Discours prononcé par M. François-Bernard Mâche

pour l'installation de M. Michaël Levinas à l'Académie des Beaux-Arts,

le mercredi 15 juin 2011

Il me paraît nécessaire de commencer ce discours d'accueil par quelques observations sur le nom de son bénéficiaire. Si ce nom, en effet, est déjà familier à tous, c'est qu'un des grands philosophes du siècle précédent lui a donné un lustre exceptionnel. Il est couramment admis que dans ce genre de situation, l'héritier a pour tâche difficile de faire briller son prénom d'un éclat égal à celui du nom paternel, et que c'est là un défi que tous ne parviennent pas à relever. Ce prénom a des origines significatives. Depuis plusieurs générations, le nom divin est inclus dans les prénoms masculins de la famille. Le grand-père s'appelait Yehiel – ou « Dieu vit ». Le père Emmanuel – ou « Dieu avec nous ». Le fils s'appellera Michaël, ou « Qui est comme Dieu ? ». Je dois ces interprétations à notre nouveau confrère, mes connaissances linguistiques n'ayant pas inclus l'hébreu. Lorsque j'ai conversé avec Michaël Levinas pour déterminer avec lui la meilleure manière d'illustrer ici son profil, bien loin d'esquiver ce thème sensible de l'héritage familial et culturel, il a été le premier à le reconnaître comme essentiel, et c'est avec l'aisance d'une forte personnalité qu'il a souligné tout ce qu'il devait à des parents exceptionnels. Dans son cas, aucun meurtre symbolique de l'image paternelle n'a dû être commis, et c'est déjà là un trait qui place Michaël Levinas à l'écart de bien des clichés.

Lorsqu'il est né à Paris en 1949, ses parents étaient marqués par le deuil d'une fille, et par la terrible épreuve d'une guerre où toute leur famille restée en Lituanie avait été massacrée parmi tant d'autres juifs ashkenazes. Si le père avait été épargné, c'est qu'en 1939, naturalisé Français depuis huit ans, il avait été mobilisé comme interprète d'allemand, puis, après la défaite, interné en Allemagne comme prisonnier de guerre et non comme déporté. Lui qui avait été l'élève des philosophes Husserl puis Heidegger avant l'arrivée au pouvoir de Hitler, fut le témoin déchiré des persécutions dont souffrit le premier, et de l'allégeance du second au nazisme. En 1933, un des grands écrivains français dont il fut proche, Maurice Blanchot, avait également flirté avec le nationalisme d'exrtrême droite. Après ces tragédies humaines et intellectuelles, le père de Michaël Levinas se consacra plus que jamais à l'approfondissement d'une culture qu'on avait voulu détruire. Durant la petite enfance de

notre nouveau confrère, tandis qu'il travaillait à sa thèse sur *Totalité et infini* qui lui valut la notoriété une dizaine d'années plus tard, Emmanuel Levinas était très proche d'un étrange maître talmudiste qui se faisait appeler Chouchani, et qui connaissait par coeur non seulement les milliers de pages du Talmud, mais encore les commentaires des commentaires sur l'immense recueil.

Le contexte culturel de la famille était également marqué par la langue russe dont l'usage leur était quotidien. La mère de notre nouveau confrère, musicienne formée au conservatoire de Vienne, avait le souci d'apprendre à son fils la lecture des notes en même temps que celle des lettres, et dès sa quatrième année Michaël Levinas se familiarisa particulièrement avec la musique des traditions germanique et russe. Parmi les souvenirs bouleversants de cette enfance, l'écoute des *Oiseaux tristes* extraits des *Miroirs* de Ravel joués par sa mère tient aussi une place significative. Si le piano devait bien plus tard figurer pour le compositeur un espace sonore spécifique plutôt qu'un vaste pourvoyeur de notes, c'est peut-être grâce à de tels souvenirs. L'écho, la résonance, l'image solitaire de l'oiseau évoqués par Ravel appartiennent à une tout autre rhétorique que le contrepoint germanique ou l'intensité russe, et Michaël Levinas leur fit dès l'enfance une place dans sa sensibilité, à côté de Schumann, Bach et Beethoven.

