

TURANGALILA Conferencia

II



PATRIMONIO UC

①

Messiaen musico

Teológico

COLOR

Ritmo

ORNITÓLOGO

②

SU VIDA

INTRODUCTION

*Messiaen, musicien théologique,
musicien de la couleur, rythmicien,
ornithologue*

Ouvrons le catalogue des œuvres de Messiaen : à de rarissimes exceptions près, elles ont toutes des titres « concrets », fort imagés même, qui parlent soit de religion, soit de couleurs, soit d'oiseaux. Même les *Préludes* de jeunesse ont tous

① **MÚSICO TEÓLOGO**

Musicien théologique : C'est là l'aspect essentiel, qui englobe et circonscrit tous les autres, bien plus, qui les rend possibles et qui les valide. Car tout ce fantastique édifice d'intelligence, de poésie, de sensualité chatoyante, n'a pour seule fin que de louer Dieu dans la splendeur de sa création. Bach l'enseignait déjà à ses élèves : « Toute musique dont le but exclusif (c'est moi qui souligne !) n'est pas de louer Dieu n'est pas du tout de la musique, mais un charivari et un vacarme infernal » (*teufliches Geplärr und Geleier*). Musicien *théologique*, d'ailleurs, et non point *mystique* : la distinction est d'importance et sera expliquée plus loin.

Les vérités de la foi, les chants d'oiseaux, les couleurs, les paysages, ne peuvent s'incarner que grâce aux modes, aux rythmes, aux timbres, patiemment élaborés par le compositeur. Mais faire de ces éléments de hauteur, de durée, de timbre, d'intensité, d'attaque autre chose que des moyens, que d'efficaces serviteurs de l'esprit, voilà qui relèverait d'une conception essentiellement matérialiste de l'art, aux antipodes de la spiritualité de l'esthétique de Messiaen. Avec lui, il est naturel et évident que certains accords (nous verrons lesquels) *représentent* des rochers rouge-orange, que des rythmes grecs (nous verrons lesquels) *représentent* la Force et l'Agilité des Corps glorieux : la musique passe au rang de langage signifiant, ou du moins symbolique. *Nihil novum sub sole* : tout le langage musical de Bach, celui des *Passions* et *Cantates*, celui des grands *Chorals* d'orgue, est pareillement symbolique et *figuratif*. Et ses contemporains comprenaient ce langage : la cantate dominicale était, pour les paroissiens de Saint-Thomas, une *illustration* de l'Évangile et de l'Épître du jour, destinée à faire parvenir à leur esprit, par l'intermédiaire de leurs sens, les vérités essentielles. L'auteur des *Petites Liturgies* ou des *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* ne prétend pas autre chose. Et quant aux couleurs, aux parfums, aux inépuisables merveilles de la Création, leur représentation par le truchement de la musique, et d'un langage musical

PATRIMONIO

De sorte que pour notre bonheur à tous ce grand isolé n'est nullement un solitaire.

A vrai dire, nul moins que lui ne s'est soucie d'être « dans le vent ». Entre ses chères montagnes dauphinoises, ses élèves et sa tribune de la Trinité, il s'est organisé une vie tranquille et féconde de labeur acharné, en marge d'une époque dont le matérialisme technocratique l'horripile, dont les petits intérêts mondains lui sont indifférents. Et, au terme de controverses parfois violentes (que l'on pense à la bataille autour des *Petites Liturgies* !), c'est le siècle qui est venu à lui sans qu'il l'ait jamais sollicité, ce sont tous les hommes lassés des théoriciens au cœur sec, des musiques à électro-chocs qui excitent les nerfs sans combler ni l'esprit, ni le cœur, ni les sens, qui ont trouvé dans la musique de Messiaen le réconfort d'une vision pacifique et grandiose de l'univers, de l'ubiquité de l'amour de Dieu pour sa créature, de l'absolue sécurité d'une certitude spirituelle peut-être sans équivalent depuis Jean-Sébastien Bach.

ce soit de lui-même. C'est l'un des rares créateurs de ce siècle qui aient le courage de cette fidélité à soi-même qui s'appelle *le style*. Il illustre parfaitement la définition de Schönberg : « le talent, c'est la faculté d'assimiler ; le génie, la faculté de se développer », grâce à quoi il se trouve, à soixante-dix ans révolus, à l'apogée de ses facultés créatrices, sans symptôme aucun de déclin. Comme chez les grands classiques des siècles

La foi: l'amour divin

« Il n'y a de grand que celui à qui Dieu parle, et dans le moment où Dieu lui parle. »

Ernest HELLO.

