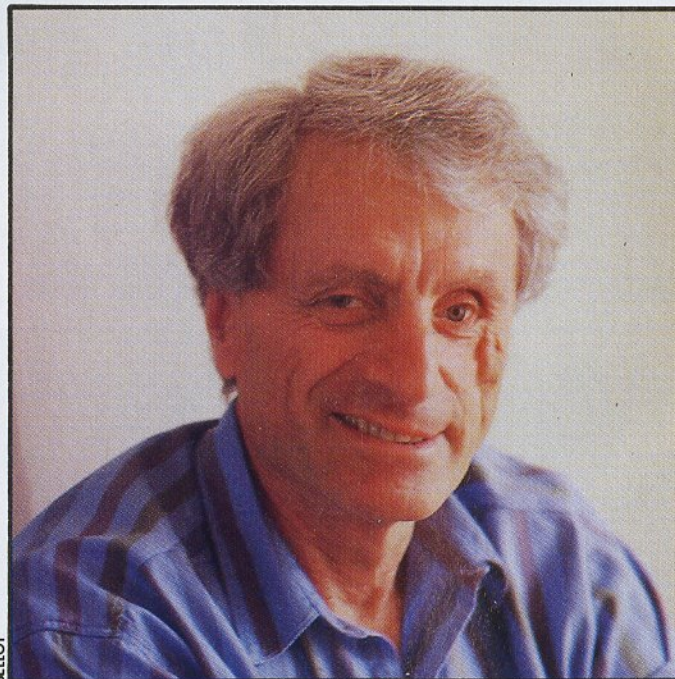


XENAKIS A LILLE Regards sur l'opéra

• Vous êtes cet automne l'hôte de marque du Festival de Lille où vous reprenez l'Oresteia déjà proposée en version scénique à Gibellina en Sicile, une œuvre qui a toute une histoire...

Le projet initial a été conçu pour la ville d'Ipsilanti aux Etats-Unis en 1965-1966, les Américains voulaient honorer l'origine grecque du nom de leur ville et créer l'événement en construisant un théâtre à la manière des édifices antiques. Les organisateurs avaient proposé à un metteur en scène grec l'Orestie d'Eschyle et je devais composer la musique de scène. Le projet architectural a capoté et nous nous sommes repliés sur un terrain de base ball... J'ai extrait une Suite de cette partition avant de la reprendre pour la Sicile. En 1968, un tremblement de terre secouait Gibellina ; le maire décidait de reconstruire un nouveau village d'une conception moderne ; sur l'ancien site il implantait par la suite un festival annuel, les Orestyadi de Gibellina. C'est sur les ruines que le spectacle conçu par Yannis Kokkos a été donné. J'ai alors ajouté à ma Suite des morceaux inspirés par Mycènes, le berceau des Atrides qui a fait fermenter la plupart des thèmes de la tragédie antique, et un long solo qui n'existait pas à l'origine : le monologue de Cassandra. Il est écrit pour une voix accompagnée par des percussions. J'ai choisi une voix particulière : celle d'un baryton grec, Spyros Sakkas qui joue sur l'opposition de deux registres et fait alterner l'aigu de Cassandra et le grave du chœur d'Argos. En Sicile, il y avait aussi les chœurs et les musiciens et des villageois-paysans acteurs. L'Oresteia n'est cependant pas un opéra ; il n'y a ni action ni protagonistes, seulement des chœurs.



BELOT

• Vous n'avez pas souvent recours au chant dans vos œuvres, quel rapport particulier entretenez-vous avec la voix ?

Un rapport un peu particulier : elle me pose problème dans la mesure où elle siège dans le corps de l'homme et n'est pas exempte de nombreux parasites sentimentaux... Il faudrait aussi parler des traditions attachées à son traitement, l'enseignement reçu dans le monde occidental. Quand on pleure ou quand on crie, il n'y a aucune ambiguïté, mais quand il s'agit de l'expression d'un sentiment, on tombe dans l'impressionnisme le plus total. C'est peut-être pour cela que je préfère les voix non travaillées, les terrains incultes : elles sont plus belles car elles n'ont pas essayé d'imiter le bel canto... les paysans, les chœurs russes... Ce phénomène n'est pas le privilège de l'opéra, on le trouve également dans le chant populaire, dans le monde des variétés... Edith Piaf, par exemple, est le sentiment incarné par le son. Il existe toujours une expression qui ne fait pas partie de la musique pure. On retrouverait d'ailleurs le même problème avec les instruments : ils possèdent eux aussi des tics d'expression, une superposition par rapport à la musique qui appartient à l'ordre de l'environnement immédiat de l'artiste. C'est un phénomène qui change avec les époques, donc passer...

• A vous entendre parler, vous semblez cependant fasciné par l'instrument vocal...

