

# Michaël Levinas

## Prolégomènes

(avec Danielle Cohen-Levinas et Pierre Albert Castanet\*)

Pierre Albert Castanet – *Michaël Levinas, dans mes récents travaux sur votre œuvre j'ai tenté d'esquisser un rapprochement entre certains concepts propres aux idées de votre père et votre esthétique musicale. Est-ce que cela vous paraît mal venu ou y voyez-vous quelques références ou quelques incidences ?*

Tout ce que je peux dire à la première personne sur la relation avec l'écriture de mon père ne rentrera pas directement dans les applications théoriques de son travail philosophique, hormis la question du visage.

La première chose, c'est l'enseignement de l'ascèse de l'écriture qui implique aussi la notion même d'idée musicale. Sans rentrer dans l'anecdote, je peux effectivement évoquer ces longues journées d'impasse de l'écriture où j'ai côtoyé la présence de mon père. C'est ainsi que j'ai vécu l'écriture de *Totalité et Infini* ; à savoir, un face à face direct avec le matériau.

Puis sont venus des moments de révélation et d'embellie qui brusquement permettaient à toutes les difficultés, non seulement de se résoudre, mais éventuellement de trouver leur place dans le système ou plutôt de le construire. Cette relation avec la forme et le système sont des éléments qui me sont chers et qui me viennent de mon père. Je n'envisage pas les textes que j'interprète et ma relation à la composition autrement. Les premiers travaux d'écriture, je les ai réalisés en voisinage du bureau de mon père. L'angoisse, je l'ai vécue dans la maison de mes parents ; et l'impossibilité d'écrire, je l'ai également sentie dans cet entourage.

Il m'a donné des ouvertures dans le travail d'écriture dont j'ai ensuite pu déceler les applications dans ses propres textes. L'œuvre, pour mon père n'est pas obligatoirement un lieu d'achèvement. L'inachèvement peut être le contenu de l'œuvre. Ce que je considère aujourd'hui comme une forme d'impréparation à la connaissance encyclopédique de l'écriture ou éventuellement à l'intégration des techniques y affairant pouvait être à l'époque une force, car il n'y a pas toujours de préméditation orchestrée dans l'acte créateur. Ce dernier est souvent une manière d'oublier tout ce que l'on sait. C'est dans ce climat qu'il m'a fallu avoir le courage de commettre un acte d'écriture. Par ailleurs, la relation avec le papier et l'écriture était le début de l'existence même de l'œuvre et le début de ce qui pouvait être le plus absurde au départ. Je dirais que l'esquisse et la répétition de l'esquisse pouvaient être l'œuvre elle-même.

---

\* Entretien réalisé au domicile du compositeur en 1993.

Tout cela a résonné pour moi d'une manière revigorante pour écrire des pièces comme l'*Orateur Muet*, *Arsis et Thésis* ou la *Chanson du Souffle*, *Appels*, *L'Ouverture pour une Fête Étrange*. Ce sont des pièces qui se sont faites dans le voisinage de mon père, de manière très concrète. C'est à son contact que je me suis intéressé à la génétique des textes. Je crois avoir été un des premiers à envisager les manuscrits des *Sonates* de Beethoven sous cet angle-là. Aujourd'hui, l'expression s'est banalisée, alors que la démarche demeure tout à fait exemplaire. Il ne s'agit pas de se substituer aux méthodologies des musicologues. Cependant, la méthodologie critique et la confrontation avec les différentes phases d'un manuscrit ne sont pas redevables d'une même logique et d'un même intérêt. En ce qui me concerne, j'ai voulu cerner la définition de cette spécificité que j'avais avec l'écriture en tant qu'interprète, et ce, avec un imaginaire finalement assez libre que je croyais à l'époque définir tout seul.

Je suis tombé très récemment sur un texte de mon père intitulé *La Biffure* qu'il avait rédigé en hommage à Michel Leiris. Ce texte fut, je crois, publié pour la première fois dans les années 1948-49 dans la revue *Les Temps Modernes*, puis repris en 1980 dans une autre revue intitulée *L'ire des vents* ; repris à nouveau, me semble-t-il, dans *Les Cahiers de l'Herne* consacrés à mon père. Il s'agit d'une théorisation sur ces notions de formes, de ratures ; sur la révélation par la rature elle-même, sur le concept moderne de l'inachèvement dans l'œuvre, sur les relations de ce type d'écriture avec les mouvements surréalistes et avec des références qui effectivement m'ont indiqué que les contacts que mon père avait avec l'art moderne lui sont venus autant par Jean Wahl que par Maurice Blanchot. Elles se sont réalisées dans le cadre des conférences du Collège de Philosophie dans les années 1947 jusqu'aux années 1962.

Jean Wahl organisait régulièrement des rencontres avec Vladimir Jankélévitch, Michel Leiris, Gabriel Marcel, et avec un peintre qui s'appelait Charles Lopic. Mon père a été frappé par les expositions de Lopic qui consistaient à juxtaposer les esquisses. Ce principe de juxtaposition formait le contenu de l'exposition.

Pour moi, ce type de contact avec l'art moderne s'est opéré avec le choc que j'ai éprouvé au contact des œuvres de Giacometti ; avec la notion de l'œuvre dont le contenu était de comprendre ce qu'était l'inachèvement. Je veux parler des premières moutures, voire esquisses antérieures à la sculpture elle-même, que l'on trouve également dans les travaux de César, par exemple.

Un autre contact fut les premiers essais de musique concrète. Pierre Schaeffer est venu également au Collège de Philosophie chez Jean Wahl. La technique du « sillon fermé » de Schaeffer, les microstructures des premières œuvres d'électroacoustique, ainsi que les sons dispersés de la musique de Webern, ou encore les sections avec silences de Stockhausen, représentèrent pour moi un langage qui créait une forme par de nouvelles significations poétiques d'un matériau fait de termes isolés. Ce fut en effet plus intéressant et riche en leçons à tirer de les appréhender dans cette logique de l'art de la Biffure que comme une conséquence de l'organisation sérielle.

Le premier contact avec la poétique dans le sillage de mon père fut en effet plus déterminant que l'enseignement de Messiaen. Il m'a permis d'identifier ce que je croyais être une authenticité créatrice dans mon travail.

