

notice sur orestie

de Yannis XENAKIS

Le théâtre total.

Le Théâtre Antique Grec est déjà une « synthèse des arts majeurs » qui périodiquement devient une cible pour artistes désirant innover par des moyens autres que les propres. La « synthèse totale » ou le « spectacle total » devrait réunir toutes les expressions audiovisuelles dans l'égalité et l'interdépendance. L'enrichissement de l' « objet d'art » ou de « l'instant vécu » en contact avec ce spectacle total devant être multiplié par cette variété. Mais, en fait, ceci est partiellement vrai. La profondeur des émotions au sens étymologique est, semble-t-il, en rapport inverse avec la variété et la richesse des moyens. Plus on monte dans l'ascétisme de chacune des activités artistiques, plus le champ des valeurs absolues se trouve réduit. D'où contradiction : la profondeur de la quête artistique est antithétique à la richesse des moyens d'expression. Cette sentence nous conduit à nier une quelconque correspondance ou équivalence entre les expressions visuelles et auditives au niveau des perceptions. Les sons et les lumières sont produits dans des milieux physiques étrangers entre eux, et les organes récepteurs sont également différents. Le miracle de la mise en équivalence se passe, très loin et de l'oreille et de l'œil, dans les sphères du mental contrairement à la croyance actuelle. Or, dans ces sphères, rencontrons-nous les bases structurelles communes et fondamentales. Exemple : *la structure d'ordre total* est la même qu'elle provienne des sons ou des lumières.

La musique et le spectacle.

Or, le Théâtre Antique ou toute autre manifestation synthétique d'une variété d'arts, engage l'homme sur plusieurs niveaux et dans des champs de forces indépendants entre eux qui proviennent des traditions parallèles. Traditions culturelles, artistiques, etc. Ce n'est qu'au niveau des structures fondamentales qu'une vraie convergence s'établit ainsi que nous venons de l'affirmer. Par conséquent la musique devrait s'adapter à cette diversité des niveaux du mental. Elle ne peut demeurer *en soi* comme dans le cas de l'ascèse musicale pure. Elle doit faire corps avec des éléments hétéroclites qui, en majeure partie, ne sont joints que temporairement et temporellement. Elle doit donc satisfaire à des fonctions. J'ai cru discerner les suivantes auxquelles j'ai plié la musique composée pour diverses tragédies :

- a) Le chant ou modulation de la voix humaine (vers 105, ... 301... de Médée, vers 152... des Choréfôres, vers 524 des Suppliantes).
- b) Support du texte parlé (vers 380... de Médée, 1018... des Suppliantes, 1468... d'Agamemnon).
- c) Commentaire sonore (vers 977... de Médée, scène du meurtre d'Agamemnon).
- d) Instrument du culte (les colliers en cuivre que tient Médée pendant le rite incantatoire, l'appel à la lumière de l'âme d'Agamemnon, magie incantatoire du chœur des

servantes d'Oreste et d'Electre).

- e) Support de la danse (vers 134... des Suppliantes, vers 140... le réveil des Euménides).
- f) Symbole d'événements (les galets du chœur ou les petits bruits de l'incantation dans Médée, la fanfare des cuivres dans l'Agamemnon).
- g) Bruitage stylisé (le spectre sonore de Clytemnestre).

Il m'est impossible de m'expliquer plus en détail sur ces sept fonctions de la musique qui doit se trouver en interréaction constante avec le drame. Ce n'est donc pas une simple *musique de scène*. Elle se rapproche de la musique d'opéra avec des fonctions supplémentaires telles qu'aux points *d* et *e*). Mais l'audition immédiate en sera plus instructive.

Il semble que seuls les Théâtres Japonais tels que le Kabuki et le Nô possèdent une synthèse complète et qui plus est, cette synthèse n'est pas comme dans le Théâtre Antique une création moderne donc sans vraie tradition (la tradition semble perpétuée à Byzance jusqu'à la conquête turque), mais une lente élaboration qui a duré au moins six siècles. Tous les éléments : poétique, traitement de la voix, action, danse, musique, couleurs, et leurs symboliques respectives, y sont amalgamés d'une manière chimique, insécable et originale. C'est pourquoi le Théâtre Japonais devrait servir de terre de méditation pour la mise en scène des théâtres ou modernes ou antiques.

