

Canadian University Music Review Revue de musique des universités canadiennes

François Delalande. « *Il faut être constamment un immigré* » :
entretiens avec Xenakis. Bibliothèque de recherche musicale.
Paris : Buchet/Chastel, 1997. 188 p. ISBN 2-283-01757-2
(couverture cartonnée)

Paulin Daigle

Volume 19, numéro 1, 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1014616ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1014616ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités
canadiennes

ISSN

0710-0353 (imprimé)

2291-2436 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Daigle, P. (1998). Compte rendu de [François Delalande. « *Il faut être constamment un immigré* » : *entretiens avec Xenakis*. Bibliothèque de recherche musicale. Paris : Buchet/Chastel, 1997. 188 p. ISBN 2-283-01757-2 (couverture cartonnée)]. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 19(1), 112–116. <https://doi.org/10.7202/1014616ar>

François Delalande. « *Il faut être constamment un immigré* » : entretiens avec *Xenakis*. Bibliothèque de recherche musicale. Paris : Buchet/Chastel, 1997. 188 p. ISBN 2-283-01757-2 (couverture cartonnée).

Iannis Xenakis (né en 1922) est l'un des compositeurs les plus illustres de notre époque. Les publications en français à son sujet ont cependant été peu nombreuses au cours de la dernière décennie¹. C'est pourquoi l'ouvrage « *Il faut être constamment un immigré* » : entretiens avec *Xenakis* de François Delalande est le bienvenu². Dans son avant-propos, l'auteur expose les deux raisons qui l'ont incité à publier ces entretiens. La première se limite à un énoncé : « Xenakis est l'un des deux ou trois compositeurs les plus connus de la seconde moitié du XX^e siècle » (p. 7). La deuxième raison fait l'objet d'une formulation plus élaborée en présentant Xenakis dans le contexte particulier de son époque. Un réfugié grec débarque à Paris en 1947 en se demandant « quelle musique faire ? ». Le sérialisme est à bout de souffle et il faut inventer d'autres systèmes. L'auteur présente donc Xenakis comme l'homme de la situation, tenant en main plusieurs atouts : l'architecture, les mathématiques et une bonne connaissance de la technologie.

Delalande reconnaît que les entretiens datent de 1981. Cela s'avère-t-il une faiblesse? Voici comment il répond à cette question : « [les entretiens] sont restés plus de quinze ans dans mes placards [...] Donc ils datent. Il n'a pas paru nécessaire, cependant, d'actualiser l'information. L'objectif n'est pas d'informer, en réalité » (p. 9). Si l'objectif n'est pas d'informer, quel est-il exactement? La question reste sans réponse. Quoiqu'il en soit, l'ouvrage ne s'adresse pas uniquement aux musicologues chevronnés, mais à toute personne animée d'une certaine curiosité intellectuelle.

Le cœur de l'ouvrage (p. 11–148) renferme la transcription d'entrevues radiophoniques que Delalande regroupe en 27 thèmes. Ces entrevues sont accompagnées d'encadrés et de notes explicatives qui donnent des informations biographiques et des précisions supplémentaires, sur les formules mathématiques par exemple, tout en présentant quelques esquisses d'œuvres (*Metastaseis*, *Erikhton*, *Terretektohr*).

Au cours de ces entrevues, Delalande réussit à faire ressortir les composantes essentielles de la pensée créatrice de Xenakis : l'expérimentation, l'anticonformisme, l'individualisme et le sentiment d'être étranger comme source d'inspiration. Les sujets abordés permettent de percevoir la présence de ces composantes dans les œuvres, sans s'y limiter : par exemple, l'impact de

¹ Parmi celles-ci, mentionnons d'abord les écrits de Xenakis lui-même : *Kéleütha* (Paris : L'Arche, 1994) et *Musiques et originalité* (Paris : Séguier, 1996). Citons également : Makis Solomos, *Iannis Xenakis* (Merquès : Éditions P.O., 1996) et « Espace Xenakis », *Circuit* 5, n° 2 (1994) : 1–81.

² François Delalande est mathématicien et ingénieur; il fait aussi partie du GRM (Groupe de recherches musicales) depuis 1978 où il dirige le programme de « Recherche en sciences de la musique ». Connu initialement comme « Groupe de musique concrète », le GRM a été fondé en 1951 par Pierre Schaeffer, auquel se sont joints Pierre Henry et, un peu plus tard, Michel-Paul Philippot et Xenakis (de 1955 à 1962). Devenu le GRM, il accueillait en 1958 Luc Ferrari, François-Bernard Mâche, puis, en 1961, François Bayle et Bernard Parmegiani. C'est par le biais du GRM que la rencontre entre Xenakis et Delalande semble avoir eu lieu.

l'architecture et des mathématiques sur ses œuvres, ses opinions sur l'esthétique du son, sur l'esprit créateur et même sur l'éducation.