Danielle Cohen-Levinas – *Pourquoi la voix est-elle si essentielle ?*

La présence de la voix, la signification essentielle de la voix, de la respiration, de l'*Arsis* et de la *Thésis* ont été, en tout cas dans un premier temps, une absence de signification expressive du matériau sonore, quel que soit le matériau que j'utilise, qu'il soit électroacoustique ou purement instrumental. De toute façon, mes différentes expériences d'écriture qui ont précédé la rencontre de la musique de Messiaen et de Stockhausen furent vécues comme des difficultés à mettre en place un nouveau type d'écriture. Il se trouve que j'avais une préconnaissance de la musique de Messiaen. Je savais qu'il était inscrit logiquement dans la suite de l'École française (Debussy, Ravel, Fauré) dont j'ai reçu l'héritage et la tradition tels qu'ils étaient pratiqués au Conservatoire dans les années soixante. Je savais qu'il y avait un miroitement et une irisation des harmonies qui n'étaient pas la musique de l'entre-deux-guerres, qui n'était pas non plus l'art des « fausses notes » telles qu'elles étaient subtilement pratiquées par l'École dite de Paris.

À cette époque, j'avais improvisé au piano des œuvres qui étaient des sauts de septième, de neuvième, un rythme très brisé dans lequel j'avais ce pressentiment de la musique de Boulez. Il faut se rendre compte que l'enseignement de l'écriture et même de la composition au Conservatoire dans les années soixante, hormis la classe de Messiaen, située dans une sorte de cordon sanitaire, se transmettait dans la pure tradition du langage de Bartók teinté de « ravelisme », avec des harmonies un peu cassées pour faire moderne. Les classes de composition raffolaient de ces esthétiques.

D'un côté, je considérais ce monde sonore. J'ai composé des pièces qui tournaient soit au néo-bartókisme, soit qui évoluaient dans une espèce d'harmonie colorée dont je n'avais pas les codes, un langage très haché rythmiquement qu'aujourd'hui je définirai finalement comme le langage des épigones du sérialisme. Puis j'ai découvert brutalement au cours d'un été la *Turangalila* de Messiaen, puis la musique de Stockhausen au cours d'une session à la salle Gémier.

Là, brusquement, j'ai pu me remettre à composer, parce que j'avais improvisé dans les langages du XIX<sup>e</sup> siècle depuis l'âge de quatre-cinq ans. Mais le matériau sonore ne parlait pas pour moi. J'ai manipulé naïvement des sons sur mon magnétophone Revox. J'avais fabriqué de la musique concrète, et j'écrivais dans le style de ce que j'avais entendu chez Messiaen, parce que tout contact avec la musique était pour moi avant tout auditif, avant d'être analysé. L'analyse m'est devenue nécessaire plus tard.

Très jeune, j'avais commencé à écrire une pièce qui s'appelle l'*Orateur muet* pour cordes en étant entré dans la classe d'Olivier Messiaen. J'y ai travaillé pendant trois mois durant les vacances dans le voisinage de mon père, dans la maison de Jérôme Lindon à Étretat en Normandie. Quelles que soient les notes que j'écrivais, elles n'avaient aucune importance, aucune signification musicale. On pouvait combiner le sens de l'écriture comme : « Belle Marquise mourir des yeux d'amour pour vous » ou « d'amour vos yeux Belle Marquise mourir ». À la différence près que dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, la combinatoire s'est dénoncée. En rentrant à Paris, le matériau sonore a été comme percé par la voix. Brusquement, dans toutes les ébauches de cordes que j'avais écrites, j'ai enregistré ma voix qui simplement disait – comme dans une esquisse de Lopic ou peut-être de Giacometti – « répétition, répétition d'orchestre ».

La voix enregistrée était diffusée dans un autre espace que l'orchestre ; dans un espace réverbéré avec un phénomène d'écho. Comme j'étais un mauvais électroacousticien, le son était saturé, et comme je faisais des effets de *feed-back*, il y avait une fréquence qui auréolait la voix. Elle était donc harmonique. La pièce a pris sa signification

musicale et s'est appelée l'*Orateur muet*, ce qui d'une certaine manière, au fond, est la thématique même de cette œuvre.

Dans *Arsis et Thésis*, la flûte s'est mise à « parler », à partir du moment où elle a exprimé l'inspiration et l'expiration, et quand le matériau est devenu un souffle, une musique. Là encore, si on évoque les relations avec mon père, c'est l'écoute de sa toux en milieu hospitalier, au moment où l'on pensait qu'il avait un cancer des poumons dans les années soixante-dix, qui m'est revenue sous une forme musicale. Cette toux amène souvent à l'étouffement. Elle a d'ailleurs déclenché une séance d'improvisation. Au moment où j'écrivais *Arsis et Thésis*, j'ai enregistré différentes formes de respirations et d'étouffements qui ont suscité cette « mélodie du souffle ».

La signification du matériau sonore n'était pour moi musicale qu'à partir du moment où celui-ci exprimait la voix humaine, voire le visage.

C'est le contact avec le peintre Balthus à Rome et la signification qu'il me donnait de l'importance du visage dans la figuration expressive du matériau en peinture qui réactive l'importance de la voix et du visage. J'ai fait le lien avec Giacometti et avec la notion répétitive de l'esquisse du visage chez le sculpteur. Comme une résonance de la discussion que j'ai eue ensuite avec mon père, sans que jamais je ne sois ni rentré dans cette réflexion sur le visage en philosophie, ni qu'il m'ait poussé à une traduction musicale de la pensée éthique. Mais c'est dans le dialogue avec lui que j'ai pu définir cette notion de l'instrumental, sa spécificité et l'idée de l'expression du corps. Au fond, quand je disais que l'émotivité du son est comme fendue par l'expression du corps, je songeais à cette notion de la fêlure dans le visage, dont il a souvent parlé<sup>1</sup>.

Danielle Cohen-Levinas – *Tu parles d'un art moderne, mais pas nécessairement contemporain. Y a-t-il une cohérence entre ce que tu viens de dire et la rencontre avec le concept de l'œuvre ?*

Oui, très probablement. Mais dans la rencontre avec le concept de l'œuvre, il y a aussi une approche formaliste, plus articulée que lorsque j'évoque le travail de composition qui s'échelonne de 1971 à 1979. Cette dernière année étant celle où j'ai commencé à travailler à l'extérieur de l'appartement paternel. J'ai éprouvé une difficulté de redéfinition dans mon travail de composition, notamment pour cette notion de l'esquisse, de la répétitivité, de l'inachèvement. Il y a aujourd'hui pour moi une autre lecture qui diffère de cette notion très importante pour écouter la musique de Webern.

