

ALLÉGORIES ET MUTATIONS VOCALES AU SEIN DE LA
TRAGÉDIE GRECQUE MODERNE A TRAVERS LES ŒUVRES
DE YANNIS CHRISTOU (1926-1971)
ET MICHAEL ADAMIS (1929)

Anastasia Georgaki

INTRODUCTION

Depuis son apparition à Athènes, à la fin du VI^e siècle avant notre ère, la tragédie grecque¹ n'a cessé d'être l'objet de débats récurrents. À la suite de Platon et d'Aristote, de nombreux spécialistes, qu'ils soient philologues, philosophes, anthropologues, historiens, voire psychanalystes, se sont inlassablement interrogés sur la naissance et la nature de cette création profondément originale qui fut l'origine du théâtre et de l'opéra, et lui ont conféré un sens et une portée à chaque fois différents : aux analyses contrastées (pour ne pas dire profondément antithétiques) de F. Nietzsche et de U. Von Wilamowitz², ont succédé les lectures proposées par les « Ritualistes de l'École de Cambridge », les « Philologues de l'École de Lille », « les Anthropologues de l'École de Paris », etc.

1. À propos de la naissance de la tragédie grecque nous savons seulement que le premier concours tragique se déroule en 524 av.J.-C. La première tragédie qui nous soit conservée est *les Perses* d'Eschyle, représentée en 472 av.J.-C. Aristote définit la tragédie comme « l'imitation d'une action noble [...] faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui, par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation (*catharsis*) des émotions de ce genre » (*Poétique*, 1449b).

2. Ulrich von WILAMOWITZ-MELLENDORFF, *Qu'est-ce qu'une tragédie attique ? Introduction à la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

Excepté les textes tragiques d'Eschyle, d'Euripide et de Sophocle qui nous sont parvenus comme un héritage mondial, nous ne disposons d'aucun élément nous éclairant sur la musique et la manière dont chantaient les chœurs ou le coryphée, ou sur les effets vocaux produits par les acteurs et leurs masques, expression de leurs émotions. Comme la tragédie est fondée sur la conjonction des plusieurs arts, nous pouvons affirmer que la musique est le seul art dynamique en liaison étroite avec la parole poétique, qui s'écoule dans le temps et qui puisse éveiller des émotions et les amplifier aviver avec le temps. Plus concrètement, à travers la musicalité de la voix parlée, récitée et chantée, les différentes manifestations vocales comme les cris de deuil et d'espoir qui fondent le tragique dionysiaque dans toute son ampleur ou le hurlement, la pleur ou autres plaintes – nous renvoient à penser à la théorie de Nietzsche sur la tragédie grecque. Pour ce penseur en effet, la tragédie est née « de l'esprit de la musique », la musique jouant le rôle de véhicule de la parole poétique³. Cependant aujourd'hui nous avons peu d'informations sur la musicalité du texte et du chœur et aussi sur la mise en scène de la voix dans la tragédie grecque. Comme le remarque N. Loraux dans son livre *La voix endeuillée* « l'adaptation des morceaux lyriques d'une tragédie est tendanciellement une tâche impossible parce que nous ne savons plus ni monter un chœur ni intégrer vraiment la musique et la danse à la mise en scène du texte⁴ ».

Comment peut-on réveiller l'écho de ces voix secrètes enfouies dans le texte – tâche à la fois nécessaire pour « retrouver » la signification originelle et à peu près impossible ?

L'objectif principal de cet article est de présenter l'herméneutique de voix secrètes enfouies dans le texte à travers l'esthétique moderne de

3. Friedrich Nietzsche, *The birth of tragedy and the cas of Wagner*, trad. W. Kaufmann, ew York, vintage books, 1967.

4. Nicolas Loraux, *La voix endeuillée. Un essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999, p. 34.

deux compositeurs grecs de l'avant-garde dans les années 1960 : Yannis Christou⁵ (1926-1970) et Michael Adamis⁶ (1929-).

LE RENOUVEAU DE LA TRAGÉDIE GRECQUE PAR LES COMPOSITEURS GRECS
DU XX^E SIÈCLE.

