s'est imposée l'idée d'un type de réincarnation unique et très lointaine, au lieu qu'il y en ait tout le temps. Prenez le Jugement dernier, c'est très éloigné! On peut certes attendre, bien sûr, se dire qu'il faut l'espérance, etc. Cela a certes permis aux esclaves de mourir tranquillement, sans trop se soulever contre les maîtres. Je pense que le christianisme était par excellence une religion des esclaves, pour les esclaves. Bien sûr, on peut continuer à penser à des élucubrations de ce type — car pour moi ce sont bien des élucubrations. En fait je suis fondamentalement athée, c'est-à-dire qu'une fois qu'on est mort, on est bien mort. Tout cela devient du gaz. On redevient nature, c'est-à-dire des molécules ou même des éléments tout à fait indépendants. Cela fait partie de ce cycle qu'on ne comprend pas, mais qui est là, qu'on peut observer aujourd'hui, tout au moins jusqu'à un certain point; demain, on verra peut-être un peu plus loin. Cela reste bien possible, à condition que l'homme ne dégénère

pas trop vite. Oui, pour l'instant, il n'a pas l'air de dégénérer : par endroits, il apparaît dégénéré, mais enfin, c'est normal. C'est à l'image des poux qui se fatiguent, se dessèchent et puis finalement tombent. C'est cela la dégénérescence, par endroits, des cultures et des civilisations. Il faut se demander si l'Europe n'est pas en train justement de tomber à cause de cela, de sa dégénérescence (*Il rit*). Ce sont des choses qui ne se voient pas, mais le fait qu'on se pose la question est déjà quelque chose, c'est significatif. Vous savez, quand on fait quelque chose sans se poser de question, c'est un gaspillage de vie. Quand on se pose la question, c'est que des gens ont réfléchi et déjà l'élan qui peut conquérir les choses est donné, puisqu'on se pose la question. Vous voyez ce que je veux dire? C'est une question de stratégie, de tactique, tandis que là, ce n'est pas une question de tactique, c'est une question existentielle. Et quand on se pose des questions existentielles, cela signifie que l'on pense en philosophe, et on ne peut plus agir. Et quand on ne peut plus agir, c'est qu'on est moins barbare. Et quand on est moins barbare, on risque de perdre. C'est la décadence qui vient.

Là, nous sommes presque dans la Grèce classique.
Ça ressemble beaucoup, et je pense que comme l'homme n'a pas changé depuis trente mille ans au moins depuis l'*homo sapiens*, il n'y a aucune raison de ne pas regarder comme dans un miroir les événements du passé. Mais là aussi, il faut une certaine intuition pour comprendre et dire «oui, cela y ressemble, c'est peut-être les mêmes choses, les mêmes forces internes de la société, et de l'homme aussi.»

Autre aspect du grec ancien : je pense que vous êtes un Grec classique, parce qu'il y a en vous cette unité de la science, de

l'art, de la pédagogie. Sans doute que vous recherchez cela. C'est un aspect que l'on trouve chez Platon et chez la plupart des autres philosophes grecs. C'est très important aussi pour le théâtre.

C'est très juste. Il faut que je vous dise que ce n'est pas l'école qui m'a donné cela. En Grèce, l'école m'a donné des rudiments de lecture, mais la société grecque de mon époque — j'étais interne, ensuite à Athènes — n'était pas du tout faite pour cela; au contraire, c'était horrible. C'est peut-être pour cela que je me suis de plus en plus réfugié dans cette époque révolue.

Je suis sûr que si j'avais vécu à l'époque de Périclès, tout aurait été pareil, c'est-à-dire que les contradictions auraient été insupportables. Mais comme c'était une période lointaine, je ne voyais que les choses harmonieuses, les relations intéressantes et multiples, et donc, je me suis formé à cela en lisant les textes. C'est une période de l'histoire qu'il faut lire et relire de temps en temps, car il y a là des questions qui ne sont pas encore résolues et qui m'ont été posées à cette époque de ma jeunesse.

Il y a un autre aspect qui me frappe: chez les philosophes, on trouve encore les dieux, mais on trouve aussi la science et les expériences les plus novatrices. Dans votre musique, il y a un aspect un peu semblable, parce que vous mettez des titres qui ont souvent une relation avec les mythes antiques, mais en même temps vous utilisez l'ordinateur.