Non seulement les parents du compositeur n'entravèrent jamais une vocation musicale précoce, mais ils veillèrent très attentivement à la laisser s'épanouir. Après un court passage auprès de Marguerite Long, c'est le grand pédagogue Lazare-Lévy qui prit en mains à partir de 1954 le pianiste âgé de cinq ans. Il représentait un enseignement très opposé au jeu « perlé » illustré par Marguerite Long et d'autres interprètes français. Selon les termes du philosophe soucieux d'excellence, c'est à un personnage *extraordinaire* qu'il confiait son jeune fils. Il avait été le condisciple d'Enesco, de Monteux, de Ravel et d'Alfred Cortot, auquel il succéda à l'École Normale de Musique en 1920. Et beaucoup de ses élèves sont devenus célèbres à divers titres : Vlado Perlemuter, Yvonne Loriod, qui tous deux ont enseigné au jeune Levinas, ou encore Maurice Ohana, et même John Cage. J'ai personnellement étudié le piano avec une de ces élèves sans malheureusement acquérir leur talent d'interprète… Le jeune Levinas développe auprès de lui sa connaissance de Debussy et de Ravel, et il imprègne certaines compositions d'enfance de leurs recherches de timbre, au point que son maître le met en garde contre la « perte de la mélodie ». Cette association ou cette alternance précoces de l'instrument et de la composition, sous la tutelle bienveillante de Lazare-Lévy, marquent sans doute fortement la personnalité du jeune musicien.

Cinq ans après lui avoir été confié, Michaël Levinas âgé de 10 ans réussit le concours d'entrée au Conservatoire de Paris où il obtient au fil des années les premiers prix de piano (dans la classe d'Yvonne Lefébure) et d'harmonie. Il participe aussi à la classe d'Olivier Messiaen, il suit un stage au Groupe de Recherches Musicales, il assiste aux conférences de Stockhausen aux cours d'été de Darmstadt. A l'âge de 21 ans, il reçoit le premier prix du concours international d'improvisation de la ville de Lyon. L'organiste Pierre Cochereau qui présidait le jury a d'ailleurs également distingué notre confrère Jacques Taddei, lequel, contrairement à Michaël Levinas, a suivi son conseil de s'engager lui-même dans une carrière d'organiste. Se pose alors la question de savoir s'il va être un interprète, ou si le compositeur, tout en continuant à donner un rôle significatif à l'improvisation dans son travail, va ajouter la dimension de l'écriture à celle de l'instrumentiste. Le débat est assez intense avec l'autorité paternelle, car Emmanuel Levinas se méfie d'une écriture qui ne serait que la fixation du son. L'exigence d'une conceptualisation préalable lui paraît essentielle. Depuis sa rencontre avec Blanchot, il a accueilli dans sa réflexion la dimension esthétique, à qui il accorde une place importante. Il est prêt à encourager l'aventure d'une carrière artistique pour son fils, à condition qu'elle ne lui fasse renoncer à aucune exigence intellectuelle. La relation à l'écriture, et l'importance qu'il attribuait à l'oreille absolue, faisaient partie de ces exigences. L'oreille « absolue » signifie seulement la capacité à nommer immédiatement une hauteur perçue sans être obligé de la mesurer par rapport à un étalon comme le diapason. Beaucoup d'excellents musiciens n'ont pas cette capacité, sans que cela représente pour eux un quelconque handicap, mais l'épithète « absolue » semble à beaucoup impressionnante. Emmanuel Levinas n'était pas musicien, mais parmi les valeurs auxquelles il tenait figuraient la virtuosité instrumentale et plus généralement le professionnalisme. Si une société de type bolchevique comme celle dont il avait vu la naissance à Karkhov devait s'imposer mondialement, il lui semblait important que son fils possède un métier en partie manuel, qui risquerait alors d'être seul reconnu.