« Si vous demeurez dans ma parole, vous serez vraiment mes disciples, vous connaîtrez alors la vérité, et la vérité vous fera libres. »

C'est par cette citation de l'Evangile selon saint Jean (Jean 8, 31-32) qu'Olivier Messiaen termina l'allocution qu'il tint à Amsterdam le 25 juin 1971, à l'occasion de la réception du prix Erasme qui lui fut alors attribué. La fin de cette allocution essayait de définir sa liberté d'artiste créateur, et pour le croyant qu'il est, cette liberté est indissolublement liée à la liberté humaine et spirituelle, liberté dont la foi constitue la clef.

Messiaen affirme être « né croyant », et cette grâce inestimable a conditionné toute sa vie d'artiste, dont elle constitue le mobile le plus puissant. Car il a très vite su qu'avec le privilège du talent artistique, sa mission était de témoigner de sa foi. Certes, il reconnaît lui-même trois grands thèmes d'inspiration dans son œuvre : sa foi catholique, l'amour humain, symbolisé par le mythe de Tristan et Yseult, enfin, la nature, symbolisée par l'utilisation de plus en plus poussée des chants d'oiseaux. Mais les deux derniers sont comme sous-tendus par le premier, qui demeure présent dans toutes

ses œuvres, même celles qui ne se réclament pas expressément d'un sujet religieux. Les vérités théologiques de la foi catholique sont, explique-t-il, « le premier aspect de son œuvre, le plus noble, sans doute le plus utile, le plus valable, le seul, peut-être, qu'il ne regrettera pas à l'heure de sa mort ».

Une première remarque s'impose d'emblée : Messiaen parle des vérités *théologiques*. Il s'est toujours défendu d'être un musicien *mystique*, mais se considère au contraire comme un exégète en musique des mystères de la foi. Tous ses grands ouvrages sont étayés non seulement d'analyses proprement musicales, mais de commentaires théologiques extrêmement solides, s'appuyant toujours sur des références précises, qu'elles proviennent des Écritures, de la liturgie, des Pères de l'Église ou d'auteurs anciens et modernes.

Robert Sherlaw-Johnson (*Messiaen*, p. 40) a expliqué de manière claire et succincte la différence entre ces deux termes : « le mysticisme cherche l'annihilation de l'être, laquelle, dans sa perfection, est la contemplation dans l'extase et unit l'homme à la Divinité. Messiaen, par contre, est concerné par les vérités de la Foi catholique, qui traitent de l'acte rédempteur de Dieu dans le monde par l'Incarnation et le Sacrifice du Christ. C'est l'expression de cette relation unissant Dieu à l'homme qui donne à sa musique son orientation théologique plutôt que mystique. »

On peut ajouter que l'état de contemplation, but de la quête mystique, est exclusif en soi de l'acte de la création artistique. Il s'identifie au contraire à la forme la plus haute de l'Amour. Et la promesse, voire la perspective de cet Amour parfait, se trouve au nombre des sujets d'inspiration de Messiaen, ce qui explique qu'exceptionnellement on trouve sous sa plume l'épithète « mystique » appliquée à sa musique (*Je dors, mais mon cœur veille*, dix-neuvième des *Vingt regards sur l'Enfant Jésus*, recueil dont l'un des thèmes musi-

... et auquel, souvent, on reproche au contraire...
tialité exclusive pour une *Theologia Gloriosa*. Il est de fait qu'il a chanté avec prédilection les Mystères de Gloire et de Joie, et que le Christ souffrant de la Passion l'a inspiré beaucoup moins que celui, glorieux, de l'Ascension ou de la Transfiguration, que la Vierge de la Nativité a retenu son attention d'artiste plus que celle du Stabat. Il est vrai que

Messiaen ne se lasse pas de répéter, émerveillé, les qualités des Corps glorieux : clarté, force, agilité, subtilité. Il les célèbre dans trois des pièces des *Corps glorieux* pour orgue, y revient dans la troisième des *Trois petites Liturgies*, dans la quatrième partie d'*Et exspecto resurrectionem mortuorum*,

échappé, surtout au siècle dernier. Il explique clairement à Claude Samuel (*op. cit.*, p. 26) : « J'aime la nature pour elle-même. Bien sûr, comme saint Paul, je vois dans la nature une manifestation d'un des visages de la divinité, mais il est certain que les créations de Dieu ne sont pas Dieu lui-même. »