Mon choix de présenter un sujet sur le traitement vocal dans la tragédie grecque et non dans l'opéra, est lié à la tradition scénique qui existe depuis les cinquante dernières années en Grèce. Quoique la tragédie grecque antique ait été le point de départ du théâtre, de l'opéra et de la tragédie moderne de Racine, en Grèce moderne, la tragédie grecque voit le jour sur son lieu d'origine après 2000 ans, à l'aube du xx^e siècle, grâce aux efforts de certains metteurs en scène, compositeurs et chercheurs Grecs soucieux de représenter les textes tragiques d'Eschyle, d'Euripide, de Sophocle en privilégiant une approche plus réaliste : une approche qui, se basant sur les recherches en archéologie et en l'archéomusicologie, s'attachent à restaurer les costumes, la chorégraphie, les mouvements, la musique et les parties chorales d'époque. Ainsi, nous remar-

5. Yannis Christou, (1926-1970) qui a eu malheureusement une fin de vie très tragique (à l'âge de 44 ans), est considéré aujourd'hui comme un de rares compositeurs de musique grecque d'avant-garde. Anne-Marie Luciano, la musicologue qui s'est occupée de son œuvre, le nomme « le métaphysicien de la musique », car il essaie d'entremêler philosophie et musique (on rappelle sa double formation, philosophique et musicale). La langue du compositeur est plutôt liée au vocabulaire de la philosophie (praxis-metapraxis) : il a développé son système personnel (mutations et patterns) et animé par un vif intérêt pour les cultures anciennes (notamment la culture phénicienne, égyptienne) ; il a développé une langue qui élève la musique à une forme de rituel, permettant à l'instinct de se libérer. Pour d'autres informations sur sa vie et ses œuvres, voir : www.janichristou.com

6. Michael Adamis, qui fut un des précurseurs de la musique électroacoustique en Grèce, a été profondément influencé dans ses premiers pas musicaux par la musique byzantine, la structure des mots et son contenu spirituel mais aussi par les techniques de l'écriture musicale de l'avant-garde et l'élaboration du matériau sonore par les nouvelles technologies. Pendant ces années, le compositeur a créé un style personnel qui conjugue tradition et innovation. Il a travaillé sur plusieurs genres musicaux de la musique et il est considéré comme le précurseur de la musique électroacoustique en Grèce. Concernant la tragédie antique il s'est illustré pendant la période 1960-1974 par ses œuvres : *Sept contre Thèbes* (1968), *Iphigénie en Aulis* (1970), *Oreste* (1971) et *Prométhée enchaîné* (1974).

quons que, de plus en plus, les compositeurs grecs au fil du xx^e siècle se sont orientés plutôt vers la dramaturgie musicale de la tragédie antique que vers celle de l'opéra.

Les premiers efforts pour composer pour la tragédie grecque antique remontent à l'aube du xx^e siècle. Les parties chorales de l'adaptation musicale de George Akellaridis pour *Iphigénie* (1905) et de George Paxtikos pour *Prométhée* (1910) sont composées selon le *mélós* byzantin. Cependant, la réussite de la mise en musique byzantine du texte grec antique revient au compositeur Konstantinos Psahos⁷ et au couple Eva Palmer et Angelos Sikélianos qui ont réinventé les Fêtes Delphiques en 1926⁸. Le fameux chef d'orchestre et compositeur Dimitri Mhtropoulos a poursuivi cette tradition dans les tragédies *Elektra*, *Ippolytos* dans les années 1930. D'autres compositeurs de cette génération ont suivi le même modèle.

Selon Nikos Xanthoulis⁹ la mise en musique du texte grec ancien des tragédies (textes originaux ou traduits en grec moderne) par les compositeurs modernes suit deux approches : subjective et scientifique. Dans la première approche, le compositeur écrit la musique selon son style personnel en collaboration avec le metteur en scène ; dans le deuxième cas, il s'engage à étudier le texte grec ancien, la prosodie, la structure de l'œuvre, traiter le chœur selon la prosodie du texte, utiliser des instruments et modes grecs anciens et, en général, à se baser sur des preuves scientifiques¹⁰.

Après le renouveau de la tragédie dans les années 1920, initié par le couple Angelos et Eva Sikelianos et les Fêtes de Delphes¹¹, le théâtre d'Épidaure s'épanouit dans le cadre du nouveau Festival d'Épidaure qui voit le jour dans les années 1950. Iannis Xenakis, auteur d'une *Oresteia*¹²

7. Konstantinos Psahos a inventé l'instrument *panarmonion* pour jouer des micro-intervalles des modes byzantins sur clavier.