En effet, je ne pense pas que les compositeurs des années soixante-dix aient exploré le timbre uniquement stimulés par l'explosion de la technologie et l'œuvre de Messiaen. Je crois qu'il y a une focalisation sur le timbre qui vient de la singularité de l'objet sonore dans le langage webernien. Cela est occulté parce que l'on a rayé l'héritage surréaliste, comparé de manière perverse avec une sorte de dadaïsme facile. Je pense notamment à la critique qui est faite par l'école spectrale de toute expérience sonore qui n'a pas une implication formelle. Il y a un autre aspect, important pour moi, dans cette notion de l'œuvre, du phénomène sonore isolé : c'est l'*au-delà* du développement.

---

1. À ce propos, considérer le titre de l'œuvre *Diaclase* (1993) de Michaël Levinas ; cf. *M. Levinas ou les fissures de la modernité* par Pierre Albert Castanet, *op. cit.*

Relation de l'œuvre avec le temps qui est évidemment une manière différente d'approcher la signification même de la forme. Nous le ressentons aussi par la proximité que nous avons encore avec l'école de Vienne. Par conséquent, je lis dans l'œuvre de Messiaen une relation avec le surréalisme qu'il a également occulté. Je pense à la notion de « visionnaire », à tout ce qui pourrait être approché chez Messiaen hors du système religieux. Encore que la relation entre le religieux et l'intuition est peu claire.

Or, les formes tournantes, les bas-reliefs sonores sont pour moi le paradigme du sur-place. L'expérience de Stockhausen, la leçon répétitive, le décalage dans la répétition sont des éléments formels très importants. Cela entraîne une autre signification de la forme, d'un autre ordre que la relation avec la cellule génératrice. Dans l'œuvre de l'artiste Bruce Nauman<sup>1</sup>, j'ai d'abord été frappé par le moment où l'œuvre se révèle, bouleversant la notion que l'on a d'un art qui précède ce bouleversement.

Chez Bruce Nauman, j'ai eu ce choc inexplicable en face d'un visage en rétrograde, à l'endroit, à l'envers, tournant sur lui-même. L'œuvre plastique chante cette relation que j'ai eu du mal à expliquer et qui est la seule que je respecte finalement entre le visuel et le sonore. Elle n'est ni d'ordre métaphorique ni de l'ordre des correspondances – ce que j'appelle la relation inconsciente entre un texte, une image et un son – et elle n'est ni un art total qui serait la rencontre de différentes disciplines, ni un art transversal. Quelle est cette relation ?

Je crois qu'avant tout son caractère inexplicable réside dans la force de l'œuvre. Mais par ailleurs, j'ai retrouvé dans l'œuvre de Bruce Nauman la notion du « sur place » formel, du tournoiement, de l'espace. Toute œuvre sonore est une manière de penser la diffusion dans l'espace des ondes, la notion du vertige, du tournoiement et celle, plus formelle, de cette vieille signification polyphonique, l'envers, l'endroit, le miroir, le rétrograde, tout cela dans une seule et même œuvre : le visage. Il est le son qui est avant tout voix humaine. L'on retrouve ici l'expérience du tournoiement que j'ai découverte chez Messiaen. Très curieusement d'ailleurs, on entrevoit chez Bruce Nauman une série d'œuvres qui sont une suite, non pas d'esquisses, mais de répétitions, sous un autre mode du même thème. On y retrouve parfois le vertige de la spirale et du miroir d'un Alban Berg.

Pierre Albert Castanet – *Alors, dans cette idée quasi fusionnelle de juxtaposition ou de synthèse des arts où le signe, le son, l'espace sont omniprésents, sommes-nous proches ou très loin du concept de l'opéra ?*

Je ne crois pas avoir insisté sur la notion de juxtaposition ni sur celle de correspondance. Disons que je me pose la question de savoir déjà si le matériau est musical quand il n'y a pas à voir, sous un mode ou sous un autre, avec le corps humain, la voix et l'instrumental. Il n'y a pas là une mission éthique chez moi, c'est une pure constatation expressive. C'est d'ailleurs dans cette problématique que je situe ce qui est l'impasse à long terme d'une écriture purement tirée de la connaissance acoustique du timbre (le timbre et au-delà du timbre, à partir du moment où il n'est pas pur timbre, où il aurait un au-delà du timbre). Il m'est arrivé souvent de dire que toute œuvre musicale, toute œuvre instrumentale tend naturellement vers l'opéra. D'ailleurs, toute la question de la relation entre la forme sonate et sa métamorphose en poème symphonique, le

---

1. Découvert par M. Levinas à Kassel à la Documenta 1992.

passage de la forme dite classique aux formes romantiques, le rôle prépondérant du piano en tant que simulateur ou diffuseur d'espace dans le dix-neuvième siècle et la corrélation qu'il y a entre les formes d'opéra et les formes instrumentales tendraient à confirmer mon héritage historique.

Danielle Cohen-Levinas – *À l'écoute, tu sembles faire la synthèse des différents aspects que tu abordes dans tes écrits qui sont réunis et qui sont évidemment hétérogènes puisqu'ils appartiennent à des dates différentes.*

*En fait, on a l'impression que c'est le même projet que tu poursuis depuis le départ.*

*As-tu été confronté à des ruptures ou à des bifurcations, ou à des orientations qui tout d'un coup ont basculé vers un projet que tu n'avais pas prévu ?*

Le grand affrontement que j'ai eu pour l'instant, c'est celui qui touche à la mentalité sérielle. Ayant une formation classique, une approche auditive de la musique, j'ai découvert tout seul dans mon enfance le langage harmonique. Je l'ai deviné avec mes doigts en ayant entendu la musique. C'est difficile à démontrer, en tout cas dans mon expérience. Je crois avoir anticipé la connaissance de l'œuvre de Messiaen et de Boulez sur le plan auditif, mais curieusement, cette anticipation fait que, quand je les ai connues, mon écoute a été d'abord purement auditive, et au fond, dégagée de toute formation et de toute culture. J'ai écouté ces musiques comme j'ai écouté la musique de Mozart dans mon enfance.

Évidemment, la composition a été approchée de la même manière. Elle a été cernée dans l'enfance par l'improvisation et la reconstitution. Je crois même encore aujourd'hui que je retrouve alors ma liberté d'écriture. Mais il y a eu ensuite deux périodes de formation jusqu'à présent ; la première était celle du Conservatoire, la décomposition de ce que je connaissais par immersion ; et la seconde a été l'affrontement avec l'histoire contemporaine de la musique sérielle et formaliste à analyser ce que j'entendais.