Oui, parce que je pense qu'il n'y a pas de rupture. C'est-à-dire que l'histoire passée vit en nous, et elle existe toujours, seulement elle prend d'autres formes, d'autres appellations. Elle s'appelle Zurich, au lieu de s'appeler Athènes. Cela s'appelle je ne sais pas quoi, mais les relations et ce que font

les hommes, tout comme les questions qu'ils se posent, sont absolument similaires. Ainsi des solutions qu'ils se donnent; si l'on voit la façon dont vivaient les gens de l'époque, on se dit, surtout en Grèce, qu'il n'y a pas tellement de différence avec la façon de vivre d'aujourd'hui. Il y a peut-être plus de laboratoires, il y a plus de tramways... Mais l'homme nu reste le même, il n'a pas beaucoup changé. Prenez des questions fondamentales telles que par exemple le déterminisme ou le principe causal qui a été formulé pour la première fois par Parménide, je crois, dans son poème, et qui est une chose qui a été développée ensuite également par Platon, par le reste de la philosophie et par la recherche plus ou moins scientifique; ces questions fondamentales, donc, sont encore dans le fondement de la science d'aujourd'hui. On ne peut en effet pas imaginer une théorie qui n'accepterait pas cela, c'est-à-dire une théorie physique qui dise: il y a des choses qui sont nées sans causalité, sans préalable. C'est vraiment une chose impossible à imaginer, quoique, depuis quelque temps, il y a en astrophysique des chercheurs qui se disent: «Ah oui, peut-être que l'univers a été créé à partir de rien». Pas du vide, car le vide est plein, mais du rien. Or le rien est une notion qui est vraiment presque infranchissable, on ne sait pas ce que ça veut dire. On ne peut pas imaginer ce que c'est que le rien. Et moi, je suis très proche de cette pensée, et ce depuis bien des années — alors que ces théories sont récentes en astrophysique. Depuis longtemps, je pense à la musique et au rôle du musicien, du compositeur, je me demande à quoi il sert — à écrire de la musique, certes, mais d'après quel principe? On me dira «d'après des règles». Oui, mais quelles règles? Des règles qu'il a héritées, qu'il a reçues ou qu'il doit construire, fabriquer, inventer lui-même? Et si le musicien invente des règles, les règles, ça veut dire quoi? Ça peut vouloir dire répétition, ça peut vouloir dire aussi faire les choses selon certains principes. Mais dans ce cas où est sa liberté? Donc pour qu'il soit libre, en tant qu'homme, en tant que penseur, en tant que musicien, en tant que compositeur, il faut abolir les règles. Mais abolir les règles veut dire créer à partir de rien justement. Vous voyez, de fil en aiguille, on arrive à cela.

J'avais d'ailleurs écrit un article dans ce sens-là que Scherchen a publié dans les *Gravesaner Blätter*. Et bien sûr, je me basais aussi sur Parménide à l'époque, — parce que c'était concomitant. Cela m'a fait plaisir, et je me suis étonné aussi que trente ans plus tard, je retrouve les mêmes préoccupations, mais sur un tout autre aspect: en astrophysique. En ce qui me concerne, je parlais de la musique, tandis que l'astrophysique part de quelque chose de beaucoup plus réel et de beaucoup plus important que la musique: c'est la création de l'univers. Mais c'était intéressant de voir... Nous tâtonnons sur ce sujet: c'est peut-être dû au fait que comme les oreilles et les yeux ne sont là que pour voir certaines zones de vibrations, du rouge au violet par exemple, de 20 Hertz jusqu'à 16 000 Hertz pour l'oreille. C'est peut-être pour cela que dans le domaine de la pensée, on répète souvent les mêmes choses, parce que notre pensée est limitée, alors qu'on croit découvrir des choses nouvelles. En réalité, on les a déjà faites autrefois. C'est pour cela que l'étude du passé et des civilisations anciennes est comme un miroir de ce qu'on est aujourd'hui, c'est pour cela que c'est tellement intéressant. Et aussi ce qu'il y a peut-être de plus profond dans tout cela, c'est la question du temps, du passé qui ne reviendra jamais et de l'avenir qui ne nous est pas connu. C'est sur ce point que l'homme bute toujours: le passé qui est terminé — est-il terminé? Quelle est sa signification par rapport au présent? — Donc la vie et la mort. Toute de suite on retombe dans le même creuset.

J'ai entendu une fois une théorie comme quoi il existe un temps à l'envers.

Oui, la réversibilité du temps.

On ne peut pas vraiment comprendre ça. Mais c'est une idée qui me plaît.

Ah, ça plaît à tout le monde! Si on pouvait revenir en arrière, peut-être pas pour les malheurs, mais pour les bonheurs qu'on a eus autrefois.

Je ne voulais pas parler seulement de nous, mais de l'histoire de l'univers.

