Document généré le 5 juil. 2025 21:10

Circuit
Musiques contemporaines

Iannis Xenakis interrogé par Maryvonne Kendergi (Montréal, juillet 1977)
Iannis Xenakis Interviewed by Maryvonne Kendergi (Montreal, July 1977)

Maryvonne Kendergi et Iannis Xenakis

Volume 33, numéro 1, 2023

Pionnières sonores : Coulombe Saint-Marcoux, Deschênes, Kendergi

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1099165ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1099165ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)
1488-9692 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Kendergi, M. & Xenakis, I. (2023). Iannis Xenakis interrogé par Maryvonne Kendergi (Montréal, juillet 1977). *Circuit*, *33*(1), 31–45. https://doi.org/10.7202/1099165ar

Résumé de l'article

Entrevue accordée par Iannis Xenakis à Maryvonne Kendergi en juillet 1977, à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Un enregistrement sur vidéocassette de cet entretien est conservé par le Fonds Maryvonne Kendergi – Archives UdeM, qui a aimablement autorisé, ainsi que Mâkhi Xenakis, son utilisation pour fins de transcription et de diffusion. Une numérisation de l'archive vidéo est disponible sur le site Internet de la revue.

© Circuit, musiques contemporaines, 2023

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

DOCUMENT

Iannis Xenakis interrogé par Maryvonne Kendergi (Montréal, juillet 1977)

Maryvonne Kendergi et Iannis Xenakis

(Transcription : Emilie Gomez)

[Note de la rédaction] Lors de sa septième visite au Québec en juillet 1977, Iannis Xenakis était invité, à l'initiative de Micheline Coulombe Saint-Marcoux, à donner une conférence au Centre d'arts Orford. Sa conférence eut lieu le soir du 12 juillet[1]*. Le lendemain, jour même de son départ, Maryvonne Kendergi l'interrogeait à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Cette rencontre était filmée. Ayant retrouvé puis fait numériser une cassette* VHS *à la bibliothèque de cette même faculté, nous avons souhaité rendre cette archive disponible dans nos suppléments web en plus d'en publier une transcription*[2]*, qui a été confiée à Emilie Gomez. Sans être absolument littérale à la manière d'un verbatim, cette transcription demeure très proche de l'oralité de l'échange. Aussi, pour des raisons notamment d'espace, quelques brefs passages ont été supprimés (ce qui est indiqué par des points de suspension entre crochets). L'archive vidéo en supplément web est toutefois accessible en intégralité*[3]*. Enfin, avec la collaboration de Sharon Kanach, certaines précisions ont été ajoutées par nos soins en notes.*

Maryvonne Kendergi (M. K.) : Cette personne que j'ai près de moi, plusieurs d'entre vous le connaissent, Iannis Xenakis, un homme d'une dimension exceptionnelle. Il n'aime pas qu'on l'appelle « homme de la Renaissance ». Nous le considérons comme tel par son universalité, mais je crois qu'il aime mieux « pleinement de notre temps », n'est-ce pas ?

Iannis Xenakis (I. X.) : Je suis de mon temps, c'est vrai [*rires*].

1. [Cette note et toutes les suivantes sont de la rédaction.] À ce sujet, voir : Sophie Galaise, Daniel Leduc, Guy Marchand, Marianne Perron, Johanne Rivest et Diana Thiriar (1994), « Xenakis au Québec : chronologie et repères », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 5, nº 2, p. 80.

2. Avec l'aimable autorisation du Fonds Maryvonne Kendergi – Archives UdeM et de Mâhki Xenakis, que nous remercions. Référence complète du document : Entretien de Maryvonne Kendergi avec Iannis Xenakis, 1977. 1 vidéocassette : VHS. Archives UdeM, Fonds Maryvonne Kendergi, P0158.

3. Cette archive vidéo est disponible en ligne sur notre site Internet : https://revuecircuit.ca/web (consulté le 7 janvier 2023).

M. K. : Oui, mais pour nous, Canadiens et Montréalais, vous êtes, Iannis Xenakis, l'auteur du *Polytope* (1967)[4], l'auteur de *Kraanerg* (1969)[5] pour l'inauguration du Centre national [des Arts] à Ottawa et, pour nous, de l'Université de Montréal, vous êtes l'invité des *Musialogues*, en 1972, puis le professeur invité à notre Faculté, en 1973, après quoi deux de nos collègues[6] ont eu la joie d'aller travailler avec vous pour votre *Polytope de Cluny*, en 1973[7]. Vous êtes revenu nous voir aux *Musialogues*, en décembre dernier. Après [votre] petit passage à Toronto comme invité des conférences MacMillan, puis au Mont-Orford chez les Jeunesses musicales, hier soir, voilà que vous acceptez de parler avec moi juste avant de reprendre l'avion.

I. X. : Avec plaisir !

M. K. : Tout ça pour vous amener à nous faire l'amitié de parler de l'homme Xenakis, de l'individu.

I. X. : Oh, je n'aime pas beaucoup ça.

M. K. : Je sais que vous n'aimez pas, mais je vais quand même vous « tordre l'amitié » [*rires*]. J'avais noté, pendant une de nos conversations, que vous aviez dit : « Je me suis senti longtemps comme mal né, comme transplanté sur une mauvaise planète. » Est-ce que vous vous souvenez de cela ?