À l'évidence, découvrir que derrière les immenses révélations acoustiques par exemple de la musique de Stockhausen, il y avait une autre démarche que celle que j'avais perçue, qu'il y avait une expérience formaliste qui semblait, dans les cours de Stockhausen, pour ses élèves et pour toute l'histoire contemporaine, l'élément essentiel, et que tel son qui me semblait un bouleversement était en réalité inclus dans une chaîne conceptuelle plus qu'auditive, fut une autre manière de me confronter à la réalité de la composition. Mais le formalisme perceptif, je l'entendais. La force et la faiblesse des années sont une vérité formelle qui n'a que corollairement une conséquence acoustique. Cela m'était profondément étranger.

D'autre part, mes trouvailles sonores avaient pour mes camarades – Grisey, Murail – une application formaliste et une implication qui pouvaient permettre des analyses spectrales et une mise en décomposition et une re-composition d'une écriture très similaire à la combinatoire sérielle. On pouvait trouver une structure génératrice – le timbre – suscitant la forme, confirmation de l'histoire musicale telle qu'elle s'était organisée de manière prépondérante de Schoenberg jusqu'à Boulez. C'était un véritable affrontement, parce qu'il me fallait intégrer cet autre pan de l'histoire. Il fallait que je prenne conscience qu'il y avait un aspect dialectique par rapport à la force purement expressive de ce que l'on entend.

La forme chez moi a longtemps été dictée d'une manière très organique par ce que s'appelle l'idée musicale. Cette dernière n'est pas seulement une idée génératrice. Elle

est éventuellement un « accident », quelque chose qui se situait éventuellement hors forme, comme je percevais la plupart des œuvres qui comptent pour moi sur le plan musical. Parfois c'est le thème, parfois c'est autre chose. Il faut savoir entendre les accidents.

Cette expérience-là a été véritablement une remise en question très importante dans laquelle s'est intégrée par exemple l'expérience de l'écriture de *Préfixes*. Cette œuvre est née au départ d'une intuition naissante vers 1972-1973, quand je parlais de cette impossibilité d'exprimer le musical par le son, à tel point d'ailleurs que j'ai senti les déviations comme par exemple dans les œuvres avec électroacoustique et récitant. Dans *La Danse des Morts* de Honegger, je me demandais ce qu'il se passerait si on enlevait le récitant et j'ai toujours ressenti cette présence récitante comme une faiblesse. Il ne s'agit donc pas pour moi de mettre un récitant dans la musique, il s'agit de savoir comment la musique parle, comme dans *Roméo et Juliette* de Berlioz.

J'ai eu cette intuition que si je peux faire parler dans le transitoire d'attaque du son instrumental, si je peux lui donner des consonnes, ce n'est pas pour faire des effets de style « Vocoder », ce n'est pas non plus pour donner une voix d'être humain à un trombone, c'est que l'instrument avait cette dimension vocale ou possédait un corps. Je voulais réaliser un hybride entre l'instrument et la voix. Une chimère ? Je me suis trouvé devant l'impasse de la chimère (et arriver avec une chimère dans un studio d'électroacoustique vous fait prendre pour un rêveur). L'époque historiquement était à l'élaboration du spectre dans un cadre bien défini qui était l'analyse du timbre.

Cela implique aussi l'idée du compositeur analyste. Donc cette chimère a abouti à autre chose. La vibration par sympathie entre une caisse claire et un instrument à vent.

Finalement, cela a abouti à la bifurcation qu'a été *Appels*, la pièce pour cuivre. Dans cette œuvre, je me suis finalement appuyé sur un autre aspect du timbre qui était la répercussion spatiale, l'ébranlement, la vibration, le tremblement de terre. Cette scène de l'écroulement d'une arène dans *Satiricone* de Fellini ou les « Trompettes de Jericho » dont parlait Messiaen. Donc c'était une bifurcation, un vrai renoncement mais aussi un accident. Et quand je suis arrivé avec cette chimère – l'hybridation – en 1982-1983 à l'IRCAM, on a considéré le projet comme mal défini. Et concrètement, ce projet n'avait ni implication évidente sur le plan acoustique, ni définition formelle et je me heurtais à ce mur-là. Alors en 1988-89, quand l'IRCAM a été prêt à aborder la notion de synthèse, de croisement, avec la phase « Vocoder », avec les premières expériences de modèles de résonances, j'ai senti une adéquation avec mon expérience sur la répercussion spatiale avec les caisses claires.

Effectivement, les premiers travaux à l'IRCAM ont confirmé qu'il y avait bien là, dans le croisement et dans le travail sur le moment névralgique du timbre instrumental, une voie très importante, une voie du reste que l'IRCAM n'a cessé de développer depuis que j'ai réalisé *Préfixes*. Cela me permet aujourd'hui dans le *Go-gol* de retrouver un instrument de synthèse beaucoup plus performant, beaucoup plus complexe dans les variations de hauteurs que je n'avais au moment où j'ai composé *Préfixes*.

En revanche, le retour à la pensée polyphonique, et je dirais la seconde génération du travail de Boulez, les travaux sur les nouvelles mixités (je pense notamment à *Explosante fixe*) se trouvent dans *Rebonds*. La manière dont l'espace peut permettre la synthèse entre le son de synthèse et le son dit naturel, l'intégration de la polyphonie du canon à l'écriture mixte, ont été pour moi une réappropriation d'une expérience de l'écriture par rapport à mon approche auditive et à des intuitions anticipatrices, éven-

tuellement de la logique acoustique. Mes travaux sur l'hybridation sont finalement un prolongement de la logique acoustique telle qu'elle a été formulée par l'école spectrale. On mélange des timbres sur des voix spectrales très précises. L'écriture de *Préfixes* reste pour moi très liée à cette confrontation avec une démarche formaliste plus consciente.

Je dois évoquer aussi la notion du miracle sonore, la notion de la révélation dans mon travail de composition. J'ai l'impression d'avoir renoué avec une sensation musicale, plutôt après *Préfixes* avec des pièces comme *Rebonds* ainsi que *Diaclase* et par *Par-delà* qui sont une conséquence. Après avoir tenté d'inventer un langage en 1973 avec l'*Ouverture pour une fête étrange* que je considère comme la fin d'un cycle, je crois avoir traversé une période d'affrontement de mise en question. L'impression d'avoir retrouvé quelque chose de ma propre respiration après *Préfixes*. Je voulais cerner avec l'informatique la familiarité organique que j'ai avec un piano ou avec la musique électroacoustique ; appréhender la capacité de l'improvisation dans le travail de la synthèse, et embrasser dans un même temps la possibilité de dépasser dans mon travail de composition une approche formaliste. Faire éclater le ciel : c'est quelque chose de très important pour moi. C'est d'ailleurs tout ce que j'aime dans la musique de Messiaen, et c'est ce que je trouve dans la musique de Stockhausen. Dans la grande musique de Stockhausen, il y a cet éclatement du système sériel, cet au-delà, ce par-delà le système. J'aime l'au-delà du ciel chez Magritte.