Toutefois, sans abandonner le piano, Michaël Levinas décide de se consacrer à la composition. La première œuvre livrée à la vie publique, pour instruments et bande, date de 1970 et porte le titre provoquant de *L'Orateur muet*. Elle suffirait à indiquer que *Les Chaises* de Ionesco et plus largement la dimension théâtrale font partie de sa culture, et peut-être qu'à l'orée de sa carrière de compositeur il entend substituer la musique au discours défaillant. L'année suivante, il compose *Arsis et thésis ou la chanson du souffle* pour flûte basse sonorisée. Cette question du souffle figurera dès lors chez lui au premier plan. Il y reviendra encore dans un texte écrit en 2006 pour le centenaire de la naissance de son père et intitulé *La*

Chanson du souffle, une épiphanie du visage. Il relie expressément ce thème à celui du « visage de l'autre », où Emmanuel Levinas voyait le lieu d'une rencontre essentielle avec l'infini ou la transcendance. Michaël Levinas écrit : « *Il s'agit… d'un son qui est aussi l'au-delà du sonore, à savoir l'essence même du musical. Un son qui dans son acceptation de sa mortalité est déjà mélodie, ce que j'appelle* Arsis et thésis *; une mélodie qui inspire et expire, un son qui transcende sa matérialité sonore dans sa mort, une épiphanie du visage*. » Et il ajoute la belle formule : *Le mélodique, c'est aussi le son qui sait mourir,* en la précisant en ces termes : « *ce que j'appelle la fêlure du son, l'essoufflement, l'expiration, son* savoir mourir *serait cet instant sublime et névralgique où le son transcende sa pure matérialité ainsi que les lois qui l'ordonnent* ». Un peu plus loin dans le même texte, Michaël Levinas évoque une autre pièce pour flûte de 1975, *Froissement d'ailes*, et la caractérise comme « *une mélodie de l'affolement, l'agonie d'un oiseau traqué*. » Il ajoute alors : « *J'ose avouer que dans la voix même de mon père, j'entendais cette mélodie en flatterzunge, qui fissurait la voix, hachait la syntaxe, froissait la prosodie.* ». Cette confidence sur le lien profond et, peut-on dire, romantique, entre l'esthétique du compositeur et ses émotions personnelles, se confirme lorsqu'il associe une autre œuvre significative de 1974, *Appels*, pour 11 instruments, à sa religion et à son passé : « *Je voudrais dire combien le son du chofar a toujours exprimé pour moi à la fois l'appel, et le sanglot de la désinence mélodique… C'est ce sanglot que j'ai toujours entendu dans la voix paternelle, quand la douleur de l'écriture se métamorphosait subitement en révélation, révélation de l'idée et du concept philosophique. Cette révélation de l'idée m'évoquait toujours cette mort du son et de la mélodie. C'est au cœur de cette rencontre si décisive avec mon père autour de la question du souffle, du visage et du mélodique, instant de la mort, nudité absolue, essoufflement, expiration, secousse enfantine du sanglot, en plein effort d'écriture des pièces pour flûte, que nous avons redécouvert et commenté ensemble le texte de Marcel Proust sur la mort de sa grand-mère…* »

Michaël Levinas participe avec Gérard Grisey, Tristan Murail et Roger Tessier à la fondation de l'Itinéraire en 1973. Cet ensemble consacré à la musique contemporaine marque alors une rupture avec le néo-sérialisme boulézien dont les conceptions trouvaient leur origine dans le contrepoint germanique. C'est plutôt l'héritage français de l'approche harmonique qui resurgit et se développe de façon originale dans ce groupe qui se réfère volontiers à Varèse, et s'intéresse particulièrement aux techniques électroacoustiques. C'est aussi l'année où la référence au théâtre est encore plus évidente que dans *L'Orateur muet,* avec *Clov et Hamm* pour ensemble instrumental et deux bandes magnétiques. On a là affaire à une sorte de mise en scène du son. L'empreinte de Beckett après celle d'Ionesco explique les titres, et peut-être