8. Pour en savoir plus Maria Tsoutsoura, « *Les Fêtes Delphiques* (1927, 1930) : enjeux culturels d'un phénomène international », dans *Labyrinthe, Actualité de la recherche* (n° 24), article mis en ligne le 7 juin 2006. URL : <http://revuelabyrinthe.org/document1282.html>.

9. Nikos XANTHOULIS, *La musique du futur selon son passé* (texte en grec), www.eem.org.gr/composers/210/EIΣΗΓΗΣΗ/2048.doc

10. Egert PÖHLMANN et Martin L. WEST, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 2001.

11. Gonda Van Steen, « The World's a Circular Stage : Aeschylean Tragedy through the Eyes of Eva Palmer-Sikelianou », *IJCT* 8, 2001-2002, pp. 375-393.

12. Evagelia Vagopoulou, « The Universality of Xenakis *Oresteia* », dans cicm.msh-parisnord.org/ColloqueXenakis/papers/Vaggopoulou.pdf

(1965-55), Jani Christou, auteur des *Perses* (1963) et Michael Adamis, auteur de *Sept sur Thèbes* (1967) sont parmi les compositeurs qui ont profondément renouvelé la composition dramatique en l'enrichissant par des techniques d'avant-garde et des moyens électro-acoustiques, tout en gardant des éléments.

D'autres compositeurs de la génération suivante (nés entre les années 1930 et 1940) ont composé pour la tragédie grecque antique : Dragatakis, Xenos, Kounadis, Konstantidis, Antoniou, Flerianos, Karaindrou kai Adamis. Selon John Daverio¹³, ces compositeurs ont retravaillé cet héritage antique en exploitant quatre sources historiques : la littérature, les documents grecs anciens existants, des textes théoriques sur la pratique de la musique grecque ancienne et sur l'esthétique de la musique définie par Platon et Aristote.

Pour conclure, au cours du XX^e siècle on compte pas moins de 1620 œuvres de compositeurs grecs au service du texte tragique, de la tragédie et des comédies. Selon des recherches récentes la plupart des compositeurs de la première moitié du XX^e siècle qui ont écrit pour la tragédie grecque ont utilisé le modèle du *mélòs* byzantin d'une manière assez conservatrice et austère, pour interpréter les chœurs qui furent la partie chantante de l'œuvre¹⁴.

Par contre, dans les années 1960, la nouvelle génération des compositeurs, comme Yannis Christou et Michael Adamis et autres, ont osé aller

13. John Daverio, « The legacy of Greek antiquity as a stimulus for the musical avant-garde », dans Symposium proceedings of music and ancient Greek international meeting, 1996, european cultural center of Delphi, Athènes, Livanis publishing, 1999, p. 283-299.

14. Si l'on s'en tient donc à la composition musicale, la seule d'ailleurs qui soit visible dans les textes car il n'y a ni acte ni scène, la succession des parties chantées structure la tragédie de deux façons. 1) Selon une structure fixe : les chœurs entrent au début et sortent à la fin. Le reste du temps, ils sont dans l'*orchestra* et chantent quatre ou cinq *stasima*, « chants arrêtés », le mot signifiant que le chœur reste dans l'*orchestra*. 2) Une seconde composition musicale utilise deux éléments mobiles : *mélòs* et *kommos*.

Le *mélòs*, qui signifie simplement « chant », désigne les moments où un acteur chante seul, sans le chœur. Souvent le mètre correspondant est l'anapeste. Le *kommos* est un chant de deuil collectif qui implique que les chanteurs se frappent la poitrine. Le *Kommos* (*kompto* signifie « frapper ») est chanté par le chœur et un ou plusieurs acteurs. C'est un chant bouleversant de douleur qui éclate, le paroxysme du *pathos*. L'*aulos* peut utiliser alors le mode lydien, très aigu, pour produire une musique stridente.

plus loin dans la création musicale pour la tragédie, sortant des clichés et utilisant des sonorités différentes obtenues par des mutations vocales et des sons électroacoustiques. La voix fut traitée d'une manière contemporaine pour projeter les fantômes du passé, par le renforcement du deuil et du tragique, à travers les nouvelles techniques offertes par la technologie.

