

Tenir l'accord



Tenir l'accord
Entretiens sur la musique et la psychanalyse

Pascal Dusapin
Sous la direction de Valentine Dechambre

Une garde-robe au paradis
Richard Peduzzi

Postface
François Ansermet

MF



Une garde-robe au paradis 7

Richard Peduzzi

Préface

Valentine Dechambre 11

Flux 15

Temps 49

Traces 71

Inconscient 101

Inquiétude 127

Dérèglement 139

Postface 153

François Ansermet

Richard Peduzzi est scénographe, directeur de la Villa Médicis,
Académie de France à Rome de 2003-2008.

Une garde-robe au paradis

Richard Peduzzi

Je suis extrêmement sensible, chère Valentine Dechambre, à votre proposition d'écrire quelques lignes sur Pascal Dusapin. En serai-je capable ? J'en doute. Car je n'en sais pas assez sur lui ni sur son œuvre, malgré tout ce que j'éprouve face à la force et l'émotion qui se dégagent, toujours inattendues, de sa musique.

Je suis toujours surpris par l'étendue de sa vision, par l'unité et la diversité de son talent. Pascal Dusapin – c'est comme cela que je le ressens – va chercher au cœur de ses souvenirs, de nos souvenirs, des voix connues et pourtant jamais entendues. Après avoir vu *O Mensch!*, après avoir écouté avec la même tension et le même vertige *Morning in Long Island, Ohé*, et plusieurs autres de ses compositions, j'ai éprouvé le même trouble que lorsque j'entends le Concerto *À la mémoire d'un ange* d'Alban Berg (1885–1935), les cris et les silences des révoltes du bassiste Charles Mingus (1922–1979) et du saxophoniste John Coltrane (1926–1967). Avec la musique de Pascal Dusapin, je connais cette expérience mystérieuse qui me touche tant dans toute œuvre d'art, apercevoir les fondements d'une architecture familière, pourtant totalement inconnue. Pascal Dusapin ouvre des voies uniques venues du plus intime de nous-mêmes.

Je suis touché par l'homme, son étrangeté, la force liée à la fragilité qui se dégage de sa silhouette et de son regard. Notre première rencontre eut lieu à Rome. Ancien pensionnaire de la Villa Médicis¹, il était revenu y passer quelques jours. Il se tenait debout dans le jardin, immobile et regardant tout autour de lui lorsque je l'ai aperçu pour la première fois. Je suis allé à sa rencontre, nous nous sommes salués,

et mis à marcher à travers les allées et les pins parasols, tout en contemplant les coupoles gravées dans le ciel de Rome. Tout chez lui m'intriguait. L'observant plus tard à son insu en train de téléphoner dans la rue, faisant des allers et retours sur lui-même et agitant ses mains, il me faisait penser à un chef d'orchestre orientant le mouvement de l'air et de la lumière autour de lui. Je le vois comme une note de musique échappée d'une partition, qu'aurait pu dessiner Gustave Doré. Sa longue silhouette, son abondante chevelure, ses vêtements, tout en lui paraît décroché des nuages. Il semble posséder une garde-robe au paradis.

Le lendemain de notre promenade dans les jardins de la Villa, je l'ai retrouvé par hasard, assis à la terrasse d'un café Piazza del Popolo. Je me suis assis à côté de lui, nous avons parlé de tout, de nous, du travail, de nos doutes et de nos passions ; de tout, très vite, très simplement et naturellement, comme pour faire éclore au plus vite une nouvelle amitié. Bien sûr, nous avons parlé de nos métiers, de l'opéra, de ses opéras, du théâtre, de notre façon de travailler, de la musique, de sa musique. Je lui ai fait part de ma passion pour le jazz, tout particulièrement celle pour Charles Mingus et John Coltrane. Il m'a regardé droit dans les yeux, et il m'a dit, gravement : « À une certaine période de ma vie, j'écoutais Coltrane en permanence. C'est une époque où j'étais paumé. Coltrane m'a sauvé la vie. »

Le temps a passé, nous nous sommes revus pour la création scénique, en 1989, de *Roméo & Juliette* à l'Opéra-Comique. Puis nous nous sommes à nouveau rencontrés rue des Martyrs et tout en discutant et en marchant, nous avons poussé la même porte et nous sommes rendu compte en riant que nous habitons la même maison. Depuis ce jour nos chemins se croisent souvent, comme au cours d'une même déambulation mystérieuse et continue. J'ai compris que lui aussi avait besoin de la rue, besoin d'être seul au milieu de visages et de regards inconnus, qui nous marquent.

Je pensais de lui qu'il devait nourrir son imagination dans le bruit et le chaos, se réveiller en pleine nuit, dans le silence de son atelier, pour y transposer en musique le souvenir de son éternelle promenade.

Pascal est curieux ; comme un grand oiseau dressé sur un rocher, il voit et enregistre tout. Il transporte sa musique avec lui. Le temps qu'il passe à regarder et à extraire du quotidien, à s'inspirer de la monotonie des jours qu'il transforme en mouvements et en couleurs, les tonnerres et les silences, la vitesse, la vitesse interrompue, le vide, ne sont pour lui rien d'autre que matière à de gigantesques envolées musicales. Les dernières œuvres de Pascal, celles que j'entends tout particulièrement en ce moment, sont revêtues d'un aspect toujours inquiet, on pourrait dire d'une inquiétante sagesse, plus calmes, plus contemplatives, plus silencieuses, comme si en permanence il scrutait et interrogeait le temps et ses mouvements, comme s'il se servait de son inquiétude pour braver et détourner la fatalité. Pascal transforme des scènes quotidiennes en moments extraordinaires, il bâtit des spectacles miraculeux.

J'ai l'impression que depuis longtemps nous marchons sans le savoir l'un à côté de l'autre, que nous posons les questions et cherchons les réponses en observant le même ciel. Comment nous dégager, échapper à la boîte dans laquelle nous nous sentons trop à l'étroit ? Nous avons déjà évoqué l'idée de travailler ensemble et plus je le connais, plus je connais sa musique, plus j'attends ce moment : partir d'une nouvelle histoire, aller à la rencontre d'un nouveau point de fuite pour découvrir ensemble d'autres paysages.

