

Discours de Michaël Levinas à l'occasion de l'installation de Régis Campo
à l'Académie des beaux-arts
Mercredi 3 avril 2019
« Comme une aube qui point »

L'aube commence à poindre. Qu'est-ce que le tournant d'un siècle ?

Ce serait un moment de mutation majeure, un temps de passage, qui m'évoque, à bien des égards, dans son éternel retour, le mouvement giratoire de notre planète : le crépuscule, le soir et l'aube du nouveau jour venu. Autrement dit, le siècle nouveau. Il est comme une aube qui point.

Ainsi va la marche du temps, strié par l'étrange scansion des siècles qui naissent, meurent et renaissent.

Cher Régis Campo, en vous recevant aujourd'hui sous la Coupole, l'Académie accueille un compositeur qui aura traversé dans sa prime jeunesse ce tournant du siècle. Le XX^{ème} siècle aura été celui où l'artiste créateur participe, témoigne de la plus haute expression de notre civilisation moderne. Mais au seuil du XXI^{ème} siècle, qui laisse derrière lui tant de consciences tourmentées par une Raison européenne qui se croyait triomphante, l'espoir pour l'humanité a été soumis à une difficile désorientation, à laquelle n'a pas échappé le monde de l'art et des modernités. Le désastre de deux Guerres mondiales, de deux totalitarismes, l'écroulement du Mur de Berlin et la fin des idéologies ont infléchi notre rapport au monde, à l'histoire, et à notre confiance inconditionnelle au progrès. Nous autres artistes, en avons pleinement conscience.

Vous êtes aujourd'hui reconnu comme un compositeur majeur. Vous êtes un créateur résolument libre et indépendant de tout dogmatisme historiquement daté et c'est une immense force. Vous poursuivez votre création dans l'éclat de la jeunesse de ce siècle qui est pleinement le vôtre ; un vingt et unième siècle qui n'a même pas encore vingt ans, celui que vous construisez, crépuscule après crépuscule, aube après aube. Vous croyez en une modernité dont le vecteur est l'utopie. Pour faire écho à la fraîcheur de cet élan utopiste, permettez-moi de citer le philosophe Walter Benjamin :

« L'œuvre d'art peut servir à déterminer le progrès authentique, là où quelque chose de véritablement nouveau se fait sentir pour la première fois avec la sobriété de l'aube. »

Cher Régis, un destin de musicien se dessine souvent très tôt dans la vie, dès l'aube précisément.

Vous êtes venu au monde le 6 juin 1968, dans la musique, un peu comme Arthur Rubinstein qui dans ses mémoires raconte qu'il est « né dans son piano ». Vous êtes né au bord de la Méditerranée, à Marseille, dans une famille où la création, l'inventivité, l'ingéniosité technique ont bercé votre enfance et votre adolescence. Votre père, ingénieur en électro-technique, est un inventeur réputé, dont l'ingéniosité avérée lui a valu plusieurs brevets.

Quant à votre mère, elle vous a donné le chant, c'est-à-dire la musique, en vous tenant dans ses bras. Aussi est-ce de sa voix dont vous m'avez longuement parlé. Expérience proustienne d'une remémoration qui n'en finit pas d'inspirer votre œuvre. On songe ici au très beau livre de Bruno Racine, *La voix de ma mère* ; Bruno Racine qui fut le Directeur de l'Académie de France à Rome, à la Villa Médicis, lorsque vous étiez pensionnaire de 1999 à 2001. On songe à Roland Barthes, dont la voix de sa mère tant chérie n'eut de cesse de l'accompagner. Et bien sûr, on songe au livre d'Albert Cohen, *Le livre de ma mère*, dont vous citez un extrait dans votre beau livre d'entretiens, *Musique de l'émerveillement*, par Thierry Vagne. Permettez-moi de citer l'extrait qui a retenu votre attention :

« Amour de ma mère, jamais plus. Elle est en son définitif berceau, la bienfaitrice, la douce dispensatrice. Jamais plus elle ne sera là pour me gronder si je me fais des idées. Jamais plus là pour me nourrir, pour me donner vie chaque jour, pour me mettre au monde chaque jour ».

