



Michaël LEVINAS

une interview du compositeur par Cécile DAROUX

Michaël Lévinas est né à Paris en 1949. Il commence tout d'abord des études de piano - dès l'âge de 4 ans ! - avec Marguerite Long puis Lazare Lévy. Au CNSMP, il obtient six premiers prix dans les classes de piano et d'écriture, et son professeur de composition y est Olivier Messiaen.

Après avoir remporté, en 1970, le Premier Prix au Concours International d'improvisation de Lyon, sa personnalité de compositeur s'affirme en 1971 avec la création à Radio-France de la pièce pour flûte basse amplifiée *Arsis et Thésis* ou *La chanson du souffle* (reprise l'année suivante au Festival de Royan). En 1974, date de création d'*Appels* - autre page importante - il est co-fondateur puis responsable de l'Ensemble Itinéraire, avant d'être (de 1975 à 1977) pensionnaire de l'Académie de France à Rome, Villa Médicis.

Son travail se caractérise par un intérêt pour le timbre, l'espace et pour reprendre ses propres termes, "l'instrumental", domaine sans cesse renouvelé et révélé par les techniques électro-acoustiques. Son activité de compositeur n'a pas fait abandonner à M. Lévinas son attachement à la littérature classique et romantique, et il faut signaler son enregistrement (*Adès*) de l'intégrale des sonates de Beethoven.

Aujourd'hui professeur d'analyse au CNSMP, il a accepté de consacrer à *Traversières/Magazine* le temps d'une interview dans laquelle il évoque la place de la flûte dans son œuvre.

Cécile Daroux : Pourriez-vous, pour nos lecteurs, vous "situer", c'est-à-dire définir dans leurs grandes lignes les influences que vous avez subies, le courant esthétique dans lequel vous vous placez ?

Michaël Lévinas : Je me situe en filiation directe avec le XIX^e siècle romantique, et je revendique les influences de compositeurs tels que Karl-Heinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Olivier Messiaen, György Ligeti... ainsi que celle des courants électro-acoustiques, de la musique concrète, et du G.R.M.¹ dans les années 1960/70 - notamment le travail de chercheurs comme P. Henry et P. Schaeffer.

C. D. : Quelles ont été les principales interrogations communes du Collectif Itinéraire qui se sont avérées déterminantes pour l'évolution de votre travail ?

M. L. : Les préoccupations de l'Itinéraire, en 1973/74, étaient de plusieurs ordres. D'une part ce mouvement répondait à un besoin de l'époque post-68, revendiquant la création de groupes s'autogérant, et d'autre part il semblait nécessaire de jouer une musique différente, en réaction avec la pression qu'exerçait la musique sérielle. De plus, tous les compositeurs du groupe - Gérard Grisey, Tristan Murail, Hughes Dufourt... - sortaient de la classe d'Olivier Messiaen.

A titre anecdotique, le terme de "musique spectrale" est venu pour la première fois dans la bouche de H. Dufourt, lors d'une réunion du groupe en 1976... dans la cave de la maison de Roger Tessier² ! La nécessité de trouver un terme commun fédérateur provenait d'une analyse stratégique de l'histoire des idées. Selon Dufourt, l'impératif médiatique de la diffusion nécessitait la création d'un mot qui "réunisse" et représente le groupe, un peu comme une sorte de carte d'identité.

Quant à mes préoccupations personnelles, en relation directe avec ces idées communes, elles concernent essentiellement les premiers essais sur l'électricité, les premières tentatives sur les relations organiques entre les timbres³, ainsi que le travail sur la fonction respiratoire et le statut formel du souffle⁴.

C. D. : Quelle place tient la flûte dans votre travail de composition, et quel type de virtuosité instrumentale souhaitez-vous développer ?

M. L. : La flûte a été présente dans mon travail de façon très régulière depuis mes premières pièces jusqu'en 1991, avec *Pré-fixe* pour 17 instruments.

Les raisons à cela sont nombreuses. La flûte possède en effet la capacité de devenir le prolongement de la voix, de manifester le

souffle humain et de faire entendre cette relation entre le mouvement respiratoire et l'entraînement d'une courbe mélodique.

