



JOHN CAGE ET IANNIS XENAKIS, DEUX FIGURES LIBRES DU XX^{ème} SIÈCLE

ÉRIC DE VISSCHER

Université populaire / Théâtre
de Saint-Quentin-en-Yvelines
29 novembre 2011

Eric de Visscher. Après des études de philosophie, de linguistique et de musique, Eric de Visscher a été responsable artistique du Festival Ars Musica de Bruxelles, puis à partir de 1997 directeur artistique de l'IRCAM, où il a notamment participé à la création du Festival Agora. En 2005, il rejoint la Cité de la musique où il est nommé directeur du Musée de la musique.

Associer John Cage et Iannis Xenakis, voilà qui peut apparaître incongru. Leurs origines, leurs parcours, leurs formations artistiques s'opposent en tout ou presque. Pourtant, il y a un certain nombre de parallélismes assez troublants et des points de jonction dans leurs réflexions sur la musique et ce qui la relie aux autres arts. Je vais retracer brièvement les parcours de ces deux compositeurs avant d'évoquer ces points de rapprochement.

Dix ans les séparent. L'un naît en 1912, l'autre en 1920 ou 1921 (il y a en effet débat sur son année de naissance). Ils naissent dans des univers extrêmement contrastés.

Cage naît dans la Californie du début du XX^{ème} siècle. Son père est inventeur, notamment d'un sous-marin, et il grandit dans un monde en pleine évolution. C'est

1. Henry Cowell (1897-1965). Compositeur, musicologue et pianiste américain. Aventurier des nouvelles techniques pianistiques, Henry Cowell est notamment un pionnier des « clusters » et de leurs usages pour amplifier l'harmonie. Dès les années 1910, il expérimente nombre d'idées iconoclastes : placer divers objets sur les cordes du piano pour en modifier le son, pincer directement les cordes, faire des glissando à même la caisse... Ami de John Cage, c'est lui qui lui fournit la solution pour son « piano préparé ».

autour de ses 21 ans qu'il décide de se consacrer à la musique. Il va ainsi consulter un certain nombre de personnalités, dont Henry Cowell¹, un des compositeurs les plus innovants aux États-Unis, faisant partie de ce courant expérimental qui commence dès les années 1920. Il va également

étudier auprès d'Arnold Schoenberg², émigré aux États-Unis à l'arrivée du nazisme en Europe, dès les années 1933-35. Schoenberg sera pour Cage une sorte

2. Arnold Schoenberg (1874-1951). Compositeur autrichien. « Je suis un conservateur qu'on a forcé à devenir révolutionnaire », ainsi se définissait Arnold Schoenberg, qui se considérait comme l'héritier authentique de la tradition classique et romantique allemande. La mission historique qu'il assuma consciemment consista, après constat de l'épuisement du système tonal, à mettre fin à celui-ci, puis à bâtir à sa place un nouveau système.

de figure paternelle et conflictuelle qui ne cessera de lui dire qu'il n'a aucun sens pour l'harmonie, et qu'il sera toujours confronté à un mur dans son écriture musicale. Ce à quoi Cage répond qu'il passerait donc sa vie à se taper la tête contre ce mur. En

1937, il écrit « Le futur de la

musique » dans lequel il plaide pour l'utilisation du bruit. On trouve ici un rapprochement avec Edgar Varèse qui a cherché toute sa vie de nouveaux moyens d'expression sonore et qui a notamment rêvé d'instruments électriques. Cage lui, dès ses 25 ans, va rechercher cet élargissement du monde sonore de différentes manières. Plusieurs de ses premières pièces font appel à la percussion, instruments qui permettent d'associer des sons bruités, des sons qui n'ont pas de hauteur fixe

et d'autres qui en possèdent. C'est pour lui une première manière d'ouvrir le champ des sons disponibles. Varèse l'avait déjà fait dans *Ionisation*³ une dizaine d'années auparavant, et Xenakis le fera aussi, bien plus tard. Vers la fin des années 1940, Cage est aussi l'inventeur du fameux « piano préparé ». Il s'agit de transformer les sons du piano, de manière très artisanale, presque bricolée, en glissant dans les cordes du piano des vis, des boulons, du caoutchouc... Faire du piano une sorte d'instrument de percussions élargi. À ce moment-là, Cage quitte la côte Ouest des États-Unis, et fait un détour par Chicago où il rencontre notamment László Moholy-Nagy⁴, un des artistes du Bauhaus qui avait aussi émigré vers les États-Unis. Il arrive à New York en 1942. Là encore il est accueilli par des personnalités dont Max Ernst, Peggy Guggenheim et Marcel Duchamp, et va très vite s'implanter dans la communauté artistique new-yorkaise dont une partie est constituée d'émigrés européens. Mais Cage entrera vite en contact avec des artistes de sa génération, ceux de l'expressionisme abstrait comme Pollock et De Kooning, et surtout les plus jeunes, comme Rauschenberg et Johns, qui vont tous donner naissance à ce qu'on appellera plus tard « l'École de New York »⁵. Cette ouverture au monde des arts plastiques va être un des ferment de la créativité de Cage et va l'encourager à pousser sa réflexion encore plus loin. De « la musique c'est des sons et des bruits »,