Il est superflu d'énumérer ici toutes les œuvres de Messiaen inspirées par la Nature : leurs titres sont assez expli-

des *Visions de l'Amen*). Ce dernier cycle fait place aux « créatures qui disent Amen par le fait même qu'elles existent » (*Amen des Etoiles, de la Planète à l'anneau*, deuxième pièce ; *Amen des Anges, des Saints, du Chant des Oiseaux*, cinquième pièce). Et comment oublier la vertigineuse énu-

meration qui nourrit la grande progression ascendante de la troisième des *Petites Liturgies*, énumération aboutissant au sommet de l'Amour (tout comme cette autre grande vision du monde qu'est la *Troisième Symphonie* de Mahler) ?... Citant le *Cantique des trois Enfants dans la fournaise* (Daniel 3,

La place fondamentale que la Montagne occupe dans la vie et l'inspiration de Messiaen mérite un chapitre en soi, mais on mentionnera ici le sens symbolique que revêt l'idée de montagne, ou plus généralement de hauteur, en tout premier lieu dans la *Transfiguration*, dont le lieu est la Montagne par excellence.

Le rythmicien Messiaen a été évidemment plus préoccupé que n'importe quel autre compositeur par le Temps, « l'une des plus étranges créatures de Dieu, puisqu'il est totalement opposé à Celui qui est *éternel par essence*, à Celui qui est sans commencement, sans fin, sans succession ». Le Temps, au sens spirituel du terme, occupe une place importante dans la troisième des *Petites Liturgies* (décidément un véritable *compendium* de la pensée religieuse de Messiaen !), il est le sujet du

Regard de l'Esprit de Joie (dixième des *Vingt Regards*). Et comme il pourrait faire sienne cette merveilleuse exclamation de Joseph Delteil : « Non, non, non, le rôle de l'artiste n'est pas de vivre avec son temps, mais à printemps et à contre-temps ! »

pour Le leur rendre plus proche, Messiaen répond (en paroles comme par sa musique) que c'est au contraire à l'homme de regarder en haut et de s'élever vers Dieu.

A ce tableau de Clairaut, Messiaen, les couleurs, ombres

Quelles sont les sources de Messiaen, ses maîtres spirituels, les textes qu'il cite ou qu'il met en musique ?

La Bible vient en tête, ce qui n'est pas le cas pour tous les musiciens catholiques, mais plus souvent pour les protes-

tants... Le Nouveau Testament se taille bien entendu la part du lion, et on ne sera pas surpris de voir figurer au premier rang saint Jean, tant l'Évangile que l'Apocalypse. Saint Matthieu est fréquemment utilisé lui aussi, en particulier pour le récit de la *Transfiguration*. Et Messiaen recourt en abondance à la plupart des *Épîtres pauliniennes*. Les emprunts au recueil des *Psaumes* sont les plus nombreux de tous, et les *Petites Liturgies* sont toutes baignées du souvenir du *Cantique des Cantiques*. Aux *Prophètes*, Messiaen a emprunté les images d'une si saisissante hardiesse des deux grandes pièces « visionnaires » de son *Livre d'Orgue : Les Mains de l'Abîme* (Habacuc 3, 10) et *Les Yeux dans les Roues* (Ezéchiel 1,

à instinct il avait visé juste : le Temps divise et sépare, le Nombre divise et sépare, tous deux devront disparaître pour que s'accomplisse la fusion dans l'Unité. L'Éternité ne connaîtra plus de Temps, l'Infini ne connaîtra plus de Nombre. Mais Messiaen pas plus que n'importe quel être humain ne saurait concevoir une musique qui s'inscrirait hors du Temps et du Nombre.

L'Unité. Nous voici parvenus au seuil du Mystère le plus haut, le plus difficile de tous : la Sainte Trinité, fondement même de la foi chrétienne. Titulaire depuis sa prime jeunesse

Theologia Glorïae ? Soit. Messiaen ne s'en défend pas. Il réplique que tout d'abord il se sent plus doué pour l'expression de la joie que pour celle de la douleur, et effectivement, il est en cela une exception rarissime parmi les musiciens de notre siècle de chaos, de cruauté et de barbarie. Ce siècle, Messiaen le rejette de toutes ses forces, et on lui a suffisam-

jamais mis ces textes en musique : ils lui servent seulement de références, de citations. Le Missel a été mis une dizaine de fois à contribution, dont trois fragments importants pour la *Transfiguration*. Celle-ci met également en musique trois passages importants de la *Somme théologique* de saint Thomas d'Aquin, laquelle se trouve sollicitée dans trois des *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (n° 1, 3 et 7)

Ce grand musicien religieux n'est pas du tout un compositeur liturgique. A l'exception d'un très bref motet a cappella, *O sacrum convivium* (1937), pour la fête du Saint-Sacrement, il n'a publié aucune œuvre à l'usage du culte, et ses œuvres