I. X. : J'ai pu le dire, oui, puisque je l'ai pensé.

M. K. : Voulez-vous, alors, en dire un peu davantage aujourd'hui ?

I. X. : Dans ma jeunesse, j'étais tellement en difficulté d'adaptation et de compréhension de ce qui m'entourait, […] j'étais tellement plongé dans le monde antique, surtout le monde attique, dans lequel je trouvais [un style] de vie et d'expression de la pensée – et en même temps du corps – remarquable, que je me sentais tout à fait dépaysé, et je regrettais de ne pas être né à cette époque-là. Mais depuis, avec l'adaptation que j'ai été obligé de faire – sinon je disparaissais de ce monde ! – j'ai pu comprendre, changer d'idée et… vivre une époque extraordinaire, …rare. L'histoire de l'humanité se condense dans quelques instants, parfois, qui durent quelques générations ou quelques siècles, puis, ensuite, elle rampe pendant de longs siècles, puis, de nouveau, il y a une sorte de nœud qui se produit. Je vois qu'on vit dans une période qui est très dense et imprévisible, et c'est ce qui fait son intérêt fondamental par rapport à d'autres époques plus classiques.

M. K. : Oui. Mais vous, jeune Iannis Xenakis, après être né en Roumanie, vous êtes cependant allé en Grèce, et c'est à Athènes que vous avez passé votre adolescence, je pense.

4. Il s'agit ici du *Polytope de Montréal*, réalisé pour le Pavillon français lors de l'Exposition universelle de 1967.

5. Précisons que cette œuvre était un ballet, dont la chorégraphie et les décors étaient signés respectivement par Roland Petit et Victor Vasarely.

6. L'un d'eux est assurément Robert Dupuy. Voir : Galaise, Leduc, Marchand, Perron, Rivest et Thiriar, 1994, p. 77. L'autre serait Bruce Rogers.

7. Le *Polytope de Cluny* a été présenté au public dès 1972 et jusqu'en 1974.

I. X. : J'ai été envoyé par mon père dans un internat, parce qu'il ne savait pas quoi faire de nous, ma mère étant morte quand on était petits. Les trois frères, [nous avons] été envoyés dans une île en Grèce, où on a fait [nos] études secondaires[8]. Puis, ensuite, j'ai été à Athènes, où j'ai préparé les examens à l'École polytechnique, et que j'ai franchis. Mais… il y a eu l'invasion de la Grèce par les Italiens, en 40. Du coup, les études ont été stoppées nettes, et il a fallu attendre quelque temps pour que l'école rouvre ses portes.

8. À l'Anargyrios & Korgialenios School of Spetses (AKSS).

M. K. : Mais, c'est à ce moment-là que vous vous êtes engagé dans la Résistance.

I. X. : Oui, j'ai fait partie de la Résistance de plus en plus, ce pour quoi j'ai été plusieurs fois en prison…

M. K. : Vous étiez, je pense, à la tête du mouvement de Résistance des étudiants, non ?

I. X. : Oui. Comme le seul mouvement réel et formidable de résistance a été créé par les communistes, j'étais donc communiste à l'époque, et en tant que tel, j'étais le secrétaire, le chef du mouvement de Résistance de l'École polytechnique.

M. K. : C'est toute une expérience !

I. X. : Absolument, et très importante, parce que… dans ce regret que j'avais de la période antique, j'avais le regret, donc, d'une culture, d'une civilisation qui, à mes yeux, n'existait pas, mais qui pouvait arriver à condition de lutter pour. C'était le sens de mon engagement, non seulement nationaliste ou national, mais aussi de transformation de la société. Et je me souviens très bien que, dans les démonstrations et les manifestations de rue, je circulais toujours avec *La République* de Platon, que j'étudiais à cette époque-là. C'est d'ailleurs comme ça que, idéologiquement, j'ai apprécié le marxisme, qui était une sorte de prolongement dans ce sens-là, à notre époque, des idées d'égalité et d'universalité.

M. K. : Mais votre Platon, vous l'avez eu aussi en prison, je pense…

I. X. : Ah oui !

M. K. : …En captivité, quand vous avez été interné ?

I. X. : Forcément, puisque je l'avais sur moi, dans ma poche [*rires*].

[…]

M. K. : Vous avez été plusieurs fois interné et libéré…

I. X. : Oui !

M. K. : Est-ce que vous voudriez nous en dire un peu plus là-dessus ?

I. X. : Oh, il y a si longtemps de ça, et ce sont des choses que j'ai oubliées, parce que j'avais d'autres choses à faire par la suite.

M. K. : Enfin, je m'excuse de quand même vous prier… d'insister là-dessus ; vous parlez à des étudiants.

I. X. : Oui.

M. K. : Nous nous adressons quand même à des collègues étudiants qui ont l'âge que vous aviez à cette époque-là.

I. X. : Oui. À cette époque-là, on remuait beaucoup d'idées nouvelles qui, d'ailleurs, ne sont pas tellement dissemblables à celles d'aujourd'hui, mais avec une différence quand même importante : c'est que l'ennemi était là. Un ennemi très dangereux et très sauvage, puisqu'il a détruit beaucoup de choses dans le pays, aussi bien matériellement que physiquement, et moralement. Mais la lutte qu'on faisait était ce qu'on appelle la lutte clandestine. Et moi, je menais la lutte clandestine, mais aussi une lutte de face, de front, puisque j'organisais les choses à l'École polytechnique. Et les ennemis étaient […] du côté de l'étranger, mais aussi des collaborateurs.