3. *Ionisation*. Pièce emblématique (1929-1931) d'Edgar Varèse (1883-1965), écrite pour treize percussionnistes et créée le 6 mars 1933 au Carnegie Hall de New York.

4. László Moholy-Nagy (1895-1946). Peintre, photographe et théoricien de la photographie hongrois. Artiste du Bauhaus, il émigre vers les États-Unis à la fin des années 1920 et adopte la nationalité américaine.

5. L'École de New York fait référence à un groupe artistique informel de poètes, peintres, danseurs et musiciens, actifs à New York dans les années 1950-60, se réclamant de l'inspiration du surréalisme et des mouvements d'avant-garde, en particulier l'action painting, l'expressionnisme abstrait, la musique expérimentale, le jazz, et l'improvisation théâtrale.

il va peu à peu réfléchir à la notion de silence. Le silence pour Cage, c'est d'abord un élément sonore, mais qui devient petit à petit un concept, puis une volonté de

laisser les sons être ce qu'ils sont, de les laisser advenir. On peut considérer ça comme une démission du compositeur, mais pour lui, c'est une manière d'ouvrir un espace qui permet une forme d'indétermination et une écoute nouvelle. En 1952 est créée la fameuse pièce silencieuse, 4'33, pendant laquelle l'interprète ne produit aucun son mais place l'auditeur et la salle de concert dans



6. John Cage participe en 1960 au jeu télévisé *I've got a secret* et exécute sa performance sonore *Water walk*.

une situation d'écoute. Tout ce qui constitue la pièce, ce sont ces sons non prévus, non voulu par le compositeur. À partir de là, Cage va développer une pensée de plus en plus radicale. Il va travailler sur la notation musicale, donc sur la possibilité donnée à l'interprète de construire son propre discours musical, il va s'ouvrir à tous les sons possibles, il va créer des performances⁶, se rapprocher d'une notion théâtrale du concert, qu'il va développer et mettre en avant.

Il y a chez Cage une très grande diversité d'œuvres, des périodes de sa vie où il est revenu à une sorte de contrôle assez strict et à une forme d'écriture déterminée, mais qui, par un phénomène des contraires, impose que l'interprète se pose des questions sur l'interprétation, sur les choix qu'il doit faire par rapport à ce qui est jouable ou pas. Je pense à une série de pièces qui datent des années 1970 qu'il a lui-même appelées

des « études » (*Études australes*, *Études boréales...*) extrêmement complexes et qui interrogent l'interprétation. C'est un point possible de rapprochement avec Xenakis, le compositeur ne se contente pas d'écrire un matériau et de le transmettre à l'interprète ou à l'auditeur, mais il se met dans la position de poser des questions, se place dans une logique de questionnements de tout l'acte créateur, le sien mais aussi celui de l'interprète, voire celui de l'auditeur. C'est au fond la volonté de redonner à chacun sa part de créativité qui motive la démarche de Cage⁷, quel que soit encore une fois le résultat sonore. Alors, et c'est la critique qui lui était souvent faite, il laisse faire. Et c'est là que se situe évidemment la subtilité de l'interprétation. Il y a chez Cage une très grande discipline dans l'écriture – évidemment il faut mentionner le fait que Cage a très souvent fait appel à des opérations de hasard, mais un hasard extrêmement travaillé, qui s'inspirait d'un livre d'oracle chinois, le *I Ching*⁸, dans lequel il puisait des chiffres, des nombres, et ces nombres ensuite il les appliquait tantôt à la hauteur d'un son, tantôt à sa dynamique, tantôt à sa forme rythmique, etc. Tout cela était un travail extrêmement fastidieux, et Cage attend de son interprète la même discipline, c'est-à-dire la même rigueur dans la démarche, dans le questionnement. Aucun son n'est vraiment gratuit dans cette démarche, mais l'œuvre peut prendre des formes extrêmement variées, des formes très minimalistes jusqu'à des formes