1. Pascal Dusapin a été pensionnaire à la Villa Médicis de 1981 à 1983.

Valentine Dechambre est psychanalyste, vice-présidente
du festival Musiques Démesurées.

Préface

Valentine Dechambre

L'instant d'inspiration est une étincelle brève au point d'en être invisible [...] C'est l'instant où le verbe se fait chair.

—James Joyce (1882–1941)¹

« *Tenir l'accord* » : tel est le pari et le titre de cette nouvelle édition du livre d'entretiens réalisés avec Pascal Dusapin², dans une version à la fois augmentée de deux nouveaux entretiens, et allégée des textes qui composaient « l'addendum » de la première édition.

Cette nouvelle édition a obtenu le soutien de la Fondation Agalma, à la suite de la rencontre en février 2013 de ses deux membres fondateurs, les professeurs François Ansermet et Pierre Magistretti avec Pascal Dusapin dans le cadre de l'émission *Les énigmes partagées*³ autour de la première édition du livre.

Il y a dix ans, la *Leçon inaugurale au Collège de France*⁴ de Pascal Dusapin m'inspirait un article où je faisais part de la dimension joycienne que m'inspirait son écriture musicale.

Je lui proposais de prolonger cette rencontre par une conversation, invitant des collègues psychanalystes dont je connaissais le goût pour la création musicale d'aujourd'hui et qui avaient ce désir d'aborder un art resté jusque-là dans les marges de notre champ.

Cette conversation animée se révéla vite une partition en train de s'écrire avec cette sensation d'un accord trouvé. Pascal Dusapin, qui fait confiance au discours analytique, nous dira ainsi au cours d'un entretien comment ces moments pouvaient « ressembler à (son) travail » : sur le versant d'un dire qui engage le corps, permettant

d'atteindre une vérité indicible, un « c'est ça », inaccessible à l'énoncé seul de la parole.

La leçon du compositeur, pour nous, psychanalystes, rend compte d'une esthétique qui fait écho au réalisme de l'enseignement de Jacques Lacan : quelque chose qui ne se laisse pas complètement saisir, le réel d'une jouissance décentrée du sens, une « jouissabsence⁵ », que seule une écriture permet de transmettre. « C'est là – soulignait Lacan – le sens de cette sublimation dont les psychanalystes sont encore étourdis de ce qu'à leur en léguer le terme, Sigmund Freud soit resté bouche cousue. Seulement les avertissant que la satisfaction qu'elle emporte n'est pas à prendre pour illusoire⁶. »

La lettre musicale est hors sens, elle est invitation à « se réjouir », expression que Pascal Dusapin met au principe même de son art, faisant écho à ce qu'était la pratique de la lettre pour Joyce, écrivain sur lequel Lacan s'appuiera dans son dernier enseignement pour dire ce qu'on peut d'une analyse attendre de mieux : un usage de la lettre comme arrimage du corps qui n'espère plus rien des effets de sens, mais de satisfaction, de jouissance.

Dans le dernier entretien, Pascal Dusapin précisera comment le réel qui préside à sa création est sans loi, sans axiomatique, ouvert à la surprise, à l'inattendu qui sans cesse l'embarque vers d'autres rivages.

Ainsi a-t-il pu nous dire combien il était « hanté » par les célèbres *Variations Diabelli* de Ludwig van Beethoven, dont la construction demeure inexplicable. C'est un mystère. Comment, à partir d'une cellule minuscule, elle-même constituée de bribes, de motifs disparates, de fragments sonores disjoints, le compositeur parvient-il à créer une structure gigantesque ?

« Tout se passe — nous dit Pascal Dusapin – comme si l'origine du processus se perdait dans les méandres du flux de la composition elle-même. Beethoven ne réitère

pas son thème initial. Et pour cause, il ne cesse de s'en éloigner, de dériver inexorablement vers d'autres ailleurs⁷. »

On se saurait donner une meilleure approche de l'art avec lequel Pascal Dusapin compose lui-même sa musique, dont « les spécialistes » disent qu'elle est « insituable ».

La conversation avec Pascal Dusapin suit naturellement la forme d'une série de variations autour de cette zone de la création qui toujours échappe aux êtres parlants, « notre part confuse : celle où nous ignorons⁸ » et dont l'opus du compositeur fait résonner la présence d'une façon inouïe, déchirant l'opacité du réel par ces fulgurances lyriques qui font sa signature inimitable.

« Lorsqu'un oiseau vole, l'air se divise autour de lui en minces filets. Chacune de ses invisibles traces en produit d'autres, et d'autres encore, engendrant de fines chaînes de tourbillons. Tout comme ces tourbillons d'air, composer c'est se réjouir de cet infini mouvement⁹. »

1. James Joyce, « Carnet de Trieste », in *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque la Pléiade, 1982, p. 1660.
2. Pascal Dusapin, *Flux, trace, temps, inconscient*, ouvrage dirigé par Valentine Dechambre, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, Nantes, 2012.
3. *Les énigmes partagées* : <https://www.youtube.com/watch?v=omksb3xZlTM>.
4. Pascal Dusapin, *Composer. Musique, Paradoxe, Flux. Leçon inaugurale au Collège de France*, Paris, Fayard, 2007.
5. Jacques Lacan *Le séminaire, Livre XIX, Ou pire*, Paris, Seuil, 2011, p. 121.
6. Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », in *Autres Écrits*, p. 196.
7. Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, Paris, Seuil, 2009.
8. *Ibid.*, p. 7.
9. Pascal Dusapin, *Composer. Musique, Paradoxe, Flux, op. cit.*, p. 29.