M. K. : Qui étaient peut-être encore plus dangereux !

I. X. : Plus dangereux, et plus immédiats, de contact.

M. K. : Oui.

I. X. : C'est comme ça que, par des dénonciations, par des prises directes dans des manifestations, j'allais en prison. Mais, comme j'avais des apparences de légalité, la clandestinité n'était pas découverte. Elle a été découverte beaucoup plus tard, et alors là, j'ai dû me cacher définitivement, pendant beaucoup de mois, jusqu'à la Libération.

M. K. : C'est, ensuite, pendant cette période-là, que vous avez participé à des combats de rue.

I. X. : Oui. Les combats de rue avec les Allemands, c'était très, très difficile. Mais, une fois que les Allemands ont été partis, sous la pression des armées soviétiques et de la Résistance armée intérieure, il y a eu le débarquement des Anglais, qui ont été reçus par le Front de libération à bras ouverts, mais qui, aussitôt, a demandé la déposition des armes. Parce qu'il semble – on ne

le savait pas à cette époque – qu'il y avait eu un pacte entre l'Angleterre et la Russie, c'est-à-dire [entre] Churchill et Staline, comme quoi la Grèce passait, sans le lui demander, directement sous la domination anglaise.

M. K. : Anglaise ?

I. X. : Oui ! […] C'est Churchill qui raconte ça dans ses mémoires, mais [nous], on ne savait pas ces choses-là. Et, de toute façon, la Russie avait encore une sorte d'auréole de la révolution et de la libération de l'époque tsariste, et c'était vraiment pour l'humanité – tout au moins en Europe – une chance de pouvoir avoir des jours meilleurs. Surtout après le passage de ce bulldozer qu'était le fascisme. Voilà, alors j'ai dû prendre les armes pour empêcher la domination anglaise. C'est comme ça que j'ai été blessé par un char Sherman anglais dans des combats de rue. Voilà.

M. K. : Vous avez quitté la Grèce à quel moment, et pourquoi ?

I. X. : J'ai quitté la Grèce, parce que je voulais absolument continuer la composition musicale, puis d'autres choses aussi : les études archéologiques, les études philosophiques que j'avais entreprises, les mathématiques et la physique. Je croyais pouvoir faire tout ça et je pense que j'aurais pu le faire ! Je pensais que le pays idéal pour ça, c'était les États-Unis. […] Je pensais que je pouvais [y] faire tout ça à la fois, et surtout la musique. Parce qu'en Grèce, c'était impossible, étant donné le passé politique et la persécution qui continuait du temps du fascisme allemand, maintenant sous la domination anglaise. C'est-à-dire que tout l'appareil de répression politique et policier était resté en place.

M. K. : Il avait simplement changé de main.

I. X. : Il avait simplement changé de direction, et donc, il était impossible que je continue de vivre comme ça si je voulais faire tout ça. Il aurait [fallu] que je « reprenne le maquis », ce qui ne m'intéressait pas, parce que je pensais que mon rôle c'était de faire ce [à quoi] je pensais le plus… le plus vrai, en moi, et c'est pour ça que j'ai décidé de m'enfuir. Et je suis passé clandestinement – pas [par] les frontières, parce qu'il n'y en avait pas ; c'est par bateau que je suis parti –, j'ai été en Italie. Et de là, de nouveau clandestinement, par des amis que j'avais en France, et en Italie, j'ai pu passer la frontière et aller à Paris… en tant que réfugié. Finalement, je suis resté à Paris, parce que j'ai beaucoup aimé le pays : je le voyais comme une sorte d'environnement intellectuel et culturel très important. Je [le] connaissais un petit peu, mais pas autant, puisque c'était dans le vif. Finalement, je suis resté là-bas. Mais je suis resté sous forme de réfugié politique pendant 18 ans, jusqu'en 1965.

M. K. : Oui, parce que vous n'avez eu la nationalité française qu'en 1965 ! Mais… je pense que ça, c'était aussi de votre propos délibéré ? Ce n'est pas la France qui vous l'a refusée, c'est vous qui…

I. X. : Non, je ne l'avais pas demandée, car je me sentais finalement comme une sorte de réfugié dans le monde entier [*rires*]. Une sorte de nomade.

M. K. : Oui. Et… si on peut, sous ce rapport-là, dire que vous avez été, d'une certaine façon, interdit de séjour aussi. Ou… vous vous êtes vous-même interdit de séjour en Grèce, parce que vous n'y êtes retourné que très tard.

I. X. : […] Si j'étais rentré en Grèce, j'aurais été immédiatement, directement mis dans des camps de concentration, et cetera, et cetera, comme d'autres camarades que j'avais [et] qui sont passés par là. […] Je n'ai pu rentrer légalement en Grèce que depuis deux ans, par décret spécial de Karamanlís, quand il est arrivé au pouvoir, c'est-à-dire après la chute des colonels[9].

9. Konstantínos Karamanlís (1907-1998), alors premier ministre, met fin à la dictature militaire (dictature des colonels) en 1974 et légalise, notamment, le Parti communiste grec.

