Discours
de
François-Bernard Mâche

Messieurs les Ambassadeurs,
Monsieur le Président
Monsieur le Secrétaire Perpétuel,
Chers confrères,
Mesdames,
Messieurs,
Chers amis,

Je désirerais remercier tout d'abord Laurent Petitgirard pour la verve et la chaleur du portrait qu'il vient de retracer ; ensuite tous les confrères qui m'ont si amicalement pressé de présenter ma candidature à cette grande institution, et qui m'ont aidé à en porter sans difficultés jusqu'à terme la gestation, de sorte qu'aujourd'hui je puisse ici m'adresser à vous. Je remercie enfin tous les amis présents ou non qui m'ont soutenu de leur sympathie active, et qui ont réussi à me convaincre que, grâce à eux, individualisme n'était pas forcément synonyme de solitude.

D'emblée, je ne leur ai pas fait mystère d'une très puissante motivation qui corroborait leurs encouragements : le compositeur auquel il s'agissait de succéder était non seulement un des plus grands du XXe siècle, mais encore il avait été pendant près de cinquante ans un de mes plus proches amis. C'est à ce double titre que l'éloge traditionnel que je suis convié à prononcer aujourd'hui est allégé de tout le poids des conventions. J'y trouve plutôt une heureuse occasion de rendre un hommage plus complet et, –hélas- plus définitif que les précédents, à un homme admirable et grand. Ma tâche n'est facile qu'en apparence. Comme tous les vrais novateurs, Xenakis a suscité de fortes hostilités, qui ne se sont pas toutes éteintes lorsque le 4 février 2001 a transformé sa vie en destin. J'aimerais contribuer à les apaiser. Mais j'aimerais aussi garder, selon la tradition la plus grecque, une certaine mesure humaine dans cet éloge, de façon à ne pas donner le spectacle disgracieux d'un homme qui va s'asseoir sur un fauteuil disproportionné. On voit que j'ai besoin de toute votre indulgence pour cet exercice agréable mais difficile.

Je n'évoquerai pas dans l'ordre chronologique la biographie complète de mon illustre prédécesseur. Qu'il me soit permis plutôt de redessiner à partir de souvenirs personnels la physionomie de Xenakis, et de souligner quelques épisodes significatifs de sa carrière.

C'est en 1958 qu'ont commencé nos relations. Dans une note que j'avais prise cette année-là au mois de juin, je retrouve une image qui s'est également imposée à d'autres connaisseurs de Xenakis. Je transcrivais en effet ainsi ma première impression : « un loup, avec une gentillesse rêveuse ». J'oubliais seulement de préciser que, même jeune loup, Xenakis ne chassait pas en meute, mais en solitaire.