Flux

Participaient à cet entretien

François Ansermet, Serge Cottet, Valentine Dechambre, Hugo Freda,
Nathalie Georges-Lambrichs et Claude-Luca Georges

Pascal Dusapin évoque dans ce premier entretien ses années d'apprentissage, l'enseignement de Iannis Xenakis(1922–2001), sa rencontre bouleversante avec Edgard Varèse (1883–1965), ses amours de jeunesse, Jean-Sébastien Bach (1685–1750), Ludwig van Beethoven (1770–1827), mais aussi le free-jazz, les Pink Floyd (1965–2014) ... Il dit les rapports étroits qui existent entre sa musique et cet événement engageant le corps, survenu dans l'adolescence.

Vincennes, les années d'apprentissage

En lisant votre Leçon inaugurale au Collège de France¹, j'ai trouvé, des accents analogues à d'autres, caractéristiques de Iannis Xenakis, une manière de parler de la musique, puisque vous avez été son élève... Il parlait beaucoup d'Edgard Varèse, d'une sorte de dissolution du langage, et disait que la métaphore linguistique en tout cas n'était pas du tout opérante. Je retrouve ça dans votre conférence, mais il me semble que chez vous, c'est plus articulé. « C'est intuitif », comme disait Xenakis, c'est surtout fondé sur une expérience. Enfin, il utilisait beaucoup de métaphores empruntées à l'architecture, à l'énergétique. Il y a aussi ça chez vous, mais il y a un éclairage, un arrière-fond philosophique, il me semble que c'est celui de Gilles Deleuze (1925–1995) ?

Oui, absolument.

J'aime beaucoup toutes les formules grâce auxquelles vous exprimez que la linguistique n'est pas du tout une discipline congruente à votre travail, que ce n'est pas par là qu'il faut passer, donc vraiment, vous êtes dans le hors sens, ce qui nous parle beaucoup à nous psychanalystes ! Tout un pan de l'enseignement de Jacques Lacan (1901–1981) prend ses distances avec le « signifié » freudien, bien plus encore avec la symbolique traditionnelle. Son intérêt pour la langue de James Joyce rejoint ses préoccupations sur ce que libère le signifiant. Il avait mauvais caractère, n'est-ce pas, Xenakis... il n'entrait pas du tout dans votre jeu ?

Oui, on peut résumer ça comme ça. Il était quelqu'un qui se protégeait tellement qu'il en devenait presque autiste. Je l'ai fréquenté jusqu'à la fin de sa vie, la maladie d'Alzheimer l'avait diminué. Il était devenu très doux. En un sens, il y avait quelque chose de cette maladie qui lui allait bien. Évidemment, c'est un peu cruel de dire ça mais, c'est un fait, c'est comme ça que je l'ai ressenti. Il y avait comme une douceur révélée à la fin de sa vie, le temps qu'a duré sa maladie. Il est mort à 80 ans. Il disait à ce moment-là des choses qu'il n'avait jamais dites auparavant. Par exemple : il dissimulait toujours sa vraie date de naissance. Il disait toujours qu'il était né en 1922 et il m'a dit un jour qu'il était né en 1921 le jour de « mon 29 mai ». Ce n'est pas un lapsus, j'ai dit « mon 29 mai », parce que Xenakis et moi sommes nés le même jour, ce qui est quand même une belle coïncidence... Les recoupements de ma vie avec la sienne, cela va être un peu le jeu, là... pour commencer

Iannis Xenakis avait-il une culture mathématique ?

Il avait suivi des études d'ingénieur à l'école Polytechnique d'Athènes. Il avait donc une formation d'ingénieur, et non d'architecte, ce qu'il est devenu après avoir travaillé avec Le Corbusier. Il était également féru de mathématiques et aussi de physique.

En fait, je suis arrivé à Xenakis par Varèse. C'était en 1973. Un professeur du Département de musicologie de l'Université de Vincennes nous avait fait écouter Arcana. Et bien, je peux dire que ces vingt-cinq minutes ont changé le cours de ma vie ! C'est-à-dire que je suis sorti de là en me disant : « Voilà, moi je veux faire ça... » J'avais dix-huit ans.

Ça s'est passé en 1973... à Vincennes²...

En fait, c'était en 1974. Vincennes était un endroit assez fou, où circulait un savoir d'une richesse et d'une liberté

invraisemblables. Les musiciens les plus originaux venaient enseigner là, dans le département musique. La moitié d'entre eux enseignait comme La Monte Young (*1935) ou comme John Cage (1912–1992) qui transmettait l'art de la performance. J'allais aussi écouter Gilles Deleuze.

C'était juste après L'anti-Œdipe...

C'est ça, *L'anti-Œdipe*³. Après, ce fut *Mille plateaux*⁴... Alors je suivais le mouvement, j'étais curieux, j'allais partout quelquefois sans comprendre, et je me passionnais également pour Varèse et Deleuze. Deleuze, j'allais l'écouter, mais j'étais surtout fasciné par le spectacle autour de lui, et je ne peux pas dire que quelque chose m'a été enseigné, le niveau de pensée étant trop complexe pour moi. En tout cas, rien ne fut comparable au choc ressenti à la lecture de *Rhizome*⁵ en 1976. La notion de rhizome fut extrêmement importante pour penser ma musique. Ça ne veut pas dire pour autant que je suis devenu deleuzien, mais il faut bien comprendre que *Rhizome* est lu à cet instant-là par un jeune musicien imprégné de canons de pensée parfaitement binaires, sur la variation, le développement thématique, c'est-à-dire sur la question de la division, qui est le point le plus critique abordé par Deleuze et Guattari.

On vous définit comme autodidacte.

Je ne me raconte jamais comme un autodidacte, mais on me définit souvent ainsi, parce que c'est vrai que j'ai glané partout, à droite, à gauche, très rapidement. Comment faire autrement ? Existe-t-il une école de création ? On me présente quelquefois comme un élève d'Olivier Messiaen (1908–1992) pour avoir été un an dans sa classe au conservatoire en tant qu'auditeur libre.