Cher Régis, votre mère était ce que l'on appelle une mélomane passionnée, émotive à l'extrême à l'écoute des opéras dont elle vous faisait partager sa manière « très concentrée et religieuse d'écouter de la musique », selon vos propres termes. Vous dites que dès le berceau, elle vous faisait entendre ce fameux air de Wolfram dans l'acte III de *Tannhäuser* : « O du mein holder Abendstern ». Et vous précisez que depuis toujours vous avez gardé à l'oreille « cet air de baryton avec ce sol majeur si triste ». A trois ans, vous étiez déjà fasciné par *Shéhérazade* de Rimsky Korsakov, ainsi que par l'ouverture du *Vaisseau fantôme* de Wagner. Autant d'exemples qui prouvent, si tenté que ce fut nécessaire, votre ancrage dans une modernité qui commence au XIX^{ème} siècle, caractérisée par les grandes formes narratives, par le lyrisme et par les multiples possibilités offertes par le système tonal. Plus tard, vous vous passionnerez pour Berlioz qui sera lorsque vous aurez quatorze ans votre figure d'identification. Vous m'avez confié qu'à cette époque vous vous preniez pour Berlioz, compositeur dont nous partageons l'identique des enjeux fondateurs, tels que l'allégorie du son, la vocalité instrumentale et le rapport au souffle et au corps.

On ne s'étonnera donc pas que votre relation synesthésique entre l'image, certaines couleurs d'enfance, et le son ait conservé, encore aujourd'hui, le souvenir saillant d'une copie d'un tableau de Rembrandt peint par votre père, *L'homme au casque d'or*. Cet homme, dites-vous, « me fixait du regard dans les directions où je me trouvais ». Vous fûtes même un peu déçu quand, beaucoup plus tard, en 1996, vous vîtes enfin l'original au Musée d'Amsterdam. Encore une analogie partagée entre vous et moi, entre l'éclat du cuivre du casque, la violence du métal et le timbre wagnérien des instruments à vent. **Enfant, dites-vous, vous aimiez « dessiner avec des feutres de couleur vive qui transcrivaient des émotions musicales » (p. 39). Comme si le mystère des phénomènes de synesthésie vous avait été transmis des mains d'Olivier Messiaen. Un la majeur est pour vous un rouge vif doré. Vous cherchez prioritairement les couleurs de l'émotion musicale.**

Votre enfance fut donc marquée de manière indélébile par cette expérience magique entre l'auditif et le visuel, comme une préfiguration de votre destin d'homme de théâtre et d'opéra.

Mais restons encore un instant à l'aube de votre enfance. A cinq ans « une vieille dame », selon votre expression, vous dispense des leçons de piano. Vous recomposez les exercices en interpolant les intervalles de la fameuse Méthode Rose. Il n'y avait plus aucun doute : votre vraie vocation était la composition et aucunement l'apprentissage professionnel d'un instrument. Vocation d'enfant prodige qui sait en son for intérieur que rien ne pourra le détourner de la composition à laquelle vous vous essayez déjà en écrivant des petites musiques de scène.

Il m'appartient aujourd'hui de retracer les étapes de votre formation. Il me semble que dans votre parcours exemplaire, se dégagent au moins quatre moments décisifs. Le premier moment remonte à 1987, lorsque vous devenez étudiant au Conservatoire de Marseille et que vous entrez dans la classe de composition de Georges Bœuf, parallèlement aux classes d'écriture. Georges Bœuf vous ouvre d'emblée à l'univers des musiques contemporaines dans ses relations étroites et fécondes avec la musique électro acoustique et électronique. C'est à cette époque que votre résistance aux environnements technologiques se révèle ; résistance qui deviendra une signature de votre langage à venir.

Vous écoutiez toutes sortes de musique, vous absorbiez tout. Vous vous sentiez « comme une éponge », selon vos propres termes. A cette même période, votre réflexion se développe aussi en marge des milieux musicaux. Vous êtes étudiant en philosophie à l'Université d'Aix en Provence où vous obtenez une licence. Vous jetez votre dévolu sur des auteurs tels qu'Epicure, Descartes, Nietzsche, et même

L'*Ethique* de Spinoza, livre majeur dans lequel vous puisez une grandeur poétique. Votre esprit ouvert aux concepts, à l'abstraction mathématique, aux intelligibles comme aux sensibles, à la pensée en mouvement, vous mettra à l'abri des simplifications idéologiques en vigueur dans certaines pratiques d'analyse de la musique contemporaine et de la composition, notamment celles qui sont liées au systématisme des environnements technologiques. Le devenir de la technologie étant subordonné à une incessante évolution, les supports sont toujours, par définition, frappés rapidement d'obsolescence. Dès lors, votre devenir de compositeur sera scellé à la sauvegarde de l'écriture, du signe et du sens. Vous croyez en l'immortalité de l'œuvre.

