

Michaël Levinas, quelques remarques préliminaires

par Danielle Cohen-Levinas

Professeur à l'Université Paris-Sorbonne
Chercheur associé aux Archives Husserl de l'ENS-CNRS de Paris

Comment faire
chanter un texte ?
Cette question
est au centre
de mes préoccupations
de compositeur.



Michaël Levinas © Marie Magnin

Qu'est-ce que le mot « passion »
évoque pour toi ?

En acceptant cette commande, j'avais pris la décision de reprendre la dédicace d'Emmanuel Levinas de *Autrement qu'être*, ouvrage dans lequel il parle d'une passivité plus passive que la passivité, d'une exposition radicale à l'altérité d'autrui, d'une dénudation, d'un sacrifice. Cette *Passion selon saint Marc après Auschwitz* reprend donc la dédicace d'*Autrement qu'être* qui dit ce que furent pour moi le point de départ et l'esprit dans lequel j'ai travaillé dès le début à cette œuvre qui me confrontait également à ma propre histoire : « À la mémoire des êtres les plus proches, parmi des millions d'assassinés par les nationaux-socialistes, à côté des millions et des millions d'humains de toutes les confessions et de toutes les nations, victimes de la même haine de l'autre homme, du même antisémitisme. »

Autrement dit, ce trait d'union qui relie le monde judéo-chrétien ne saurait faire oublier deux millénaires de persécutions qui ont conduit à la Shoah. C'est le sens profond de cette dédicace et de ce que j'ai voulu aussi exprimer en acceptant cette commande.

Composer une Passion, est-ce pour toi
revenir aux canons tels qu'ils ont été
élaborés par Jean-Sébastien Bach,
ou cela signifie-t-il au contraire
interroger ce qui, aujourd'hui, permet
de s'émanciper de ces canons ?

Réduire mon travail à une alternative entre l'émancipation ou un retour est réducteur. Mais il me faut rappeler qu'il ne s'agit pas d'une Passion strictement évangélique.

Il s'agit d'une méditation incluant une liturgie juive en araméen et en hébreu pour la première partie et les poèmes de Celan qui suivent les chapitres 14 et 15 de l'Évangile de saint Marc en ancien français : trois langues et deux traditions religieuses marquées par deux mille ans de persécutions antisémites et les terribles textes de Luther et la Shoah.

Les contraintes de la commande exigeaient que la durée de cette Passion ne dépasse pas 1h10.

Nous sommes donc d'emblée très loin des canons élaborés au XVIII^e siècle dans l'Allemagne luthérienne de la fin du baroque.

Il y a pourtant des problématiques qui font référence de façon évidente aux fondements des chefs-d'œuvre de Jean-Sébastien Bach.

Je pense principalement à cette relation très complexe et non théâtrale qui existe dans une Passion entre le récit et l'action dans un cérémonial religieux qui chante les grands textes sacrés, au choix des langues pour chanter ces textes, à la narrativité musicale et ses formes, à la polyphonie, notamment celle qui résulte de la communion des fidèles, et au sentiment du temps dans la liturgie.

Je crois avoir compris certains de ces fondements de l'écriture de Bach dans la *Passion selon saint Matthieu* que j'ai étudiée très attentivement et dont je connais les moindres détails. J'essaierai d'expliquer, sans entrer dans l'analyse et sans entrer dans des considérations musicologiques, comment l'enseignement de son écriture m'a souvent guidé.

L'histoire des Passions remonte aux premiers siècles du christianisme et les premières sources écrites au IX^e siècle. Du XIV^e siècle à Jean-Sébastien Bach, en passant notamment par Schutz, le message divin des Évangiles a inspiré et fait évoluer en profondeur les formes musicales et ses relations avec la dramaturgie. Il faut aussi rappeler qu'en Allemagne, à l'époque de la Réforme, l'allemand remplaça le latin des textes religieux et, dès 1530, un ami de Luther, le compositeur Johann Walther, introduisit un genre de Passion : le répons. La forme de ces Passions traduisait donc une certaine ambivalence entre l'opéra et l'oratorio. Ma réception des Passions de Bach, notamment de la *Passion selon saint Matthieu*, ne se réduit pas à des constats musicologiques et historiques, je le précise à nouveau.