Pierre Albert Castanet – *Nous avons évoqué un voisinage spirituel, conceptuel avec l'œuvre du père. Est-ce que le rapport au titre (je pense par exemple à Diaclase ou justement à Par-delà), n'est pas directement affilié à cette pensée enfouie qui viendrait de très loin ?*

J'ai discuté régulièrement des titres avec mon père. À un moment donné, je lui disais : voilà, j'ai trouvé le titre, et il y avait un acquiescement. Mais il ne m'a presque jamais suggéré un titre. Seulement pour *La chanson du souffle*. Là, le terme générique vient de lui. Nous avons hésité entre *Le chant du souffle* et *La chanson du souffle*.

Il existait à l'époque la revue *L'ire des vents* à la maison, qui fut importante pour moi. *Ouverture pour une fête étrange*, c'est mon titre sans partage. *Strettes tournantes migrations* ont été discutés avec mon père. Après cette période, curieusement, les titres qui me sont venus de mon père ont été des termes que je n'ai pas pu garder. Le seul qui a été discuté entre nous aurait donné lieu à de fortes implications lacaniennes – puisque c'est *La voix des voix*. Je n'en ferai pas de commentaires aujourd'hui. *La Conférence des oiseaux*, *Les Réciproques*, *Rebonds*, *Diaclase*, *Préfixes*, tout cela sont des titres qui n'ont plus été partagés. Je connais l'importance du titre, comme celle de la notion du début de l'œuvre. Le titre fait corps avec son œuvre.

Cet affrontement avec la seule appréhension logique du matériau n'était pas une volonté de réduire l'acte d'écriture à une intuition primitive. Je voulais m'égarer dans d'autres chemins de la logique acoustique et préserver l'espace de l'utopie. J'avais découvert seul le système tonal. Cette connaissance du système harmonique a été transposée chez moi dans le domaine de l'intuition sonore et dans le domaine de l'invention du timbre.

Danielle Cohen-Levinas – *Ne trouves-tu pas paradoxal, quand tu évoques les enjeux de la musique spectrale, de t'être trouvé au cœur même de cet enjeu en appartenant à*



*un collectif où deux de ces représentants, Murail et Grisey, étaient spectraux et le troisième, Dufourt, à mi-chemin entre le matériau et la combinatoire ?*

Non, parce que le lien ne s'est pas fait là-dessus. Il s'est fait sur une intuition commune mais non formulée d'une loi acoustique et de l'importance de l'acoustique comme phénomène premier dans l'œuvre. C'est quelque chose qui est transmis par l'école française. En fin de compte, nous sommes tous les élèves de Jean Gallon, d'André Gédalge et d'Henri Challan. Nous sommes des personnes qui avons du plaisir en musique à découvrir une révélation harmonique ; nous avons le plaisir d'un accord somptueux. Tout cela implique une tradition, mais elle est mise en forme scolaire. Un jour, je reparlerai de cette fonction de l'école du Conservatoire de Paris.

Ce qui m'est spécifique dans les années 1970, c'est que je relie ce studio du G.R.M.<sup>1</sup> au miracle du timbre. Il y avait pour moi, même dans mon inconscient, une idée que Messiaen serait passé virtuellement par le G.R.M., ou qu'il y aurait un lien entre Pierre Henry et Olivier Messiaen. Mais l'onde Martenot, le miracle acoustique de Messiaen, l'expérience des studios sont pour moi une seule et même chose. Et la manière dont Messiaen parle de Xenakis, de Ligeti et de Stockhausen a toujours été traduite en termes inouïs : je veux indiquer ici la notion d'oreille.

*Danielle Cohen-Levinas – C'est comme cela que tu as travaillé Beethoven, en reconstituant ?*

Il ne faut pas croire que dans un premier temps j'ai analysé les sonates de Beethoven. Ma mémoire d'interprète est faite de reconstitution organique. Je reconstitue comme je respire. En cela, je dois savoir gré à Messiaen de ne m'avoir pas mis entre les mains un traité de composition et de ne m'avoir pas obligé, comme Leibowitz que j'ai rencontré un an avant, à lire son *Traité des douze sons* et à passer par cette formation-là pour avoir le droit de composer. Simplement mes intuitions allaient vers un chemin. Chez Grisey et Murail, qui étaient d'une manière ou d'une autre plus les héritiers de l'école sérielle, elles ont été décomposées en concepts formalistes. D'où l'intégration, plus tard, de Dufourt au sein de l'ensemble itinéraire. Il y a eu à la fois une complicité et une incompréhension. On me reléguait souvent dans la position du Douanier Rousseau. L'intuition était décomposée et récupérée par les autres.

Dans les années 1980, il y a donc une conscience de plus en plus aiguë de la loi acoustique se substituant à la loi formaliste sérielle et une poétique de la résonance évoluant par processus.

Dans les années 1990, j'ai voulu définir une fonction entre le verticalisme et la pensée horizontale. Encore une fois, c'est l'art de Messiaen qui m'y a aidé.

Les ramifications de Messiaen remontent à Bartók et Debussy, c'est ce que j'appelle la loi acoustique. J'ai souvent tendance à parler de la transgression de Stravinsky dans le domaine harmonique et, par contre, de l'élaboration harmonique et acoustique chez Bartók et Debussy, pas Ravel bien sûr, avec comme conséquence l'art de Ligeti et de Messiaen. Savoir si Messiaen n'était qu'un pré-spectral dans le domaine harmonique et un héritier de l'écriture romantique : la réponse est dans son langage. Là, j'ai d'une part remonté à la généalogie de ces modes, que j'avais occulté quand j'avais été son élève,

---

1. Groupe de recherche médicale de l'ORTF.

de manière à voir précisément comment Messiaen utilisait des spectres corrigés dans le langage tempéré et la prépondérance de la quarte augmentée. J'ai vu d'autre part pourquoi il pouvait se permettre de brouiller la perception harmonique tout en ne perdant jamais pied harmoniquement.

Grâce aux notes communes de la superposition des notes de Messiaen, et grâce à la riche combinatoire de la fonction enharmonique des modes, de leur logique harmonique et de leurs généalogies avec le spectre, j'ai pu renouer avec la notion de l'écriture polyphonique avec « rebonds ». Je dois dire que j'ai retrouvé un principe d'écriture, lié à la superposition, non plus seulement des modes, mais à des échelles ayant entre elles des relations de micro-intervallité ou des modes, ayant individuellement des accords de micro-intervallité différents. J'y ai vu non seulement une logique harmonique parfaitement cohérente, mais une liberté polyphonique retrouvée grâce à la notion de superposition modale avec des troncs fondamentaux communs. C'est ainsi que je me suis situé par rapport aux principes harmoniques, là où certains sont restés dans l'approche purement relationnelle entre la fondamentale et les notes résultantes de l'école spectrale.