Michaël Levinas attend-il lui aussi un énigmatique Godot ? Il est élu pour un séjour à la Villa Médicis de 1975 à 1977. C'est là qu'il compose notamment *Musique et musique* pour grand orchestre avec 19 caisses claires mises en vibration par sympathie. Pour les non-musiciens, il est peut-être utile de préciser la nature de cette « sympathie ». Lorsqu'une assez forte intensité sonore ambiante frappe les membranes des caisses claires, les fils métalliques qui frôlent leur peau par-dessous se mettent à vibrer et créent des résonances parasites qui font ordinairement le désespoir des preneurs de son. Mais le musicien n'a pas oublié la fameuse formule du traité d'orchestration de Berlioz, « *Tout objet sonore mis en œuvre par le compositeur est un instrument de musique* ». Il ne s'agit nullement d'une formule justifiant l'indifférence et préfigurant John Cage, car il va de soi que c'est la responsabilité du compositeur de justifier cette ouverture à tous les sons possibles. Michaël Levinas peut parfaitement considérer que ces résonances parasites conviennent à sa pensée et les intégrer délibérément à son œuvre. Le rock fait un usage permanent de telles sonorités, pour lesquelles on construit des dispositifs de distorsion destinés à produire ce qui dans d'autres contextes est considéré comme des « sons sales ». Le jeune Levinas s'empare volontiers de tous les procédés électroacoustiques pour enrichir sa palette de timbres, sans toutefois jamais composer aucune œuvre qui soit privée de l'apport des instruments acoustiques. Mais il affectionne l'exploration d'alliances rares ou inédites : *Pièce pour piano et clavecin sur des thèmes de boîte à musique* en 1977, luth Renaissance sonorisé dans une œuvre au titre quelque peu trompeur : *Le tambour* en 1981, deux alti dans *Les lettres enlacées V* en 2006, trois euphoniums dans *Spirales d'oiseaux II* en 2007. Cela ne l'empêche pas d'illustrer aussi des instrumentations de référence, comme dans ses deux quatuors à cordes de 1999 et de 2005 ou dans *Implorations* pour ensemble baroque en 2007. La fidélité à ses options esthétiques n'est pas moindre que son goût de l'exploration acoustique. Au concerto pour un « piano espace » qui date de 1976 fait écho un second concerto pour le même instrument en 1980.

C'est au domaine du théâtre que Michaël Levinas s'intéresse tout particulièrement, qu'il s'agisse de la dimension virtuellement théâtrale de ses pièces instrumentales ou de spectacles proprement dits. Les grands textes de Ionesco, Beckett, Genêt ou Kafka ont trouvé en lui un lecteur privilégié, et il revendique lui-même cette théâtralité, qui transfigure parfois des recherches qu'on pourrait croire purement acoustiques. Un faux souvenir d'enfance fantasmé lui a longtemps fait croire que l'orchestre qui allait interpréter l'ouverture *Léonore III* de Beethoven à la salle Pleyel attaquait la première octave au lever d'un rideau qui n'a jamais existé. Et durant toute son enfance, il attendait à chaque concert à Pleyel que ce rideau imaginaire se lève sur l'orchestre. Il parle parfois de son piano comme d'« un instrument qui