A propos d'*Arsis* et *Thésis*, je fais référence, dans une note de programme⁵, à une citation de Marcel Proust, lorsqu'il fait référence à la mort de sa grand-mère et où il compare le chant respiratoire de l'agonie à une mélodie que génèreraient l'inspiration et l'expiration du flûtiste dans une flûte de roseau. Cet extrait littéraire⁶, qui est l'une des bases de ce que j'ai pu "théoriser" sur la spécificité de l'instrumental - tout ce qui porte la trace de la vie du corps, notamment dans les actes de toucher et de souffler - résume la relation privilégiée que j'ai développée avec la flûte.

C. D. : Peut-on dégager une sorte d'évolution de la recherche à travers les 3 œuvres pour flûte de votre catalogue que sont *Arsis et Thésis* pour flûte basse amplifiée (1971), *Froissements d'ailes* pour flûte en ut (1975) et *Contrepoints irréels III Rencontres* pour 4 flûtes et bande (1980) ?

M. L. : *Arsis et Thésis* constitue pour moi une sorte de manifeste expressif et théorique du travail mené à l'époque sur la spécificité de l'instrumental. *Froissements d'ailes* en sera un développement. Dans le *Concerto pour piano Espace* (1976), c'est encore la flûte mais ici amplifiée, enregistrée et ramenée à des trilles de flatterzung (sortes de longues "thésis" projetées par un "arsis" très court, inspiration amplifiée du flûtiste avant le jeu...). Cette section de flûte qui conduit l'œuvre est reprise dans le centre de l'*Ouverture pour une fête étrange* (1979). Là, les caractéristiques de la flûte ont été étendues à d'énormes "blocs respiratoires" enregistrés sur une bande qui colore ainsi toute l'orchestration de la pièce.

Les *Contrepoints Irréels III Rencontres* de 1980 n'utilisent presque plus le souffle mais travaillent davantage sur les ambivalences de l'instrument à vent avec la voix et le timbre "animal". On peut parler ici d'utilisation métaphorique du timbre. C'est pour cette même raison que les *Contrepoints Irréels* sont repris au centre de la *Conférence des oiseaux* (1985)

Pour faire une synthèse, il m'apparaît comme une évidence que tout le travail effectué entre 1971 et 1985, portant sur les micro-intervalles, ne peut trouver d'expressivité et avoir de conséquences créatrices qu'à condition que cette spécificité de l'instrumental soit entendue et développée préalablement. Ainsi le mélodique naît de l'origine - Messiaen nous enseignait que l'instrument à vent était par essence mélodique - et l'origine c'est l'instrumental et le mouvement organique du souffle, mais aussi les transitoires d'attaque, le "préfixe du son".

D'autre part, le souffle ne saurait se réduire à sa seule spécificité acoustique de timbre. Le ramener ainsi à sa pure matérialité détruirait son originalité pour peu que l'on réalise un mimétisme gratuit avec n'importe quel timbre d'origine électronique ou autre. Il s'agit donc d'en explorer l'essence musicale, corporelle, liée au mouvement respiratoire et d'exploiter sa musicalité propre. L'amplification (micros, haut-parleurs, diffusion) m'a à ce titre permis de développer les caractéristiques uniques de la flûte. L'électronique ne doit pas transformer ou fausser le son instrumental. Mais elle peut constituer un nouveau moyen de mutation de l'instrument, être la révélation de ses secrets les plus enfouis. Elle doit être un prolongement du son instrumental. Sonoriser un instrument, le moduler par des moyens électroniques, soit, mais sans tarir ni effacer la source instrumentale...