Et que les grandes rêveries sur lesquelles partait une imagination si singulière n'avaient rien à voir avec des stratégies de prédateur. Ce mélange de pureté candide et de violence contrôlée s'est retrouvé dans toute sa vie et toute son œuvre.
Nous parlions ensemble, en grec ou en français, de musique parfois, d'archéologie souvent, et de philosophie encore plus fréquemment. Quatre ans plus tôt, j'avais découvert par hasard sur une radio allemande l'enregistrement de *Metastasis*, et je lui fis part du grand éblouissement esthétique que j'en avais reçu. Lorsque je m'aventurai, après quelques mois, à parler de dimension tragique, il me coupa presque sèchement en me disant : « La musique est ce qu'est l'homme qui l'a écrite, bonne s'il est bon, tragique ou dramatique s'il est comme cela lui aussi ». Il était sans doute encore trop proche des événements douloureux qui avaient entraîné son exil à Paris, et c'était là un domaine dont l'accès était alors clairement réservé.
À l'époque de cette rencontre, Xenakis travaillait comme architecte assistant. Immigré clandestin, il s'était arrêté à Paris dans sa route vers l'Amérique, et des solidarités communistes appuyant son diplôme grec d'ingénieur lui avaient permis, par un hasard providentiel, de trouver un petit travail dans l'atelier de Le Corbusier, dont il ignorait alors même le nom. Sa vie était très difficile en ces temps-là, mais les problèmes quotidiens devenaient plus légers si on était deux à les affronter : Xenakis avait rencontré en 1950 une femme, Françoise, dont la personnalité blessée et intense pouvait s'accorder à la sienne, et qui devait l'accompagner durant toute sa vie, tout en développant, encouragée par son mari, des talents littéraires bien connus. Leur fille Mâkhi, également encouragée par son père, devait pour sa part enrichir la famille d'une autre illustration artistique, en tant que plasticienne.
Les différents contacts qu'il prit avec le monde musical furent d'abord pour la plupart négatifs. Trop âgé pour postuler au Conservatoire, et pour Nadia Boulanger. Trop inhabile pour Honegger, qui, à l'École Normale de Musique, était chargé d'enseigner l'harmonie traditionnelle. Mais deux rencontres ont eu pour lui un impact décisif : celle de Messiaen, qui a su mesurer son génie atypique et l'autoriser à suivre en auditeur libre certains cours. La seconde est à mettre elle aussi au crédit de Messiaen, indirectement. C'est lui qui obtint pour Xenakis un rendez-vous avec Pierre Schaeffer. Lequel chargea Pierre Henry d'examiner la partition du *Sacrifice*, deuxième volet des *Anastenaria*. Pierre Henry demanda à Hermann Scherchen, contacté à l'occasion d'une répétition de *Déserts* de Varèse, de recevoir Xenakis. Scherchen, chef d'orchestre qui avait créé le *Pierrot Lunaire* de Schönberg, et en partie autodidacte lui-même, comme Schönberg et comme Xenakis, fit une première lecture aux conclusions négatives. Puis il demanda à voir une autre partition qui était là, au format d'un grand plan d'architecte, et que Xenakis n'avait pas osé lui soumettre d'abord.
C'était *Metastasis*. Scherchen décida aussitôt qu'il la ferait jouer, ce qui eut lieu le 15 octobre 1955 à Donaueschingen sous la baguette d'un autre chef. Quelques mois auparavant, Scherchen avait publié le manifeste de Xenakis La crise de la musique sérielle, dans le premier numéro de la revue des *Gravesaner Blätter* qu'il venait de fonder.
Metastasis n'était pas une œuvre prometteuse, c'était d'emblée un chef-d'œuvre qui ne ressemblait presque à rien de connu, et s'affirmait avec une liberté

souveraine. Dessinée à l'aide de surfaces réglées, la partition était un plan d'architecte, que Xenakis devait réemployer en tant que tel quelques années plus tard dans le Pavillon Philips de Bruxelles. Un vaste glissando de toutes les cordes divisées en 61 pupitres s'ouvrait comme un grand rideau devant un monde inconnu, créant d'emblée une sonorité inouïe, comparable seulement à celle d'un réacteur d'avion, et d'une puissance expressive encore supérieure à son originalité technique. Tout le monde perçut immédiatement la grande déchirure esthétique que cette partition incarnait, non seulement par rapport à tout le répertoire pour orchestre à cordes, mais encore devant toutes les avant-gardes, comme on disait alors. Xenakis s'approchait dans son opus 1 de cette vérité immédiate, rare, énorme et parfaite dont il devait faire le but ultime de la musique dans son livre *Musiques formelles* écrit quelques années plus tard. Il se justifiait avec des considérations mathématiques, physiques, et architecturales, mais il était si conscient de la mutation esthétique induite par l'œuvre qu'il lui avait donné ce titre, illustrant directement le manifeste rédigé en 1954.