Danielle Cohen-Levinas – *N'y a-t-il pas une contradiction entre ce principe auquel tu sembles tenir, à savoir de reconstituer les références de façons intuitives, et une façon d'objectiver la relation à l'histoire qui est très analytique ?*

Ma première question est de savoir s'il y a eu des chocs et des césures dans mon travail. J'évoque en fait deux chocs. L'un est lié à l'école sérielle, l'autre, par voie de conséquence, à la transposition du modèle sériel par rapport au modèle acoustique en musique. Évidemment, cela m'a obligé à approcher l'écriture sous un angle beaucoup plus analytique, mais tout en gardant sans doute une approche plus intuitive, sinon plus visionnaire de l'imaginaire sonore.

Danielle Cohen-Levinas – *Tu as évoqué deux ou trois fois Ligeti, mais tu ne t'y es pas arrêté. Il est important pour toi. Je crois que tu l'as évoqué dans un texte.*

À travers les cours qu'il avait donnés à Darmstadt en 1972, il m'a autant inquiété que marqué. À l'époque, il a d'ailleurs plus marqué Grisey et Murail parce qu'il renouait avec la loi acoustique. Il avait la capacité, plus que Messiaen, de créer un nouveau timbre orchestral, par sa manière de tirer les conséquences de l'expérience acoustique. En fait, je dirais qu'aujourd'hui, je renverse les choses. L'art de la polyphonie de Messiaen me semblait à l'époque, d'une certaine manière, rétrograde par rapport à la fusion de la polyphonie chez Ligeti, émise sous la forme d'un mixage extrêmement complexe. Nous avons relié tout cela à l'expérience de la musique stochastique de Xenakis, notamment aux grandes pages de *Pithoprakta* et le début de *Metastasis*. Simplement, Ligeti nous paraissait avoir une autre couleur basée sur un phénomène global. Il ne faut pas oublier que c'était une écriture en partie divisée, où finalement le détail semblait intégré dans un phénomène général.

Il ne faut pas ignorer non plus que c'était l'époque des grandes trames électroacoustiques des années 1965 à 1975, Bernard Parmegiani, François Bayle, Guy Reibel, par exemple. Dans tous les studios européens, on avait ces énormes trames qui donnaient l'impression d'une nouvelle possibilité de l'écriture polyphonique. C'était aussi l'époque de *Terretektorh* et de *Nomos Gamma* de Xenakis qui me fascinaient.

D'ailleurs, la musique de Ligeti avait servi pour *2001 L'Odyssée de l'espace*<sup>1</sup>. Pour atteindre ce vertige sonore, comme disaient Xenakis et Messiaen (et comme ne le disait pas Ligeti), l'orchestre devait sonner comme la musique électroacoustique ; cela devenait le but. Or là, je voyais tout de suite une impasse, une impossibilité créatrice, mais en même temps, je considérais que Messiaen n'avait pas su trouver cela, et que sa musique restait finalement sur un mode polyphonique qui pouvait, au pire ou au mieux, aboutir à l'« Épode » de *Chronochromie*. C'est pour cela que *Lontano* de Ligeti semblait reléguer la *Turangalîla* de Messiaen au passé.

Cette sensibilité de l'époque est presque impossible à évoquer aujourd'hui. Varèse était perçu comme le vrai précurseur. En outre, Ligeti, dans les cours de Darmstadt, avait bien évoqué d'autres généalogies, mais elles étaient occultées. On voyait simplement qu'il parlait de gaz et de nuages, et que c'était la même métaphore que celle de Xenakis. J'ai donc eu tendance à relier la musique spectrale à ce modèle de composition. Il fallait aller beaucoup plus loin dans la conscience de l'élaboration des timbres, et ce fut normal que ce soit la seconde génération qui le fasse. Il fallait élaborer un traité de l'orchestre sur les données acoustiques.

Curieusement, Ligeti citait les intuitions chez Berlioz. Mais bizarrement, personne ne le comprenait. Ligeti a buté sur la notion de l'espace en continuité ; il a pu régler le problème de la masse et de la polyphonie et il n'a pas su complètement aborder celui de l'espace. C'est comme cela que je l'ai perçu à l'époque, et c'est d'ailleurs ainsi, en dehors de Stockhausen, que je me suis tellement attaché à la notion d'espace dans l'*Ouverture pour une fête étrange* et dans *Strettes tournantes migrations*. Ligeti n'a pas saisi la relation entre l'espace et la polyphonie peut-être.

Aujourd'hui, toute la fonction de la relation entre cette polyphonie miraculeuse et la notion de polyphonie classique est très importante dans mon écriture. Il s'agit d'une polyphonie en système décalé, en strette, qui peut lier le son de synthèse au son d'un instrument non traité, ou qui peut parler de la relation entre l'écho et la polyphonie. Tout ce que l'on retrouve dans l'écriture de Ligeti, et qui vient de la musique répétitive, m'apparaît évidemment aujourd'hui d'une manière beaucoup plus précise.

La relation entre la leçon (telle que Messiaen la garde et telle que Ligeti la fait) et la loi acoustique me paraît aujourd'hui plus claire, plus contemporaine que je ne l'avais pensée en 1970. D'une part, la fonction intervallique chez Bartók et Messiaen (et la relation harmonique entre Debussy, Bartók et Messiaen) et l'élaboration du langage de Ligeti et, d'autre part, la relation avec l'expérience acoustique aujourd'hui me paraissent d'un autre mode. Elles finissent par expliquer l'écriture du « Ligeti récent ».

Danielle Cohen-Levinas – *Une question sur l'intégrale Beethoven et peut-être sur les contemporains qui t'ont marqué comme compositeur mais que tu n'as pas encore joués comme interprète.*

Il y a plusieurs raisons. Pour Beethoven, c'est évident, il était un des premiers auteurs que j'ai connus. La relation que Beethoven a entre l'élaboration d'une forme, la notion miraculeuse de l'idée musicale, et l'intensité du timbre ; la relation qui existe entre l'idée d'un progrès technique de l'instrument (ou l'élaboration de l'orchestre moderne) et l'écriture d'une musique sont de véritables points d'ancrage. À noter également un

---

1. Film de Stanley Kubrick.

repère d'enfance, puisque la première musique que j'ai connue dans ma mémoire était la musique de Beethoven. C'est le *Troisième Concerto* que j'ai entendu par ma mère, ainsi que la *Première Sonate* et la *Pathétique*.