J'ai beaucoup de respect et d'admiration pour lui, mais je n'ai rien appris à son cours. Je ne me souviens de rien.

Pas de traces ?

Pas de traces, c'est ça. Je n'étais pas prêt à entendre Olivier Messiaen et je refoulais totalement son enseignement. J'ai un très bon ami anglais, George Benjamin (*1960), au parcours remarquable, un compositeur que j'admire infiniment, et qui a été bouleversé par Messiaen. Chaque fois que je le voyais, je lui disais : « J'étais assis à côté de toi et je n'ai rien appris du tout. », ce à quoi il me répondait que j'étais un chat sauvage !

Arcana⁶

Vous avez reçu une formation instrumentale ?

J'ai commencé la musique très jeune mais très mal. J'avais une oreille naturelle très rapide, en revanche aucune disposition à l'instrument. Et puis il y avait dans l'enseignement un discours d'autorité que je détestais. J'ai eu des professeurs de piano, et puis d'orgue mais j'étais un très mauvais élève. Et puis, je suis arrivé à Paris en 1969 au même moment mes parents se séparaient. Entre 10 ans et demi et 19 ans, j'ai été très malade. J'ai eu des crises d'épilepsie qui suivaient des comas assez graves. Je parle ici à des psychanalystes, je pense que ça va les intéresser...

Mon père était médecin. Il était médecin généraliste et à 38 ans, il a tout arrêté. Il est arrivé à Paris, en 1967. Il a quitté tout le monde, il a fait « sa » Révolution, s'est réinscrit en faculté, et en est ressorti cinq ou six ans après, biologiste hématologue, spécialisé en virologie africaine. C'était un personnage assez inouï. En revanche, il était un peu démuni devant cette maladie qui m'accablait.

J'ai ressenti ses premiers effets en regardant des amis jouer au ping-pong ! Alors on a soigné ça « à l'ancienne ». Douze à quatorze comprimés par jour pendant presque neuf ans. J'avais des médicaments qui m'abrutissaient, d'autres qui me réveillaient. Ça ne m'a guère incité à étudier le piano. En 1973-1974, j'ai arrêté mon traitement. L'année même, je rentre à l'université de Vincennes et où se produit ce choc ... avec *Arcana* de Varèse. Aujourd'hui je me retourne un peu sur cette période, parce qu'on m'interroge quelquefois sur la zone d'ombre qu'est mon adolescence. L'année de sa mort, il y a maintenant cinq ans, mon père me disait : « Tu ne dis pas la vérité, tu ne fais que mentir, tu n'as qu'à leur dire que tu étais épileptique et que moi, quand tu avais 12 ans, je vivais avec l'idée que tu mourrais avant tes 15 ans. » C'est exactement ce que disait mon père. À l'époque, l'imagerie cérébrale n'existait pas, alors on a supposé que j'avais un « gliome⁷ » au cerveau, ce qui était une élucubration. On m'a fichu des trucs dans le nez, on m'a opéré, on m'a fait des ponctions lombaires, on m'a fait faire des cures de sommeil, enfin, j'ai eu droit à tout, entre autres huit ponctions lombaires, sans compter des dizaines et des dizaines d'électro-encéphalographies. Encore aujourd'hui, je ne supporte pas la moindre oscillation lumineuse trop rapide et je porte quasi constamment des lunettes de soleil tellement la lumière vive m'opprime. Même quand il pleut !

Quels étaient vos goûts musicaux jusque-là ?

Avant Varèse, il y a la musique de Bach, surtout sa musique d'orgue, qui m'obsédait, et le génie Beethoven me terrassait totalement. Ça n'a pas beaucoup changé depuis...

Pas la musique sérielle, pas la musique contemporaine ?

Non, parce que je ne la connaissais pas. Un professeur de mathématiques en classe de seconde m'avait un

peu initié à la notion de série. Ce professeur était un personnage assez drôle, féru d'art et de théâtre. Il nous avait même fait un jour un exposé sur Xenakis qui m'avait fasciné.

C'est la première trace ?

Oui. Je n'avais rien compris mais j'étais ébahi. Sans doute savais-je qu'il y avait là, une vérité, que je ne pouvais alors accueillir mais qui se dévoilerait plus tard.

Vous êtes passé d'un coup de Beethoven à Xenakis ?

Oui, mais j'aimais aussi beaucoup le jazz expérimental, le free-jazz, des musiques aux expressions très limite. J'aimais aussi des groupes de rock, mais plutôt ce qui était un peu bizarre, par exemple les Pink Floyd de la période expérimentale qui cherchaient grâce aux nouveaux appareils à enregistrer, de nouvelles machines, les premiers synthétiseurs. J'adorais Frank Zappa (1940-1993), Jimi Hendrix (1942-1970), j'aimais les Doors (1965-1973) aussi parce que j'avais senti que Jim Morrison (1943-1971) était un vrai écrivain, un vrai poète. Du reste, je rêve toujours d'inventer quelque chose à partir d'un de ses textes. Et puis, sans transition j'allais écouter les *Sonates en trio* de Bach. J'allais toutes les semaines à des concerts d'orgue. Je ne ratais pas un seul des concerts d'orgue gratuits de Notre Dame qui avaient lieu tous les dimanches après-midi.

Votre parcours n'est pas du tout le même que celui des musiciens ayant étudié avec Pierre Boulez (1925-2016) et ont été ensuite élèves à l'IRCAM...

En effet, pas du tout, même si un peu plus tard, j'ai suivi le premier stage de l'IRCAM⁸ en 1979. Et je me suis trouvé – non pas en conflit – mais totalement désarmé par rapport à ça. Mais quand je découvre Varèse, il cristallise

toutes mes pulsions, quand je dis « pulsions », je veux dire au niveau physique. Parce que j'entends une musique qui – sur le coup – remplit les conditions d'une forme de classicisme orchestral, c'est-à-dire l'outil dont je n'ose même pas rêver, tout en ressentant une libération énergétique très intense. Cette libération était en fait mon expérience physiologique intime, la plus vraie, celle que je vivais dans mon corps comme un tremblement de terre.