Lors de nos discussions, vous avez souvent évoqué l'année 1988, qui fut celle de votre première création publique, avec une œuvre au titre emblématique, *Portrait de l'enfant-nymphé*.

De ce premier grand moment, de cette première étape décisive, sont nées pas moins de 31 pièces, avec lesquelles vous décidez de quitter Marseille. « Maintenant tu pars, vas à Paris », vous a dit Georges Bœuf. Parole impérative et prophétique, prononcée par votre premier Maître. Nous arrivons naturellement au second moment, à la seconde étape de votre formation. Nous sommes en 1993. Pour un compositeur dont le talent était déjà confirmé, Paris ne pouvait pas signifier autre chose qu'entrer au Conservatoire National Supérieur de Musique. Mais qui dit talent, dit aussi personnalité réfractaire à un enseignement trop systémique et doctrinaire. Vous êtes jeune, et déjà vous fuyez une vision de la musique dont le bien-fondé repose uniquement sur des présupposés historicistes et avant-gardiste. Après un passage d'une année dans la classe d'Alain Bancquart et après bien des hésitations, vous choisissez de rejoindre la grande classe de Gérard Grisey, un des fondateurs du courant spectral, membre de l'Ensemble Itinéraire. Est-il besoin de rappeler que Gérard Grisey fut un de mes plus proches amis et complice artistique en dépit de nos divergences ? Nous étions ensemble dans les classes d'écriture, d'accompagnement et de composition chez Olivier Messiaen. Nul doute que vous aviez fait alors un choix fondé, motivé en partie par ce que j'appellerai la poésie et l'évidence harmonique, par ce qui commande le rapport entre le son et le temps. Ce n'est pas un hasard si dans votre livre d'entretiens, vous retenez une citation de Grisey extraite de ses écrits :

« Spectral ou non, ce qui est essentiel, c'est de savoir non seulement où l'on se situe dans l'échelle des timbres, mais encore dans l'échelle de temps. »

Il n'empêche que votre dialogue avec Gérard Grisey s'avèrera tendu et contradictoire, notamment autour de la question de la mélodie et de la polyphonie. J'y reviendrai. Mais permettez-moi de penser que ces tensions, au tournant du XXI^{ème} siècle, furent fécondes et stimulantes. Elles vous permirent d'élaborer un langage harmonique et une exigence acoustique, tout en prenant vos distance avec certains présupposés des processus spectraux, que vous ressentiez comme intangibles et par conséquent inadapté à votre personnalité, tout cela au cœur d'un contexte extraordinaire : le nouveau Conservatoire de la Cité de la Musique, qui, au tournant du siècle, s'ouvrait sur un phénomène de mondialisation inédit des courants esthétiques et des cultures qu'il sut reconnaître, accueillir et intégrer avec exigence et générosité. Une révolution était en train de naître, que j'ai moi-même vécue en tant que Professeur à cette même époque ; révolution et mutation qui allaient dans le sens du tournant du siècle, qui en épousaient la forme et qui en déterminaient les nouveaux contenus.

Ce tournant du siècle, vous le décrivez-vous même dans vos entretiens avec Thierry Vagne, au chapitre six, intitulé ironiquement, « Musique contemporaine : la valse des étiquettes ». Vous plaçant sous l'autorité d'Olivier Messiaen, vous écrivez (je lis un extrait) :

« Olivier Messiaen avait sans doute raison quand il déclarait que la plus grande invention musicale du vingtième siècle était le magnétophone. Les compositeurs ont pu ainsi écouter, réécouter des musiques éloignées d'eux tant dans le temps que dans l'espace. (...) Ils ont pu se rendre compte qu'il y avait en quelque sorte une polyphonie d'esthétiques, que l'on avait sur différents continents des musiques bien différentes, des plus tonales aux plus atonales, et l'avènement d'Internet a bien sûr contribué à cette conscience planétaire. Les jeunes compositeurs nés dans les années 80 et 90 sont de plain-pied dans cette évolution. Ma génération, elle, a un pied dans le vingtième et un autre dans le vingt et unième. L'accès à une multitude différente via Internet est fondamental : cela change complètement l'oreille du compositeur. » (p.85)

On ne saurait mieux décrire pour un musicien le tournant technologique du siècle que vous accueillez avec gratitude, alors même que dans votre métier de compositeur vous restez fidèle à un artisanat furieux.