2. ALLÉGORIES VOCALES DANS *PERSES* (1963) DE YANNIS CHRISTOU :
LES VOIX DE KATHARSIS

La création musicale de Jani Christou sur *Perses* (1963), mise en scène par Carolos Koun, a été présentée en avril 1964 à Londres au théâtre Aldwych. Cette création fut assurément un événement crucial pour la musique d'avant-garde de l'époque. Selon Jani Christou, la transformation des énergies acoustiques en musique peut être réalisée en révolutionnant l'esthétique musicale¹⁵. Ainsi, s'est-il risqué à collaborer avec le fameux metteur en scène Karolos Koun (le créateur du Théâtre de l'Art) pour la réalisation de son œuvre *Perses* afin d'exprimer ses idées musicales sur le rituel musical. Dans ce cadre, il a pu utiliser, d'une manière tout à la fois archaïque et moderniste, l'orchestre, transformant l'acoustique des instruments anciens par le biais de la musique électronique, soumettant le traitement du chœurs aux exigences du texte tragique et aux jeux des acteurs. Le résultat sonore et visuel est monumental, Christou a réussi à renforcer le tragique par des allégories vocales suffisamment modernes pour être présentés comme appartenant à son époque.

Pour que le compositeur puisse interpréter vocalement l'aspect tragique du texte, il a : a) travaillé sur le texte grec antique et sa traduction b) sur la prosodie du texte c) sur la reconstitution du chœur selon le mélôs byzantin, d) sur l'aspect électroacoustique qui donne le sens de la cosmogonie, e) sur l'espace sonore, f) sur l'interaction lumière et son¹⁶.

15. Anne-Marie Luciano, *Jani Christou, The Works and Temperament of a Greek Composer*, δ.δ. του 1983, αγγλ. μτφρ. Catherine Dale, Harwood Academic Publishers, 2000, p. 35.

16. Il faut savoir que, selon le vers employé, on peut déterminer les parties chantées. Il y a certes des points épineux, et les rythmes anapestiques qui servaient à l'entrée du chœur étaient aussi utilisés pour des dialogues. Cela dit, suivant le placement de la séquence dans la pièce, suivant le vers utilisé et suivant ce que peuvent rapporter les *scholies* (commentaires en marge ou dans le texte, apportés par un lecteur informé), on peut aisément identifier les sections chantées.

Dans *Perses* Christou a préservé la forme classique de la tragédie grecque antique – définie par Aristote dans sa Poétique (1452b14) – en ce qui concerne la macro-structure de l'œuvre : *prologue* (parlé) ; *πάροδος* / *párodos* (chant d'entrée du chœur) ; *épisode* (parlé) ; *στάσιμον* (μέλος) / *stásimon* (mélос) (chant du chœur sur la scène) ; *ξοδος* / *éxodos* (sortie du chœur, parlé)¹⁷. Ses innovations portent sur l'alternance entre les parties parlées, chantées et récitées (sous forme de psalmodies) accompagnées par un orchestre ou un ensemble instrumental ou une bande, l'ensemble respectant le texte tragique. Le compositeur affirme que sa première intention pour l'adaptation musicale de la tragédie *Perses* était d'utiliser le matériau vocal comme matière sonore de la tragédie afin d'exalter les émotions primitives en juxtaposant des mots et des phrases de manière à créer des schémas de texture variable.¹⁸ Ainsi, des parties dans l'« hypocrousis » exigent de certains membres du chœur qu'ils prononcent en même temps différents morceaux du texte mais selon une dynamique différente.

Dans le *parodos* le chœur des hommes âgés attend la mort dans la peur et la confusion. Cet état mental est exprimé par la défragmentation du chœur. Le chœur ne se déclame pas comme une unité mais fait retentir séparément les cris des hommes effrayés. Le compositeur ici élabore le texte du chœur, selon un mode non pas linéaire mais vertical et aléatoire. Ainsi, on entend des voix dispersées des tonalités et dynamiques différentes qui parfois s'unissent à une phrase. En même temps le support électroacoustique avec des voix préenregistrées et traitées par des déformations essentielles (reverb, reverse, écho, filtres) renforce l'idée d'agonie et de confusion.

