Paris, le 9 mars 2015. Mâkhi Xenakis vient de publier *Iannis Xenakis, un père bouleversant*. Elle a récupéré un an plus tôt les archives de son père, dont elle supervise désormais la diffusion.

ENTRETIEN AVEC MÂKHI XENAKIS, PAR ZACH BAROUTI

« Tu vois, c'est maintenant que je me sens enfin tout à fait libre car je sais que je suis de nulle part et que le présent ne coïncidera jamais avec le passé. » Iannis Xenakis

Mâkhi Xenakis : Mon père a dit cette phrase à son ami Maurice Fleuret lors de son retour en Grèce, après vingt-sept années d'exil. Je pense que, pendant tout ce temps, il s'était façonné une Grèce mythique qui ne correspondait plus à la réalité de ce qu'il redécouvrait.

Zach Barouti : Ces mots expriment assez bien la complexité de son histoire.

M. X : Mon père est né en Roumanie, en 1921, d'une famille grecque. Il fut dès le départ considéré comme un étranger – Xenakis signifiant « petit étranger », il n'avait pas vraiment le choix… Sa mère, qu'il adorait, était mélomane et lui avait donné le goût de la musique. Elle est morte brutalement lorsqu'il avait cinq ans, et cette blessure est restée en lui toute sa vie. Son père l'a envoyé à dix ans dans une pension anglaise, sur une île grecque, où il s'est retrouvé seul et désemparé. C'est là qu'il a commencé à façonner son monde idéal, proche de l'Antiquité grecque, où sciences, art, philosophie et nature sont liés. Lorsqu'il est arrivé à Athènes afin de

poursuivre des études en mathématiques et musique, la guerre a éclaté. Il y a vécu des années de résistance actives et éprouvantes. Il s'est battu contre les Italiens puis les Allemands et enfin les Britanniques, jusqu'à ce que, condamné à mort, il s'enfuie muni de faux papiers pour trouver refuge en France, en 1947. Il est resté apatride jusqu'à l'obtention de la nationalité française, en 1964. Cet exil lui fut très douloureux. Pendant tout ce temps, sa manière de retrouver la Grèce consistait à se plonger dans des textes de l'Antiquité, qu'il lisait en grec ancien, et de nous emmener chaque année, ma mère et moi, faire du camping sauvage avec notre petit kayak en Corse. Sa condamnation à mort n'a été levée par Karamanlís qu'en 1974, date à laquelle il a pu retourner en Grèce.

Z. B: Ce qui est fréquemment donné comme un paradoxe, c'est qu'il semble vouloir s'appuyer sur des démonstrations mathématiques en toute chose, alors que sa musique présente également un aspect très intérieur, mystérieux. Il parle lui-même d'archaïsme.

M. X : Effectivement. À l'époque, on le considérait souvent comme un scientifique ne s'exprimant qu'en termes d'équations mathématiques. Pourtant, il était dans une bataille intérieure, existentielle, permanente. Il s'adressait aux dieux grecs. On le constate à travers les titres qu'il attribuait à ses œuvres, et on l'entend dans sa musique.

Z. B: Est-ce vraiment incompatible?

M. X : Lorsque je lui ai dit que je voulais être artiste, il m'a interdit d'Aller à l'école des beaux-arts, il voulait que j'étudie les mathématiques. Selon lui,

on ne pouvait pas comprendre le monde sans cette science, il était nécessaire de passer par l'abstraction. Comme il ne comprenait pas ce que je faisais, nous avions de grandes disputes. J'essayais de lui expliquer que la différence entre figuration et abstraction ne correspondait plus à ce qu'il avait connu après la guerre, et que je n'avais pas besoin des mathématiques pour ce que je voulais faire, mais il était impossible à convaincre.

Z. B.: Il y trouvait ce que vous trouviez ailleurs. Les mathématiques ont leur charge de mystère.

M. X. : Bien sûr, pour lui c'était évident, mais pas pour moi. Parallèlement, lui-même souffrait de l'incompréhension de certains concernant sa musique. J'ai retrouvé un entretien dans lequel il dit qu'à ses débuts, lorsqu'on lui demandait d'expliquer sa musique, il le faisait par des formules mathématiques, que les gens s'ennuyaient, partaient, et qu'il en souffrait, car sa musique ne pouvait, bien sûr, être réduite à ça.

Z. B.: Peut-être avait-il confiance en son audience.

M. X. : C'était plutôt une forme de carapace. Il se réfugiait dans les mathématiques, qu'il adorait par ailleurs et qui lui étaient très utiles pour construire sa musique. Je crois aussi que, pour cette génération qui avait vécu des choses tellement violentes durant la guerre, la seule manière de s'en sortir était de « tirer le rideau » et d'avancer.

Z. B.: Il y a de belles rencontres dans son histoire. Son lien avec Olivier Messiaen, par exemple. La filiation musicale est presque naturelle.