Comme je l'évoquais plus haut, il ne me paraît pas réducteur d'affirmer qu'un des points névralgiques de l'approche de Bach a consisté à faire entendre dans le récit des évangiles un chant liturgique qui est à la fois récit, action et communion. Ce point me paraît tout à fait fondamental. Cela a été déterminant comme modèle dans mon travail.

Ainsi, contrairement aux mystères médiévaux et à certains de ses précurseurs (et Penderecki au XX^e siècle), chez Bach, il n'y a pas de textes parlés alternés avec les polyphonies chantées. Le récit des Évangiles est entièrement transmuté par la forme musicale.

L'ensemble de cette puissante architecture de la *Passion selon saint Matthieu* s'organise autour d'une hiérarchie tonale. Bach structure toujours son langage par un art savant de la modulation harmonique. Je ne peux ici m'étendre sur ce que je considère comme un élément essentiel chez Bach, cette sophistication des grilles harmoniques modulantes qui ouvrent la voie aux formes musicales du XIX^e siècle.

Les structures narratives de mon travail sur le texte de saint Marc s'organisent sur le principe des modulations et des altérations des échelles.

Je ne voudrais pas irriter la musicologie traditionnelle, mais j'entends dans les chorals de la Passion de saint Matthieu un archétype de certaines formes musicales et textuelles que l'on retrouve dans l'histoire : le refrain unificateur de la forme et de sa temporalité. Il permet à la foule des fidèles de rejoindre la communion musicale de l'œuvre. Devrais-je développer ici le lien que j'établis entre le refrain, la thématique, le motif et la mémoire ? Dois-je le dire ? Ce sera une lecture de compositeur et non de musicologue, mais je soulignerai seulement que dans *La Passion selon Marc, Une passion après Auschwitz*, le récit par l'évangéliste et les implorations de la mère sont des refrains modulants qui structurent le temps narratif et permettent d'établir cette relation spécifique et non théâtrale avec l'action relatée par le texte des évangiles.

J'aimerais aborder rapidement la question de la polyphonie dans mon écriture pour souligner qu'elle a été marquée par une relation très étroite que j'entends dans les assemblées religieuses entre la rumeur de la foule, les implorations libres de chaque fidèle, les psalmodies personnelles et les chants plus ou moins collectifs.

Il en résulte une polyphonie polyrythmique à 36 voix indépendantes, plus proche de l'époque de la Renaissance ou de Ligeti que du XVIII^e siècle. Mais cette polyphonie est structurée sur des échelles harmoniques très modulantes quasi tonales ou spectrales. Je pense au Kaddish, aux larmes de El Maleh Rachamim et au Refrain de l'évangéliste.

Dans quelle langue chanter les Évangiles ? Car une Passion composée aujourd'hui recèle ses propres exigences linguistiques, à la fois formelles, syntaxiques.

Revenons à Bach, au choix de la langue allemande et du librettiste Picander. Il me semble donc bien que Bach a perçu le rythme narratif des Évangiles comme une incitation à une certaine théâtralité. N'oublions pas que les mystères médiévaux se tenaient sur les parvis de l'église ou dans la rue. Le retour dans l'enceinte de l'église après l'époque médiévale imposait, je le crois vraiment, de transcender la théâtralité du récit évangélique par la liturgie chantée par l'évangéliste. La théâtralité était sublimée par la langue poétique.

Peux-tu davantage expliquer ce que tu entends en évoquant la nécessité pour une Passion de transcender la théâtralité ?

Un glissement de la Passion vers une interprétation trop descriptive et imagée du récit, vers une action trop théâtrale pourrait quelque peu profaner le message religieux.