pleure », en reliant cette émotion, perçue depuis la petite enfance, au caractère propre de sa résonance. Il a voulu souligner encore ce trait acoustique dans son opéra récent *La Métamorphose* d'après Kafka en composant, pour accompagner la mort de Gregor, un lamento sur un piano de synthèse en 16e de ton où l'enveloppe dynamique fait légèrement baisser la résonance du son. Ses recherches ont souvent porté sur ces phénomènes de résonance : les illusions psycho-acoustiques, les effets doppler, les évolutions acoustiques en spirale sont explorées dans plusieurs de ses œuvres. Il les relie à une théâtralité sous-jacente plutôt qu'à une dimension purement acoustique. L'utilisation du rire comme modèle d'articulation musicale, par exemple dans *Les Rires du Gilles*, se rattache précisément à cette dimension théâtrale. On peut en dire autant de l'usage du son essoufflé, fêlé, traqué, qui caractérise beaucoup de ses œuvres, et qu'il rattache lui-même à une culture de la fragilité pour qui le souffle, ou plutôt l'essoufflement, porte la mort du son et de la mélodie, tandis que le texte, comme dans les sons tambourinés des *Nègres* ou de *La Métamorphose*, assure la dynamique rythmique qui permet à l'œuvre d'avancer malgré tout.

C'est avec des spectacles musicaux que Levinas a conforté sa réputation de compositeur. Lui-même déclare : « C'est à l'opéra que, paradoxalement, je dirais que tend toute mon œuvre instrumentale ». Quatre opéras illustrent effectivement cet intérêt profond : *La Conférence des oiseaux* en 1985, *Go-gol* en 1996, *Les Nègres* en 2003 et tout récemment *La Métamorphose*. Les livrets donnent un aperçu de ses références privilégiées. Le premier a été tiré d'un conte persan par Jean-Claude Carrière. Des adaptations de Gogol, Jean Genet et Franz Kafka fournissent la trame des trois autres opéras. Levinas est également très sensible à des œuvres et à des personnalités polyvalentes comme celles de Valère Novarina ou de Gherasim Luca. La relation toujours problématique entre le texte et la musique est donc souvent affrontée par un compositeur qui est aussi un grand interprète, dont l'intégrale en disques des sonates de Beethoven, et ses interprétations de Bach, Scriabine ou Ligeti ont eu un grand retentissement. Il est le titulaire de la classe d'analyse au Conservatoire National supérieur de Paris, et il est opportun pour finir d'évoquer également des compétences aussi remarquables.

Si tout grand interprète se doit d'approfondir les partitions à qui il prête vie, tous ne font pas comme Levinas profession d'analyste. Il revendique dans ce domaine aussi l'héritage paternel, tandis que c'est plutôt de sa mère qu'il tient son attention passionnée à la vérité sonore. La méthodologie de l'exégèse biblique tout autant que la leçon de Messiaen le guide dans son enseignement de l'analyse. Si Messiaen passait volontiers du texte au symbole,

Emmanuel Levinas, lui, mettait son fils en garde contre de trop grands « exotismes » analytiques, et lui rappelait l'importance de la fidélité à la lettre des textes. Cette association en un même homme d'un artiste technicien, d'un transmetteur, d'un théoricien et d'un créateur lui confère une stature assez exceptionnelle pour que notre compagnie ait à se réjouir de l'accueil qu'elle lui offre aujourd'hui. La double exigence paternelle de pousser la maîtrise des techniques jusqu'à la virtuosité, mais aussi d'y adjoindre l'inquiétude critique et la réflexion théorique a été manifestement entendue. Comme il y a un son caractéristique de ses œuvres, il y a aussi une parole spécifique qu'il fait entendre lorsqu'il s'exprime en théoricien ou en analyste. Ses écrits, rassemblés et publiés en 1995 par son épouse musicologue et philosophe Danielle Cohen-Levinas, en transmettent un témoignage fidèle à tous ceux qui ont la curiosité d'approfondir l'émotion de l'écoute musicale. C'est donc, Michaël Levinas, un musicien complet que vos confrères, vos auditeurs et vos lecteurs sont heureux aujourd'hui d'accueillir en vous souhaitant la bienvenue sous cette célèbre coupole.

François-Bernard Mâche