Les physiciens n'en savent guère plus, parce qu'il y a des phénomènes qu'ils ne comprennent pas. Parfois ils disent que c'est «la réversibilité du temps». Dans le domaine subatomique d'ailleurs, cela arrive. Il y a des phénomènes qui n'arrivent pas du tout à être compris, comme le fait que lorsque vous envoyez un rayonnement de photons à un moment donné. Les photons partent dans les deux sens, c'est comme si chacun de deux photons savait ce qui se passe de l'autre côté. Donc, en plus, il y a une instantanéité dans la relation, chose qui est tout à fait contraire à la physique quantique. C'est la relativité, n'est-ce pas, restreinte, parce que c'est la vitesse de la lumière, donc il n'y a pas de signal possible, instantané de l'un à l'autre. Il existe de tels phénomènes et c'est là où nous nous posons la question: est-ce que le temps aussi n'est pas une notion entièrement fabriquée? C'est une illusion qu'on a, c'est un mot et une notion créés de toutes pièces par une culture qui date de, qui sait, peut-être dix mille ans. Et peut-être que les choses en réalité sont tout à fait différentes. Et s'il y a réversibilité ou pas, qu'est-ce qu'on peut savoir là-dessus? Dans quel sens doit-on prendre cela? On est trop sauvage, trop barbare pour comprendre ces choses-là, qui sont trop complexes et trop fantastiquement profondes et intéressantes par ailleurs.

THÉORIE ET MATÉRIALITÉ

Une question très différente: en me préparant pour cet entretien, j'ai fait quelques lectures sur les théories musicales de l'Antiquité. Et là, j'ai trouvé les «kanonikoi» et les «harmonikoi». Les «kanonikoi» préféraient les règles physiques pour déterminer les intervalles, et les «harmonikoi» préféraient l'oreille. Or c'est une question qui existe encore en musique. Vous, comme compositeur et comme théoricien, de quel côté êtes-vous?

Les deux, mon capitaine! Je vais vous dire pourquoi: parce que l'esprit fait des spéculations, il aime ça, il en crée des théories, etc. Mais l'écoute, c'est-à-dire les *harmonikoi*, comme vous dites, ou plutôt l'oreille, est le test de ces théories. Je dirais que les artistes sont des scientifiques expérimentateurs: la science expérimentale est avec eux. Ils sont dans un domaine qui relève bien de la science expérimentale, sans qu'ils appellent pour autant cela de la science expérimentale, ni que leur approche soit aussi immédiate et ponctuelle. Elle est beaucoup plus diffuse, beaucoup plus étale. Parce que pour un artiste, la preuve que ce qu'il fait est intéressant, personne ne peut la lui donner; ni ceux qui aiment ce qu'il fait ni ceux qui n'aiment pas son art; personne ne le peut. C'est seulement à la longue que la société ou les sociétés, les cultures peuvent apprécier la valeur de ce que l'artiste a fait.

Donc, je disais que les artistes ont l'esprit double. Il faut inventer, faire des théories, avoir des prémonitions, des intuitions de ce qui n'est pas, de ce qui sera peut-être. Mais en même temps, ils doivent tester avec leur art, c'est-à-dire soit avec les sons pour la musique ou la poésie, soit avec le visuel,

pour la peinture ou la sculpture, etc. Si quelqu'un est seulement «canonique», seulement théoricien, il ne prouve rien du tout. S'il est musicien, s'il a un grand talent, alors il risque de faire des choses qui ont des règles — et c'est là encore un autre mystère: pourquoi ce qu'on fait, ce qui semble avoir de la valeur à nos yeux, est truffé de règles ? Mais c'est peut-être un faux mystère. C'est parce que nous, nous sommes faits pour comprendre et pour créer, pour comprendre les choses par des règles. Telle est la réalité. Donc, l'oreille et l'esprit doivent aller de pair avec des petits décalages de temps en temps.

Cette question se pose quelquefois quand je parle à quelqu'un de vos compositions, par exemple «ST 4-», et d'autres réalisées avec l'ordinateur. On ne croit pas que cette musique puisse avoir de l'expression. Or là, je retrouve les harmonikoi dans vos compositions.