La collaboration de Bach avec Picander et ses poésies madrigalesques basées sur la prosodie propre à la langue allemande lui a permis de transcender la théâtralité du récit. Dans *La Passion selon Marc, Une passion après Auschwitz* que j'ai composée, toutes ces préoccupations ont été centrales. Pour les Évangiles, l'ancien français s'est imposé. Comment ? Certes, un compositeur doit choisir une langue qui lui chante, si je puis dire. Les traductions des Évangiles dans la langue française moderne – et pour les traductions de la Bible je situe le début de la modernité au XVII^e siècle à l'abbaye de Port-Royal – m'entraînaient vers une périodicité métrique et une mélodie liturgique usuelle bien difficile à transgresser sans risquer de profanation. Vocalement, j'entendais les prophéties de Jésus, les acclamations et les trahisons des disciples dans une langue âpre et très accentuée. Je me suis souvenu alors des commentaires de Rachi, le Rabbi qui vivait à Troyes au XI^e siècle. Pour traduire certains mots énigmatiques de la Torah, il faisait référence à l'ancien français, celui de son époque, qu'il appelait « Laze ». On entendait un mot particulièrement minéral et âpre. J'ai donc voulu faire chanter l'Évangile de saint Marc en « Laze ».

Si mon écriture de compositeur est liée au timbre et à la perception de l'harmonique et de l'inharmonique, j'ai toujours entendu dans le musical ce que j'ai appelé l'au-delà du son.

C'est la traduction trouvée dans le manuscrit du XIII^e siècle, celui qui est conservé à la Bibliothèque Nationale et à la Bibliothèque Mazarine, que j'ai choisi. C'est Michel Zink qui me l'a transcrit en alphabet moderne. Je tiens à lui exprimer ici ma reconnaissance et mon admiration. Le français médiéval donne une importance prosodique aux consonnes. La langue subit des soubresauts, des accents rugueux et lettristes. La consonne donne aux mots une sonorité et une prosodie particulières. Cela joue donc un rôle libérateur et créateur et permet d'inventer un chant religieux d'un univers sacré spécifique apparenté au Laze de Rachi. Dans ma lecture des chapitres 14 et 15 des Évangiles je ressens une très grande violence, non seulement entre Jésus, la tourbe et ses juges, mais aussi dans la relation avec les disciples. Le français du XIII^e siècle et la structure des phrases me permettent de faire entendre cette dissonance évangélique. Contrairement à Debussy quand il chante la langue de Villon dans une prononciation moderne, ou contrairement à Messiaen quand il fait chanter saint François avec une métrique grecque ou avec des déchî-tâlas, je tente de faire entendre dans le chant liturgique de saint Marc la force de ces consonnes qui secouent les mots. Cette prononciation prolonge dans la partie chrétienne de cette Passion mon écoute de la langue araméenne ou hébraïque de la première partie, celle où j'ai tenu à mettre un kaddish

ainsi que la lecture des noms de personnes assassinées pendant la Shoah. Je prends soin dans ma notation de préciser mes exigences concernant la prononciation des langues. Cela me conduit parfois à doubler la notation orthographique par des indications phonétiques. Cela m'a paru également essentiel pour l'allemand de Paul Celan. Comme je l'ai expliqué plus haut, cet Évangile de saint Marc m'a conduit souvent vers une forme apparentée à la théâtralité. Cela risquait de m'éloigner de la spiritualité de ces écritures. Une Passion ne doit pas tendre vers l'opéra. J'étais à la recherche de polyphonies poétiques dont la texture musicale se rapprocherait du madrigal, retrouvant la nécessité qui avait établi, à mon avis, la collaboration de Bach avec Picander. J'ai trouvé dans les poésies du XV^e siècle d'Arnoul Gréban, l'organiste de Notre Dame de Paris, qui avait consigné les textes tirés des mystères médiévaux, les implorations de Marie, Marie Madeleine et Pierre. Ces méditations poétiques m'ont, elles aussi, été révélées par Michel Zink. Elles jalonnent toute la forme de la Passion évangélique. On pourrait évoquer à ce sujet ainsi que pour les refrains de l'évangéliste et des disciples le rôle formel de ces chorals de Bach. Ces implorations, ces refrains dans la forme que j'ai construite sont des moments de célébrations communes et de retours presque thématiques unificateurs avec de nombreuses variations modulantes et polyphoniques.