Progressant dans le temps, de saint Thomas d'Aquin nous passons à Jan van Ruusbroec (« Ruysbroeck l'Admirable »), le grand mystique brabançon du XIV^e siècle, dont la pensée, dans le droit fil de la tradition augustinienne, s'exprime dans *les Noces spirituelles, le Royaume des Amants de Dieu, la Pierre brillante*, toutes lectures dont Messiaen a su « faire son miel », pour reprendre une expression qui lui est chère. Il y a aussi saint Jean de la Croix, sainte Thérèse de Lisieux (qui a inspiré directement la vision adorable du *Baiser de*

A toutes les questions que l'on peut se poser quant à cette attitude, Messiaen a répondu à l'avance en une phrase, lors de la conférence qu'il a prononcée à Notre-Dame de Paris le 4 décembre 1977 : « La musique liturgique, il n'y en a qu'une : *le plain-chant*. » C'est clair, et net, et catégorique. Il

baiser votre main dépasse le tableau »). Dans son commentaire des *Vingt Regards* (cf. *infra* p. 230), le compositeur explique l'origine de cette inspiration. Parmi les auteurs modernes, il faut citer avant tout Ernest Hello, tout particulièrement Don Columba Marmion, dont *Le Christ dans ses Mystères* constitue la plus admirable préparation spirituelle qui soit à une compréhension plus complète de son œuvre et enfin, plus récemment Romano Guardini (*Le Seigneur, La Messe*), Thomas Merton, le grand théologien américain et Urs von Balthasar et son ouvrage monumental *La Gloire et la Croix*. Gageons qu'à l'heure actuelle Messiaen s'est replon-

Celui-ci, donc, représente pour Messiaen la seule musique liturgique acceptable à l'église. Il lui est arrivé de l'utiliser dans son œuvre — bien moins fréquemment qu'il n'est

). Mais, sur le plan de l'expérience spirituelle, les sons-couleurs, nous dit Messiaen (*loc. cit.*) « nous aident à mieux vivre, à mieux préparer notre mort, à mieux préparer notre résurrection des morts et la vie nouvelle qui nous attend. Ils sont un excellent " passage ", un excellent " prélude " à l'indicible et à l'invisible. » Et il conclut : « La connaissance (celle que nous donnera la Vie éternelle) sera un éblouissement perpétuel, une éternelle musique de couleurs, une éternelle couleur de musiques. »

PATRIMONIAL

« Les recherches scientifiques, les preuves mathématiques, les expériences biologiques accumulées, ne nous ont pas sauvés de l'incertitude. Au contraire, elles ont augmenté notre ignorance, en montrant toujours de nouvelles réalités sous ce qu'on croyait être la réalité. En fait, la seule réalité est d'un autre ordre : elle se situe dans le domaine de la Foi. C'est par la rencontre avec un Autre que nous pouvons la comprendre. Mais il faut passer par la Mort et la Résurrection, ce qui suppose le saut hors du Temps. Assez étrangement, la musique peut nous y préparer, comme image, comme reflet, comme symbole. En effet, la musique est un perpétuel dialogue entre l'espace et le temps, entre le son et la couleur, dialogue qui aboutit à une unification : le Temps est un espace, le son est une couleur, l'espace est un complexe de Temps superposés, les complexes de sons existent simultanément comme complexes de couleurs. Le musicien qui pense, voit, entend, parle au moyen de ces notions fondamentales, peut, dans une certaine mesure, s'approcher de l'au-delà. Et, comme dit saint Thomas : la musique nous porte à Dieu, " par défaut de vérité ", jusqu'au jour où Lui-même nous éblouira, " par excès de vérité ". Tel est peut-être le sens signifiant — et aussi le sens directionnel — de la musique... »

Tristan et Yseult: l'amour humain

« Nous ne sommes ici-bas que de petits écoliers à qui Dieu a donné un verbe à conjuguer : le verbe aimer. »

Joseph DELTEIL.

PATRIMONIO UC

Tous les ouvrages et études consacrés à Messiaen soulignent la coexistence, dans son inspiration, de l'amour « profane », symbolisé par le mythe de Tristan et Yseult, et de l'amour « sacré », qu'illustrent toutes ses œuvres à sujet religieux.

L'amour sensuel de l'homme et de la femme est un merveilleux moyen de connaissance, non seulement de l'autre, mais de l'Inconnaissable. Messiaen est parfaitement clair à ce sujet : « Un très grand amour est un reflet, un pâle reflet, mais néanmoins un reflet du seul véritable amour, l'Amour divin. » (C. Samuel, *op. cit.*, p. 22.) Et dans la brève flamme

B) ORNITÓLOGO

du rythme et de la durée ».