Le premier *stasimon*, la bande et les cloches renforcent l'ambiance sacrée qui se dégage du chœur. Christou traite la voix humaine dans

17. Dans une pièce de théâtre grecque, on trouve quatre types d'expression verbale :

1. La déclamation sans musique – pour le *Prologue* et l'essentiel des *Episodes*.
2. Le chant du chœur, surtout dans les *stasima*, mais aussi en contrepoint au chant ou au mélodrame d'un acteur.
3. Le chant d'un acteur, lors des passages d'émotion intense des *Episodes*.
4. Le mélodrame, qu'on trouve notamment à la fin des pièces : il s'agit d'une psalmodie très appuyée, mais non chantée, accompagnée musicalement, comme les *mélodrames* à l'opéra...

Dans la tragédie, le chant ou le mélodrame d'un personnage sont les marques de l'affliction, exaltant la douleur humaine sous une forme lyrique.

18. Anne-Marie Luciano, Γιάννης Χρήστου, επιμ και μετ. Γ. Λεωτσάκος, βιβλιοσυνεργατική, Αθήνα 1987, p. 142.

tous ses registres : du cri jusqu'au faible bruit de la respiration, de la voix murmurée, du souffle au cri désespéré et angoissé. La déclamation de la crainte laisse place à la déclamation de la douleur, de la passion qui, à son tour, s'achève par la supplique à Jupiter. A partir du 2^e *stasimon* Les percussions, par une orchestration successive en crescendo, placent progressivement le spectateur dans une situation psychologique assez effrayante.

Le matériau sonore de la bande magnétique est constitué par des voix enregistrées dans tous leurs états – du souffle au cri – qui répètent le texte, et par des sons de cloches et des sons continus élaborés par des techniques de la musique concrète dans le studio personnel du compositeur.

Par le traitement tout à la fois traditionnel et novateur du chœur, et par l'usage des moyens électroacoustique qui renforcent le tragique. Jani Christou réaffirme son credo¹⁹ : la musique est pour lui un le moyen de libérer les forces profondes, instinctives des hommes. « Il faut que la musique soit porteuse de libido, d'une énergie psychique effrayante. Cette libération des pulsions inconscientes face à l'ego tout puissant / face à la toute puissance de l'ego conduit à la *katharsis*. » Christou, par cette approche tragique, recourt aux archétypes jungiens de l'inconscient, un inconscient qui se cache derrière les archétypes bio-cosmiques des profondeurs de temps²⁰.

MUTATIONS VOCALES DANS *PROMÉTHÉE* (1974) DE ADAMIS :
LA VOIX DOULOUREUSE

Micheal Adamis qui se considère comme le précurseur, dans les années 1960, de la musique électroacoustique en Grèce²¹, a écrit une série d'œuvres musicales pour la tragédie grecque : d'une part pour la radio, sous forme de *hörspiel* : *Aias* (1960), *Le Banquet* (1960), *Phèdre* (1961) et *Iphigénie* (1960) ; d'autre part pour la scène, tragédies qui ont été jouées au théâtre d'Epidaure comme *Sept sur Thèbes* (1968), *Iphigénie* (1970), *Orestes* (1971) et *Prométhée enchaîné* (1974). Il faut aussi souligner que

19. Jani Christou (23/08/1968) : « *The function of music is to create soul, by creating conditions for myth, the root of all soul. Where there is no soul, music creates it. Where there is soul, music sustains it.* » Dans www.janichristou.com.

20. Hlliana Iliadou, *Perses de J. Christou*, dans www.ancientgreekdrama.gr.

21. Anastassia Georgaki, A. Loufopoulos, « Michael Adamis, precursor of Greek Electroacoustic music », dans actes *First colloque of Greek Modern Music*, Athènes, Nefeli, 2000.

le compositeur à cette époque (1974), disposait dans son studio personnel d'un équipement électronique classique (magnétophones à vitesse variable, synthétiseur analogique VCS3 etc.).