Bien après, on s'aperçut que cette œuvre, qui allait avoir tant de conséquences, n'était pas totalement sans antécédents. L'usage inédit et spectaculaire des glissandi, tabous aussi bien dans la tradition que dans le sérialisme, avait focalisé toute l'attention. Mais au-delà de ce trait d'écriture, encore fréquent dans les œuvres suivantes, et repris avec succès par Penderecki et Ligeti, c'est toute une conception nouvelle de la musique dans sa facture et ses ambitions qui faisait son apparition. C'est seulement à la réflexion qu'on put s'apercevoir que le maniement des masses sonores, pour lequel Xenakis venait d'inventer des techniques graphiques élaborées sur son bureau d'architecte, avait déjà été rêvé, décrit, et partiellement exploré par Varèse. La transmutation des sonorités les plus brutales du XXe siècle industriel en grandes explosions poétiques appartenait déjà à son monde esthétique. D'une certaine manière, Xenakis aura accompli en vraie grandeur ce que Varèse avait prophétisé : l'intervention de la physique moderne et du merveilleux scientifique dans l'imaginaire musical, la libération du son par rapport aux anciennes limitations acoustiques grâce aux haut-parleurs et aux techniques de synthèse, et la sculpture de grandes masses sonores. Rien de plus significatif, et de plus émouvant, que la rencontre de ces deux hommes au lendemain de l'échec tragique de *Déserts* au théâtre des Champs-Élysées le 2 décembre 1954. Xenakis avait économisé quelque huit mois de salaire pour s'acheter un objet encore rare et coûteux à cette époque : un magnétophone, et il avait enregistré le concert radiodiffusé dirigé par Hermann Scherchen. L'ayant appris, Varèse alla dans la petite chambre d'hôtel où vivait le couple Xenakis. Il réécouta le scandaleux magma de cris, de sifflets et d'applaudissements ajoutés par le public à la diffusion de l'œuvre, et ce naufrage des derniers espoirs de retrouver un jour sa place dans son pays arracha quelques larmes à un homme qui, pas plus que Xenakis, ne s'affichait pourtant comme un sentimental.

Il y a quelques années, Xenakis m'a autorisé à consulter ses archives les plus anciennes, et j'ai eu l'occasion de cataloguer tous ses essais antérieurs à *Metastasis*. Dans la production de ces trois années (seulement), de 1950 à 1953, où Xenakis a matérialisé sa décision de composer, j'ai découvert des exercices d'école, auxquels

il me disait d'ailleurs s'être soumis avec réticence, aussi inattendus parfois qu'un *Menuet pour piano*. Également des pages où l'on voit le compositeur s'interroger sur son hellénisme et sur son engagement politique. Il est alors très marqué par Bartók, et considère la possibilité d'en devenir l'équivalent pour la Grèce, dont il admire les richesses populaires. Puis, presque subitement, le feu des mathématiques brûle tout cela, et sans demander la permission à aucune autorité, Xenakis devient Xenakis.

Le cas est si singulier dans l'histoire de la musique qu'on est tenté de chercher l'explication de ce déclic dans les années d'enfance. Au risque, bien entendu, de n'y trouver guère que ce « misérable tas de petits secrets » dont Malraux dénonçait la fréquente inanité.

La naissance de Xenakis est déjà entourée d'une curieuse incertitude : c'est le 29 mai 1922, 000ou plus probablement le 1er mai 1921, qu'il fut le premier enfant d'une famille d'armateurs grecs. Les archives d'état civil de Braila, la ville de Roumanie où il naquit, ont disparu, et les témoignages sont contradictoires. Quoi qu'il en soit, Xenakis est né sous le signe de l'exil. Sa famille d'origine crétoise avait au cours du XIXe siècle lentement émigré vers le nord, en laissant au passage des cousins homonymes dans des îles de l'Égée où on les retrouve encore aujourd'hui. Même son nom semblait déjà le prédestiner à un caractère d'étrangeté étymologique. Xenakis était devenu polyglotte dès l'enfance, grâce à des gouvernantes française, allemande et anglaise, et grâce à l'école roumaine. Mais il a toujours parlé chacune de ses quatre ou cinq langues, même le grec, avec un accent particulier, tout comme sa musique retentit avec un accent immédiatement repérable, même lorsqu'elle incorpore des éléments communs à son siècle. S'il a fait de l'originalité une des plus hautes valeurs dans son esthétique, c'est peut-être aussi, accessoirement, pour prendre une revanche sur ses condisciples de l'école de Spetses, qui, avec l'extrême conformisme de l'adolescence, raillaient parfois son accent constantinopolitain, et, si j'ose dire, l'avaient à son arrivée parmi eux pris comme tête de Turc.