[…]

M. K. : Oui, ça a dû être, d'ailleurs, un moment de joie intense de part et d'autre… pour vous, peut-être ?

I. X. : C'est-à-dire que le temps avait passé et… c'était très intéressant du point de vue psychologique. […] Je rentrais avec […] les images que j'avais en mémoire des personnes, et aussi des faits. Et, je me suis retrouvé dans quelque chose de différent, mais pas complètement différent. Alors, il y avait une sorte de cisaillement… psychologique, et tout à coup, on se rend compte combien les choses évoluent et combien l'homme qui évolue avec les choses ne se rend pas compte de cette évolution et… du temps qui passe. Il y avait une sorte de télescopage diachronique très intense, ça c'est vrai. Mais, n'empêche que, malgré que j'aie retrouvé des personnes – que j'avais quittées depuis si longtemps – changées, souvent méconnaissables, j'ai aussi retrouvé des choses que je connaissais. Par exemple, toute la culture antique, sous ses formes de ruines, et le paysage. Et j'ai renoué en partie [avec] ça.

M. K. : Justement, cette culture antique – il y a quand même en vous cette appartenance, même si vous vous sentez, d'une part, l'homme d'aujourd'hui (comme nous le disions en commençant) et, d'autre part, cette longue période vécue à l'Ouest, dans la partie ouest de la Méditerranée – a certainement eu une influence sur votre façon de réagir, et aussi [sur] ce que vous avez acquis, disons, dans l'Europe occidentale. Mais, je pense que cette pérennité de la Grèce demeure en vous, et… c'est en tout cas frappant, pour

nous, lorsque nous avons ce privilège de pouvoir être en contact avec vous. Je pense qu'encore aujourd'hui, très vite, à tous les tournants de vos propos, nous retrouvons le Grec.

I. X. : Oui, mais il faut bien dire la chose suivante…

M. K. : Enfin… le grand Grec, si je puis dire, enfin le Grec [*rires*], le Grec permanent.

I. X. : La situation est la suivante : la Grèce a fait son miracle il y a 25 siècles, ça a continué jusqu'à la conquête romaine et un petit peu au-delà, d'ailleurs, et puis, ensuite, c'était le flambeau du christianisme sous [la] forme de l'État byzantin, jusqu'à la destruction subie par Constantinople sous les croisés, qui ont complètement ratatiné cette ville. Et puis, ensuite, avec l'occupation turque, qui a été, heureusement, pas définitive, mais qui a été le coup de grâce. Donc, la Grèce se retrouve sous une forme tout à fait nouvelle, comme un pays jeune malgré des traditions qui sont très implantées et qui, souvent, remontent à cette période antique. Et il y a eu le christianisme aussi, qui a forgé les gens. Donc, puisque j'étais plongé dans l'Antiquité, je me sentais étranger en Grèce, en Grèce moderne. Et ce qui est intéressant, c'est de voir qu'en allant en Occident, comme vous dites, j'ai retrouvé un morceau de la Grèce, puisque c'était une sorte de continuité. Je n'étais pas du tout dans un pays ou dans des pays étrangers, mais c'était une sorte de prolongement, une évolution possible de cette période-là. Non seulement ça, mais une reprise ; vous avez parlé de la Renaissance au début, qui est déjà une première reprise…

M. K. : Un retour à la source.

I. X. : C'est ça, à l'humanisme et à la science et… au rationnel. Et donc, je me suis trouvé dans un environnement familier, et pas du tout étranger. Je me sentais étranger, parce que j'étais étranger à mon siècle [*rires*]. C'est pour ça que je me sentais étranger un peu partout, y compris [en] Grèce.

[…][10]

M. K. : […] Vous avez beaucoup pratiqué, si je puis dire, les États-Unis. D'abord, vous avez été combien de temps, plusieurs années à Bloomington ?

I. X. : Oui, pendant cinq ans.

M. K. : Pendant cinq ans. Et vous êtes revenu […] et vous [y retournez] souvent ? Vous nous avez même un peu observés, nous, peu de temps, mais un aspect

10. Ici, Xenakis compare les différents rapports à la culture de pays en fonction de la longévité de leur histoire, notamment l'Allemagne, la France et les États-Unis.

assez particulier de ce continent américain, parce qu'il y a quand même cette hérédité, sinon cet atavisme latin du Québec, enfin des Québécois – bien complexe, d'ailleurs, n'est-ce pas ? –, un atavisme qui n'est pas purement latin. Comment verriez-vous le développement et, disons, l'orientation de nos artistes […] ici, de nos créateurs ? Si, aujourd'hui, vous aviez à guider quelqu'un – et puis, d'ailleurs, je pense que ce que vous direz ici servira de guide, nous qui avons à témoigner auprès de nos jeunes camarades de ce que nous avons acquis –, qu'est-ce que vous leur diriez ? Par exemple […] qu'il faut peut-être faire le vide pour créer et pour aller de l'avant ?

I. X. : Oui, on ne peut pas dire qu'en musique, et dans d'autres domaines aussi, il existe aujourd'hui des écoles nationales. Autrefois on disait, par exemple, que l'école russe, c'était une école nationale – qui a essayé, d'ailleurs, d'être nationale avec les Cinq du XIXe siècle[11]. On peut dire aussi qu'au tournant du siècle, il y avait la musique française qui était assez particulière, avec Debussy surtout, qui a inauguré une nouvelle direction, et Ravel, qui l'a suivi.