On pourrait dire que le compositeur aborde la tragédie grecque avec respect en raison de sa portée philosophique et de son ampleur historique. Dans *Prométhée* (1974), œuvre composée pour des voix d'acteurs, des voix de chœurs, orchestre et bande, le compositeur a travaillé sur un double plan : il a préservé le mélос vocal des chœurs (selon le mode byzantin) en respectant la prosodie du texte, et il a par ailleurs construit un partenaire imaginaire sur la bande magnétique. Ainsi il a créé des dialogues ou des entremêlements simultanés entre le chœur et la bande magnétique qui renforcent la charge tragique des scènes.

Une autre dimension de cette œuvre est le continuum sonore : les transitions entre paroles et musique. Pour y parvenir le compositeur utilise diverses techniques de la musique concrète et électronique comme :

- La superposition du matériel pour que certains mots se mélangent entre eux dans la forme finale qui est stéréophonique. Le texte original grec est lu par une seule voix, qui, par la suite, est superposée deux fois à elle-même et modifiée par des interventions sur le tempo et l'intensité. Le but de cette superposition du matériel est de créer un *chorus* de voix à partir d'une seule voix.

- Les techniques de montage : le couper-coller pour créer une image sonore unique des mots. Toutefois le montage ne représente pour Adamis qu'un stade intermédiaire de la composition, un matériau qu'il va soumettre à des manipulations ultérieures.

- La transformation des sons vocaux jusqu'à ce qu'ils deviennent méconnaissables à la suite de plusieurs manipulations : couper, coller, changer la vitesse et de direction, filtrage.

- Les voix manipulées par des techniques analogiques du studio classique : bouclage, changement de vitesse, changement de direction, retard (*tape delay*).

- L'usage des voix purement traditionnelles propres aux rites grecs comme *moiroloi* (lamentation), voix populaires, etc.

Dans le schéma suivant, nous donnons un plan descriptif de la composition vocale de la bande magnétique :

- A) du 10.25" jusqu'à 11.29" : voix traitées qui dialoguent avec le chœur
- B) de 13.00" à 15.00" : voix colorées
- C) de 15.57 à 16.50 : voix décomposées
- D) de 17.45 à 19.00 : lamentation (*moiroloi*) et spatialisation

E) de 19.30 à 22.00 : Mer des voix, des voix qui chantent dans différents styles vocaux selon les modèles grecs (grec ancien jusqu'au démotique)

F) de 20.00 à 22.00 : des voix animales-hurlements

G) de 21.30 à 25.00 : des voix des femmes qui se transformant en hurlement. Le vent qui hurle en contrepoint avec les voix du chœur et les foudres.

LA RECONSTITUTION DE L'EFFET TRAGIQUE PAR LE TRAITEMENT VOCAL

S'interroger sur la dimension, collective ou singulière, de l'effet tragique, sans pour autant perdre de vue que la réponse à une telle interrogation ressemble toujours beaucoup à une pure construction. Mais aussi, parce que c'est à partir de notre actualité et de ces questions que nous interrogeons la tragédie ancienne, effet exercé au présent sur les spectateurs que nous sommes. Les compositeurs procédèrent donc à un va-et-vient entre les trois termes que sont²² : les textes tragiques tout à la fois étudiés comme textes et resitués dans leur contexte historique ; la réception actuelle de la tragédie ; et celle, ancienne, que nous tentons de construire – et que peut-être tout simplement nous imaginons – à partir des textes où elle est supposée s'inscrire en creux. Comment reconstituer l'effet tragique par l'aspect acoustique vocal ?

Christou, dans *Perses* (1963) jette un pont entre la voix archaïque et la voix contemporaine. En utilisant des techniques de composition contemporaines il exploite la palette timbrale de la voix dans toutes ses dimensions, en remontant aux origines de l'espèce humaine. On passe ainsi de la *voix-chant* – qui fut intimement liée à la poésie et la mélodie vocale tant individuelle que chorale et qui constitue l'aspect fondamental du *mélôs*²³ –, à la *voix-timbre* qui est très liée à l'espace et au temps, et qui change selon le contexte. En s'éloignant du modèle du *mélôs*, même si on fait appel aux mêmes chanteurs, le compositeur encourage les acteurs à aller au-delà de leurs limites vocales : *la voix cri*, *la voix-pleur*, *la voix-*