Il avait à vrai dire trouvé peu à peu un moyen de les impressionner : dans la pédagogie de cette école anglaise où il était entré à dix ans, le sport tenait une très grande place. Xenakis était passionné de tout ce que la Grèce antique avait inventé : je citerai pour mémoire la philosophie, l'histoire, la démocratie, la logique, les mathématiques, les sciences naturelles, la signature artistique, et le sport. Il était un sportif universitaire de très bon niveau, médaille d'or de natation, franchissant 1m62 au saut en hauteur, bon coureur de 400m, et sa carrure athlétique pouvait en imposer. Dans l'Antiquité, un élève partageait son temps entre la gymnastique et la musique. Entre deux épreuves d'athlétisme, Xenakis lui aussi avait découvert une musique plus complexe et plus innovante que celle de ses lointains souvenirs d'enfance liés au piano de sa mère. Un directeur anglais avait un phonographe, et révélait au jeune élève une musique classique européenne qui était encore très peu familière à la bourgeoisie roumaine ou grecque. Sa formation technique restait

rudimentaire. Xenakis n'a jamais joué d'un instrument ni suivi des cours de conservatoire. Tout au plus a-t-il eu quelques leçons d'harmonie et de contrepoint délivrées par Aristote Koundourov. Mais, par un de ces retournements dont le génie a le secret, il a su faire de ces lacunes l'occasion de développer d'autres outils intellectuels, dont presque personne n'avait encore expérimenté l'application à la composition musicale, et il a souvent vanté la chance des autodidactes, et les vertus de l'autodiscipline. Lorsqu'il avait six ans, il avait vu mourir sa mère qui, peu avant, lui avait offert une petite flûte. Xenakis n'est devenu ni flûtiste, ni violoncelliste comme sa mère l'avait souhaité. De toute manière, il n'acceptait pas, (et il avait raison), que son rôle historique soit ravalé au rang d'une revanche ou d'un accomplissement programmé. Il faut chercher ailleurs les sources mystérieuses de ce grand torrent sombre.

En descendant dans le temps, on voit le jeune athlète favorisé des dieux se transformer, après quelques années seulement, en un proscrit défiguré, titulaire, comme Stendhal faisait dire à peu près à Mathilde de la Mole, de la seule distinction qui ne s'achète pas : une condamnation à mort pour rébellion politique. C'est que la deuxième guerre mondiale, particulièrement meurtrière et prolongée dans son pays, a fait entrer dans sa vie une autre invention majeure de la Grèce antique, que j'avais oubliée dans la précédente liste : la tragédie. La Grèce, s'inspirant de ses ancêtres spartiates, avait fait à l'ultimatum de Mussolini une réponse sublimement laconique : le télégramme du 28 octobre 1940 ne comptait que les trois lettres du mot « non ». Ce même jour, qui aurait dû être celui de la rentrée à l'École polytechnique où Xenakis venait d'être admis, les Italiens envahissaient la Grèce. Et trois semaines plus tard, ils fuyaient, poursuivis par les Grecs à travers l'Albanie, et contraints d'appeler les Allemands à la rescousse. Lorsque la résistance a commencé à s'organiser, en 1942, Xenakis a vingt ans, et il est au premier rang des grandes manifestations qui soulèvent un pays traité encore plus brutalement par les Nazis que les autres territoires qu'ils occupent en Europe. Après avoir été jusqu'alors surtout imprégné de la culture attique, fidèle à l'idéal de l'union harmonieuse des beautés morale et physique, Xenakis subit une première mutation. Lui aussi se sent héritier de Sparte, et durant toute la guerre il va dire non : successivement aux Italiens, aux Allemands, et pour finir aux Anglais, qui ont imposé le retour d'une royauté détestée. Des arrestations successives sont le prix de cet engagement. Si aujourd'hui son nom est respecté par des millions de Grecs qui ne se soucient pas de sa musique, c'est qu'il a durement payé sa participation à plusieurs groupes de résistance. C'est finalement un obus anglais qui le 1er janvier 1945 devait emporter la moitié de son visage, et la totalité de ses illusions politiques.
Si nous revenons maintenant à la carrière commencée de façon si étonnante par le coup d'éclat de *Metastasis*, suivi de *Pithoprakta*, il faut signaler l'enrichissement de la première décennie, où Xenakis démontre sa capacité à appliquer à la musique électroacoustique, à la musique de chambre et à des œuvres solistes les concepts qu'il a élaborés. Devant son choix du piano pour écrire *Herma*, créé en 1963 par Georges Pludermacher au Domaine Musical, l'étonnement fut double. On attachait