Et grâce à cette rencontre avec Varèse, il y a quelque chose qui prend forme ?

C'est ça, il y a quelque chose qui s'ordonne.

Dans La Leçon inaugurale au Collège de France⁹, vous établissez un rapport entre quelque chose de physique, vous dites « un état physique » et une représentation, « un état psychique ».

Ce sont des modalités représentatives que je n'aipas conceptualisées, avec lesquelles je me suis familiarisé presque à mon corps défendant durant ces années-là. Je n'ai aucune idée de ça précisément, c'est-à-dire, je vis une période où il y a pour moi un plaisir à créer qui est presque d'ordre sexuel, quelque chose qui se présente et se représente devant moi, sous la forme de cette musique, qui est comme une immense convulsion. Si vous écoutez attentivement Varèse, vous constaterez que le matériau de sa musique est extrêmement convulsif. Ce sont des attaques, des chocs, des contorsions rythmiques. Certes, c'est encore une musique des années 1920, mais c'est invraisemblable d'imaginer qu'il ait pu créer un langage aussi contracté. Il y a bien sûr une irruption propre à cette époque qu'on retrouve aussi chez Igor Stravinsky de façon magistrale. Mais Varèse vivait aussi en homme de son époque, il spéculait sur les sciences, l'art, il rêve un art idéal qui naîtrait d'une confrontation avec le monde de la

technique. Qui y avait-il à l'époque directement en phase avec ce rêve ? Qui d'autre que Xenakis ? Cet homme-là, naît avec la cybernétique : il invente et produit un art qui rend hommage à la technique et à l'industrie.

Alors, j'obtiens un rendez-vous. Il enseigne à l'Université Paris 1 Sorbonne. Je pourrais dessiner comment il était ce jour-là. Je me souviens même de sa veste, je pourrais dessiner les carreaux de sa veste ! J'avais un stress terrible, il était très célèbre à l'époque. C'était presque un artiste populaire, il était très connu des gens. Il avait fait des spectacles lumineux, les *Polytopes*, avec des lasers, des choses incroyables, que tout Paris avait vues.

Et pour moi, il avait un avantage immense, sur à peu près toute mon histoire : il ne me demandait rien. Pour la première fois, je rencontre quelqu'un qui ne me demande rien, qui n'attend rien de moi, qui ne sait absolument pas qui je suis et s'en fiche complètement !

« L'avant musique. »

Mais vous, vous lui demandez quelque chose ?

Je lui demandais de pouvoir l'écouter. Et pendant deux ans, je n'ai quasiment rien dit. Il y avait très peu de monde. Il y avait une dizaine de personnes, qui en général n'étaient pas des musiciens : des thésards, des esthéticiens, des doctorants, tous plus âgés que moi et il m'est même arrivé d'être tout seul. Au point de vue universitaire, je n'avais pas le droit d'être là. Je m'en fichais complètement, je m'asseyais, j'écoutais et puis ça m'allait comme ça. Il faisait cours tous les mercredis, de 17 h à 19 h. J'y suis allé tous les mercredis, de 1974 à 1978. Il parlait beaucoup de mathématiques et je ne comprenais rien mais strictement rien, rien de rien ! Je ne faisais que

noter ce qu'il disait et puis chez moi, je tentais de démêler l'enchevêtrement du tout. C'est comme ça que « ça » passait.

Avait-il des illustrations musicales ?

Oui, il proposait des exemples musicaux sur un magnétophone lamentable. Il fallait voir comment étaient équipées les universités ! Et puis il faisait des équations. Mais je me suis organisé. J'allais à des cours de mathématiques. Il y avait des Unités de Valeur attachées à son cours, avec des assistants. Et donc, nous pourrions nous perfectionner en sciences. Je me débrouillais mais surtout, j'étais totalement charmé, et fasciné par ce bonhomme. Quelque chose s'est passé là, j'ai ressenti un déclic...

Vous ne dialoguiez pas avec Xenakis ?

Non ! Ou alors comme ça, il était très gentil, il était totalement dans son monde.

C'est l'époque où Jacques Lacan faisait son séminaire à Vincennes. Je n'ai pas cessé d'y aller, toutes les semaines, en vertu de l'effet qu'avait sur moi l'écoute de son séminaire.

On a dû se rencontrer, parce que j'ai été une fois au séminaire de Lacan. J'avais une petite amie dont les parents étaient analystes. Ceux-ci ont beaucoup compté dans ma vie, parce qu'ils étaient très cultivés. Ils m'ont beaucoup encouragé. Alors ils m'emmenaient au théâtre, au concert, à des expositions, et un jour ils m'ont emmené au séminaire de Lacan¹⁰, j'étais comme un béotien, j'ignorai tout. Ils m'avaient amené là comme on emmène une première fois des enfants au musée. Je me souviens, Lacan était très loin, il portait une veste, comme ça, noire et blanche, il fumait, et d'ailleurs tout le monde fumait. On était debout. Une foule. J'ai un souvenir comme ça. Très fort quand même. C'était rue d'Ulm. Bien sûr qu'à cet

âge, on ne comprend pas ce qui se dit, mais néanmoins quelque chose se passe. Pour revenir à Xenakis, en fait, c'est ce qui m'a passionné le plus chez lui, c'est qu'il n'était pas seulement un musicien. C'était un créateur. Et si Xenakis m'a donné quelque chose, c'est qu'il a toujours fait passer la question de la création avant l'idée de la musique. Et c'est ce pourquoi, au Collège de France, j'ai surtout parlé de « l'avant – musique ». Xenakis n'était pas un musicien, au sens qu'il n'avait suivi un cursus classique dans un conservatoire. Il n'était d'ailleurs pas très aimé par les musiciens parce qu'on disait qu'il ne répondait pas aux « conditions d'oreille ». On disait qu'il n'entendait rien, qu'il était incapable de faire la différence entre un *do dièse* et un *ré bécarré*. Ce n'était pas si faux, mais pas si grave. Xenakis pensait et entendait autrement. Sa musique le prouve ! C'est un cas unique dans l'histoire de la musique, parce qu'il a vraiment pensé et entendu la musique autrement que les compositeurs de cette époque.