22. Cf. Nicolas Loraux, *La Voix endeuillée. Un essai sur la tragédie grecque*, op. cit., p. 35.

23. « le mot *mélôs* – qui chez Homère n'est utilisé qu'au pluriel pour l'ajustement des articulations du corps, qu'on emploie alors comme une sorte de « collectif » sur le modèle de l'emploi collectif simultané de *logos* (parole) pour toute la poésie lyrique, afin de désigner le monde articulé des sons « toute articulation tonale s'appelant dès lors une mélodie ». Johannes Lohmann, *Mousiké et Logos*, Paris, T.E.R., 1989.

supplie, la voix-geste, la voix-animale, la voix-incantatoire. C'est ce que nous appelons la *Klangfarbenmelodie*. Dans ce nouveau contexte la voix balance entre des paroles mi-parlées ou mi-chantées, le texte devient non-intelligible, la voix se libère de son contexte purement sémantique et d'autres aspects de la voix émotionnelle (soupirs, cris, rires, etc.) sont exaltées. Les conceptions visionnaires d'Antonin Artaud, comme aussi l'expressif *sprechgesang* de Schönberg trouvent asile dans de nouvelles formes musicales qui combinent divers aspects des arts : musique, poésie, théâtre, danse... « Destruction et construction s'interpénètrent : alors même que le texte perd son sens linguistique, sa dimension communicative, le matériau sonore, le résidu acoustique de la langue est structuré en sons et acquiert donc un sens musical. »²⁴

Cette allégorie vocale proposée par Christou nous amène à penser : « Théâtre antique et recherche vocale contemporaine ? »²⁵

Les Perses (1965) de Jani Christou ouvre toute une série de questions : la question de l'art mixte comme art total, celle de l'interprétation et de la récupération des dimensions esthétique-politiques de la pensée grecque, celle de l'élaboration de totalités alternatives, celle de la mise en accusation de la totalité, celle de l'inhumation/exhumation du total comme on l'observe dans l'opéra post-wagnérien, à celle de la traduction de l'aspiration à un art total dans un modèle artistique particulier, pour aboutir à la question plus vaste d'une Europe arc-boutée sur le fantasme de l'œuvre-somme.

De son côté Adamis va plus loin dans l'élaboration du matériau vocal par des moyens électroacoustiques, en appliquant des techniques de musique concrète. Une autre conception de la voix, la relation de *la voix-musique* avec *la voix-récitée* et déclamée ou de *la voix-cordes vocales* et de *la voix-geste*, élargit le champ des recherches du compositeur qui regarde la voix sous un autre prisme : non pas seulement sous son aspect mélodieux et musical mais aussi sous son aspect philosophique (la voix comme phénomène). La voix traitée sur bande balance entre ses limites : la parole et le chant, le cri et le silence, le souffle vital et le bruit blanc, la voix amplifiée et la voix fragmentée. Le matériau vocal

24. Carl Dalhaus, « Problèmes esthétiques de la musique électronique », dans *Contrechamps* n° 11, Genève, 1990, p. 103.

25. « Théâtre antique et recherche vocale contemporaine ? On sait que nos contemporains qui se tournent tous vers les musiques extra-européennes ont compris que tout ce qui reste à découvrir existe déjà ailleurs. » Commenté par Alain Sxielik dans *Télérama*, 7-13, décembre 1985. *Japon 5, musique du nô*. Disque Ocora 558625. Paris 1985.

de la bande magnétique interagit avec les chœurs en créant un paysage sonore teinté de tragique. Voix de lamentation, voix décolorée, nuages des voix qui explosent en hurlements, polyphonie.

ÉPILOGUE

Selon Daniel Charles, la voix met aujourd'hui au défi les procédures d'accumulation et de stockage que nous impose la technologie. Mais elle ne le fait qu'en vertu de leur rapport « authentique » – c'est-à-dire de subversion, de détournement avec cette même technologie²⁶.

Les mutations vocales changent de forme avec les moyens électroniques. A partir des années 1950, les compositions novatrices, qui introduisent de nouveaux modes vocaux et instrumentaux, paraissent influencées par d'autres tendances musicales et esthétiques de l'époque. La *musique concrète* gagne du terrain, des formes modulaires et des macro-structures variables sont créées, elles représentent les premières esquisses des *Mixed-media performances*. C'est dans ce cadre que s'inscrivent les deux créations originales pour la tragédie grecque exposées dans ce texte. Les petites graines plantées par Jani Christou et Michael Adamis dans le traitement des voix de la tragédie grecque constituent un modèle d'inspiration aujourd'hui pour des jeunes compositeurs grecs qui ont à leur disposition la technologie numérique pour l'élaboration de voix en temps réel et différé vers l'émergence du tragique.