au nom de Xenakis l'usage inouï des glissandi et des grandes masses d'un orchestre divisé, et voilà qu'il s'intéressait à un instrument soliste, et de plus inapte au glissando. Il fallut découvrir dans les textes théoriques de *Musiques Formelles* les fondements de son écriture, pour comprendre la logique de sa démarche : en dépit des apparences, elle ne reposait pas directement sur une dramaturgie expressive, mais sur des justifications logico-mathématiques. Celles-ci suscitèrent une hostilité prolongée, que Xenakis ne se soucia pas toujours d'éviter. C'est un peu comme si après avoir utilisé ces échafaudages pour élever de singuliers monuments, il avait négligé de les démonter, et leur laissait une visibilité provocante et trompeuse. Et pourtant il suffisait de bien lire ce qu'il disait des outils scientifiques et du rationnel en général pour comprendre leur portée limitée chez lui. Xenakis écrivait : "La musique, de par son essence abstraite, est le premier des arts à avoir tenté la conciliation de la pensée scientifique et de la création artistique. Son industrialisation est fatale et irréversible".
Il disait aussi : "…Toutes nos pensées les plus complexes, toutes nos impressions les plus subtiles, ne sont finalement que l'infinie diversification du pouvoir de mettre en rapport des idées par l'intermédiaire de quelques opérations des plus simples : association, commutation, exclusion...
…Faire de la musique signifie exprimer l'intelligence humaine par des moyens sonores. Intelligence dans le sens le plus large qui comprend non seulement les cheminements de la logique pure, mais aussi ceux de la logique des affectivités et de l'intuition".
Et il élargissait ce rationalisme en disant : "L'art (et surtout la musique)…doit viser à entraîner par des fixations-repères vers l'exaltation totale dans laquelle l'individu se confond, en perdant sa conscience, avec une vérité immédiate, rare, énorme et parfaite…C'est pourquoi l'art peut conduire aux régions qu'occupent encore chez certains les religions".

Il y a donc simultanément une physique et une métaphysique chez Xenakis comme chez Aristote. On a sans doute surestimé la physique, les ordinateurs, les mathématiques dont Xenakis avait pourtant dès le début de sa carrière étroitement limité le champ de compétence en ces termes :
a) La pensée créatrice de l'homme sécrète des mécanismes mentaux qui ne sont, en dernière analyse, que des ensembles de contraintes, de choix, et ceci dans tous les domaines, y compris les arts ;
b) Certains de ces mécanismes sont mathématisables ;
c) Certains de ces mécanismes sont réalisables physiquement ;
d) Certains mécanismes mentaux peuvent trouver des correspondances avec certains mécanismes de la nature ;
e) certains aspects mécanisables de la création artistique peuvent être simulés par certains mécanismes physiques (machines) existant ou à créer ;
f) Il se trouve que les ordinateurs peuvent rendre certains services.