Dans l'ensemble, les entrevues reprennent des informations qui se trouvent dans des ouvrages déjà parus : Xenakis, *Musiques formelles* (1963), « Xenakis », (*L'Arc*, 1972), Mario Bois, *Xenakis : The Man and His Music* (1981), Nouritza Matossian, *Iannis Xenakis* (1981) et « Espaces Xenakis » (*Circuits*, 1994). Il faut cependant souligner que Delalande réussit à orienter les échanges de façon à obtenir du compositeur des explications particulièrement limpides sur sa démarche compositionnelle et sur son esthétique.

Pour Xenakis, l'expérimentation en composition consiste en l'application de certains procédés architecturaux et mathématiques. L'architecture lui fournit un outil essentiel : la représentation graphique. Une droite représente un son glissé dans le plan à partir de deux paramètres, la hauteur du son et le temps. *Metastaseis* (1953–54) renferme un enchevêtrement de sons glissés dont la spatialisation graphique inspirera le compositeur au moment d'élaborer les plans du pavillon Phillips de l'Exposition de Bruxelles de 1958. Les structures de timbres et de dynamiques sont réparties selon la section d'or, ou selon son approximation fournie par la série de Fibonacci³. La question est de savoir si ces opérations graphiques sont vraiment audibles ! Selon Xenakis, elles le sont, et, en guise de preuve, il fournit l'exemple, particulièrement complexe, des arborescences d'*Erikhton* (1974). Dans cette œuvre, il traduit en musique diverses transformations graphiques, comme la transposition, la rotation et la symétrie de droites dans le plan.

À travers des thèmes comme « Le hasard bien réglé », « La pensée organiciste » et « Le hasard est une forme », Delalande cherche à mieux cerner ce que Xenakis entend par « musiques formelles », en somme par l'application du calcul des probabilités à la composition. La notion de probabilité implique le hasard, enraciné dans l'effet de masse (ou « nuages de sons ») qui est traduit par un ensemble de sons glissés et de sons ponctuels. Il est difficile de prédire le comportement de chacun des éléments de cette masse sonore, mais on peut en expliquer le comportement en tant que masse (transformation brusque ou graduelle, par exemple). C'est là que la notion de « stochastique » (de *stochos* = but) entre en jeu. *Metastaseis* s'est avéré un premier pas sur la voie du processus stochastique, alors que *Pithoprakta* (1955–56) en a illustré la véritable première expérience. *Achorripsis* démontre l'application d'un minimum de règles de composition, mais soumises à la loi mathématique de Poisson⁴, loi que Xenakis appliquera également à *ST 10/ ST 48* (1962)⁵, mais, cette fois, en faisant appel à l'ordinateur.

³Lors de ces entretiens, Xenakis ne mentionne pas qu'il a appliqué ce procédé dans la conception de la façade du couvent de la Tourette à Lyon.

⁴Le mathématicien français Denis Poisson (1781–1840) a introduit la loi de probabilités mathématiques qui s'applique à des événements rares. Xenakis l'utilise pour calculer la répartition des paramètres du son (par exemple, les durées, les timbres, les vitesses).

⁵Le symbole ST signifie « stochastique » et les nombres 10 et 48 se rapportent au nombre d'instrumentistes.

La participation de Xenakis aux mouvements de résistance durant la Deuxième Guerre manifeste bien son tempérament anticonformiste. Le compositeur se remémore tout spécialement le spectacle sonore et visuel que constituaient les bombardements à Athènes. Ce spectacle sera une source d'inspiration importante pour les *Polytopes* de Montréal (1966–67) et de Cluny (1972).

Xenakis s'est dissocié des groupes de compositeurs comme le mouvement de la musique concrète fondé par Pierre Schaeffer. Tout en employant des moyens technologiques semblables à ceux de Schaeffer, il emprunte un chemin différent, en particulier en appliquant le calcul des probabilités (stochastique markovienne)⁶ à ses œuvres électroacoustiques, telles que *Analogique B* (1959), *Diamorphoses* (1958) et *Bohor* (1962).