11. Le Groupe des Cinq : Borodine, Cui, Balakirev, Moussorgski, Rimski-Korsakov.

M. K. : Il y a aussi les Espagnols, l'Europe centrale, les Roumains ou le Hongrois Bartók, etc.

I. X. : L'école espagnole, oui. Et puis, il y a le géant allemand avec sa musique qui est universelle. Mais aujourd'hui, il est très difficile de dire [que] telle nation a créé telle forme particulière, parce que les communications sont énormes, les échanges aussi, les sensibilités aussi. C'est-à-dire, c'est une même marmite intellectuelle dans laquelle baigne la plupart de l'humanité actuellement, en entraînant dans son parcours, dans son cheminement, des peuples qui étaient loin de ça. Je donne un exemple, le Japon, qui a une tradition très forte et très intéressante, très belle, une des plus belles qui soient, de culture musicale, poétique, picturale et architecturale, et dont la nouvelle génération suit, d'une façon tout à fait naturelle, le même cheminement que les compositeurs des États-Unis, de France, d'Allemagne, etc. Je ne parle pas de ces cultures imposées, comme en Russie soviétique – où il y a un barrage de tout ce qui est neuf –, ou en Chine. Mais j'espère que ça ne va pas durer, [que] les forces vivantes de ces peuples vont pouvoir passer à travers et créer vraiment quelque chose dans le domaine artistique, comme ils l'ont créé autrefois.

M. K. : Mais donc, il n'y a pas d'école nationale, il ne peut pas y avoir d'école nationale. D'ailleurs, je pense qu'encore plus singulièrement, chez nous, chez les nôtres, il y a peut-être une possibilité d'identification, particulièrement, je pense, dans la génération actuelle au Québec. Il y a certainement une recherche d'identification par l'expression artistique. Elle va se

développer, peut-être, pendant quelques années encore davantage, dans la conjoncture actuelle. Mais… le sens de ma question tout à l'heure était [de savoir ce que vous répondriez] si un jeune vous demandait : « Sur quoi puis-je m'appuyer, que devrais-je approfondir davantage ? »

I. X. : Je ne sais pas… Moi, je pense qu'approfondir davantage, c'est se munir constamment de connaissances nouvelles, d'une manière créatrice et avec des yeux ouverts, des oreilles ouvertes, et étendre cette armature qui n'est pas fournie par les conservatoires traditionnels. Ça, il n'y a pas de doute là-dessus, que ce soit ici ou que ce soit ailleurs, les conservatoires, c'est une sorte de cimetière. Et la seule façon de sortir de ça, c'est par des efforts, comme vous [le] faites vous-même, Maryvonne, depuis de si longues années, et puis [comne le font] vos amis, des compositeurs comme Gilles Tremblay, comme…

M. K. : Serge Garant…

I. X. : Serge Garant, et d'autres aussi, qui essaient de percer en créant des choses, des situations et des choses nouvelles. Et l'identité dont vous parliez tout à l'heure se trouve dans la création même, dans les résultats de la création, et c'est ça qui doit compter. Or, pour un jeune qui voudrait faire ça, il faudrait qu'il se débarrasse de beaucoup de scories de cet enseignement conservateur et qu'il écoute, qu'il étudie des choses nouvelles du côté scientifique – c'est la chose la plus facile et la plus « *payante* » –, mais aussi, qu'il ouvre son regard sur les cultures qui existent encore, d'autres civilisations, qui sont pleines d'enseignements, comme la civilisation musicale hindoue ou chinoise du passé, japonaise, africaine, et peut-être même, pourquoi pas, [les peuples autochtones] d'ici, du Québec !

M. K. : Oui, oui, qu'on est en train d'explorer beaucoup plus sérieusement maintenant. Mais, précisément, parce que je me rappelle [que] vous nous aviez dit [que] ce qui vous avait frappé chez Messiaen, lorsque vous êtes arrivé à Paris en 1948 [*sic*[12]], et qu'il vous avait accepté dans sa classe, [c'est qu']il vous avait dit que vous n'aviez pas besoin d'aller faire des études approfondies de tout cela. Alors, faut-il en déduire – et c'est un dilemme n'est-ce pas ? – faut-il en déduire que le passé est négligeable ?

I. X. : Le passé est…

M. K. : Historiquement alors, c'est-à-dire toute la connaissance de l'Histoire et de…

I. X. : Non, je ne dis pas ça !

12. C'est plutôt en 1947 que Xenakis est arrivé à Paris.

M. K. : …On perd, on perd quand même quelque chose, là, parce qu'on se coupe de racines, même si elles ne sont pas les nôtres à proprement parler.

I. X. : Je ne dis pas ça, mais comme il est impensable qu'un musicien contemporain écrive des fugues du temps de Bach – et ça ne veut pas dire qu'il ne connaisse pas cette musique, ces structures –, [il ne peut le faire qu'avec] un regard neuf. Un regard neuf qui, non seulement s'appuierait sur les connaissances actuelles dans d'autres domaines – comme, par exemple, l'informatique, la cybernétique, les structures qu'on rencontre dans toutes sortes de domaines –, mais aussi avec un esprit philosophique, pour voir ces choses-là du dehors, et non pas du dedans. Or, dans les conservatoires, on enseigne ça du dedans, et même d'une manière très rigide et très soporifique, n'est-ce pas ?