Et au moment où vous le rencontrez ?

Quand j'arrive à son cours, la grande leçon qu'il m'offre, c'est qu'il n'a pas exigé que je devienne comme lui. À l'inverse des multiples courants de la musique de cette époque, Xenakis n'était absolument pas prosélyte. Et ce, malgré l'idée qu'il répandait autour de lui un art radieux et triomphant, il était sans doute très conscient et jaloux de sa singularité. C'est pour ça que je dis toujours qu'il a moins été mon professeur que mon maître. Il m'a permis de penser autrement, à côté. J'avais sans doute des dispositions naturelles pour ça, mais en tout cas, il est le fusible grâce auquel j'ai pu entrer en connexion avec un monde musical très réglé, construit selon des hiérarchisations non seulement techniques, mais aussi sociales. Souvent je dis que Xenakis a été un musicien pour les pauvres. Les riches, eux, allaient au Conservatoire de la rue de Madrid, ils

rentraient dans les « Grands Corps » et se comportaient comme le font les énarques, leur réussite académique valant légitimité. J'ai dû me battre pour apprendre les choses qui comptaient pour moi. Si je voulais une partition, je m'arrangeais pour l'avoir, je l'empruntais, je la copiais, je la volais, oui ! j'ai volé des partitions de Xenakis ! Je les ai encore. Et puis, sur un plan plus théorique, j'ai mis très longtemps à comprendre qu'à ses débuts Xenakis croyait en une axiomatique musicale et scientifique. Au fil des années, il avait abandonné cette idée. Mais il avait découvert des passages, des voies souterraines et des chemins dérobés entre des mondes organisés différemment, plus ou moins poreux. C'était pour lui comme la quête du Graal. Puis, toutes ces choses prenaient place de façon équipollente dans une grande dignité formelle. À la fin, cela produisait une musique inouïe, c'est-à-dire, jamais entendue.

*Nomos Gamma*¹¹

Il y eut la leçon pour vous décisive que vous avez reçue de Xenakis ?

Je me souviens très bien qu'un jour, on étudiait les schémas formels d'une partition qui s'appelait *Nomos Gamma*. C'est une œuvre pour grand orchestre, tout à fait incroyable, parce que les musiciens sont disséminés dans le public, les gens s'assoient à côté des musiciens, le chef est au milieu de tous. Il avait expliqué des notions afférentes à la construction de cette œuvre, moi je notais, je m'accrochais derrière, et puis, à un moment donné, je lui pose une question... : « Oui, mais là, quel est le code qui justifie ce motif joué par le hautbois ? » il a répondu ceci qui fut un choc : « Ah, ça, mais c'est arbitraire. » (*silence*) C'est une des plus grandes leçons de ma vie. Je lui demande alors : « vous avez décidé de faire ça comme

ça ? » (*silence*) En fait ce fut une libération incroyable, ce jour-là il a dit « Y'a d'ça, y'a d'ça, et puis là, au milieu, j'ai mis ça, parce que ça me plaisait, j'aimais bien », alors, pour moi, tout s'est écroulé. Mais ça s'est écroulé dans un déchaînement de liberté absolue, parce que quelque part c'était comme s'il me disait : « composer la musique c'est, débrouille-toi, fais comme tu peux ». C'est tout simple, presque la moindre des choses, mais ce fut une grande leçon. J'ai pris à ce moment-là des décisions assez importantes, auxquelles je suis resté rivé. Ne jamais donner les clefs de ma musique. Ainsi, je puis faire une chose sans respecter moi-même les codes sous-jacents ou ceux que j'invente. Et pourtant, au Collège de France, j'ai transmis des choses un peu théoriques sur ma musique. J'ai laissé échapper quelques indices, sans jamais en dévoiler les ressorts parce que je tiens absolument à garder ce que Xenakis disait : « C'est l'instinct et ma liberté de choix qui guident le parcours d'une œuvre. »

Alors aujourd'hui, pour résumer sur ces questions de procédure, il m'arrive de me dire : « Je vais faire ça comme ça. » Mais pour atteindre ce résultat, il me faut une règle. C'est-à-dire un peu comme l'architecture, il faut des soutènements, des étayages, il faut étudier la résistance des matériaux. Alors, j'invente une règle. Mais si l'idée me vient de faire une autre chose comme ça (*gestes*), je me dis : « voilà j'ai l'idée, c'est pas mal comme ça ! » Alors, « ça » c'est ma forme. Et je la garde comme telle, sans y chercher la moindre justification formelle.

Et quand vous dites « l'idée », c'est déjà fait ?

Oui, mais il faut la réaliser. Sinon une idée n'est rien. Et vous savez, écrire de la musique, une partition, ce sont des milliers de notes... L'idée, elle arrive comme ça, par surprise, alors il faut injecter là-dedans des règles et des automatismes. Et, à cet égard je ne me gêne pas en puisant

dans beaucoup de formalismes qui m'ont été transmis par Xenakis. C'est comme une boîte à outils et j'en invente beaucoup d'autres, je bricole.

Vous inventez des outils.

Oui, mais je ne rêve pas d'axiomatique, c'est ça la grande différence. Et c'est là-même où Xenakis a en partie subi un échec. Xenakis transmettait l'idée que l'art, la musique en particulier, pouvaient relever d'une organisation « au-dessus », édifiée sur une théorie globale, et dans laquelle la logique la plus stricte aurait été vissée de l'intérieur, comme intégrée. On retrouve cette idée d'un art total, régi par une formule unique, presque partout dans les années d'après-guerre, surtout en musique. En ce qui concerne Xenakis, la communication autour de son œuvre s'est surtout faite sur la base des rapports et des relations de la musique aux mathématiques. Le paradoxe est que j'ai suffisamment connu Xenakis pour savoir que plus de la moitié de son œuvre, sinon les deux-tiers, est faite à la main, sans rien que rien n'ait été calculé.