Comment un compositeur tel que toi, ancré dans la modernité musicale, membre co-fondateur de la musique spectrale, se tourne-t-il vers des textes aussi canoniques que les Évangiles pour les traduire, ou du moins les intégrer à une perspective post vingtiémiste tragique? Comment composer le tragique en musique?

On me classe assez facilement dans cette tradition spectrale. Certes, l'exigence acoustique, les lois du timbre et de l'harmonique sont au centre de mes préoccupations de compositeur et d'interprète. Ma problématique sort de ce strict périmètre. On pourrait alors mieux saisir ce qui m'a conduit à rencontrer les grands textes canoniques. Si mon écriture de compositeur est liée au timbre et à la perception de l'harmonique et de l'inharmonique, j'ai toujours entendu dans le musical ce que j'ai appelé dans un article l'au-delà du son. Ce débat fut l'objet d'une conférence à Darmstadt dans le cadre d'un séminaire de l'école spectrale dans les années 80 sous le titre «Qu'est ce que l'instrumental», «Qu'est ce que le vocal»? Je me permets de renvoyer à mes écrits, *Le compositeur trouvère*, publié aux éditions L'Harmattan. Cette démarche, qui refusait d'enfermer le musical dans la seule matérialité du son, me conduisait à aborder la relation texte musique, ainsi que la narrativité et la métaphysique du son. Dans un texte intitulé «La phrase musicale, l'épiphanie du visage»,

que j'ai écrit pour le centenaire de mon père, j'évoquais la possible nudité du son instrumental dans sa vocalité et sa corporalité, la fragilité du visage que la phrase musicale instrumentale et vocale exprime.

Ces problématiques m'éloignaient quelque peu d'une musique spectrale trop dogmatique et trop systématique. Je me suis déjà très souvent et longuement exprimé sur ces questions. Cette relation au corps, à la voix et à la respiration, ont été des voies de recherches en ce qui concerne les lois syntaxiques entre les langues et le langage musical, la relation entre le son et le sens, conduisant à la mélodie et à la phrase. D'où mon vif intérêt pour la dramaturgie et l'opéra. J'en ai composé plusieurs. Comment faire chanter un texte ? Cette question est au centre de mes préoccupations de compositeur. Mes livrets d'opéras ont une certaine cohérence avec ces orientations rapidement décrites.

Et ces orientations expliquent aussi en retour mes choix de livrets qui pouvaient me conduire un jour à travailler sur les textes fondateurs de notre civilisation judéo-chrétienne. Je pense plus particulièrement aux *Nègres* de Jean Genet, mais aussi à *La Métamorphose* de Kafka et au *Petit Prince* de Saint-Exupéry. J'ai donc toujours entendu le tragique dans la musique. D'ailleurs, comme tu le sais, une de mes premières œuvres s'appelle *Appels*. Le motif de l'appel est central dans la Bible hébraïque.

Est-ce à dire que la modernité pour toi est ailleurs que dans les gestes de transgression ou les postures critiques contre la tradition ou les traditions ?

Je ne suis pas certain que la modernité se réduise à un langage profane, transgressif ou iconoclaste. Il ne s'agit aucunement de ma part d'une profession de foi facile – le silence de Dieu et des Hommes est toujours là – mais de mon appartenance à une culture musicale qui tire ses origines des traditions religieuses. Il me semble que cette quête du « religieux » dans la modernité musicale – plus exactement d'une transcendance, que cette quête soit religieuse, agnostique ou athée – se retrouve dans le développement de l'ethnomusicologie par exemple, qui est allée chercher le rite et le religieux dans de nombreuses civilisations de traditions orales et écrites, comme si notre civilisation, dans le domaine esthétique, avait perdu ce rapport ou l'avait écarté. Je pense bien sûr à Messiaen, à Ligeti et à beaucoup d'autres créateurs. Il est vrai que l'écriture de *La Passion selon Marc, Une passion après Auschwitz* m'a amené à développer mon écriture, dans un sens beaucoup plus précis, vers la polyphonie et l'histoire des formes. Comme nous le savons, au cours du xv^e siècle, la polyphonie se développe considérablement dans la musique sacrée et donc dans les Passions-motets.