M. K. : [*Rires*]

I. X. : Oui ! Or, ces mêmes choses ont leur valeur, mais il faut les voir avec des yeux neufs, des oreilles nouvelles. Et, c'est seulement avec cette distanciation, créée par la création du compositeur et des musiciens qui travaillent avec lui, que cette chose-là est possible, c'est-à-dire une remise en valeur du passé. Ce n'est pas une négation du passé, c'est une négation du passé tel qu'on prétend qu'il est, qu'il était ; c'est une négation, donc, de ce type d'enseignement, et c'est de voir, d'une manière créatrice, le passé également. Pas seulement dans le domaine de la musique, mais dans tous les domaines, de l'architecture, enfin, de toute la production artistique, et de la connaissance même du passé. C'est pour ça, par exemple, qu'on a dit souvent que la philosophie n'est qu'un commentaire éternel des choses du Ve siècle [avant notre ère], de la philosophie naissante en Grèce[13], mais il est arrivé le XIXe siècle, où on a remis en question ces connaissances-là et cette approche, où on a redécouvert les présocratiques. C'est Nietzsche qui a lancé ce mouvement, qui a été continué par l'un des plus grands qui vient de mourir, Heidegger. Or, c'est un regard neuf vers le passé qui revivifie le passé – comme on étudie la paléontologie avec des yeux neufs, sans être un homme *erectus*, *homo erectus*, ou *faber*… [*rires*], ou un ramapithèque [*rires*] – et bien, on le voit avec nos yeux d'aujourd'hui, mais avec une synthèse beaucoup plus vaste. Le musicien du Québec, ou des États-Unis, ou de France doit voir, à mon avis, les choses de cette façon-là, parce qu'autrement, il est coupé justement de ses racines ; de la sève de ses racines et pas de l'apparence de ses racines.

M. K. : En somme, il y a même le devoir de ne pas ignorer. Il faut connaître pour mieux revivifier, je pense.

13. Voir, par exemple, ces propos du philosophe Alfred North Whitehead (1871-1947) : « *The safest general characterization of the European philosophical tradition is that it consists of a series of footnotes to Plato.* » Alfred North Whitehead ([1929]1978), *Process and Reality. An Essay in Cosmology*, New York, The Free Press, p. 39.

I. X. : Mais en sortant des systèmes établis.

M. K. : C'est cela, c'est cela…

I. X. : Pour sortir des systèmes établis, il faut qu'il fasse de la composition.

M. K. : Mais… tout musicien ?

I. X. : Tout musicien. Pas seulement tout musicien mais, à mon avis, tout être humain. Il faut qu'il compose… comme il dessine, comme il peint, comme il fait de la poésie ; seulement les moyens d'accès à la composition sont encore très difficiles. Mais, il y a une lueur d'espoir, justement avec la technologie actuelle.

M. K. : Voilà, et c'est là que je voulais que vous en veniez, merci. Vous l'avez trouvé, vous, ce moyen-là…

I. X. : Oh, bah, c'est une… c'est une tête de pont.

M. K. : …C'est un moyen considéré devoir rendre accessible…

I. X. : Oui, parce que pendant des années – comme je faisais une musique qui était difficile d'accès, parce que l'écriture, la pensée, qui utilisaient des mathématiques ou d'autres schèmes, étaient difficilement transmissibles et pas enseignées, normalement, chez un musicien –, je me suis demandé, longtemps, comment ça pouvait se faire. Parce que c'était tellement évident que c'était nécessaire, ce que je faisais… comment amener ça dans les foyers, chez les gens ? Donc, c'était le problème éducatif, de pédagogie surtout. Parce que les nouvelles générations, si elles sont coupées au départ, elles ne retrouvent plus, elles ne colmatent plus cette coupure. Il faudrait donc, je ne dirais pas à la naissance, mais à partir de quatre ou cinq ans, que l'enfant soit mis dans des conditions tout à fait nouvelles, et non pas envahi complètement et endormi par les musiques de radio qui sont absolument ridicules, stupides, ou celles de la télévision, dans le monde entier, d'ailleurs, et qui le forment, le conditionnent. Après on s'étonne : « Mais oui, mais on n'aime pas la musique contemporaine, on préfère la musique du passé ! » Ou la musique, même pas du passé, puisqu'il y [en] a très peu qui s'intéressent vraiment à la musique, la *vraie* musique du passé, comme celle de Bach, de Beethoven, de Brahms, etc., mais ils s'intéressent à la musique pop, qui [est faite de] succès damnés et des choses de la consommation de masse !

M. K. : Qui sont même une agression de l'audition, enfin…

I. X. : De l'audition, de la pensée, de tout. Et on s'étonne de ça, et on dit : « Voilà, donc, on condamne la musique contemporaine, toutes les recherches ! » C'est

comme si on condamnait les recherches en physique nucléaire, en astrophysique, en génétique, sous le prétexte que c'est trop difficile d'entrer dedans, que c'est trop nouveau. Vous comprenez, c'est un cercle vicieux qui est conservé par les gens qui dirigent les postes de radio, les postes de télévision, et qui ne voient pas plus loin. Donc, c'est pour cela que j'avais pensé que la pédagogie était une chose fondamentale. Mais, comment faire une pédagogie sans outillage ? Il fallait créer un outil nouveau. Et l'outil nouveau, c'est de nouveau la technologie la plus avancée qui peut nous le donner : c'est avec les ordinateurs – surtout les mini-ordinateurs et leurs périphériques actuels –, [lesquels] rendent possible une approche immédiate des choses les plus difficiles simplement en dessinant. Alors, c'est ce qu'on a essayé, c'est ce qu'on a développé jusqu'à un certain point – et on continue, d'ailleurs – au CEMAMu, c'est-à-dire au Centre d'études mathématique et automatique musicales de Paris, [où] on a créé une sorte d'unité informatique qui permet à l'enfant, et à l'adulte également, et à un compositeur, en dessinant, de faire des sons, de créer des structures, et donc, de faire de la musique, et de l'entendre presque simultanément, c'est-à-dire en conversationnel. Cet équipement donne la possibilité aussi de faire, non seulement une pédagogie strictement musicale, mais aussi une pédagogie liée aux mathématiques, aux théories des ensembles, aux structures, par exemple, de groupes, et à tout cet environnement qui est une chose naturelle dans tous les domaines où il y a une pensée humaine. Ce sont en même temps des questions techniques du faire, mais aussi des questions d'imagination et des questions philosophiques, c'est-à-dire des discussions du devenir ontologique, et finalement, qui se retournent vers l'homme, qui sont réflexives, c'est-à-dire qui engagent la psychologie, le caractère et les transformations de l'individu.