Ornithologue : Avant l'âge de vingt ans, Messiaen aimait écouter le chant des oiseaux, mais il ne le comprenait pas encore et ne savait pas le noter. Il fallut pour cela qu'il fit de sérieuses études auprès d'éminents ornithologues, devenus ensuite ses amis. Auprès des oiseaux, Messiaen a trouvé des modèles de mélodies, de rythmes, de timbres d'une richesse et d'une variété surpassant de loin toute musique humaine. A partir de la guerre (et pour la toute première fois dans le *Quatuor pour la fin du Temps*, de 1940-1941) les chants d'oiseaux ont ajouté à son langage musical un élément irremplaçable, et qui à lui seul le situerait déjà en marge de tous les autres compositeurs passés et présents. Depuis 1950, ils figurent en abondance dans toutes ses œuvres sans exception, et on peut dire que cette présence de « nos petits serviteurs de l'immatérielle joie » (l'expression est empruntée au chapitre IX de la *Technique de mon Langage musical*) est aussi importante pour le contenu spirituel de sa musique que pour son enrichissement proprement sonore. Aussi est-ce sans surprise aucune que l'on a appris récemment que le sujet de l'opéra auquel il travaille depuis quatre ans déjà, et qui ne devrait guère voir le jour avant 1982, est la vie de saint François d'Assise.

Debussy, même si Messiaen reconnaît en l'auteur des *Reflets dans l'Eau* un précurseur dans les rapports sons-couleurs.

Pour Messiaen, la nature est source de santé et de jouvence pour l'homme et, pour l'artiste, inépuisable laboratoire de travail : « La nature est d'abord une très grande force dans laquelle on peut se perdre, mais c'est surtout un merveilleux professeur. » N'appelle-t-il pas les oiseaux « ses premiers et ses plus grands maîtres » ?... La nature que Messiaen aime, c'est avant tout la montagne, et plus spécialement celle des Alpes dauphinoises, qui l'a marqué dès sa tendre enfance d'une ineffaçable empreinte. Il aime à se définir comme un « Français des montagnes », au contraire des petits cartésiens des grandes cités.

« Vous tous qui cherchez le Christ, levez les yeux vers la montagne ; vous pourrez y contempler un rayon de sa gloire éternelle. »

(Hymne de la Transfiguration.)

« Je lève mes regards vers la montagne. »

(Psaume 121.)

Artiste intensément sensoriel, musicien des sons-couleurs, doué de l'oreille la plus fine et la plus sensible qui soit, Olivier Messiaen est, par excellence, le musicien de la Nature.

« Le génie, c'est l'explosion de la nature dans la culture. »

JOSEPH DELTEIL

Dans la nature, Messiaen écoute et regarde : « J'ai écouté avec passion les vagues de la mer, les cascades et les torrents de montagne, et tous les bruits que font l'eau et le vent ; et j'ajouterai que je ne fais aucune limitation entre le bruit et le son : tout cela représente toujours pour moi de la musique. » (Cl. Samuel, *op. cit.*, p. 28).

« Tout art est inscrit mot à mot dans le ciel. Le chef-d'œuvre, c'est copie conforme », comme le dit Joseph Delteil, en une phrase lourde de sens.

Les oiseaux

« Nos petits serviteurs de l'immatérielle joie. »
(*Technique de mon Langage musical*, p. 27.)

« La nature, les chants d'oiseaux ! Ce sont mes passions. Ce sont aussi mes refuges. Dans les heures sombres, quand mon inutilité m'est brutalement révélée, quand toutes les langues musicales : classiques, exotiques, antiques, modernes et ultra-modernes, me semblent réduites au résultat admirable de patientes recherches, sans que rien derrière les notes justifie tant de travail — que faire, sinon retrouver son visage véritable oublié quelque part dans la forêt, dans les champs, dans la montagne, au bord de la mer, au milieu des oiseaux ?

« C'est là que réside pour moi la musique. La musique libre, anonyme, improvisée pour le plaisir, pour saluer le soleil levant, pour séduire la bien-aimée, pour crier à tous que le pré ou la branche sont à vous, pour arrêter toute dispute, dissension, rivalité, pour dépenser le trop-plein d'énergie qui bouillonne avec l'amour et la joie de vivre, pour trouver le temps et l'espace et faire avec ses voisins d'habitat de généreux et providentiels contrepoints, pour bercer sa fatigue et dire adieu à telle portion de vie quand descend le soir.