Les opinions de Xenakis sur l'acoustique et l'éducation soulignent le côté individualiste du personnage. Dans son utilisation des instruments à cordes, il choisit systématiquement les registres extrêmes et n'emploie pas du tout le vibrato, d'où l'appellation de « son Xenakis ». Selon le compositeur, le son tenu est ce qu'il y a de plus difficile à obtenir de la part d'un interprète, d'où sa préférence pour le son glissé. Delalande a su nous révéler des opinions du créateur qui ne se trouvent pas dans les ouvrages déjà cités : ses opinions sur l'éducation. Dans la section intitulée « L'incertitude comme principe éducatif », il soutient qu'un individu, comme une collectivité, doit toujours faire face à l'adversité de manière à stimuler son envie de créer :

Quand on explique que l'enfance doit être tout à fait calme, équilibrée, sans problème, moi je ne le crois pas. Je crois qu'une enfance doit être au contraire pleine de risques et de périls, parce que ça réveille l'enfant, ça ne l'endort pas... C'est comme la nourriture : si vous suralimentez le bébé, eh bien! il prend des kilos et puis il devient imbécile, idiot (p. 124).

Il en va de même pour une collectivité :

On voit ça dans les peuples : les civilisations qui sont arrivées à un certain point de développement se relaxent [...] elles s'endorment. Et puis il en vient d'autres, des barbares qui n'ont rien, qui se mettent à leur marcher sur les pieds. Et alors, il y a décadence d'une part, et montée de l'autre (p. 127).

Delalande fait preuve d'originalité en faisant ressortir un élément fort important de la philosophie créatrice du compositeur : l'importance de se sentir étranger comme source d'inspiration. Cela se traduit d'abord par le sentiment d'appartenir à une époque lointaine : « Mais dans ma jeunesse, je m'imaginai être né dans un siècle qui n'était pas le mien [...] je pensais que j'étais mal né, vingt-cinq siècles trop tard, c'est vrai! » (p. 133). Ses œuvres inspirées des tragédies grecques d'Euripide, comme *Polla ta Dhina* (1962) et *Medea Seneca* (1967), illustrent cet attachement à l'Antiquité. Vient ensuite le thème le plus

⁶L'expression « stochastique markovienne » tire son origine d'une loi de probabilités introduite par le mathématicien russe Andrei Markov (1856–1922), qui a formulé la loi des chaînes de Markov, selon laquelle la probabilité ne dépend pas de l'évolution antérieure du système, mais d'une valeur prise à un instant déterminé.

important, « Il faut constamment être un immigré » (p. 121). Delalande choisit ce thème comme titre de l'ouvrage, sachant qu'il résume bien la philosophie créatrice du compositeur :

C'est-à-dire qu'il faut cultiver constamment le regard neuf [...] Il faut être constamment un immigré. Dans tout. Alors là, on voit les choses d'un œil beaucoup plus frais, beaucoup plus aigu, et beaucoup plus profond. Parce qu'on n'est pas rassuré par l'environnement dans lequel on se trouve, dans lequel on baigne. Sinon, on ne le voit plus. Ce sont des meubles. Tout devient mobilier (p. 123).

Pour conclure ce sujet, Xenakis explique que l'esprit créatif se travaille, d'où la nécessité de toujours se remettre en question :

Il y a une stratégie que l'individu doit adopter [...] ensuite une constante distanciation critique de ce qu'il voit, de ce qu'il entend, de ce qu'il pense [...] C'est une gymnastique qui est vitale, je ne dirais pas seulement pour toute la création, mais toute une vie. L'homme doit être comme cela, c'est son privilège (p. 123).

Delalande ajoute des annexes (p. [149]–84) qui renferment un catalogue des œuvres, un « Petit glossaire des titres », une discographie, une « Bibliographie essentielle » et les références bibliographiques des encadrés et des notes. Le catalogue des œuvres (p. 151–57) et la discographie (p. 166–75) ont été mis à jour et semblent complets. Le catalogue comporte un élément qui ne se trouve nulle part ailleurs : la liste des œuvres de jeunesse, donc des œuvres qui ont précédé *Metastaseis*, que Xenakis considère comme sa première œuvre « officielle ». Le catalogue contient toutes les informations pertinentes, sans toutefois donner l'adresse bibliographique complète des partitions. Pour ce qui est des effectifs sonores employés, Delalande utilise un système de classification qui est d'une certaine utilité, mais qui se base sur des critères tout à fait personnels, définis en fonction du médium employé et du nombre de musiciens : pour chœur ou avec chœur, orchestre ou soliste et orchestre (au moins 48 musiciens), ensemble instrumental (au plus 30 musiciens), petit ensemble (au plus 9 musiciens et sans chef), instrument soliste, électroacoustique.

