

SIX
MUSICIENS
EN QUETE
D'AUTEUR

Propos recueillis par
Alain Galliari

PIERRE BOULEZ

IANNIS XENAKIS

CLAUDE BALLIF

ANDRE BOUCOURECHLIEV

ANDRE HODEIR

PHILIPPE MANOURY



Iannis Xenakis

Eschyle, un théâtre total

Il m'est peu souvent arrivé de mettre un texte en musique. Peut-être parce qu'il me semble qu'un texte, s'il est important, n'a guère besoin de musique : il se suffit à lui-même. Aussi parce que je crois que le compositeur, par respect pour le texte sur lequel il a choisi de travailler, se doit de faire en sorte que celui-ci soit clairement dit et entendu, ce qui est très difficile et très rare. Naturellement, on peut toujours se servir d'un texte pour le *rendre* musical, — par exemple par le biais des phonèmes, — et pour qu'il fasse en quelque sorte partie intégrante de la musique. Mais alors, il n'est pas nécessaire d'utiliser un texte complet : on peut tout aussi bien inventer ses propres phonèmes, trouver soi-même les sonorités sur lesquelles travailler. C'est ce que j'ai souvent préféré faire, par exemple dans cette œuvre pour

chœur a capella que j'ai composée il y a une vingtaine d'années, *Nuits*, et pour laquelle j'ai utilisé des sons que j'avais trouvés parmi les phonèmes sumériens et persans.

Pourtant, j'ai moi aussi été tenté — j'entends musicalement — par quelques textes. J'ai par exemple composé quelque chose sur un poème de Maïakovski (pris dans sa traduction française) ainsi que sur un petit texte de Iannis Ritsos, en grec, naturellement, et sur un poème de François Villon. Mais ces tentatives sont déjà très anciennes. Plus récemment, j'ai écrit une pièce à partir des *Siebenkäs* de Jean-Paul Richter. Encore n'ai-je utilisé pour cela qu'une seule phrase du texte... Plus récemment encore, j'ai composé une pièce intitulée *Pour la paix*, pour laquelle je me suis appuyé sur un texte de Françoise Xenakis, mon épouse, — *Et alors les morts pleureront*. Ces quelques exceptions mises à part, je n'ai guère été tenté de continuer à travailler dans ce sens-là, précisément pour les raisons de compréhension et d'autonomie dont j'ai parlé plus haut. C'est pourtant sur un texte antique, les *Odes* de Sappho, que j'ai composé l'une de mes toutes premières musiques, au cours des combats pour la résistance auxquels j'ai été mêlé dans les années quarante. D'une manière générale, mon goût pour la littérature antique ne s'est jamais démenti. Même si c'est un peu plus rare aujourd'hui que par le passé, je n'ai jamais cessé de lire les œuvres de l'antiquité.

Par goût pour Eschyle, j'ai malgré tout dérogé une autre fois à cette règle en écrivant la musique de scène de l'*Orestie*. Jeune homme, j'avais mis en scène une tragédie d'Eschyle. Il s'agissait certes d'un exercice scolaire traditionnel, — à l'école où j'étais élève, en Grèce, il était d'usage de monter des tragédies antiques. Et il n'est pas impossible que cela soit rétrospectivement révélateur : jeune, on se trouve plus sensible à certaines choses qu'à d'autres et, finalement, le goût reste. Dans le cas d'Eschyle, sa langue m'a toujours paru absolument extraordinaire, tant d'ailleurs du point de vue de la phonétique que de celui des images et de l'invention. Eschyle appartient à cette période intermédiaire qui se situe entre l'archaïsme et le classicisme grec. Les tragédiens qui lui ont succédé se sont orientés vers un réalisme qui me plaît beaucoup moins et qui a donné le théâtre classique, où tous les ingrédients qui particularisent la Tragédie Antique sont gommés, à commencer par le Chœur. A l'époque où j'ai composé *Oresteia*, j'avais une préférence marquée pour le théâtre d'Eschyle, que je plaçais au-dessus d'Euripide ou Sophocle. Depuis lors j'ai découvert — et je continue de découvrir — des vertus particulières aux autres tragédiens de l'antiquité. Eschyle était encore en pleine foire antique ; Euripide l'était déjà beaucoup moins.