« Divinement parle Rilke : " Musique : haleine des statues, silence des images, langue où prennent fin les langues... " !

Le chant des oiseaux est encore au-dessus de ce rêve du poète. Il est surtout très au-dessus du musicien qui essaie de le noter. »

PATRIMONIC UC

Au total, on trouve dans l'œuvre de Messiaen très exactement 321 oiseaux différents et même 322 en comptant le mystérieux « oiseau de Persépolis »

dans deux des mouvements de *Turangalîla-Symphonie* (n° 4, *Chant d'Amour* ; n° 6, *Jardin du sommeil d'Amour*).

ment), c'est à partir de 1950 surtout qu'ils vont occuper une place de plus en plus importante dans la musique de Messiaen.

Réveil des Oiseaux est une pièce de plus de vingt minutes pour piano et orchestre dont le matériau est fait *exclusivement* du chant (et du chant seulement) de 38 oiseaux de France. Son épisode central est le premier en date des trois grands *tutti* d'oiseaux dont la polyphonie inextricable donnera tant de fil à retordre à ses interprètes... et à ses auditeurs ! C'est le plus court des trois, il ne comprend encore que 68 mesures. Celui des *Oiseaux exotiques* en aura 130, et celui de *Chronochromie* (la fameuse *Epode* pour dix-huit cordes solistes) 102, mais de valeurs doubles.

Mais le plus souvent, les oiseaux sont situés dans leur cadre naturel, évoqué par les sons-couleurs et les divers rythmes du langage de Messiaen (*Catalogue d'Oiseaux, la Fauvette des jardins*)

mière. » Et il précise, s'adressant à Claude Samuel (*op. cit.*, p. 109) : « Le moment favorable est le printemps, la saison des amours, c'est-à-dire avril, mai et juin. (...) Quelques oiseaux chantent à nouveau à l'automne ; ils sont assez rares (le rouge-gorge par exemple). »

« Les oiseaux chantent toujours dans un mode donné. Ils ne connaissent pas l'intervalle d'octave. Leurs lignes mélodiques rappellent souvent les inflexions du chant grégorien. Leurs rythmes sont d'une complexité et d'une variété infinies, mais toujours d'une précision et d'une clarté parfaites... »

PATRIMONIO UC

Ej N° 8
(p. 132-139)
pájalos

Ej N° 9
(p. 239-244)
pájalos

En ce qui concerne les chants « territoriaux » :

« Les différends entre oiseaux au sujet de la possession d'un territoire se règlent souvent par des joutes de chant, et si le prédateur veut occuper indûment un endroit qui ne lui appartient pas, le véritable propriétaire chante, chante, si bien que le prédateur s'en va. Mais si le voleur chante mieux que le véritable propriétaire, ce dernier lui cède la place. On devrait régler beaucoup de différends humains par ce moyen charmant... » (*Op. cit.*, p. 96.)

Si les chants d'amour comptent parmi les plus beaux (c'est, à de rares exceptions près, le mâle qui chante pour séduire la femelle), Messiaen accorde cependant la palme « aux chants gratuits, sans fonction sociale, généralement provoqués par les beautés de la lumière naissante et de la lumière mourante. Ainsi, j'ai remarqué dans le Jura une grive musicienne spécialement douée dont le chant était absolument génial

Musico COLOR

Musicien de la couleur : Le langage harmonique de Messiaen, premier élément de son langage musical à s'être défini en toute originalité dès les premiers essais de ses vingt ans, est entièrement conditionné par son association (sur le plan de la vision intérieure) entre sons et couleurs. Pour Messiaen, un accord est violet, ou rouge-orange, avant d'être chiffré ou analysé selon les sons qui le composent. Et s'il s'est forgé d'abord un système harmonique cohérent et « clos », c'est pour pouvoir écrire une musique de couleurs.

Il déclare être demeuré fidèle à ses amours d'enfance : Debussy, Mozart, Berlioz

« La musique est de couleurs et de temps rythmés. »

CLAUDE DEBUSSY
(Lettre à Jacques Durand du 3.9.1907.)