7. John Cage (1912-1992).

8. **I Ching** ou « *Yi Jing* ». Considéré comme le plus ancien texte chinois, ce manuel occupe une place fondamentale dans l'histoire de la pensée chinoise. Sa finalité est de décrire les états du monde et leurs évolutions. Partant d'une opposition/complémentarité entre les principes Yin et Yang et subdivisant cette dualité de façon systématique, le *Yi Jing* arrive à la série des 64 figures qui peuvent interpréter toutes les transformations possibles.

extrêmement théâtrales impliquant de nombreux musiciens, une interaction et une superposition d'éléments. Ça peut aussi retrouver une forme de simplicité, comme ses dernières œuvres, qu'on a appelées les *Number Pieces* qui sont des œuvres dont le titre indique simplement le nombre de musiciens qui interprètent l'œuvre. Ça va de 2 à 101 ou 103, qui sont des pièces orchestres. Dans ces œuvres chaque musicien a sa propre partition, a des choix possibles dans l'interprétation comme du moment où il joue les sons. Il a qualifié ce type d'œuvre comme relevant d'une catégorie qu'il appelle l'« harmonie anarchique ». Il revient donc à un concept d'harmonie, mais une harmonie qui garde une forme d'indépendance ou d'autonomie.

Xenakis⁹ a connu un parcours totalement différent. Né une dizaine d'années plus tard en Roumanie, de parents grecs, il est envoyé en Grèce à l'âge de 10 ans, d'abord dans un pensionnat, et plus tard à Athènes où

il va commencer l'école polytechnique. Mais en 1940, c'est-à-dire au début de la guerre, l'école est fermée, les troupes de Mussolini envahissent et occupent la Grèce avant les Allemands, puis à la libération, l'armée britannique qui instaure elle aussi une forme de loi martiale. Très vite

Xenakis va entrer dans la résistance, de manière active, militante voire combattante. C'est d'ailleurs en 1945 sous l'occupation anglaise qu'il va être blessé à l'œil, ce qui lui a donné ce visage si particulier. Après cet incident, il est entré en clandestinité, tout en terminant ses études polytechniques, et sa formation d'ingénieur.



9. Iannis Xenakis (1922-2001).

En 1947, son père l'aide à quitter clandestinement la Grèce, dans le but d'arriver aux États-Unis, mais c'est finalement à Paris qu'il s'installe et il ne retournera en Grèce qu'en 1974, après la chute des colonels. Avec cette formation d'ingénieur et une passion pour la musique qui ne s'était pas encore matérialisée, il entre dans l'atelier de Le Corbusier, pour lequel il va travailler pendant plus de dix ans. D'abord comme ingénieur puis en étant impliqué dans les projets d'architecture.

Le Corbusier va lui confier de plus en plus d'ouvrages. C'est une période très intéressante où on voit justement des rapprochements entre les recherches qu'il mène pour Le Corbusier, notamment pour le couvent de la Tourette¹⁰, et puis pour le pavillon Philips¹¹ de l'exposition universelle de Bruxelles en 1958, qui va finalement sceller la séparation entre les deux, et la composition. C'est la période où Xenakis entame effectivement son parcours de compositeur, partant de son bagage d'ingénieur et de cette formation d'architecte, il va vraiment travailler sur des parallélismes et des processus similaires. *Metastasis*, pour orchestre, est la première œuvre qu'il reconnaîtra, composée avec l'aide d'outils mathématiques, les formes sonores, utilisant notamment les glissandi, ressemble tout à fait à des formes qu'il va travailler de manière expérimentale pour ce fameux Pavillon



10. Couvent Sainte-Marie de La Tourette à Evreux, inauguré en 1960.



11. Pavillon Philips.

Philips, pour lequel d'ailleurs la musique avait été commandée à Edgar Varèse, qui composera le fameux *Poème électronique*. Cette expérience est tout à fait fondatrice et va générer chez Xenakis d'autres projets qu'il va réaliser plus tard, dont le *Polytope*, le *Diatope*, etc. C'était vraiment pour lui aussi une réponse à une nouvelle forme de spectacle car ce que Varèse et Xenakis avaient imaginé dans le Pavillon Philips, c'était non seulement une diffusion sonore, mais aussi des projections de lumière, soit une déclinaison de l'œuvre d'art total, du spectacle total. La volonté est là de créer des parallélismes entre une démarche visuelle, plastique, qui est celle de l'architecte et celle de la musique. C'est ce qui va à la fois susciter le rejet d'une certaine communauté musicale mais à l'inverse l'attirance et le soutien d'autres musiciens, comme Olivier Messiaen auprès duquel Xenakis avait osé demander conseils. Messiaen, dès 1952, lui a proposé de suivre ses cours. Des contacts s'établissent aussi, mais ils sont plus difficiles, avec Pierre Schaeffer qui dirigeait le groupe de recherches musicales de l'ORTF, où travaillait à l'époque Pierre Henry ; c'est d'ailleurs par l'intermédiaire de ce dernier que Xenakis rencontrera Herrmann Scherchen, chef d'orchestre qui avait été l'assistant de Schoenberg au moment de la création du *Pierrot lunaire* en 1912, ardent défenseur de la création musicale, et qui prendra l'engagement immédiat de diriger *Metastasis*. En 1955, Xenakis publie un texte qui va faire débat, intitulé *La Crise de la musique serielle*, il y attaque de front ses confrères comme Boulez ou Stockhausen, qui s'étaient clairement inscrits dans la volonté de poursuivre le travail de Schoenberg