Mon rapport avec la composition était lié à la fois à une fascination pour le miracle mozartien (ainsi qu'enfant je l'ai ressenti), et pour cette force irréaliste de la présence de Beethoven ; force irréaliste qui était aussi pour moi liée à la présence d'un personnage extraordinaire dans la maison de mes parents. Il s'appelait Chouchani<sup>1</sup>.

Il a été un très grand talmudiste et un génie assez universel, qui a été très présent dans la famille, à la maison, de 1947 à 1951. Il a disparu deux ans, et est réapparu en 1953. Il avait une puissance surnaturelle de connaissance des textes du Talmud. Il avait cette relation dont je parle, intuitive avec le texte. Il était un être hors du système, hors du social. Il avait la capacité pendant des nuits entières de révéler aux intellectuels, et aux gens qui étudiaient, les secrets et subtilités d'un texte, en cassant toutes les idées préconçues et en montrant que finalement la vérité était extrêmement mobile. Ne prononçant que la vérité ultime, il était une force extrêmement dérangeante. Il incarnait pour moi l'idée même du génie. Il était « extraordinaire », terme que mon père utilisait, et qu'il a utilisé quand j'ai rencontré Madame Long. Terme qu'il réservait exclusivement à Heidegger et à Chouchani.

Donc Beethoven est pour moi le prototype musical de ce type de génie, dans la manière dont je ressens la forme de l'œuvre, et cela jusqu'aux hurlements de Chouchani que j'entendais dans la nuit, lorsqu'il prenait lui-même la parole, entouré d'un cercle d'intellectuels. J'entends dans les œuvres de Beethoven ce même type de hurlements.

Danielle Cohen-Levinas – *Des hurlements ?*

Oui, Chouchani hurlait sur les gens et même sur les textes. Il tapait des pieds par terre. J'entends cette colère dans la musique de Beethoven. Ce souvenir de Chouchani me restera pour toujours.

Pierre Albert Castanet – *Toujours au niveau pianistique, les Trois études pour piano, récentes, viennent-elles d'une intuition tactile de Michaël Levinas pianiste ou découlent-elles d'un autre besoin ? Il est assez étonnant de voir dans un passé tout proche le surgissement de ces Trois études pour piano*<sup>2</sup>.

Je ne croyais pas, et je ne crois toujours pas beaucoup, à l'avenir du piano tempéré tout seul tel qu'il a été abordé jusqu'aux *Sonates* de Boulez et les *Klavierstücke* de Stockhausen. Le piano est un instrument bizarre, il a été une aide à la composition au XIX<sup>e</sup> siècle comme l'ordinateur aujourd'hui. C'est une manière d'appréhender un certain nombre d'imaginaires immédiatement et, comme disait Messiaen, dans cet instrument, en tout cas au XIX<sup>e</sup> siècle, on pouvait supposer entendre tous les timbres.

C'est en même temps un instrument qui a son timbre propre bien sûr. Travaillant moi-même sur le timbre, je semblais disposé à écrire pour le piano. De même, je sais qu'on ne peut imaginer une composition qui n'est pas basée sur le timbre, même si cela n'a pas toujours été mon propos. J'ai tout de même fait cette expérience avec *Préfixes* !

---

1. Cf. Monsieur Chouchani, par Malka Schlomo, éd. Jean-Claude Lattès, Paris, 1996.

2. Par la suite, Michaël Levinas écrira *Anaglyphe* (1995) pour piano. Ces « variations sur un motif secret » seront dédiées « à la mémoire de ma mère Raïssa Levy, musicienne ».

L'effort a consisté, après beaucoup d'échecs, à imaginer d'abord effectivement une musique dont la fonction était d'un autre ordre que la découverte du timbre nouveau, ou bien de l'extension du timbre essentiel de l'instrument. Je l'ai toujours réalisé par l'électronique, et aujourd'hui d'ailleurs plus par l'écriture.

Derrière l'expérience de l'œuvre de Ligeti, en premier lieu, il y a eu une idée de pièce pour deux pianos, c'est-à-dire que j'ai pensé à une extension de la polyphonie et ensuite, comme on l'a écrit au piano depuis Beethoven, une réduction aux 88 notes. En fait, cette pensée était hors-cadre, et pour cela, la troisième pédale m'a été extrêmement utile pour simuler une hyperpolyphonie. Au fond, ce sont des pièces polyphoniques qui ont été possibles grâce à l'écriture que j'ai commencé à inaugurer dans *Préfixes*. Je l'avais utilisée sans m'en rendre compte dans l'*Ouverture pour une fête étrange* et dans *Strettes tournantes*. Elle figure une extension de ce qui est pour moi l'essentiel de la polyphonie à l'origine : le canon et l'écho<sup>1</sup>, cette relation entre l'espace et le contrepoint.

L'autre élément qui est je crois dû à *Préfixes* est un travail sur le son, non seulement sur l'attaque, c'est-à-dire sur le « préfixe » du son, mais également sur la manière dont le son chute. Quand on écoute Horowitz ou certains grands pianistes de jazz, il y a une manière de faire éteindre le son également très spécifique. Je songe à Glenn Gould. Cette extinction du son se réalise, soit par la technique provenant du piano préparé (mais qui n'est en fait pas le cas), soit par la manière de garder certaines sonorités plus longues que d'autres par la troisième pédale : faire une synthèse entre la notion du « piano-piano », la corde pincée et la corde étouffée. L'étouffement du piano est très sonore. On pourrait imaginer que dans l'avenir, il se développe et qu'il y ait contrôle sur l'étouffoir.

L'autre élément important dans le piano que j'aborde aujourd'hui n'a pas été utilisé dans ces pièces de piano, mais il présente en fait un élément de développement de *Préfixes* : c'est le travail dans l'espace. Je viens de le découvrir à l'IRCAM. Il cerne la notion du « préfixe » qui devient capitale, non seulement pour reconnaître un instrumentiste d'un autre, pour inventer de nouveaux sons instrumentaux, mais aussi pour reproduire par synthèse un son d'instrument. Ainsi, l'attention portée sur le son en général côtoie l'idée de synthèse que j'ai pu entretenir sur un piano en micro-intervalles à l'IRCAM. Jusqu'à présent, dans les firmes Yamaha (donc dans le domaine industriel), on n'a jamais pu reproduire le son d'un instrument, on dit que c'est souvent très compliqué. J'ai fait la chose suivante : j'ai enregistré le son du piano en ré-attaquant dans la pédale et ensuite, au moment de la synthèse, j'ai coupé la résonance d'avant. Le son sortait de son « préfixe », et brusquement, pour la première fois, nous sommes arrivés à reproduire vraiment la sensibilité du son instrumental !