Dans le geste ?

Oui, dans le geste.

*Faut-il croire les artistes quand ils parlent de création ? Quand vous demandez au sculpteur américain Richard Serra (*1939) ce qu'il pense de ses œuvres, ce qu'il en comprend, il vous répond : « eh bien, j'évite de penser ».*

Richard Serra ? Vous savez, c'est amusant, j'ai fait une énorme installation électronique au Grand Palais, samedi soir, en l'honneur de Richard Serra¹². Avec mon équipe, on a vu arriver dix-huit mille personnes ! Serra gère un réseau de fonctionnalités et de relations à l'espace, définies depuis des siècles. Aujourd'hui, il pose dans des endroits des plaques d'acier Corten¹³ qui pèsent des dizaines

de tonnes mais il s'agit là de la même résolution spatiale qu'abordaient les architectes et les sculpteurs de l'Antiquité ou de la Renaissance. Il y a un retour continu de la même question. C'est un déplacement des figures de la pensée.

Quand vous faites quelque chose d'arbitraire, qu'est-ce que cela recouvre ?

Si, bien sûr. Mais, « l'arbitraire », c'est une expression qui est déjà arbitraire, parce qu'à la vérité elle est fautive et ce n'est pas la moindre des contradictions que suppose ce terme. Qu'est-ce que ça veut dire de dire « je fais ça », « j'ai cet objet, là », et puis « tiens, je le mets là, comme ça ? » Et bien non, en fait, ce n'est pas arbitraire. Toutes ces décisions, aussi inconscientes soient-elles, produisent une forme, ne devant rien au hasard. Il y a une volonté sous-jacente

Une installation plastico-sonore

Vous dites souvent dans votre leçon inaugurale, de temps. « La musique, c'est le temps ». Or, l'arbitraire, n'est-ce pas cette déprise par rapport au temps ? Vous utilisez souvent ces termes : « dans un surgissement », « dans l'instant »

Il y a une rétraction en fait. C'est une contraction arrière. Là, je fais un saut. Dans un des cours je parle aussi de « détraction ». Pour mon opéra *Passion*¹⁴ j'ai fait inventer des capteurs physiologiques qui sont posés sur les chanteurs, avec lesquels je voulais récupérer l'énergie électrique, avant qu'aucun son ne soit émis. Comme si je désirais que le son du corps surgisse dans la voix.

Vous faites allusion aux machines de « résistivité¹⁵ » de la peau ?

Oui, je veux récupérer l'électricité du corps et de la voix. Directement, presque sur les cordes vocales. Si vous faites

« aaaaa » comme ceci, juste avant que le « aaaaa » ne sorte, votre corps se rétracte et se détecte, et produit une concentration d'énergie électrique. C'est du domaine du supra moléculaire. Tout ça est converti en électricité. Je me suis intéressé à l'énergie qui est produite avant l'entendement énergétique. Deux exemples très simples : il y a dans cet opéra, une scène où le soliste baryton, Lui, – qui, dans cette histoire est une sorte de métaphore d'Orphée – fulmine ! C'est-à-dire qu'il devra faire sonner la rage contenue en lui dans le plus strict silence. Dans cette petite saynète, il serre les bras très fort, et ce que je veux, c'est entendre cette énergie dans le muscle. Le micro enregistre l'électricité produite par le bruit du sang. Et ce que vous entendez, c'est un son incroyable ! Dans *Passion*, je voulais capter ce son mais avec le souffle, l'électricité du souffle. On entend un phénomène électronique qui passe vivement dans les haut-parleurs, et qui est une espèce de micro-déflagration, assez douce mais très chargée émotionnellement. De même, à propos de l'évènement imaginé avec Richard Serra au Grand Palais, je m'étais dit que puisqu'on ne pouvait rien entendre dans cette nef trop vaste, eh bien, je ferais une musique qu'on n'entend pas, dont on va juste entendre les bords. Et donc je n'ai produit que des infrasons, qui ne peuvent pas être perçus par l'oreille, des ultra-sons que l'on ne peut pas plus entendre mais dont on n'entend que les bords extrêmes. Finalement cet évènement électronique n'est pas une œuvre musicale, c'est « une installation plastico-sonore ». Pour cet évènement, je me suis intéressé aussi à ce qu'on appelle en électronique, les Dirac¹⁶, qui sont des évènements sonores sans temporalité physique.

Vous quittez la temporalité en somme ?

Oui, si ce n'est que vous entendez quand même les Dirac, parce qu'il se produit un choc électrique. Je travaille avec un assistant merveilleux, Thierry Coduys, une sorte

de génie de l'informatique musicale, qui fut l'assistant de Luciano Berio. À la vérité, c'est bien plus qu'un assistant, et il s'occupe de l'électronique de tous mes opéras. La plupart du temps, il répond toujours à mes questions les plus folles, il m'aide à réaliser les procédés

Le Dirac, est comme une déclivité électrique.

On entend juste : « clac ! ». Ce son n'a aucune dimension temporelle et pourtant, vous l'entendez ! Il peut avoir mille couleurs différentes du même son. Il bascule comme... (un geste ample de la main), il a un destin, sauf que si vous le considérez d'un point de vue physique, et ça, c'est un paradoxe, il n'a pas de durée. C'est comme les nombres fractals qui tendent vers l'infini...

Donc, la musique, elle est le temps, mais sur la base d'un élément qui n'a pas de durée. On pourrait dire que vous composez hors du temps ?

« Hors-temps » était surtout une expression de Xenakis pour qualifier certaines modalités de son travail. En particulier le travail théorique effectué sur les échelles musicales.