M. K. : Mais… c'est d'une portée immense !

I. X. : C'est une *pensée* immense. Pourquoi ? Parce que la musique est d'une *portée* immense.

M. K. : Oui.

I. X. : Elle l'a toujours été […]. Elle a été dans l'Antiquité comme ça, elle a été même dans d'autres religions comme ça, la religion hindoue, par exemple, la religion égyptienne…

M. K. : Au Moyen-Âge aussi, quand même, elle était considérée comme tel jusqu'à l'intervention du christianisme qui l'a remisée.

I. X. : C'est ça, mais ce n'est pas […] le christianisme, c'est le Moyen-Âge, avant c'était l'Antiquité. Et le Moyen-Âge a détruit ça, parce qu'il y avait le

dogme chrétien qui régnait, et qui a mis au rancart toute la théorie et toute la recherche dans tous les domaines. C'était la foi en dieu, la révélation et – c'est saint Paul qui a dit ça, ce n'est pas moi ! [*rires*] –, et [cela a duré] jusqu'à la Renaissance. La Renaissance, en fait, est la découverte d'une chose, c'est que dieu, c'est l'homme. Ou, plutôt, que le dieu est à l'image de l'homme. Ils ne l'ont pas dit comme ça, mais c'était un début. Et ceci a créé de nouveau cette énorme possibilité, cette explosion de l'intelligence de l'homme dans tous les domaines – peut-être pas dans tous les domaines –, dans des domaines très importants. Il reste, donc, cette unification de toutes ces activités à faire. Mais, dans la musique, il y a eu cette reprise en main de la théorie et de la spéculation théorique, et de la musique en tant qu'art esthétique. Et puis… ça a duré à peu près jusqu'au… – avec les moyens du bord, c'est-à-dire des musiciens – jusqu'au XIXe siècle. À partir de là, il y a eu une sorte de glissement vers un esthétisme… pas de la part des compositeurs, parce qu'eux, ils ne savaient peut-être pas ce qu'ils faisaient d'une manière universelle, mais ils faisaient des choses universelles, sans le savoir, pas d'une manière consciente. Et c'est seulement depuis, peut-être, je ne sais pas… Il y a très peu de gens qui ont commencé à faire ça dans notre époque, épars, à gauche et à droite, mais de plus en plus, les musiciens prennent conscience – et peut-être pas seulement les musiciens – de cette nécessité. Seulement, souvent, ils le prennent du mauvais côté. Ils regardent dans la lunette par le mauvais bout, parce que, souvent, il y a des gens qui ont des moyens technologiques, donc des moyens scientifiques, et ils disent : « On va faire de la musique avec ça. » Non, ce n'est pas possible. Il faut être en même temps musicien, c'est-à-dire quelqu'un qui soit dans le domaine artistique, qui ait du talent, qui ait des connaissances artistiques, qui ait des connaissances philosophiques [et] culturelles très vastes, et aussi, qui possède des connaissances techniques et technologiques.

M. K. : Mais alors, ça devient d'une exigence extrême que d'être artiste, et d'être musicien. Cependant, votre… comment puis-je appeler cela, votre invention, votre création ?…

I. X. : Ah ! Ça s'appelle l'UPIC, l'Unité Polyagogique [Informatique du CEMAMu], parce qu'il y a beaucoup de pédagogies possibles, ensembles.

M. K. : C'est ça. Alors, votre UPIC – c'est joli, d'ailleurs, ça rejoint presque… Nous avons nous ici le symbole des Inuits, l'*ookpik* je crois, enfin ça serait une digression –, mais, votre UPIC veut quand même s'adresser à l'enfant ?

I. X. : Oui, absolument.

M. K. : C'est-à-dire à l'être humain qui n'a pas encore eu le temps d'acquérir toutes ces connaissances que vous préconisez. Et donc, du point de vue pédagogique, c'est une autre philosophie qui régit votre UPIC.

I. X. : Oui ! Parce que la connaissance ne peut s'acquérir d'une manière profonde et fondamentale qu'en faisant les choses. Ce n'est pas en faisant du psittacisme, en faisant le perroquet, mais c'est en *forgeant*. Et, à mon avis, c'est la seule connaissance, c'est-à-dire qu'en *faisant*, on se pose des problèmes, on ne sait pas où aller, on doit choisir, on doit décider le cheminement, on doit décider des outils qu'il faut pour aller là où on veut, et donc, des acquisitions nécessaires, acquisitions de connaissances, de théories. Et aussi, donc, en *faisant*, on étale, on élargit, comme une tache d'huile, la nécessité de connaître, l'appétit de connaître, et la façon de connaître. C'est-à-dire, c'est une sorte d'auto-pédagogie qui est, à mon avis, la plus fondamentale, la plus *vraie*, la plus, aussi, « payante », parce qu'on la sent profondément, intuitivement, en même temps que rationnellement.