Ainsi, j'intègre aujourd'hui dans le « préfixe » l'espace dans lequel le son va résonner. On ne peut pas imaginer un son instrumental sans que le son ne sorte déjà de quelque chose. Il sort bien de quelque part au moment où il apparaît. En réalité, je suis retombé sur le texte que j'ai écrit sur *Clov et Ham* en 1973 où je parlais de l'espace autour du son de la musique chambriste. Je touchais déjà là ce « préfixe » spatial avant le son instrumental.

Pierre Albert Castanet – *Une antichambre d'écoute, en quelque sorte ?*

---

1. Cf. Pierre Albert Castanet, « Michaël Levinas : la musique et son double », *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine – L'itinéraire en temps réel*, op. cit., p. 79.

Exactement.

Danielle Cohen-Levinas – *Est-ce que l'on peut dire malgré tout qu'à partir de Rebonds, Diacrise et ta dernière pièce Par-delà, une étape nouvelle apparaît, sans utilisation de la technologie ?*

Je peux dire subjectivement que j'ai l'impression d'avoir de nouveau, et sous un autre mode, le contact avec le sentiment de la découverte que j'ai eu dans mon travail de composition entre 1972 et 1980. Cette sensation de possibilité individuelle, d'émerveillement au moment où je trouve quelque chose à la composition. J'appelle cela ma relation intuitive avec la création.

La seconde chose, c'est que je n'aurai jamais le culte de l'écriture pour l'écriture, ni celui du plaisir formel. Je ne pense pas que cela soit mon propos, bien que le passage à l'écriture soit fondamental. Par contre, la notion de la relation dialectique entre la rigueur de la forme et la force qui provient du son est quelque chose de nouveau dans mon travail. J'espère que cette notion existe dans les pièces que j'ai écrites auparavant.

L'autre aspect implique une conscience de la loi harmonique comme base d'élaboration du langage. Là, je crois que c'est quelque chose d'irréversible qui fait la force essentielle de l'histoire de l'Itinéraire, ensemble qui est porteur d'un sens auquel je suis très attaché. Je pense que cela a été formulé au sein de cet ensemble et nulle part ailleurs. Cette loi fut formulée à l'Itinéraire.

Mais je crois aussi que la notion de loi, notamment la loi acoustique, appartient au domaine public de la création musicale aujourd'hui.

Cette cohérence historique est quelque chose d'aussi évident que la loi sur la perspective ou que la loi de la gravité. La relecture de l'histoire, même si elle n'a pas été formulée en tant que telle, a été pensée en tant qu'âge d'or de la technologie et comme l'extension du rêve varésien. Voilà comment ce fut présenté par Dufourt<sup>1</sup>. Je crois que la confrontation embrasse un champ beaucoup plus vaste et que c'est un tournant qui finalement ferme la page. Il a commencé avec le *Sacre du Printemps*. C'est-à-dire, un modernisme axé – et c'est très curieux comme effet pervers – sur la notion du progrès. Curieusement, le spectralisme n'est que le miroir de l'histoire et notamment de la notion d'école, la notion de modèle, même la notion de maniérisme, et c'est très important. Donc, nous avons effectivement à faire avec l'avènement d'une époque liée à la technologie mais qui n'est pas reliée au credo progressiste. À partir de là, les chemins individuels sont possibles.

Danielle Cohen-Levinas – *Quelques mots sur ton opéra Go-gol sur lequel tu travailles en ce moment ?*

C'est sur le *Manteau* et la *Perspective Nevski*. Le choix de Gogol est pour moi un choix qui remonte à très loin. D'abord, Gogol est l'auteur que m'a lu mon père depuis l'extrême enfance, notamment *Le Nez*, auquel j'avais d'ailleurs pensé dans un premier temps, mais il y a déjà un opéra. Cela correspond en tout cas à la manière dont j'ima-

---

1. Cf. Hugues Dufourt, « Varèse et l'art moderne : pour une critique sociopolitique de la culture du xx<sup>e</sup> siècle », *Musique, Pouvoir, Écriture*, op. cit., pp. 97-114. Voir également : Pierre Albert Castanet, « D'un transfert varésien », *Hugues Dufourt, vingt-cinq ans de musique contemporaine*, op. cit., pp. 357-359.

gine un livret d'opéra, dans la mesure où chez Gogol, il y a une narration qui part d'un point et qui va à un autre, et c'est autre chose en même temps : le fantastique se greffe sur le réel, sur la chronologie, sur le continu.

Par conséquent, cette relation de représentation et de non-représentation reste pour moi artistique par essence, surtout si l'imaginaire se greffe dessus. Le monde de Gogol évoque pour moi la fuite, le souffle, le rebondissement, l'espace et l'irréalité, tout en étant quelque chose parlant de l'essentiel, du sujet, de sa fébrilité, de sa fragilité, de sa perte dans la ville. Le personnage du *Manteau* est à la fois un homme, un enfant et un vieillard. Dans la *Perspective Nevski*, il y a l'impossibilité de saisir la réalité. C'est toujours une fuite en avant.

Par ailleurs, je l'évoquais tout à l'heure, et là je vais le dire d'une manière très simpliste, c'est un texte qui chante en moi, ou tout du moins, je pense arriver à faire chanter ce texte parce que j'entends la musique. Et c'est la première condition pour imaginer pouvoir faire un livret, d'avoir cette relation avec le texte.

Autre question : *Le manteau*. C'est un monde d'étranger, d'apatride, et probablement un monde qui remonte profondément à ma culture. Le personnage qui a peur du policier mais qui à la fin va être finalement plus fort que l'administration, cela sera un spectre. Le monde de Gogol, je l'avais entendu dès que j'ai écrit l'*Orateur muet*. Le souffle d'*Arsis et Thésis* évoquait aussi la *Troïka* de Tchichikov quand il s'enfuit dans *Les âmes mortes*. Il y a aussi dans le monde gogolien ce phénomène, notamment dans *Les âmes mortes*, de la répétition du sujet sans arrêt. Ce sont tout le temps des visites du même ordre : vendre des âmes mortes, acheter des âmes mortes, qui se répètent. Ce sont ces rebondissements qui évoquent presque de la *Commedia dell'arte* qui m'ont donné l'idée de cet opéra.

Akaki représente pour moi un vrai mythe théâtral.