L'idée m'attirait depuis longtemps de faire scander les vers d'Eschyle dans la phonétique antique. Mais il m'a fallu plusieurs types

d'approche au fil des ans avant d'arriver à mettre cette idée à exécution. La Tragédie grecque antique pose un problème crucial : celui de sa reconstitution, pour ne pas dire de sa *ré-invention*. Reconstitution, d'une part, de la musique qui existait à cette époque-là, — pour laquelle on possède fort peu de documents, — et de la phonétique de la langue d'alors, d'autre part. Comment les contemporains d'Eschyle prononçaient-ils le grec ? Cette question m'a toujours beaucoup passionné.

Avant l'*Orestie*, j'avais écrit une musique de scène pour les *Suppliantes*, qui a été créée à Epidaure et dont je n'ai jamais vu la représentation, puisqu'il m'était toujours impossible d'entrer en Grèce où, pour des raisons politiques, j'étais interdit de séjour et condamné. Dans ces circonstances, je crois qu'écrire une musique pour une tragédie de la Grèce Antique était aussi pour moi une manière de jeter un pont entre mon pays natal et moi-même. C'est pour cette même raison qu'après les *Suppliantes*, j'ai accepté d'écrire la musique de scène de l'*Orestie*.

La troisième raison qui m'a engagé à écrire une musique sur ce texte, c'est que, quoiqu'elle utilise abondamment la musique, la Tragédie antique du V^e siècle avant l'ère chrétienne appartient au théâtre et non à l'opéra. Au sens où on l'entend aujourd'hui encore, l'opéra, qui amalgame des composantes scéniques, textuelles et musicales, ne tient en fait que grâce à la

musique. Outre que, d'un simple point de vue littéraire, ils sont souvent médiocres, les livrets d'opéra sont en tout état de cause toujours secondaires. On n'écoute pas Monteverdi pour le mythe d'Orphée, ni Wagner pour la saga des *Nibelungen*. Tel qu'il est aujourd'hui encore, l'opéra me semble une forme du passé, une résurgence artificielle d'une forme morte. C'est pourquoi rien de tout cela ne m'intéresse beaucoup. Qui plus est, l'opéra m'a toujours semblé un spectacle factice. Le théâtre, lui, est éternel. Et l'*Orestie* d'Eschyle n'a rien d'un opéra : c'est du pur, du grand théâtre.

Le projet d'écrire une musique de scène pour l'*Orestie* m'est venu aux Etats-Unis. Il y a, dans l'Etat du Michigan, une ville, Ypsilanti, dont le nom s'est révélé n'être en rien indien, comme jusque-là on l'avait cru, mais grec. Cette découverte a décidé les autorités à faire construire à cet endroit un théâtre antique où la Trilogie d'*Orestie* serait donnée. Le théâtre en question n'a jamais été construit, mais le projet de monter l'*Orestie* est demeuré. On m'a alors demandé d'en écrire la musique.

En accord avec le metteur en scène, je me suis contenté de mettre en musique seulement certaines parties de l'œuvre, en particulier les textes dits par le chœur. Pour cette question de compréhension dont j'ai parlé plus haut, j'ai préféré ne pas toucher à l'action scénique de l'œuvre, n'écrivant pour les textes déclamés par

les protagonistes qu'une musique d'accompagnement. Pour le reste, je me suis efforcé d'aller au-delà de la simple illustration musicale habituelle pour, autant que possible, arriver jusqu'à une sorte de transmutation du texte vers la musique, — du moins était-ce ainsi qu'à l'époque, en 1966, je le ressentais et le pensais, — avec une prosodie simple, syllabique, et une musique raisonnable, mesurée, en quelque sorte *symbolique*, afin de respecter l'esprit des contemporains d'Eschyle. Les anciens Grecs, par exemple, même lorsqu'il s'agissait des plus grandes passions, n'aimaient pas montrer les meurtres et les cadavres sur scène. Ils répugnaient à la débauche de sang en public. Dans l'*Orestie*, l'assassinat d'Agamemnon se passe en coulisse. Le public s' imagine la scène, mais il ne la voit pas. Il en va de même pour Egisthe et Clytemnestre. Il y a là une sorte de pudeur dans le sens de laquelle, de façon d'ailleurs tout à fait inconsciente, je suis tout naturellement allé.