Faut-il rappeler que, comme nous tous, vous admiriez de Gérard Grisey le grand cycle des *Espaces acoustiques*, composé entre 1974 et 1985, qui faisait la démonstration de la cohérence du système spectral. Mais déjà, vous ressentiez le poids du système qui devenait dogmatique pour votre génération.

L'affrontement avec Gérard Grisey, grand compositeur, grand professeur, était donc nécessaire et initiateur. Entre 1996 et 1998, Gérard Grisey entreprendra de faire évoluer son langage, en écrivant une œuvre tristement prémonitoire pour voix et orchestre : *Quatre chants pour franchir un seuil*.

Gérard Grisey décèdera prématurément en 1998 sans avoir entendu ses *Quatre chants*. Il ne passera pas le tournant du siècle. Mais Grisey, j'en suis certain, le savait. Il y a un au-delà du système, ce que j'avais appelé dans un de nos nombreux échanges, l'idée musicale, comme dans le tableau de Magritte, *L'oiseau de ciel* – interprétation littérale du surréalisme, au-delà du réalisme, qui n'est pas sans rapport avec votre aspiration à l'utopie, à savoir un lieu au-delà du lieu.

Si je devais résumer les préoccupations compositionnelles significatives des tensions inhérentes au choc des générations et du passage au XXI^{ème} siècle, dont votre échange avec Gérard Grisey me semble exemplaire, j'insisterais plus particulièrement sur la question de l'identification de l'œuvre par le timbre dans sa pure matérialité. L'idée que la forme d'une œuvre est générée par la logique acoustique du timbre considéré comme une cellule génératrice, fut vécu pour vous, et à juste titre, comme un avatar sériel, ou plutôt, comme l'accomplissement d'une autre utopie qui avait tant marqué mes camarades, Gérard Grisey et Tristan Murail : utopie de l'unité parfaite entre la micro et la macro structure. Plusieurs courants de la création musicale que vous admirez avaient convergé vers ce moment de retour à la perception d'une unité indivisible et de l'intelligence du timbre. Nous pensons tous à *Stimmung* de Stockhausen en 1968, l'année de votre naissance, qui fut un véritable choc, et l'objet d'un cours magistral de Stockhausen à Darmstadt en 1972. Tout comme les compositeurs de ma génération, vous n'avez pas échappé à la fascination qu'exerçaient les œuvres de Ligeti, Xenakis, Scelsi, ou Messiaen, sans compter les rencontres décisives avec Henri Dutilleux et Edison Denisov en 1994-1995, l'année où vous obtenez brillamment votre prix de composition. Denisov vous conseilla de suivre votre route personnelle et vous a dit : « Surtout n'écoutez aucun conseil de mandarins. Vous avez votre style. »

J'en viens au troisième moment. Après votre prix de composition, et juste avant votre départ à Rome en 1999 comme pensionnaire à la Villa Médicis, votre carrière démarre de manière fulgurante. Tout ira très vite. Vous composez des œuvres où vous affirmez résolument votre personnalité. Les commandes et les prix se succèdent. Citons *Commedia*, pour 19 musiciens, qui sera créé en 1996 en Hollande, œuvre pour laquelle vous recevez le Prix de la Fondation Gaudeamus. La même année vous remportez les trois prix du concours Henri Dutilleux – le Premier prix, le Prix du public et le prix spécial pour jeune compositeur - pour votre quintette de cuivre *Exsultate Jubilate*. Le jury était présidé par Henri Dutilleux lui-même et Mstislav Rostropovitch. Vous nous avez confié que votre seule ambition en vous

présentant à ce concours fut de rencontrer Henri Dutilleux. En 1997, ce sera le *Concerto pour Violon*, une nouvelle commande de la Fondation Gaudeamus. L'Académie vous remet le prix Pierre Cardin.

En 1998, vous rencontrez celui qui sera votre nouvel éditeur après le *Chant du Monde*, Monsieur Pierre Lemoine, et vous inaugurez votre futur catalogue avec un octuor de violoncelles intitulé *Joy*. Ces accélérations et successions d'évènements sont une véritable initiation dans la vie d'un artiste créateur, des moments de grâce.