C'est en fait très simple. J'avais fait toute une famille de pièces que j'avais écrites à l'époque, il y a presque vingt ans maintenant. Ces pièces tournaient autour d'un programme de base, bâti sur la probabilité, donc stochastique. C'était la première fois, et j'avais fait cela d'abord à la main, avec *Pithoprakta* qui avait fait scandale à Munich. Il y a eu ensuite *Akhorripsis* à Darmstadt. C'était une recherche nouvelle de composition et d'imagination des sons, avec beaucoup de rapports vis-à-vis de ce qui se passe dans la nature, tant du point de vue sonore que visuel. Il s'agit de rapports basés sur la masse des événements. Donc il y a la statistique qui est une perception de l'homme, et qui n'est pas une invention mathématique. C'est la perception de l'homme esthétique, qu'il le veuille ou non, tout comme celle des animaux. Et ensuite viennent les mathématiques qui essayent de comprendre cela et qui donnent quelques formules de base. J'ai donc fait cela, et pour objectiver ce que j'avais fait, j'ai mis le tout sous forme de programme pour être réalisé par la machine, car au départ, le lien était très mathématique — disons même, mathématico-physique.

L'intuition a servi pour forger tout cela. C'est comme si vous voyez un événement naturel. On ne dit pas qu'un événement naturel doit avoir du sentiment, on peut l'admirer ou non, si on trouve qu'il est beau, comme par exemple un coucher de soleil ou, que sais-je, les nuages, et ne pas le comprendre, même si c'est naturel. Si on ne peut pas estimer cela, c'est qu'on est à côté de la plaque. On est trop aveugle, on a des œillères, on ne veut pas voir ou entendre cela. Toutes les musiques ont des règles, qu'on le veuille ou non. Je disais tout à l'heure: si un compositeur ou un artiste génial crée quelque chose, qu'il le veuille ou non, de manière inconsciente, il y met des règles, que ce soit en peinture, en sculpture, en architecture. Il met de telles choses, parce que l'art est la science; c'est notre connaissance, c'est notre action, qui sont basées sur la répétition. Voilà l'argument de base: ça veut dire quoi, la répétition? On retombe dans notre problème fondamental, qui est la création à partir de rien. Vous créez quelque chose, mais ensuite cela se répète. Vous répétez la même chose, vous voyez cela dans des architectures, dans des peintures, même les plus fantastiques, les plus novatrices, vous le voyez aussi dans les musiques les plus originales. Donc les règles sont là. Quand on dit règle, on dit tout de suite «mais il n'y a pas de sentiment, parce que c'est une règle». Mais si! Le sentiment est mesuré, le sentiment peut être mesuré, le sentiment peut découler d'une relation telle; le sentiment, c'est de toute façon un épiphénomène. Quand on admire quelque chose, on met du sentiment; mais en réalité on ne l'admire pas sentimentalement. La première chose que vous ressentez quand vous voyez quelque chose de beau, ce sont les harmonies qui s'y trouvent. De quoi

s'agit-il? Ce sont des rapports, des chocs, ce sont des évolutions, soit de couleur, soit de forme, aussi bien en musique que dans les arts visuels. Et je dirais même que chez les scientifiques, c'est la même chose. Et c'est ensuite que vous commencez à dire: «Ah, j'aime ça.» A partir de ce stade intervient le sentiment. C'est un mauvais sentiment d'ailleurs, pour moi. Parce qu'aimer, c'est mettre la main dessus. C'est la possessivité (*il rit*)! Quand vous dites «j'aime quelque chose», c'est comme si vous dites «ah, je le possède, je le prends, je le prends dans les bras.» C'est la chose la plus égoïste qui soit, c'est comme pour manger.

Les hommes ont appris dans les cultures à penser «oui, il n'y a pas de sentiments, il y a trop de rationnel, il faut que les deux soient là». Pour moi, de telles choses n'existent pas. Ou bien c'est intéressant, c'est-à-dire captivant et vous suivez, même si vous savez que vous ne pouvez pas l'aimer, même si cela ne vous intéresse pas vraiment, même si vous ne pouvez pas dire «c'est beau»; mais c'est parce que c'est attrayant à cause de ce qui se passe dedans. C'est pareil avec les choses horribles. Prenez le cas des films d'horreur. Moi, j'aime bien les films d'horreur, parce qu'il y a des choses qui pourraient éventuellement exister, qui sont susceptibles d'être, ou qui ont peut-être existé par morceaux. Là, ils sont combinés, composés. Alors, bien que je déteste tout cela, je veux voir comment c'est fait, à la fois chez l'homme, au niveau de sa psychologie, et à travers la réalisation du cinéaste, voir comment il a mis ces choses-là en œuvre. Vous connaissez le film *La tronçonneuse* qui est épouvantable. C'est dans un endroit au Texas; la tronçonneuse scie les arbres — vous savez, une scie mécanique avec de l'essence. Et lui, il fait «bssst» comme ça, sur les gens. Vous n'avez pas vu ce film.

Non, je ne l'ai pas vu.
Horrible.