C'est bien dit, « hors du temps », vous dites même dans votre cours au Collège de France, que vous ne vous intéressez pas au temps, parce que la musique est le temps. Et en même temps vous utilisez des termes surprenants comme : infusion, ou intention, attente, comme s'il y avait quelque chose qu'il fallait arrêter. Quand vous dites que l'écriture va contre le flux...

Le frein, oui freiner la musique.

« Écrire à la main »

Vous dites que vous écrivez avec beaucoup de précision, très proprement, « pour que ça ralentisse... »

Alors revenons à « ça ». La musique, elle est écrite, elle est construite sur un paradoxe reposant sur le fait qu'on la dessine. Et vous ne pouvez oublier le fait qu'il s'agit d'une transposition d'un monde graphique au monde immatériel des sons. Il faut donc transcrire en permanence un système de notation en un autre. Quelle est alors, ontologiquement, la relation que vous entretenez avec votre pensée ?

J'aime beaucoup écrire des notes et je soigne particulièrement mes manuscrits. Même mon copiste me trouve trop précis. Mais pour moi, c'est très important de perdre ce temps-là. C'est comme ça que je dépense.

Vous dites « la perte du temps » ou « l'arrêt du temps. »

Les jeunes compositeurs savent tous écrire de la musique sur un ordinateur. Et en plus, ils l'entendent ! Ils ont un orchestre symphonique virtuel dans l'ordinateur. Ils entendent la simulation de leurs orchestres. Et ainsi, ils peuvent avoir une représentation rapide de leurs musiques. Ce que n'avaient ni Varèse, ni Xenakis, ni Beethoven. Alors je leur pose toujours la même question : « pourquoi vous composez à l'aide d'un ordinateur ? ». Et ils me répondent toujours : « parce que ça va plus vite ». Je n'ai pas d'avis particulier là-dessus. On fait de la musique comme on peut. S'ils l'acceptent, j'essaie juste de les faire un peu réfléchir. Alors, je leur demande : « Avec le temps que vous avez gagné vous faites quoi ? » En fait, je fais une petite analyse de marxisme élémentaire, c'est-à-dire, je dis « Bon, oui, vous avez gagné du temps, vous accroissez ainsi votre appareil de production, donc vous produisez plus, donc vous demandez plus, mais vous ne dépensez pas, et la machine, elle, pendant ce temps-là, pense à votre place. » C'est pour cette raison que je considère qu'écrire à la main est encore un privilège, même si je vais peut-être changer d'avis un jour, après tout.

Vous écrivez des notes ? Pas des courbes ?

Oui, j'écris des notes, mais avant d'écrire des notes je peux aussi dessiner des courbes.

Dans votre cours au Collège de France, ce sont surtout des courbes que vous présentez. Et pourtant il y a un art très singulier chez vous dans l'écriture solfégique, des notes...

Ce sont surtout des notes dont ont besoin mes interprètes.

Votre écriture rappelle un peu celle de Claude Debussy (1962-1918) ?

C'est aimable mais j'ai bien conscience que je ne suis pas Debussy. Quant au Collège de France, c'est quand même quatre à cinq cents personnes par semaine et très peu de musiciens ! Mais à la vérité, on ne sait pas qui assiste aux cours, il faut donc adapter son discours pour qu'il soit le plus clair possible. Il faut sans cesse trouver des métaphores. Il me fallait ainsi trouver des moyens d'être « avant la musique », c'est-à-dire poser la question : « Comment ça pense ? ». Par exemple, quels sont les invariants de pensée communs à un compositeur et à un architecte ? Quelquefois, je donnais des exemples en parlant d'architecture, en montrant par exemple une photographie. Ce sont des moyens de transposer les questions en posant la même question différemment, c'est-à-dire en montrant les choses qui peuvent advenir aux gens, parce que le problème de la musique c'est qu'elle est un langage codé à l'égal des mathématiques, ou de la physique. Autrement dit, c'est très énigmatique pour la plupart des gens. Elle peut devenir aussi un enfermement presque autistique, comme une claustration, avec ses réseaux de sens, de nécessités secrètes, et les gens n'y comprennent plus rien. Je peux avoir une discussion avec un collègue compositeur ou un chef d'orchestre.

Mais au Collège de France, une institution ouverte à tous, le pari était très différent.

Est-ce qu'on peut faire aujourd'hui de la musique sans matériel électronique ? Sans les électrodes ?

Oui, bien sûr, c'est d'ailleurs ce que je fais tout le temps. Les électrodes dont j'ai parlé tout à l'heure, les capteurs, c'est de la dramaturgie, du théâtre ! Dans *Passion*, il y a surtout un orchestre et huit chanteurs. En revanche il faut comprendre que j'ai eu une relation assez conflictuelle avec l'informatique musicale, qui dans les années quatre-vingt était extrêmement idéologique. Mais aujourd'hui, l'électronique, c'est devenu un instrument de plus. C'est tout. La question de l'organologie électrique – c'est presque l'histoire du xx^e siècle – les organons, les synthétiseurs, les guitares électriques, ce sont des instruments dont il faut avoir la maîtrise, à l'égal d'un violoniste de la Philharmonie de Berlin. Et aujourd'hui l'électronique pure est un instrument grâce auquel on peut colorer beaucoup de choses très facilement dans un orchestre symphonique. On peut mixer des sons et les faire évoluer en direct avec un simple ordinateur portable. Quand je considère mon premier opéra, *Roméo & Juliette*¹⁷ il n'y avait pas d'électronique musicale à proprement parler mais j'avais besoin d'une technologie très pointue quant à la transduction du son. La technologie de l'époque ne pouvait pas résoudre la question comme on peut le faire aujourd'hui. Pourquoi ? Parce que dans cet opéra, il y a des gens qui parlent, et d'autres qui chantent, ce qui veut dire qu'il faut qu'il y ait des gens avec un amplificateur, et d'autres sans, et les faire coexister ! Ce qui n'est pas une mince affaire je peux vous l'assurer. À présent, il existe une technologie très efficace et très douce qui permet de résoudre la plupart de ces problèmes...