Et puis l'année 1999 arrive, qui sera celle de votre départ pour Rome. Hélas, c'est aussi l'année d'un immense deuil : la mort de votre mère, qui restera sans consolation. Elle vous aura néanmoins accompagné jusqu'au seuil de ce qui s'annonçait déjà comme l'accomplissement d'une œuvre artistique.

Vous vivez les deux années romaines comme l'apprentissage d'une nouvelle liberté. Contrairement à Berlioz auquel vous vous identifiez, c'est à la Villa Médicis, dirigée alors par Bruno Racine, que vous découvrez un monde artistique et intellectuel reposant sur des critères aux antipodes de ce que vous appelez le carcan parisien et Beaubourg ! C'est à Rome que vous rencontrez le compositeur italien Ennio Morricone, qui vous fait découvrir sa musique et un rapport à l'image qui marquera aussi le compositeur d'opéras que vous êtes et le futur enseignant que vous deviendrez. Vous n'avez jamais caché votre intérêt pour la musique de film qui remonte à votre enfance et vous n'hésitez pas à rendre hommage aux figures emblématiques de ce genre : « Avec cet amour de la musique de la musique de film, écrivez-vous, je suis attiré par l'éclectisme, la versatilité et l'efficacité de grands compositeurs pour le cinéma comme Bernard Herrmann ou Morricone qui ont été des modèles d'inventivité permanente. » (p. 93)

Et c'est à Rome encore, dans les salons de la Villa Médicis, sublimement repeints par Balthus, que vous fêterez l'arrivée du nouveau siècle, le 31 décembre 1999.

Vous rentrez à Paris à la fin de l'année 2001 qui inaugure une quatrième étape décisive : vous succédez à votre premier maître, Georges Bœuf, comme professeur de composition au Conservatoire de Marseille, votre ville natale. Cette liberté conquise à Rome, ainsi que la responsabilité qui vous été confiée de transmettre à votre tour, vous ont conduit à creuser encore davantage votre voie. Le débat avec l'école spectrale était loin, pour ne pas dire révolu. Vous étiez convaincu, depuis longtemps, que vous ne pouviez pas ramener le musical à sa seule identité de timbre, conscient que les invariants de la musique, ainsi que les relations du musical avec la langue et la mélodie ont permis durant des siècles les transcriptions et la transmission des œuvres par la seule écriture et notation.

Certes la situation musicale des années 90 nécessitait des refondations et il est toujours dangereux de tracer des lignes géométriques avec de nouvelles appellations de courants et regroupements esthétiques. Mais le point d'achoppement avec un certain type de musique contemporaine était symptomatique. Comment caractériser l'entre deux siècles compositionnel dont vous êtes, cher Régis Campo, un éminent chef de file ? Vous redonnez force, vigueur et autonomie à la question de la mélodie, à ses origines. Vous développez la polyphonie, la structure des gammes et des échelles. Il s'agit d'échelles diatoniques évoluant selon le principe de la modulation, que l'on trouve déjà chez des compositeurs tels que Bartók et Ligeti.

En redonnant à la mélodie une place centrale, en vous préoccupant de la structure des textes, en privilégiant des invariants et des universaux, vous composez naturellement pour l'orchestre symphonique dirigé par des chefs prestigieux tels que Kent Nagano, et des grands solistes interprètes tels que Zoltán Kocis, Felicity Lott, Mireille Delunsch, ou Pieter Wispelwey, cependant que les grands ensembles de musique contemporaine tels que l'EIC, TM+, 2E2M, le London Sinfonietta, l'Ensemble Modern de Francfort, le Nieuw Efrédrensemble d'Amsterdam programment également votre musique. Votre entre deux siècles décloisonne les murs des chapelles solidement bâties dans la seconde moitié du XX^{ème}. C'est ce que vous appelez votre éclectisme.

Vous avez su développer une carrière internationale, avec authenticité et en suivant votre voie, comme vous l'avez conseillé jadis Edison Denisov.

Cher Régis, s'il m'est difficile, ici même, sous la Coupole, de résumer votre catalogue comportant plus de 300 opus, je voudrais évoquer rapidement cinq d'entre eux. La création de *Pop Art* (2002) ; un opéra intitulé les *Quatre jumelles*, sur un texte de Copi en 2008 que vous avez composé la même année que le *Bestiaire* pour soprano et orchestre d'après les poèmes de Guillaume Apollinaire ; votre second opéra, *Quai Ouest*, en 2014, d'après la pièce de Koltès sur un livret de Kristian Frédéric et Florence Doublet ; et enfin, *Oh mon Dieu, c'est plein d'étoiles !*, une œuvre d'orchestre, créée ici même sous la Coupole en 2014.