On a plus généralement sous-estimé, dans sa pensée, bien qu'elle ait été toujours revendiquée par Xenakis, toute la part obscure, intuitive, et relevant même parfois

d'une sorte de mysticisme. Lecteur de l'algèbre de Boole, néo-pythagoricien, Xenakis nourrissait aussi son imaginaire de Grégoire Palamas. Chez ce mystique orthodoxe du XIVe siècle il trouvait un pont entre Orient et Occident (thème ouvertement présent dans la musique composée en 1960 pour un film d'Enrico Fulchignoni). Comme le yoga, l'hésychasme du saint grec prônait des méthodes de pacification de l'agitation mentale, et comme certains koans du bouddhisme zen, il rejetait déjà la logique binaire d'Aristote et le tiers exclus. C'est pourquoi il apparaissait à Xenakis comme une sorte d'ancêtre des modernes logiques polyvalentes.
On a peut-être également sous-estimé la puissante sensualité de sa musique. Xenakis a livré une seule fois dans son livre de 1965 quelques aperçus sur une source essentielle de sa sensibilité en écrivant : « D'autres voies conduisent aussi au même carrefour stochastique. Tout d'abord des événements naturels tels que les chocs de la grêle ou de la pluie sur des surfaces dures, ou encore le chant des cigales dans un champ en plein été. » Et il complète en évoquant les slogans scandés d'une grande manifestation dispersée par des tirs de mitrailleuses. La volonté de réduire ces souvenirs heureux ou tragiques à des phénomènes stochastiques, interprétables et manipulables musicalement à l'aide d'un contrôle mathématique, ne masque pas entièrement toute l'intensité et la violence que conservent les modèles malgré cette réduction opérationnelle. J'ai été témoin de plusieurs épisodes où Xenakis ne se plaisait à affronter la mer sur son kayak que si la tempête faisait de ses dangereuses courses d'une baie à l'autre en Corse, ou d'une île à l'autre dans l'Égée, un défi héroïque, et l'expérience d'un tumulte sonore dont il a livré dans plusieurs partitions une poétique transmutation. Son épouse, elle, moins éprise d'héroïsme sportif, a fait part avec humour dans un livre de la difficulté à ramer au même rythme.

Avec Xenakis, jamais la musique n'a été d'abord une question de métier ou de techniques, mais toujours d'affrontements élémentaires, de logique passionnée, de philosophie de la vie, de destinée humaine. Nos conversations roulaient moins souvent sur la musique que sur l'archéologie et sur l'histoire. Il avait de celle-ci une vision très libre. Par exemple les tours médiévales de la Conciergerie lui apparaissaient comme empreintes d'une élégance attique, et il accordait à la France comme à l'Antiquité grecque le privilège de cette esthétique de l'harmonie et de la mesure. Malgré cela, il a affirmé plusieurs fois son goût pour Brahms, en qui l'on reconnaît plus volontiers des traits fort différents. Je pense que là, des sentiments remontant à l'enfance prenaient le pas sur les convictions esthétiques de la maturité. De même à propos de Byzance, qui, malgré son agnosticisme, lui apparaissait comme la victime d'une injustice historique majeure. Pour lui, sa supériorité dans le raffinement demeurait trop méconnue, et c'était le lieu contradictoire à la fois de la fidélité à l'hellénisme et de sa destruction obscurantiste. Xenakis, qui pouvait être agressif avec les popes, se montrait ému par les cierges et les liturgies orthodoxes.
La Grèce, chez Xenakis, n'était pas seulement la naissance de toute notre