Michaël LÉVINAS




Œuvres pour flûte

■ **Arsis et Thésis** (1971)
ou la Chanson du souffle
flûte basse en ut sonorisée
Durée : 8'

Réf. EAS 17486/33Frs*

■ **Contrepoints irréels III - Rencontres** (1980)
pour 4 flûtes
Durée : 7'

partition et matériel d'orchestre en Location

Réf. EAS 17522A□

■ **Contrepoints irréels III - Rencontres** (1980)
version pour 6 flûtes, luth, ondes Martenot, orgue
électrique, percussion, bande magnétique et dispositif
électro-acoustique

Durée : 7'

partition et matériel d'orchestre en Location

Réf. EAS 17522B□

Discographie

■ **Appels - Arsis et Thésis - Froissement d'ailes -
Voix dans un vaisseau d'airain**

P.-Y. Artaud, M. Lévinas, Ensemble de l'Itinéraire,
Ch. Bruck (dir)

INA - AM 821.10

■ **Contrepoints irréels-Rencontres** (version 4 flûtes)
- **Ouverture pour une fête étrange** - **Les Rires du
Gilles** - **Concerto pour un piano-espace n° 2** -
Clov et Hamm

A. Perdigon, F. Poullot, J.-G. Cattin - Patrice
Bocquillon, X. Pigeon-Saint Bonnet, X. Aragau,
N. Brochet (fl) - N.O.P., G. Amy et H. Soudant (dir) -
Solistes de l'Ensemble 2e2m - M. Lévinas (pno),
Ensemble de l'Itinéraire, Y. Prin (dir)
Collection « Musique Française d'Aujourd'hui »

Ades - ade 14072

* Prix public conseillé

□ Location aux Editions Salabert - 22, rue Chauchat - 75009 Paris

Disponible chez votre revendeur de musique ou auprès de notre distributeur :
SEDIM, B.P. 22 - La Haute Limougière - 37230 Fondettes

Photo X

 **Salabert**
EDITIONS

C. D. : Quelles œuvres pour flûte seule ou, d'une manière plus générale, quelles pièces du répertoire contemporain ont motivé cette envie d'écrire pour flûte seule ?

M. L. : Les œuvres déterminantes dans cette approche ont été pour moi *Souffle* de G. Petrassi, *Mei* de K. Fukushima, mais aussi la *Sequenza* pour trombone de L. Bério, *Nomos Alpha* pour violoncelle de I. Xenakis et le chant du souffle de la fin de *Stimmung* de K.H. Stockhausen.

C. D. : Vous utilisez à plusieurs reprises des timbres hybrides ou une sorte de mixture de timbres. Cela concerne-t-il votre travail sur la flûte et - si oui - pouvez-vous nous en donner un exemple ?

M. L. : Quand Messiaen a écouté *Arsis et Thésis* pour la première fois, il a porté son attention sur les derniers glissandi qui mélangent la voix et la flûte. La notion d'hybridation entre instrument et voix m'est venue immédiatement après la création d'*Arsis et Thésis* sans pour autant avoir fait le lien de façon consciente entre la fin de cette pièce pour flûte et, par exemple, l'*Ouverture imaginaire*.

Historiquement, l'avenir de l'instrument après la révélation électroacoustique de son mouvement respiratoire, et chorégraphique, portait sur le développement de sa spatialité et des différents types de transitoires d'attaques qui se situaient au préfixe du son. En 1973, il était techniquement impossible d'aller plus loin dans cette recherche si ce n'est par le "bricolage" des instruments (période glorieuse et créatrice représentée magistralement par des musiciens tels que V. Globokar et M. Portal). Il n'empêche que ma vision de l'avenir s'organisait sur des concepts plus structurels : organisation par famille d'instruments, compatibilité spectrale, questions de traitement en direct, polyphonie spatiale, synthèse.

Il m'a fallu attendre 1989 pour aborder réellement cette phase de mon travail d'écriture, auparavant *Les Rires du Gilles* (1981) constituent une esquisse électroacoustique de mon projet compositionnel.

C. D. : Il se dégage de votre travail une volonté de synthèse entre les formes héritées du passé et le travail électro-acoustique lié au timbre. Pour en donner une illustration précise, pouvez-vous par exemple nous parler du traitement de l'Echo ?

M. L. : Ce travail provient tout d'abord d'une probable contrevérité historique que je considère comme une vérité musicale selon laquelle l'écho aurait été semble-t-il la première manifestation acoustique et spectrale de la polyphonie.