Pop Art a représenté pour vous l'expérience d'une œuvre quasi théorique, qui aurait valeur de Manifeste, comme si la découverte du courant dit Pop Art par Hamilton en 1957 avait révélé une conception de la modernité plus enclin à l'éphémère, au populaire, au dérèglement des mécanismes, au glamour, au risque de contrarier vos habitudes d'écriture ; comme un sourire adressé à la modernité. Avec la création des *Quatre jumelles*, opéra qui explore les dimensions cubistes de la langue française, notre langue immortelle, et avec *Quai Ouest*, où vous explorez le découpage cinématographique en séquence, en vous détachant du sens du texte de Koltès pour explorer un au-delà du sens, là où le vrai mythe théâtral

selon vous serait le lieu dans lequel se déroule l'action, vous êtes devenu un grand compositeur d'opéra, amoureux de la langue ; et avec le *Bestiaire*, et votre rencontre d'exception avec la chanteuse Felicity Lott, vous renouez avec la grande tradition mélodiste française. Ici, vous inscrivant dans l'héritage de Francis Poulenc, cherchant l'évidence du monde de l'enfance, sa limpidité, alors même qu'il s'agit en définitive de vous confronter à la souffrance humaine. Cette fois, le sourire adressé à la modernité est un sanglot étranglé.

Cher Régis, l'Académie des beaux-arts avant de vous élire au fauteuil de Charles Chaynes qui fut aussi celui de Marius Constant et d'Olivier Messiaen, vous a attribué le prix de commande de la Fondation Simone et Cino Del Duca qui a donné lieu à la création de votre œuvre d'orchestre en 2014 donc, sous la Coupole. Il s'agit de *Oh mon Dieu, c'est plein d'étoiles !* une œuvre d'orchestre dédiée à notre regretté Jean Prodromidès. Le titre fait référence au film de Stanley Kubrick, *2001 l'Odyssée de l'espace*, notamment à la dernière réplique énigmatique de l'astronaute Dave Bowman, juste avant de pénétrer dans le monolithe noir extraterrestre : « My God, it's full of stars » (Mon dieu, c'est plein d'étoiles !) – référence explicite à un au-delà, utopiste certes, sur réaliste, mais dans lequel on peut lire et entendre un élan métaphysique et religieux.

Vous me faites l'honneur, cher Régis, de faire référence à la notion du Buisson Ardent que j'avais évoqué lors de mon discours de réception sous la Coupole en juin 2011 ; notion qui recoupe celle de Révélation et d'émerveillement. Il y a dans une œuvre d'art véritable, par-delà les systèmes d'écriture, un "endroit" névralgique, où celui qui s'y place entend la raison d'être de l'œuvre comme métaphore du Buisson ardent. En écoutant vos œuvres, je me retrouve souvent en cet endroit.

Cher Régis, pour conclure, permettez-moi de rappeler que vous êtes né juste quelques jours après l'installation de Messiaen dans le fauteuil que vous allez désormais occuper, celui de notre regretté compagnon Charles Chaynes. Olivier Messiaen aimait tout particulièrement chanter un passage de *la Damnation de Faust* ; le passage où Mephisto dialogue et propose à Faust un pacte, afin que ce dernier retrouve l'espoir, la jeunesse et l'amour. Souvenir éblouissant pour moi : à cet endroit précis, Messiaen imitait avec sa voix les cuivres de l'orchestre de Berlioz : « rien qu'une signature » dit Mephisto.

Votre amour des cuivres, effrayant comme la copie du tableau de Rembrandt que vous admiriez dans votre enfance, *L'homme au casque d'or*, ne doit pas vous faire oublier que votre talent ne doit rien au Diable, aux prédicateurs de toute obéissance. Vous vous êtes approprié depuis vos études de philosophie la phrase célèbre de Nietzsche, extraite d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, et vous y êtes resté

fidèle : « Tu dois devenir le compositeur que tu es. Fais ce que toi seul peut faire ». Vous n'avez eu besoin ni de pacte, ni de signature. Vous êtes d'ores et déjà un immortel. Soyez le bienvenu parmi nous.