26. Daniel Charles, *Le Temps de la voix*, *op.cit.*, p. 35.

BIBLIOGRAPHIE

Michael ADAMIS, « Within and Beyond Symbolism : An Insight and Perspective of Musical Creation » *Contemporary Music Review*, Volume 12, part 2, 1995 p. 9-21. Malaysia, Harwood Academic Publishers GmbH.

Horst-Dieter BLUME, Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο. μετ. Μαρίας Ιατρού. Αθήνα : Μ.Ι.Ε.Τ., 1993³.

L. CAMILLERI, D. SMALLEY, « The Analysis of Electroacoustic Music », *Journal of New Music Research*, Volume 27, 1998, p. 3-8. New Jersey, Swets & Zeitlinger.

Daniel CHARLES, « Thèses sur la voix », dans *La Voix, l'écoute, Traverses 20*, Paris, Centre G. Pompidou, 1980.

Carl DALHAUS, « Problèmes esthétiques de la musique électronique », dans *Contrechamps* n° 11, Genève, 1990, p. 103.

Anastassia GEORGAKI, A. Loufopoulos, « Michael Adamis, precursor of Greek Electroacoustic music », dans actes *First colloque of Greek Modern Music*, Nefeli, Athènes, 2000.

Gonda VAN STEEN, « The World's a Circular Stage : Aeschylean Tragedy through the Eyes of Eva Palmer-Sikelianou », *IJCT* 8, 2001-2002, pp. 375-393.

John DAVERIO, « The legacy of Greek antiquity as a stimulus for the musical avant-garde », dans actes *Symposium of music and ancient Greek international meeting* 1996, eutopean cultural center of Delphi, Athènes, Livanis publishing, 1999, p. 283-299.

S. EMMERSON, « Acoustic/Electroacoustic : The Relationship with Instruments » *Journal of New Music Research*, Volume 27, 1998, p. 146-163. New Jersey, Swets & Zeitlinger.

Iliana ILIADOU, *Perses de J. Christou*, dans www.ancientgreekdrama.gr.

Johannes LOHMANN, *Mousiké et Logos*, Paris, T.E.R., 1989.

Nicolas LORAUX, *La voix endeuillée. Un essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.

Anne-Maire LUCIANO, *Jani Christou, The Works and Temperament of a Greek Composer*, Catherine Dale (trad.), Harwood Academic Publishers, 1999.

Anne-Maire LUCIANO, Γιάννης Χρήστου, επιμ και μετ. Γ. Λεωτσάκος, βιβλιοσυνοργατική, Αθήνα 1987, p. 142.

Sheila MURNAGHAN, *La musique du sphinx : poésie et structure dans la tragédie grecque*, dans *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 109, (1989), pp. 232-242.

Friedrich NIETZCHE, « The birth of tragedy and the case of Wagner », trad. W. Kaufmann, New York, Vintage books, 1967.

Egert PÖHLMANN et L. WEST MARTIN, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 2001.

Maria TSOUTSOURA, « Les Fêtes Delphiques (1927, 1930) : enjeux culturels d'un phénomène international », *Labyrinthe, Actualité de la recherche* n° 24, mis en ligne le 7 juin 2006. URL : <http://revuelabyrinthe.org/document1282.html>. Consulté le 23 mai 2008.

Ulrich von WILAMOWITZ-MÛELLENDORFF, *Qu'est-ce qu'une tragédie attique ? Introduction à la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

Evagelia VAGOPOULOU, « The Universality of Xenakis *Oresteia* », dans [cicm.mshparisnord.org/ColloqueXenakis/papers/Vaggopoulou.pdf](http://mshparisnord.org/ColloqueXenakis/papers/Vaggopoulou.pdf)

A. SIMEONIDOU, *Dictionary of Greek composers*, Athènes, Nakas, 1995.

SITES INTERNET

Archives privées du compositeur M. ADAMIS

Archives privées du compositeur J. CHRISTOU

<http://www.ancientgreekdrama.gr>

<http://www.janichristou.org>