Dans les *Contrepoints irréels*, des lignes mélodiques de flûte s'enchevêtrent et se répondent. Les échos sont obtenus par une diffusion simultanée du son direct et de son enregistrement en temps réel, la durée de l'écho étant la distance entre la tête d'enregistrement et la tête de lecture du magnétophone. Grâce à ce procédé électroacoustique, je peux créer un canon à l'émission en différenciant par la réverbération le direct de l'enregistré. Est-ce que l'écho ou canon à l'émission ne serait pas, dans l'histoire de la polyphonie, une des formes qui a donné l'idée du sujet et de la reprise ?

Cette écriture par initiation a été développée en strettes très complexes dans *Préfixes* pour 17 instruments (1991) et *Rebonds* pour flûte, clarinette, violon, violoncelle et piano, piano 1/4 de ton et piano 1/4 de tons (1993).

Le canon et la strette m'ont permis notamment de résoudre les relations entre son dit artificiel (synthèse instrumentale diffusée sur haut-parleur) et son dit naturel (timbre instrumental joué sur scène). Un autre exemple de l'utilisation de cette technique d'écho se trouve dans l'envol de la *Conférence des Oiseaux* (1985).

Certes, la notion d'instrumental, les compatibilités des spectres entre timbres hybrides, la cohérence acoustique posent globalement les termes d'une relation avec l'histoire qui ne correspond plus obligatoirement avec le postulat de la rupture et de la reconstruction systémique du langage propre à l'école sérielle et son avatar le plus célèbre : Darmstadt. En effet, l'instrumental (au-delà du son matériau) ainsi que la loi acoustique obligent à étendre les règles historiques et posent sous un mode plus contraignant les fondements formels. La question de l'Opéra, les relations entre formes instrumentales et le poème symphonique au XIX^e siècle ont une résonance actuelle de même que la conscience acoustique laisse entrevoir une loi de l'harmonique et de l'harmonieux qui transgresse la fascination combinatoire contemporaine. ■

BIBLIOGRAPHIE

■ Michaël LEVINAS

Qu'est-ce que l'instrumental ?
Algorithmus ; Klang ; Natur.
Abkehr Von Materialdenken
Internationales Musikinstitut Darmstadt
Ed. Schott.

■ Cécile DAROUX

Flûte et XX^e siècle.
Rapport entre l'évolution de l'idiome instrumental et des techniques relatives au timbre et caractéristiques acoustiques de l'instrument.
Formation doctorale en Musique et Musicologie du XX^e siècle.
IRCAM / EHESS / CNRS.

NOTES ET RENVOIS

1. Groupe de Recherches Musicales
2. Né en 1939, Roger Tessier, lui aussi élève de Messiaen (en analyse), participa également à la création de l'Ensemble Itinéraire (1972/73).
3. cf "Appels", pour 11 instrumentistes (1974).
4. Préoccupations qu'illustre bien sûr la pièce "Arsis et Thésis" (1971).
5. 1972.
6. Ce texte, tiré d'*A la recherche du temps perdu (Du côté de Guermantes, II, chapitre 1 : "Déclin de ma grand-mère")* se trouve commenté dans la rubrique de Gilles de Talhouët "Les écrivains aiment la flûte", dans le volume n° 9/43 de Traversières/Magazine (Oct/Nov/Déc. 1993 - p. 54)

DISCOGRAPHIE

Arsis et Thésis, pour flûte basse en ut amplifiée
Froissements d'ailes, pour flûte en ut
P.Y. Artaud, flûte
Voix dans un vaisseau d'airain, chant en escaliers, pour 3 instruments, soprano et dispositif
P. Bocquillon, flûte - A. Cazalet, cor - M. Lévinas, piano - N. Froger, soprano
(+ M. Lévinas / Appels - T. Kessler / Lost Paradise - Violon control)
INA/GRM - LP AM 821.10, coll. MFA (Musique Française d'Aujourd'hui) (1978)

Contrepoints Irréels-Rencontres
P. Bocquillon, X. Saint-Bonnet, X. Aragau, N. Brochot, flûtes
(+ M. Lévinas / Ouverture pour une fête étrange - Les rires du Gilles - Concerto pour un piano-espace n° 2 - Clov et Hamm)
ADES - CD ADE 940722, coll. MFA