[…]

M. K. : […] Je sais qu'il faut maintenant que j'utilise les dernières minutes à vous faire dire deux autres choses. Une proposition que vous avez faite hier, encore, et c'est pour cela que je saute dessus : « On peut faire de la musique à partir de réactions chimiques, et la génétique devrait être enseignée dans les conservatoires. » Je trouve ça absolument merveilleux comme proposition.

I. X. : Oui, parce que, voyez-vous, l'homme, depuis toujours… – d'ailleurs, c'est pour ça que je dis que les dieux sont à l'image de l'homme –, dans la religion, on dit que […] dieu a créé l'homme. En réalité, c'est l'homme qui aurait voulu être dieu pour créer des êtres, n'est-ce pas ? Et on retrace toute cette envie de créateur, de choses nouvelles, d'être vraiment supérieur, à travers toute son histoire. Et récemment, on a encore, dans le *Faust* de Goethe, lorsque Faust, finalement, crée, avec l'aide du diable, naturellement, l'homunculus, qui est un bonhomme, un petit bonhomme. Et, dès qu'il est né, il lui dit : « Allez, emmène-moi en Grèce. » Alors, Faust lui dit : « Voilà, j'ai créé cette chose-là et je suis devenu son valet. » C'est caractéristique dans *Faust*, parce que dans la légende traditionnelle, il n'y a pas ça, mais Goethe a ajouté cette chose-là. Et on voit la même préoccupation dans la pensée de Descartes, qui discute des automates, et ensuite, dans toute l'histoire des automates, qui remonte au moins à l'Antiquité, de fabriquer des choses qui ressemblent à de la vie. Or, dans le domaine abstrait, on peut dire que la vie est une chose abstraite, et on le découvre, grâce à la science, de plus en plus. […] Les musiciens ont construit,

peut-être pour la première fois, un automate abstrait avec la fugue. Vous voyez ? Qui ne servait à rien. Qui servait à la spéculation de l'esprit, et en plus, [qui était] artistique. Alors, dans la musique, il y a ça par définition, presque, les automates abstraits. Or, la connaissance de la nature enrichit terriblement – du point de vue des structures, des automates, des architectures – la pensée du musicien. Et, pourquoi ne pas enseigner ou faire connaître aux musiciens ce qu'il se passe en astrophysique, en physique atomique, dans tous les endroits où il y a ces structures remarquables, extraordinaires, qui font que l'univers est comme il est ? Et donc, en génétique aussi, qui est la racine de la vie ? Je ne dis pas qu'on arriverait un jour à faire de la musique qui se recréerait elle-même, avec une évolution plus ou moins accélérée, mais il n'est pas impensable de le faire. Et c'est seulement, peut-être, dans le domaine musical, ou éventuellement visuel aussi, c'est-à-dire dans le domaine artistique, qu'on pourra joindre cette envie terrible qu'a l'homme de *faire*, de créer des choses, donc, des êtres vivants, et de le faire [de la] manière la plus abstraite qu[i] soit, à l'image de l'univers.

M. K. : Est-ce que c'est dans ce sens-là que vous allez orienter vos travaux maintenant, un peu ?

I. X. : Oh ! Mais ça fait longtemps que je réfléchis à ça et que c'est une chose tout à fait naturelle. C'est une question de… Alors, j'ai fait des compositions, par exemple, en me basant sur des réactions chimiques et, notamment, des chaînes de protéines, etc.

M. K. : Ah oui ? Laquelle ? La connaissons-nous ?

I. X. : Et bien, j'avais fait ça dans *Eridanos*, par exemple, mais je n'en ai pas beaucoup parlé, parce que je me suis heurté à des difficultés de connaissances et de possibilités de transformation très difficiles. Un jour, peut-être que j'en parlerai. Mais c'est un point de départ, n'est-ce pas !

M. K. : « Un jour j'en parlerai », alors un jour nous vous retrouverons pour que vous nous en parliez, *Docteur* Iannis Xenakis, car l'Université de Paris a reconnu vos travaux en vous donnant ce doctorat d'État sans aucun travail précis, autre que la publication de vos travaux, qui va être confiée à Revault d'Allonnes [*sic*[14]] je crois, n'est-ce pas ?

I. X. : Oui, c'est Revault d'Allonnes [*sic*] qui va publier le doctorat. C'est sur travaux, oui.

M. K. : Oui, c'est cela. Merci d'avoir accepté de nous parler si simplement, merci du geste d'amitié que ça représente, je crois.

I. X. : Mais de rien.

14. La soutenance de Iannis Xenakis a été publiée par Casterman en 1979, sous le titre *Arts / sciences : alliages* et incluait un dialogue avec Olivier Messiaen, Michel Ragon, Olivier Revault d'Allonnes, Michel Serres et Bernard Teyssèdre. Oliver Revault d'Allonnes publia *Xenakis : les Polytopes* aux éditions Balland, en 1975.

Rita Letendre, *Red Rhythm*, acrylique sur toile, 151 × 125,75 cm (59,5 × 49,5 po), 1972.
© Succession Rita Letendre (2023). Photo : Guy L'Heureux/Galerie Simon Blais.