Musico Ritmico

Rythmicien : Les toutes premières œuvres de Messiaen participaient déjà d'une notion neuve, et à vrai dire plus orientale qu'occidentale, du temps musical. La coïncidence de ce temps « expansif » et d'une harmonie de couleurs largement dépourvue de la dynamique tension-détente propre à l'harmonie tonale fonctionnelle classico-romantique fit rapidement apparaître des problèmes concernant la grande forme musicale. Un langage rythmique d'une nouveauté absolue, révolutionnaire, lui permit de les surmonter. Si Messiaen, novateur du Rythme, est de quelques années postérieur à Messiaen, nova-

Libérateur sur le plan de l'harmonie, affranchie de ses servitudes fonctionnelles, de ses règles scolaires, de la limitation au majeur et au mineur classiques. Surtout, l'accord, chez Debussy, accède à la dignité d'objet sonore autonome, se suffisant à lui-même. Cette conception statique de l'harmonie est fondamentale pour la pensée de Messiaen,

Plus important encore est, sans doute, l'apport de Debussy sur le plan rythmique : libérée des symétries périodiques, des servitudes de la barre de mesure, sa phrase retrouve la souplesse du plain-chant grégorien. Plus généralement, sa musique inaugure une nouvelle perception du temps musical, perception marquée par l'Orient, et à laquelle concourt le

PATRIMONIO UC

Mozart, pour Messiaen, c'est avant tout le plus grand rythmicien, de pair avec Debussy, de toute la musique occidentale postérieure au Moyen Age.

Mais pour en revenir à Mozart, c'est surtout le phrasé et l'articulation de la phrase mélodique qui fascinent Messiaen, qui y voit non sans raison une liberté et une souplesse rappelant celles de ses chers oiseaux.

Berlioz, l'autre « Français des montagnes », c'est surtout le génial émancipateur du timbre, le créateur de l'objet sonore annonçant les conquêtes de la musique électro-acoustique

PATRIMONIO UC

on ne s'étonnera pas de lui voir attribuer la plus grande importance au *Sacre du Printemps* : « Strawinsky est d'une immense importance parce qu'il fut le premier à remettre l'accent sur le *rythme* : par l'emploi de thèmes uniquement rythmiques, d'*ostinati* rythmiques superposés, et surtout en créant (consciemment ou inconsciemment) le procédé des « *personnages rythmiques* ».

← !!

VIDA

La vie. Les origines, le terroir, la famille

Olivier Messiaen est né à Avignon le 10 décembre 1908, à minuit. Son père, Pierre Messiaen, était professeur d'anglais, et l'auteur d'une remarquable traduction en français des œuvres de Shakespeare, fruit de trente ans de travail à partir de 1919. Ce fut évidemment par lui que le futur compositeur, tout enfant, s'initia à l'œuvre du grand Will, dans la traduction de Montégut, mais, paradoxalement, ce fils d'angliciste n'apprit jamais l'anglais, et il rapporte, par exemple, que lors de son voyage au Japon, pour pouvoir s'entretenir avec les ornithologues de ce pays, il dut recourir... au latin, vieille langue internationale des naturalistes, comme chacun sait !...

Sa mère, Cécile Sauvage, était poétesse, et a laissé une trace beaucoup trop discrète dans l'histoire de notre littérature.

mort de ce premier maître. A la rentrée de 1919, enfin, Pierre Messiaen parvint à se faire nommer à Paris, et plus précisément au lycée Charlemagne, où il devait enseigner trente ans durant.

Paris, pour Olivier maintenant âgé de onze ans, ce fut avant tout le Conservatoire, où il poursuivit ses études durant onze autres années, jusqu'en 1930. Ce novateur si puissamment original est donc, paradoxalement, un produit complet de la vénérable maison, où il retourna d'ailleurs en mai 1941, cette fois-ci à titre d'enseignant pour ne la quitter qu'à l'âge de la retraite.

Estudio
Conservatorio

Ce furent précisément ses dons d'improvisateur (et non, comme on pourrait le croire, sa foi catholique) qui occasionnèrent son premier contact avec l'orgue : Marcel Dupré lui fit travailler à la fois l'instrument et l'improvisation, travail couronné par un nouveau et double premier prix (1929).

chap. 6) tout ce qu'il doit à ces deux maîtres, ainsi qu'à Paul Dukas, à la classe de composition duquel il acheva ses études avec un ultime premier prix en 1930. Mais comment oublier

Dès 1931, en effet, âgé de vingt-deux ans à peine, il devint le plus jeune organiste titulaire de France en prenant possession du monumental Cavaillé-Coll de l'église de la Trinité, à Paris. Et depuis lors, il n'a abandonné son instrument que deux fois, en 1940-41, durant ses années de captivité en Allemagne, et en 1964-66, lorsque l'orgue de la Trinité fit l'objet d'une réfection totale.