Messiaen avait lui-même participé à des expériences son-lumière d'avant-garde lors de l'Exposition universelle de 1937 avec les architectes Beaudouin et Lods.

M. X. : Messiaen a été son premier appui dans le monde musical. Il dira plus tard que lorsque mon père est arrivé au Conservatoire de Paris, il a été impressionné, même physiquement, par lui. Il pressentait qu'il rencontrait quelqu'un hors du commun. Il l'a encouragé à intégrer ses connaissances en mathématiques et en architecture à sa musique. À être lui-même, sans suivre les directives musicales de l'époque.

Z. B.: Il y a également la rencontre avec le pianiste Yūji Takahashi. Il avait une relation particulière avec les interprètes. Sa musique est extrêmement difficile à jouer. Il pousse l'interprète jusqu'à ses limites physiques.

M. X. : Comme pour lui-même. Toujours aller au-delà de ses forces, ne jamais tomber dans l'académisme. Alors qu'il cherchait une chanteuse issue du répertoire non lyrique pour la création d'une œuvre à voix, je lui ai présenté mon amie Catherine Ringer, celle d'avant les Rita Mitsouko. Après l'avoir écoutée, il l'a immédiatement engagée. Le concert fut un triomphe.
Il était comme ça et, dans le petit monde de la «grande musique», cela n'était pas toujours bien vu.

Z.B : Malgré tout, il aura eu beaucoup d'autres belles amitiés, Hermann Scherchen, Edgar Varèse, Georges Pompidou, des gens qui ont profondément compris ce qu'il faisait.

M. X. : Il a noué des amitiés très fortes. Il a eu beaucoup de chance d'être arrivé à cette époque. Aujourd'hui, ce serait certainement plus difficile.

Z. B. : Ce fut un grand chamboulement lorsque le monde musical européen et américain a intégré l'idée de la relativité – et pour cause, la musique étant un « art du temps ». Ces approches scientifiques étaient alors manifestement peu vulgarisées. Suivait-il la recherche? *Metastasis* est emblématique de cette conception relative du temps musical, *Eonta* va encore plus loin dans ce sens.

M. X. : Sa musique venait de nulle part… Il s'intéressait à l'astrophysique, à la physique, à la philosophie, à toutes sortes de choses qu'il intégrait dans son travail. Son modèle était la philosophie platonicienne. *Metastasis* est son œuvre charnière. Ses archives montrent tous les cheminements qui l'ont amené des pans de verre ondulatoires du couvent de la Tourette aux partitions graphiques dans l'espace de *Metastasis*, jusqu'au pavillon Philips.

Z. B. : Aujourd'hui, l'énergie est un bien précieux. On l'étudie et on la sollicite par échantillons. Lui se trouvait dans une démarche où il semblait vouloir décrire et déployer l'énergie du cosmos tout entier.

M. X. : J'ai une interprétation « secrète » de cette passion qu'il avait pour le cosmos et les spectacles lumineux que j'aimerais vous dévoiler. Sa mère se prénommait Photini, qui signifie lumière… Plus je me plonge dans son œuvre, plus j'ai le sentiment que sa mère est omniprésente dans sa création. Il tentait de la retrouver ainsi. Comme cette citation d'Homère qu'il met en

exergue dans sa pièce pour orchestre et baryton, *Aïs*, où Ulysse dans *L'Odyssée* tente, dans le monde des morts, d'enlacer le spectre de sa mère… Nombre des systèmes techniques utilisés dans ses spectacles ont été conçus par lui. Il allait voir, en tant qu'ingénieur, les électroniciens. Il avait besoin de créer des lampes qui enverraient des flashes de lumière intense contrôlés par ordinateur. Des lasers également. À l'époque, ils étaient uniquement employés dans l'industrie, parce qu'ils étaient trop dangereux pour les yeux. Il a fait transformer les lasers afin d'être adaptés aux spectacles. Mais il n'a jamais pensé faire breveter ses inventions…

Z. B. : Les *Polytopes* représentaient un travail pharaonique à cette époque où tout était à faire. Aujourd'hui, beaucoup de ce qui constituait des défis techniques est industrialisé, en grande partie grâce à son travail.

M. X. : Oui, il est le précurseur de nombreux effets de scène. Il a influencé la pop qui a suivi. C'est difficile à imaginer aujourd'hui mais, entre les années soixante et le milieu des années quatre-vingt, la musique contemporaine était aussi populaire et jouée que la pop ou la musique de variétés. Pour ne citer qu'un exemple, José Arthur, pour son émission du « Pop-Club », avait demandé à mon père d'en créer le générique. Il était très populaire à cette époque-là. Toutes les générations allaient voir et entendre ses *Polytopes* en famille.