À la différence de l'école spectrale traditionnelle, dans l'écriture de cette *Passion*, les timbres et les conduites harmoniques résultent de la polyphonie.

Et pour la partie proprement juive ?

Que ce soit dans la partie juive (Le Kaddish, les rumeurs synagogales ashkénazes, le *El Maleh Rachamim...*) ou dans la partie chrétienne (les implorations de Marie, les Cantiques de la Béthanie), les chœurs sont écrits en 34 voix séparées, mélangeant des rythmes parlés, les détails des mots (consonnes) et les grilles harmoniques. Nous sommes très loin des processus spectraux, d'autant que le sens du texte exige une syntaxe harmonique conductrice.

Sur le plan formel, il y a plusieurs thématiques et plusieurs figuralismes qui sont les conducteurs de la musique et de la narrativité. Je peux énoncer quelques uns de ces thèmes et motifs : les ponctuations martelées du kaddish, qui se transformera en bruit des clous de la crucifixion ; le thème en croix qui se transforme en thème de la trahison ; les clameurs de *El Maleh Rachamim*. La symbolique de ces thèmes se transforme progressivement, ce qui situe encore une fois la forme très loin des processus compositionnels de la musique contemporaine traditionnelle. Cette conduite thématique qui façonne la forme et le texte s'apparente sans doute aux codes et aux figuralismes

Écrire de la musique après Auschwitz,
c'est composer une musique
qui tremble. [...] Peut-on chanter
sans pleurer et trembler après la Shoah ?
La question sera toujours posée.

des anciens traités de rhétorique musicale. Ces codes révèlent pour moi en profondeur les origines religieuses du leitmotiv wagnérien par exemple, et la tension qui existe dans ses opéras entre le temps liturgique du récit et celui de l'action théâtrale. Un des moments les plus intenses dans mon expérience d'écriture de cette Passion a été la Cène, ce Seder de Pâques au cours duquel Jésus annonce la trahison de Judas et procède à l'Eucharistie. Il s'agit pour moi d'un mode d'apparition du thème de la croix aux cordes qui porte le récit de l'évangéliste et le chant de la communion. Le temps de la méditation est jalonné par des suspensions résonnantes. Elles m'ont évoqué les points d'orgue des chorals de Bach mais aussi, le temps liturgique wagnérien. La généalogie me paraît saisissante. J'entends bien en effet dans le modèle wagnérien, contre toute attente, celui du Bach de la *Passion selon saint Matthieu*.

Un des points les plus névralgiques de la Passion que tu composes est précisément la question de la Shoah. Passer cette commande à un compositeur tel que toi n'est pas fortuit. Peux-tu raconter les différentes étapes de la gestation de cette œuvre emblématique à tous égards, ou du moins quelques linéaments de ces étapes ?

D'emblée j'ai placé cette œuvre dans une perspective, je crois l'avoir dit, qui est celle de l'irréparable. La Shoah est la désespérance totale. Il s'agit donc d'une Passion sans annonce prophétique, sans Salut. D'où la présence du kaddish, du El Maleh Rachamim, et la lecture de quelques noms parmi les millions d'assassinés de la Shoah. Demeure la question de la survie. J'ai composé une musique qui n'est en aucun cas une musique symphonique «civilisée», ou stylisée à la manière juive, comme il arrive lorsque l'on reprend des prières juives arrangées pour un orchestre symphonique. J'ai conservé à dessein une écoute des spécificités polyphoniques synagogales des prières dites, dans une langue bouleversée par les pleurs et les accents tragiques, celle en vigueur dans la prononciation ashkénaze d'Europe centrale qui est aussi la tradition à laquelle j'appartiens. Je pense notamment à la prononciation de mes origines lituanienes, ainsi qu'à la prononciation des juifs polonais assassinés par les nazis.