civilisation : Hippocrate et l'humanisme, Platon et le questionnement. C'était aussi toute une part d'ombre assumée : l'omophagie des rites dionysiaques où les ménades en transe dévoraient des chevreaux vivants, ces rites dont les Anastenaria offrent un fascinant prolongement jusqu'à nos jours ; ou encore l'Apollon lycien d'Arcadie, un dieu-loup acceptant jusqu'au temps de Périclès les sacrifices humains ; et dans le mythe, les Titans en révolte contre le règne de l'esprit imposé par Zeus, ou les Amazones en révolte contre l'ordre social masculin. C'est d'ailleurs dans sa phase dite archaïque qu'il admirait le plus cette naissance grecque. Les présocratiques par exemple plutôt qu'Aristote, et Eschyle plutôt qu'Euripide. Des citations quasi-obsessionnelles de ce moment inaugural de la pensée grecque reviennent souvent chez lui, notamment l'aphorisme de Parménide : *penser et être ne font qu'un*. Ce n'était pas seulement pour lui le cogito bien avant Descartes, c'était l'affirmation de la dimension primordiale de la pensée, avec en arrière-plan l'espoir lointain de changer le monde en changeant les fondements mêmes de cette pensée, jusqu'à voyager peut-être dans le temps en déconstruisant l'illusion sur laquelle repose cette catégorie mentale, jusqu'à revoir peut-être, comme Ulysse dans le rite de la Nekuïa, l'ombre insaisissable de la mère disparue, ou jusqu'à changer le cours de la guerre civile où il avait brutalement perdu sa jeunesse.
En octobre 1968, au cours d'un entretien avec un critique musical, Xenakis, invoquant Piaget, imaginait que l'homme puisse « continuer son apprentissage », et en arrivait « à penser qu'il est possible de voyager dans le temps mentalement, et de détruire le mythe de la mort et de l'éternité. Ce sont des notions qui sont provisoires, peut-être depuis des millénaires, mais qui ne sont que provisoires et dont on peut se débarrasser ».
Les arguments scientistes habituellement mis en avant par Xenakis pour justifier son esthétique ont accrédité une image quelque peu distordue de sa personnalité. Il était en fait plus visionnaire que constructiviste, jusque dans ses utopies architecturales, comme cette proposition, en 1964, d'une « ville cosmique » de cinq à dix millions d'habitants logés dans une seule tour de quelque 5 kilomètres de hauteur, ou plutôt d'altitude. Le projet était selon lui propre à libérer une nature retrouvée, sans renoncer pour autant au mouvement inéluctable de concentration dû à l'explosion démographique.
C'est au milieu des années 60 que la carrière de Xenakis connaît une expansion considérable. Devenu Français en 1965, il acquiert une dimension internationale dont peu de compositeurs de sa génération avaient encore pu bénéficier. Il est chargé de cours aux Etats-Unis, à Bloomington, Indiana, où il s'efforce en vain d'implanter le centre de mathématiques esquissé en 1966 avec l'Emamu, puis réalisé avec le Cemamu. Le conseil scientifique de ce Centre compte des informaticiens de haut niveau comme Genuys ou Guilbaud, mais aussi des personnalités des sciences humaines aussi éminentes que le philosophe Olivier Revault d'Allonnes ou Claude Levi-Strauss. Xenakis atteint alors de nouveaux publics avec la musique de scène de *Médéa* en mars 1967 au théâtre de l'Odéon, avec le premier de ses *Polytopes*, celui de Montréal, la même année, et avec le triomphe au Festival de Royan de Nuits créé et bissé le 7 avril 1968 par les solistes des chœurs de l'O.R.T.F. dirigés par Marcel Couraud. Désormais, il va multiplier