En ce qui me concerne, je me suis permis d'adoindre au chœur dansant des instruments de musique ou des objets sonores déjà depuis les Suppliantes à Epidaure en 1964, innovation reprise depuis dans presque toutes les tragédies antiques. Je l'ai faite pour au moins trois raisons :

- a) La mobilité des sources sonores obtenue par le déplacement des danseurs du chœur qui jouent de ces instruments apportant ainsi la dimension spatiale à la musique.
- b) Multiplication des sources sonores qui aboutit à une amplification des idées musicales et à l'introduction des nouveaux concepts de la musique stochastique ceux des grands nombres transportés cette fois dans l'espace à trois dimensions (1).
- c) Les instruments et les gestes les accompagnant deviennent des éléments enrichissants pour la gestique de la danse transformant celle-ci en une sorte de liturgie magique où les instruments musicaux tels que les galets dans Médée ou les fouets et les gongs de bois des Choéphores ou les barres de fer et les cloches suraiguës des Suppliantes seraient intégrés complètement à la danse et au drame.

Trois ensembles de diffusion sonore serviraient la tragédie : un orchestre vivant spécial, le chœur dansant et les moyens électro-acoustiques.

Technique musicale.

Le drame ne peut s'exprimer par de la musique tonale, atonale ou sérielle. Ceci en raison de leurs filiations trop fortes à des époques spécifiques. De plus, la « sensibilité » sonore de l'antiquité ne s'accorde pas du tout avec les atmosphères sonores des Wagner, Schönberg et de leurs successeurs. Celles de Debussy ou de Ravel peut-être davantage. Mais comment imaginer le Kabuki ou le Nô joués avec de la musique « occidentale » ? Ainsi en est-il, toutes proportions gardées, avec la musique du Théâtre Antique.

Il faut donc chercher ailleurs. L'Antiquité a-t-elle laissé des traditions vivantes ? Faut-il y puiser ? Qu'elle est sa caractéristique, sa spécificité ? Certaines traditions antiques semblent encore vivantes dans certaines des musiques « folkloriques » de Grèce et de la

péninsule balkanique ainsi que d'Asie Mineure, de Chypre et dans le Chant Byzantin. Voilà donc des climats plus proches certainement. Mais voulons-nous faire de la reconstitution archéologique ? Il serait vain de le tenter, pour l'instant tout au moins, De plus, si le drame antique doit survivre c'est surtout par ses propriétés fixatives autour de mythes et par la poétique exprimée par le langage. La poétique du langage reste la tradition essentielle. Mais aucune traduction ne rend jamais la beauté. Or, combien d'hommes sur terre entendent le Grec ancien ou le Latin ?

Une de mes idées de base était de faire apparaître dans la musique la poétique unique de la langue d'Eschyle et de résumer en un très fort condensé sonore un climat archaïque mais qui, en même temps, plongerait dans l'avenir musical. *Conditions* : en particulier le chant qui *doit* porter des textes intelligibles, doit être simple car devant être enseigné à des personnes ne sachant en général pas lire la musique. Les chœurs chantent, dansent, parlent, miment. Donc pas de virtuosités vocales, pas de grands sauts, l'ambitus acceptable étant faible. Pas de rythmes compliqués, pas de traitements bruitistes de la voix à la mode en ce moment, ils ne cadreraient pas avec la sobriété du drame. Où donc trouver le nouveau en même temps que l'ancien ? Une seule réponse est possible. Elle est tellement générale et fondamentale qu'elle sort du domaine du chant, englobe et laboure profondément les domaines les plus variés de la musique, notamment l'archéologie, les musicologies transversales et comparées, enfin la musique actuelle et ses prolongements dans l'avenir. Mais cette vision globale ouvre elle-même quasi automatiquement des nouvelles voies où les structures hors temps antiques, modernes et futures se rejoignent comme des cas d'espèces d'une virtualité considérablement riche (2).

C'est dans cette discussion conceptuelle que j'ai pu trouver la légitimation du traitement que j'ai infligé aux voix de Médée, de l'Orestie et des Suppliantes et en particulier aux voix de femmes. Ce qui montre qu'à défaut d'une tradition vivante, la discussion aidée de tout l'arsenal de la pensée contemporaine peut résoudre des problèmes de cette gravité et simultanément, donner à l'art son assise idéologique d'un haut niveau.

Mais ce Chant Général abstrait peut également servir aux autres expressions artistiques, aux arts plastiques et visuels, car les axiomatiques et les formalisations que nous pouvons leur établir ainsi que les automatisations par les ordinateurs sont équivalentes. Ainsi peut prendre un sens bien défini et opératoire le vieux vœu du *Spectacle Total* dans un contexte tout neuf, plus général, plus puissant, plongeant dans le passé et dans l'avenir.

I. XENAKIS.
Ypsilanti-U.S.A., Paris, 1966/67.

(1) I. Xenakis, *Musiques Formelles*, édit. Richard Masse, Paris, 1963

(2) I. Xenakis, *Vers une métamusique*, La Nef, n° 29, Paris.