Ma musique a toujours été marquée par le souffle des flûtes «frouissements d'ailes», l'essoufflement de la voix, la vibration par sympathie des caisses claires face aux instruments à vent (bruit blanc, appels du chofar, le tremblement des timbres). Cette extrême vocalité et fragilité du son traverse toute mon écriture. C'est cette expression qui a inspiré mon style mélodique notamment et m'a permis de créer le personnage de Grégor dans mon opéra *La Métamorphose*. J'ai retrouvé ces accents dans la création vocale et instrumentale des prières juives de cette Passion.

Peux-tu me dire quelques mots sur la présence de Celan dans ta Passion; présence qui, est-il besoin de le rappeler, n'est pas fortuite ?

Je donne un exemple de cette présence non fortuite naturellement. À la fin de la Passion, après la dernière imploration de Marie, je termine avec deux poèmes de Paul Celan: *Espenbaum* et *Die Schleuse*.

C'est *Espenbaum*, qui est le poème qui suit immédiatement la fin du 15^e chapitre de saint Marc et la dernière imploration de la mère. Et cet ordre entre la Passion chrétienne et la poésie de Paul Celan est essentiel.

Je cite le début de ce poème:
Espenbaum, dein Laub blikt weiss ins Dunkel./ Meiner Mutter Haar Ward nimmer weiss.

Ma mère n'eut jamais de cheveux blancs... Espenbaum se traduit: tremble! Trembler! L'essence vocale du son c'est le tremblement. C'est dans ce tremblement que s'exprime la désespérance de ce poème.

C'est cette même désespérance après Auschwitz qui scande et interrompt brutalement *Die Schleuse*. Celan retrouve un mot qu'il cherchait «Kaddish» puis à travers l'écluse il a dû passer pour sauver le mot: *Yzkor!* Le poète tremble. Il crie ces deux mots: *Kaddish! Yzkor!* comme à la synagogue. Ce sont ces prières des morts qui ouvrent et ferment *La Passion selon Marc, Une passion après Auschwitz*.

La langue de Celan pleure toujours. Elle crie, elle tremble. La mère ne reviendra jamais et elle n'aura jamais de cheveux blancs. Je suis un survivant, un miraculé et j'ai accepté d'écrire *La Passion selon Marc, Une passion après Auschwitz*. Pourquoi après Auschwitz?

Écrire de la musique après Auschwitz, c'est composer une musique qui tremble. C'est poser sans cesse la même question qui taraudait Paul Celan. Peut-on chanter sans pleurer et trembler après la Shoah? La question sera toujours posée.

—
Avec l'aimable collaboration de l'auteur, Danielle Cohen-Levinas

—
Comité de parrainage
Bertrand Badiou de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm de Paris; Éric Celan, fils de Paul Celan; Izhak Dayan, Le Grand Rabbin de Genève; René Gutman, Le Grand Rabbin de Strasbourg et du Bas-Rhin; Beate et Serge Klarsfeld; Daniel Krochmalnik, Directeur de la Haute école d'études juives de l'Université de Heidelberg; Helmut Lachenmann, Compositeur; Jean-Luc Marion de l'Académie Française; Charles Melman, Psychanalyste, Fondateur de l'Association internationale Lacanienne; Claude Nordmann, François Nordmann Ambassadeur de Suisse en France, Valère Novarina, écrivain et dramaturge; Maurice Olender Historien, éditeur (École des hautes études en sciences sociales); Michel Zink, Professeur au Collège de France et Secrétaire Perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres.

—
Parution du livre
Une Passion après Auschwitz?
Autour de *La Passion selon Marc*
de Michaël Levinas, sous la direction de Jean-Marc Tétaz et Pierre Gisèle.
Éditions Beauchesne, 2017

→

Rencontres Musica à la BNU
p. 14 n°02

La Passion selon Marc
Une passion après Auschwitz
n°03