Pour la transmutation musicale dont je parlais précédemment, je n'ai pas alors cherché à l'opérer sur la base du rythme des vers d'Eschyle, ni sur celle de la scansion de l'ancien grec. Je connaissais naturellement le grec antique, que j'avais étudié à l'école. Mais, pour l'*Orestie* comme pour les *Suppliantes*, je n'ai cherché à en retrouver ni la phonétique, ni la prosodie. J'ai pensé le texte de l'*Orestie* selon le rythme et la phonétique du grec moderne. C'est

bien plus tard que j'ai cherché à retrouver la phonétique de l'antiquité, — et celle du V^e siècle avant Jésus-Christ tout particulièrement, pour laquelle il existe un certain nombre de travaux détaillés. Je me suis attelé à cette étude lorsque j'ai écrit *A Colone*, composé à partir d'un extrait de l'*Cédipe à Colone* de Sophocle, *Polla ta dhina*, d'après l'*Antigone* du même Sophocle, et *A Hélène*, écrit cette fois-ci sur un texte de Euripide.

Etonnamment peut-être, je n'ai pas non plus été tenté, pour l'*Orestie*, de calquer mon intervention musicale sur la forme de l'œuvre. Là encore, je connaissais naturellement assez bien les différents aspects formels de l'*Orestie* pour les avoir étudiés étant jeune ; mais, pour moi qui suis grec d'origine, il n'y avait rien ici d'assez exceptionnel pour allumer en moi quelque idée que ce soit. La Tragédie Antique était pour moi quelque chose de courant. Plus qu'autre chose, c'est la beauté à la fois poétique et phonétique du texte qui m'a guidé, — et le contenu de l'œuvre. En outre, l'*Orestie* met en scène une légende de la période mycénienne, qui est certainement l'une des périodes de la Grèce Antique qui m'a toujours le plus attiré. Peut-être parce qu'on en connaît peu de choses et qu'un mystère de ce fait l'entoure. L'époque mycénienne a d'ailleurs fourni les légendes de base à tout le classicisme grec. Que l'*Orestie* se rattache à cette période constituait donc pour moi un intérêt supplémentaire, même si Eschyle

a donné un tour tout à fait contemporain à la légende qu'il a mise en scène.

Au-delà de la civilisation mycénienne, c'est autre chose qui m'intéressait aussi de retrouver au travers de l'*Orestie* : ce conflit, dont l'œuvre traite, entre la loi archaïque et la loi nouvelle, où une justice essentiellement patriarcale est finalement remplacée par une justice plus régulière, — celle de l'Aréopage, du grand tribunal d'Athènes. Au cours de l'œuvre, la notion de justice en effet se transforme, la loi de vendetta qui régnait d'abord disparaissant au profit de la loi étatique, — et, à l'instigation d'Athéna, les Erynnyes, ces sortes de furies-vampires qui poursuivent Oreste pour son crime, sont finalement transformées en *Euménides*, c'est-à-dire en bienfaisantes. Il y a déjà dans tout ceci quelque chose de la démocratie. C'est naturellement l'un des aspects fondamentaux de l'intérêt que j'ai toujours eu pour cette œuvre : qu'elle soit en quelque sorte l'acte de naissance des droits de l'homme.

Nous savons fort peu de choses de la Tragédie Antique, mais nous pouvons supposer qu'à l'époque où toutes ces pièces ont été écrites, le théâtre d'Eschyle devait participer de cette notion de *théâtre total* qui m'a longtemps intéressé. La Tragédie Antique a tout, en effet, pour entrer dans cette catégorie : non seulement du point de vue des éléments qui la constituent, — poésie, action, danse, musique, —

mais aussi par la sobriété de l'argument et de la gestique, et par ses résonances symboliques. Il est certain que lorsqu'à Ypsilanti je me suis lancé dans l'*Orestie*, l'idée était présente à mon esprit sinon de réaliser un théâtre total, du moins d'aller dans ce sens-là. Aujourd'hui, le théâtre total, avec cette vie et cette harmonie interne qui le définissent, n'existe à mon sens véritablement qu'à l'extérieur de l'Occident, — au Japon, à Java, en Inde même, éventuellement en Afrique. Je pense d'ailleurs qu'à l'époque où elle vivait encore, la Tragédie Antique devait être beaucoup plus proche du Nô japonais que de la façon qu'aujourd'hui nous avons de représenter une œuvre d'Eschyle ou de Sophocle. Séparez, dans le théâtre Nô, la musique de l'action scénique ou l'action scénique de la musique : le résultat sera à chaque fois probant. Cette forme-là se prête à tous les tests susceptibles d'examiner sa validité théâtrale. Même isolé, chaque élément du Nô conserve tout son intérêt.