Pour un nouveau traitement de la voix... L'incarnation de la sensibilité de l'homme dans l'instant, ce qu'il pense devoir exprimer, me gênent terriblement, tout comme le vibrato : souvent on ne sait plus où est le son. Il faudrait arriver à la purifier, à la nettoyer. Quand j'ai engagé le baryton de l'Oresteia, j'ai hésité pendant longtemps ; je l'ai fait chanter pour juger de son étendue, j'ai ensuite composé une pièce pour voix, orchestre et percussions, créée à Munich. Des textes antiques autour du thème de la mort inspirés de l'Odyssée, - Ulysse descend aux Enfers pour y retrouver sa mère, après le rite des offrandes, il écarte les ombres pour parvenir à la serrer entre ses bras : trois tentatives, trois échecs - de l'Illiade - la mort de Patrocle -, et l'adieu à la vie de Sapho. Cette composition m'a permis de solliciter son grave et son aigu. L'aigu des augures, le cri d'oiseaux de mer, les pétrels, ils naissent sur les rochers, passent leur temps à pêcher sur les flots, et la nuit retrouvent le lieu de leur naissance en poussant des cris horribles, comme ceux des enfants qu'on égorge. Seul un baryton ou un castrat peuvent y parvenir.

• Pensez-vous que de jeunes interprètes seraient prêts à vous suivre dans cette recherche vers une nouvelle forme d'expression ?

Je ne sais pas. Certains m'ont rencontré, notamment un Australien qui faisait des recherches vocales et qui avait une troupe en Grande-Bretagne. En dehors de Spyros Sakkas j'ai eu l'occasion de travailler pour une commande du Festival de Jérusalem : deux voix de femme, deux cors, deux trombones et un violoncelle, sur des poèmes hébraïques. Je ne voulais pas que la voix soit expressive, une technique vocale vidée, non parasitée par une quelconque expression. Ce qui m'intéressait alors c'était une certaine rugosité, une attaque très rude. J'ai aussi rencontré des jeunes mais de façon passagère... Chaque fois, c'est différent et demande énormément de travail et d'obstination : les chanteurs craignent d'abîmer leur instrument, ce qui n'est pas vrai.

• Vous êtes Grec et portez en vous un sens aigu de l'Antiquité, et pourtant vous refusez la mise en voix de la tragédie...

Il faudrait inventer... Les tragédies sont des textes, mais on ignore ce qu'étaient véritablement les représentations, les costumes, le style de la gestique... On suppose et l'on déduit. Certaines devaient bénéficier d'un traitement beaucoup plus archaïque que les reconstitutions modernes, surtout celles d'Eschyle à qui je voue ma prédilection. Il est le premier à avoir cimenté le genre et organisé les légendes primitives. Mais quelle était la part du récitatif et celle du chant ? Comment parlait-on ou chantait-on ? On ne le sait pas et cela mériterait une véritable étude approfondie de type archéologique. On m'a demandé, il y a une dizaine d'années, d'écrire une musique pour l'Oedipe à Colone de Sophocle. Je tenais à ce que le texte reste en grec ancien, refusant la traduction. J'ai composé un passage choral à deux voix, Oedipe vieux se remémore l'Athènes brillante de sa jeunesse, en m'appuyant sur les derniers travaux de phonétique historique et en pensant à certaines formes de musique très archaïque que l'on trouve encore dans le Nord de la Grèce, en Iran - et cela n'a rien à voir avec la musique musulmane - voire même en Chine. Un type musical qui ne se rapproche en rien de la polyphonie occidentale avec des quarts et des quintes parallèles, qui est davantage dissonance rythmée ; la mélodie est très faible, elle monte peut-être à une tierce majeure au-dessus.

Dans le monologue de Cassandra de l'Oresteia, j'ai conçu la ligne mélodique sur un essai de restitution du langage antique, de ses accents, de sa scansion, et pour l'autre œuvre présentée à Lille, A Hélène d'après la pièce d'Euripide je fais appel à un chœur de paysannes corses qui chantent sans savoir lire la musique, une expérience intéressante qui nous rapproche d'une forme archaïque pure.

• Avez-vous l'impression en tant que compositeur contemporain, que votre musique est bien comprise ?

Est-ce que vous croyez que moi je la comprends ! Les organisateurs de festivals, les instrumentistes... la réclament, tout comme les orchestres et les solistes. Je vis la musique comme une nécessité intérieure ; je ne sais pas ce que veut le public. Peut-on d'ailleurs parler d'un public à l'heure de l'internationalisation et des styles qui s'entrechoquent ? Il faut résoudre le problème de la musique en soi et pour soi. L'artiste est en porte à faux dans l'univers. Aujourd'hui on multiplie de par le monde la construction des salles. S'est-on vraiment posé la question de leur utilité ? S'il s'agit uniquement de préserver le patrimoine, il y a régression : une civilisation qui ne crée pas du nouveau, meurt. Il faut inventer des lieux pour susciter des formes nouvelles, mais pas forcément des salles, mettre en branle une expression architecturale qui corresponde à l'ère des sondes spatiales, s'ouvrir sur l'univers avec des moyens différents et pour des sensibilités différentes, surtout devant la concurrence générée par le cinéma et la télévision. Les législateurs ne sont plus éclairés aujourd'hui, et leurs constructions ne sont là que pour laisser des traces, sans scandale. L'opéra contemporain n'a de contemporain que le nom. Il s'agit peut-être de création mais pas de nouveauté, la musique reste traditionnelle, conventionnelle.

Propos recueillis par Sergio SEGALINI

Une scène de l'Oresteia à Gibellina



ENGUERAND