Le « Petit glossaire des titres » (p. 158–64) explique les titres des œuvres, soit en en donnant l'étymologie ou en clarifiant les abréviations. Ces définitions sont des plus fiables, puisqu'elles proviennent généralement des notes explicatives introduites par Xenakis dans les partitions. La « Bibliographie essentielle » (p. 176–78) semble avoir fait l'objet d'une mise à jour, puisqu'elle inclut les ouvrages d'André Baltensperger (1995), de Randolph Eichert (1994), de Peter Hoffmann (1994) et de Makis Solomos (1993, 1996), pour n'en citer que quelques-uns⁷. On remarque toutefois

⁷ André Baltensperger, *Iannis Xenakis und die stochastische Musik : Komposition im Spannungsfeld von Architektur und Mathematik* (Zürich : Paul Haupt, 1995); Randolph Eichert, *Iannis Xenakis und die mathematische Grundlagenforschung* (Saarbrücken : Pfau Verlag, 1994) et Makis Solomos, « A propos

l'absence d'écrits importants, notamment ceux de Mario Bois, de Maurice Fleuret et de Thomas de Lio⁸.

La présence des références bibliographiques, des encadrés et des notes n'est mentionnée que dans le premier encadré explicatif (p. 12). Cela gêne quelque peu le lecteur qui doit sans cesse revenir en arrière pour retrouver la note ou l'encadré correspondant à la référence en question. L'auteur aurait pu tout simplement utiliser l'appel de note à côté du titre de l'encadré et mettre la référence bibliographique en note infrapaginale. Les références relatives aux notes explicatives auraient pu être tout simplement ajoutées à la suite.

Delalande a su poser des questions pertinentes afin de découvrir l'essentiel sur Xenakis comme compositeur, et ce, d'une manière remarquablement accessible. Il s'agit d'un ouvrage digne de figurer dans une bibliothèque qui se veut au fait des développements les plus récents, bien qu'une grande partie de son contenu date de plus d'une décennie. Qu'il se destine à la composition ou à l'interprétation, l'étudiant en musique qui veut s'initier à l'œuvre de Xenakis y trouvera certainement son compte. Le musicologue devra toutefois considérer cet ouvrage comme complémentaire, en raison des faiblesses mineures que nous avons signalées.

Paulin Daigle

Ramón Pelinski, édit., *Tango nomade : études sur le tango transculturel*. Montréal : Tryptique, 1995. 469 p. ISBN 2-89031-227-5. Glossaire, bibliographie, discographie, index. Collaborateurs : Enrique Cámara de Landa, Xavier Febrés, Patrícia Gabancho, Béatrice Humbert, Shuhei Hokosawa, Jorge Luis Lombardero Menéndez, Pierre Monette, Mario Paoletti, Ramón Pelinski, William Schimmel, Pablo Vila et Susana Weich-Shahak.

Tango, *tanguero*, *tanguera*, tangologie, tanguistique et tanguidité. Le monde du tango est peut-être plus vaste et plus complexe qu'on pourrait le penser. Au début des années 80, Ramón Pelinski était invité par Irma Ruiz, de l'Institut national de musicologie de Carlos-Vega de Buenos Aires, à rédiger, pour le second volume de l'*Antología del tango rioplatense*, la partie portant sur le tango argentin à l'étranger. Jusqu'à récemment professeur de musicologie à l'Université de Montréal, Pelinski est le fondateur du premier ensemble de tango argentin du Canada, dont il a été le pianiste et l'arrangeur; il est également l'auteur d'études sur le tango publiées dans *Latin American Music Review* (1989), *Popular Music Perspectives* (1985) et *Études françaises* (1981). Ses recherches l'ont conduit à la publication de *Tango nomade*, un ouvrage qui réunit les réflexions et les recherches d'un ensemble de tangologues œuvrant dans divers pays. *Tango nomade* ne prétend pas dresser une liste

des premières œuvres (1953–69) de I. Xenakis : pour une approche historique de l'émergence du phénomène du son » (thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1993).

⁸ Mario Bois, *Iannis Xenakis : The Man and His Music* (Westport, Conn. : Greenwood Press, 1980); Maurice Fleuret, *Xenakis* (Paris : Salabert, 1978); Thomas DeLio, « Iannis Xenakis's *Nomos Alpha* : The Dialectics of Structure and Materials », *Journal of Music Theory* 24 (1980) : 63–96.