avec un succès grandissant des créations souvent d'une folle originalité comme *Terretektorh*, pour 88 musiciens dispersés dans le public, et dirigés de mémoire par Scherchen à Royan. Les grands chefs-d'œuvre d'une intensité inouïe que sont *Persephassa*, *Synaphaï*, *Cendrées*, *Khoaï*, *Jonchaies*, *Aïs*, *Nekuïa*, et bien d'autres, sont servis par des interprètes aussi fidèles que brillants, comme la claveciniste Elisabeth Chojnacka, les Percussions de Strasbourg, le chef Michel Tabachnik, le baryton Spyros Sakkas, les pianistes Claude Helffer, Yuji Takahashi, Marie-Françoise Bucquet, le percussionniste Silvio Gualda et plusieurs autres. Au terme de sa carrière, l'œuvre de Xenakis compte près de 150 titres musicaux, une vingtaine de réalisations ou projets architecturaux, et plusieurs dizaines d'articles et ouvrages de réflexion.

Xenakis est représentatif d'une génération éprise de modernité extrême, et misant d'immenses enjeux sur une création musicale agrandie aux dimensions d'une philosophie sonore. En 1968, à l'époque du petit livre rouge, on a parlé de « la pensée Xenakis ». Il a toutefois une place à part même parmi ses contemporains par sa véhémence tragique, par l'ampleur exceptionnelle de son souffle, et par la diversité de ses accomplissements. Toutes qualités qui font de lui un être double : il m'apparaît comme le héros tardif d'une Renaissance que la Grèce a exportée au XVe siècle vers l'Europe sans avoir eu la possibilité de la laisser s'épanouir chez elle, et en même temps comme le prototype d'une figure d'artiste où l'avenir se reconnaîtra peut-être, à condition qu'il tolère encore l'existence d'un art visant plus loin que l'émotion immédiate.

Xenakis lui-même a pu à ce propos être effleuré par le doute. Les honneurs considérables et multiples qui lui sont échus, de son installation sous cette coupole le 2 mai 1984 à la consécration du prix Kyoto en 1997, n'ont pu effacer une touche de mélancolie. Peut-être voyait-il avec anxiété la dangereuse prolifération de l'humanité, l'universelle déchéance des témoignages artistiques, devenus simples objets de profit industriel standardisés. L'élitisme, et même « l'élitisme pour tous », selon la jolie formule d'Antoine Vitez, n'est curieusement accepté aujourd'hui que dans le domaine des sports. Xenakis, qui aurait sans doute pu faire carrière dans l'athlétisme, n'a pas choisi la facilité. Le niveau d'exigence auquel il se soumettait dépassait de très loin celui dont le commun des mortels et des artistes est prêt à faire l'effort. La conscience d'appartenir à une avant-garde, illusoire ou non, ne comporte pas seulement le risque d'être le premier exposé à des dangers inconnus. Elle entraîne aussi la solitude ; il arrive que la communication soit devenue difficile pour retourner rendre compte au gros de la troupe. Et le pire est peut-être qu'aujourd'hui la troupe en question ne se contente pas de regarder ailleurs ou de traîner les pieds. Beaucoup ont carrément fait demi-tour, ou se sont éparpillés. Une époque ne peut reconnaître ses grands hommes que si elle est elle-même suffisamment grande.

Délivrés aujourd'hui d'une certaine tyrannie abusive de l'Histoire, nous ne saurions pour autant échapper aux lois du temps, même si c'est bien le rêve de tout musicien. S 'il nous plaît parfois de nous couler dans les rythmes de la nature plutôt que dans ceux de la mode, nous sommes nous aussi périodiquement « rendus au sol, avec un devoir à chercher et la réalité rugueuse à étreindre ». L'effondrement

des idéologies du XXe siècle n'est peut-être qu'un douloureux épisode, préliminaire à de nouvelles espérances. En ce cas, Xenakis n'aura pas seulement été une des dernières grandes incarnations du personnage de l'Artiste (inventé dans la Grèce antique, puis réinterprété par la Renaissance européenne) : il deviendra peut-être ce qu'il rêvait d'être en choisissant des titres comme *Atrée*, fondateur de Mycènes et *Keqrops*, fondateur d'Athènes : l'origine d'une dynastie spirituelle encore inconnue.