et de Webern, soit le nouveau langage musical déduit de la série des 12 notes. La critique de Xenakis est celle du sérialisme intégral, soit une forme de complexité extrême de la musique, complexité qui ne serait selon lui plus maîtrisable. Plutôt que de partir de la note, il faut selon Xenakis utiliser des processus mathématiques pour travailler sur les ensembles, sur des masses sonores et laisser finalement les sons se débrouiller dans cette masse sonore que le compositeur va contrôler. Son bagage mathématique intervient là : théories des ensembles, théorie des cibles, probabilités statistiques...

La carrière de Xenakis va se poursuivre dans une sorte de constant malentendu avec les institutions musicales qui vont cependant l'intégrer, l'inviter, y compris le fameux Domaine musical dirigé par Boulez, dont la première interprétation de Xenakis a lieu en 1963, avec *Herma* pour piano. Mais il y aura toujours une forme de méfiance vis-à-vis de ce compositeur atypique, avec ses concepts que les musiciens qui n'ont pas le bagage mathématique ne comprennent pas. Xenakis n'a pourtant cessé de dire que ces mathématiques n'étaient que des outils de composition et n'étaient pas non plus essentielles ; la volonté d'expression, le fonds philosophique très lié à la culture grecque antique étaient tout aussi importants. Petit à petit Xenakis devient un compositeur reconnu, la grande période et ses grandes œuvres datent du milieu des années 1960 jusqu'à la fin des années 1970, période où on lui confie des projets extrêmement ambitieux, comme le *Polytope* de Cluny ou les projets pour le festival de Shiraz en Iran, des événements extrêmement

spectaculaires qui attiraient des publics nombreux. En bon ingénieur, il s'intéresse à l'ordinateur et initie des collaborations avec des mathématiciens, des

12. CEMAMu (Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales). Fondé à Paris en 1966 par Iannis Xenakis. En 1975, il invente un ordinateur de réalisation pédagogique, l'UPIC (Unité Polyagogique Informatique du CEMAMU), sorte de « machine à composer », de table à dessin musicale régie par le truchement du geste et du graphique (Mycènes, 1978). À la mort du compositeur, les Ateliers UPIC se transformeront en Centre de Création Musicale Iannis Xenakis (CCMIX).

informaticiens, pour créer un studio, dans des cadres universitaires ou des cadres de recherche, qui deviendra finalement le CEMAMu¹², centre de mathématiques et d'automatique musical, dédié à la recherche et à la création musicale. Au même moment Boulez fondait l'IRCAM. Xenakis a certainement souffert de ne pas avoir eu tous les moyens qu'il

souhaitait pour développer son CEMAMu. Parmi les outils qui y ont été développés, l'UPIC, un des premiers exemples d'ordinateur relié à une palette graphique, permettait de « dessiner » du son, soit de dessiner des formes graphiques qui ensuite étaient transmises à l'ordinateur et étaient converties en différentes formes de son. Xenakis l'envisageait – c'était un peu utopique parce que la technologie de l'époque ne le permettait pas – à la fois comme un outil de création et comme un outil pédagogique que les enfants auraient pu manipuler.