Z. B. : Quel était son rapport à la scène pop ?

M. X. : Il préférait rester dans son univers. Mais certains artistes se réclamaient parfois de lui. Les Rolling Stones par exemple, ou Jean Michel Jarre pour ses spectacles lumineux… Et même s'il ne l'a pas revendiqué, Johnny Hallyday a lui aussi utilisé les fameux lasers adaptés pour le public ! Il est certain qu'avec les moyens d'aujourd'hui, ses spectacles auraient encore une tout autre réalité.
On me sollicite parfois pour des reconstitutions des *Polytopes*. C'est délicat, parce que je pense qu'il s'y serait opposé. Il mettait à profit les technologies d'avant-garde d'alors. Il n'a pas réutilisé de son vivant ses installations. Il en a créé d'autres, adaptées aux nouveaux instruments mis à sa disposition. De surcroît, il était aux manettes à chacun de ses spectacles. Il avait besoin de contrôler les choses. Il disait toujours : « L'avenir, c'est l'informatique. » À l'époque, le grand public ne comprenait pas, moi non plus d'ailleurs. C'est ce que me dit aujourd'hui mon fils, Ulysse…

Z. B. : Au-delà des effets de scène, j'utilise moi-même, comme beaucoup d'autres musiciens, des outils qui sont le développement de ce qu'il avait mis en œuvre. Sauf qu'aujourd'hui, tout tient sur un ordinateur portable.

M. X. : Il suivait les cours de mathématiques de Guilbot, c'est là qu'il s'est fait tout un réseau d'amis mathématiciens, dont François Genuys, qui l'a initié aux machines IBM.

Z. B. : La carapace dont nous parlions plus tôt lui a permis d'imaginer tous ces grands projets, mais l'a également empêché de les défendre sur le plan politique.

M. X. : Il ne faisait pas partie des réseaux de pouvoir. Il avait eu la chance d'être défendu très jeune par des personnes influentes qui aimaient sa musique, tels Hermann Scherchen et autres. Plus tard, il a été soutenu par Michel Guy, Maurice Fleuret, Claude Samuel ou encore Michel Tabachnik, qui circulaient dans les sphères du pouvoir mais qui, en premier lieu, étaient ses amis. L'exemple de l'échec du projet de cité de la musique à La Villette montre bien sa manière d'envisager sa carrière. Pour l'Ircam par exemple, on a oublié qu'au départ du projet Georges Pompidou, qui connaissait le travail de mon père dans son centre de recherche en musique et informatique (le CÉMAMU) depuis les années soixante-dix, lui avait proposé de s'entendre avec Boulez pour la codirection de l'Ircam. Très vite cependant, leurs conceptions n'étant pas les mêmes, cela ne fonctionna pas, et mon père s'est retiré. Son combat, il le livrait avant tout avec sa musique, pas avec les individus. Même chose pour la préfiguration de la cité de la musique à La Villette : il a présenté un magnifique projet, aujourd'hui reconnu par tous les spécialistes, mais il ne l'a pas défendu comme il aurait fallu. Il n'a jamais compris pourquoi sa proposition n'avait pas été choisie et en a été très meurtri. Une salle de concert conçue par un musicien architecte tel que lui, c'était réellement quelque chose ! Mais il avait gardé une forme de naïveté ou, tout simplement, il ne s'occupait que de ce qui l'intéressait vraiment, son travail en studio.

Depuis la guerre puis la dictature grecque, la politique en général ne l'intéressait plus, il souhaitait changer le monde avec la musique. À l'époque, c'était plus fréquent pour les artistes de penser pouvoir influer sur le monde avec leur art.

Z. B. : À Geidai, l'université des arts et de la musique de Tokyo, j'ai constaté un engouement très prononcé parmi les étudiants musiciens, compositeurs comme interprètes, pour son travail. J'ai pu écouter le projet de diplôme d'un étudiant en son qui avait enregistré *Persephassa*, joué par les élèves, pour un nouveau système de diffusion surround 22.1. Les artistes que je rencontre qui ont une pratique de la lumière, du son et de la musique savent que nous travaillons dans les pas de Iannis Xenakis, de son héritage. Mais cette absence de velléité politique de sa part a eu pour conséquence qu'une partie de son œuvre a été, durant de longues années, minorée. Notamment ses collaborations avec Le Corbusier et Varèse concernant le pavillon Philips.

M. X. : Oui, c'est d'ailleurs aussi pour cette raison que j'ai décidé de récupérer ses archives à la BnF afin de les rendre accessibles aux chercheurs et de pouvoir les diffuser pour montrer toutes les influences qu'il a générées autour de lui et auprès des jeunes compositeurs d'aujourd'hui. C'est ce qui comptait le plus pour lui, que les résultats de ses recherches soient accessibles, qu'elles continuent de s'adresser au monde.
J'ai l'impression qu'actuellement c'est en train d'évoluer lentement. L'époque a changé, la musique contemporaine est peu jouée, mais je sens que les esprits s'ouvrent doucement à nouveau. Il faudra attendre le bon moment, le *kairos*…

« Finalement, une sorte de fluide esthétique, rationnel et intuitif de l'imagination semble circuler entre lumière, son, technologie, théorie, presque sans rupture de continuité. » Iannis Xenakis