Quel parallélisme y a-t-il entre ces deux compositeurs ? Tous deux ont été en quelque sorte considérés comme des outsiders, comme des artistes en dehors du courant dominant de la création musicale, quelques fois déniés par leurs pairs comme étant non professionnels ou n'ayant pas toute la technicité requise, ce dont ils ont tiré parti. Peut-être n'avaient-ils pas une formation musicale aussi poussée que ceux qui avaient suivi les

cursus de conservatoire, mais chacun a puisé dans ses propres ressources pour développer un langage musical qui lui était propre. Dans leur biographie on apprend qu'ils ont été frapper à la porte des maîtres, ils ont côtoyé de grandes figures, Schoenberg ou Duchamp pour Cage, Le Corbusier ou Messiaen pour Xenakis, et ils y ont trouvé à chaque fois tantôt du soutien tantôt du rejet. On retrouve des rapprochements dans leur philosophie, dans leur analyse du système, cette volonté de ne pas se cantonner au système des hauteurs de notes qui était le b-a-ba du sérialisme ; intégrer toutes les dimensions du son, les relier très certainement. Ils ont en commun leur volonté de respecter le son, de donner au son toutes ses capacités de déploiement, de spatialisation, que ce soit en multipliant les sources sonores ou en entourant l'auditeur aussi bien de haut-parleurs que de musiciens – dans les grandes pièces de Xenakis que sont *Terretektorkh* ou *Nomos Gamma* l'orchestre est situé dans le public. Ils y partagent donc une relation de respect au son, la volonté de laisser le son « être », comme l'a dit Cage, par des approches bien différentes. Xenakis va le faire par un biais plutôt scientifique et des méthodes mathématiques qu'il met en œuvre. Cage va plutôt s'inspirer de philosophie, orientale notamment, que ce soit de la philosophie hindoue dont il a eu connaissance à la fin des années 1940 et du bouddhisme zen. On a vraiment un parallélisme entre ce que Cage appelle la non-attention, soit la volonté pour le compositeur de poser un cadre et puis de laisser les sons être, et ce que Xenakis appelle une forme d'indépendance des sons. Une des conséquences, dans les deux cas, est la création

de musiques qui se veulent liées à l'expérience du son, à une expérience presque physique du son. Ils ont tous deux aussi exploré un continuum extrêmement large allant de sons très doux à très forts, parfois violents. Ils ont aussi exploré la dimension physique du son, où l'élément corporel est très présent, notamment dans la musique pour percussions, qui a été importante pour tous deux, même si ce n'est pas à la même période : la grande période de percussion chez Cage est plutôt située au début de sa carrière, dans les années 1940, chez Xenakis elle se développera plutôt entre 1969 et 1978.

Un autre point commun est leur rapport à la technologie. Ce sont deux compositeurs qui ont vraiment intégré l'évolution technologique dans leur œuvre ; ils ont été pionniers dans ce domaine. Il faut se rappeler que Cage a fait appel à des tourne-disques dès les années 1930, à des enregistreurs, ou à des outils de reproduction du son en tant qu'outil de création ; tous deux ont rêvé à la création de studios dans lesquels ils pourraient justement créer leurs œuvres – ils y sont arrivés, d'une manière ou d'une autre. C'était vraiment la manière d'ouvrir le champ sonore de la façon la plus extensible et en ce sens ils ont été tous les deux disciples d'Edgar Varèse, dans la recherche d'un univers nouveau.

D'autres aspects font partie de ces rapprochements. Une forme de théâtralisation par exemple. Pour Cage le théâtre n'est qu'un autre mot pour désigner la vie. Pour lui la musique ne se réduit pas qu'à des sons, c'est la vie entière qu'il veut embrasser et on sait que ces deux compositeurs cherchent à approcher une forme de complexité et de totalité du monde, de la vie,

de ce que nous percevons. Un autre point qui les rapproche, vécu de manière pourtant extrêmement différente, c'est leur engagement. Alors que Xenakis l'a vécu au péril de sa vie, c'est chez Cage une attitude plus philosophique, l'idée d'une forme d'anarchisme politique, social et culturel, qui est la transposition de ce qu'il va accomplir avec les sons. Cette idée d'indépendance des sons, d'auto-régulation des sons, il va jusqu'à l'appliquer à l'orchestre symphonique. C'est l'orchestre sans chef¹³, ou si chef il y a, il n'est qu'une sorte de régulateur. Il y a vraiment cette exploration d'un monde anarchique ou anarchiste, où les individus se prennent en charge et s'auto-régulent. Voilà ce qui les relie aussi, ces idées qui n'avaient pas à voir immédiatement avec la musique. C'est ainsi que leurs idées et leurs musiques ont fortement interpellé un public qui ne venait pas du milieu musical. L'École de New York a été extrêmement importante pour Cage, qui en retour l'a été pour les artistes qui la componaient. Chez Xenakis, toutes les idées autour de l'architecture et de l'espace ont fortement interpellé des artistes et des créateurs venant aussi d'autres horizons.

13. Orchestre sans chef. Notamment avec les *Number Pieces* (1987-1992) dont le titre indique simplement le nombre de musiciens requis.