TRINITE

les ouvrages d'autres catégories. On peut dire que le Messiaen d'avant 1940 fut essentiellement un organiste-compositeur, mais fort heureusement le succès précoce des *Offrandes oubliées* lui avait permis d'emblée d'échapper à ce ghetto quelque peu confiné et poussiéreux dans lequel la vie musicale a eu trop longtemps tendance à reléguer les serviteurs du « pape des instruments » (Berlioz dixit !), isolé déjà matériellement à l'écart des lieux de concerts habituels. La création d'une nouvelle œuvre symphonique, beaucoup plus vaste, les quatre méditations constituant *l'Ascension*, sous la direction de Robert Siohan (1934) confirma la réputation grandissante du jeune compositeur, Nous pouvons à présent considérer *l'Ascension* comme le point culminant et l'aboutissement de la première phase créatrice de Messiaen, la phase de jeunesse et de formation.

Dès l'année suivante (1935) Messiaen donnait son premier vrai chef-d'œuvre, le vaste cycle de neuf méditations pour orgue consacré à *la Nativité du Seigneur*. Etape décisive, ouvrant la phase de jeune maturité :

Mutimucio

En 1932, il avait épousé Claire Delbos, violoniste, compositeur, et excellente musicienne, pour qui il avait écrit cette année-là un *Thème et Variations* pour violon et piano, suivi, l'année d'après, d'une *Fantaisie* pour les mêmes instruments demeurée inédite. Claire Delbos est la « Mi » des *Poèmes pour Mi* et des *Chants de Terre et de Ciel*, les deux grands cycles de mélodies consacrés à la vie conjugale du compositeur (1936 et 1938), et dont le second fait également une place importante à son fils unique Pascal, né le 14 juillet 1937, aujourd'hui professeur de russe au lycée Maurice Ravel. Les photographies nous révèlent une grande fille saine et simple, aux longs cheveux blonds, au visage d'une grande harmonie, à l'expression rêveuse et grave, émouvante et d'une infinie douceur. Leur bonheur fut trop bref, hélas, car cette première compagne de Messiaen fut à partir des années de guerre la proie d'une longue et atroce maladie, à laquelle elle ne devait succomber qu'en 1959.

Ce fut en 1936 que Messiaen inaugura son activité d'enseignant, avec d'une part une classe de déchiffrage d'ensemble au piano à l'Ecole normale de Musique, de l'autre une classe d'improvisation à l'orgue à la Schola Cantorum.

Enfin, 1936 marque la constitution du groupe Jeune France, formé sous l'impulsion d'Yves Baudrier et comprenant, en dehors de lui-même et de Messiaen, deux autres jeunes compositeurs promis au plus bel avenir : André Jolivet et Daniel Lesur. Jolivet, l'aîné du groupe, avait trente et un ans. Mes-

Sous la bannière de leur slogan « sincérité, générosité, conscience », qui est de Jolivet, les musiciens de Jeune France s'efforcèrent donc de réaliser un nouvel humanisme musical, ne récusant nullement un certain romantisme (souligné, surtout par Baudrier, le plus instinctif du groupe). Cependant que Jolivet insistait sur les racines rituelles et incantatoires de l'acte musical et concevait la religion au sens le plus large (de « re-ligare », ce qui relie Dieu aux hommes, et les hommes entre eux), Messiaen confirmait sa vocation de musicien théologique catholique. La première manifestation publique de Jeune France (salle Gaveau, 3 juin 1936), sous le patronage de personnalités aussi éminentes que Georges Duhamel, François Mauriac ou Paul Valéry, et avec des concours aussi brillants que Roger Désormière au pupitre de direction et Ricardo Viñes au piano, permit d'emblée de se rendre compte du sérieux de l'entreprise et de la valeur de ses membres. Messiaen y était représenté par une reprise de ses *Offrandes oubliées*, ainsi que de l'*Hymne au Saint-Sacrement*, alors inédit, et dont le manuscrit disparut pendant la guerre.

II^a Guerre

le 25 août 1939. Une semaine plus tard éclatait la Seconde Guerre mondiale.

Avec trois autres musiciens, il partit à pied vers Nancy mais, malgré un essai de fuite sur une vieille bicyclette sans pneus, il fut fait prisonnier par les Allemands, dans une forêt, et « au moyen de chœurs parlés », ainsi qu'il le relate de manière fort amusante à Antoine Goléa (*op. cit.*, p. 59) : « Les

Messiaen fut alors transféré au stalag VIII A, à Görlitz, en Silésie (aujourd'hui territoire polonais), où il passa près d'un an d'une très dure captivité, souffrant du froid et de la faim (cette dernière lui causa certaines hallucinations colorées qu'il s'empressa de transcrire musicalement), mais intérieurement il resta un homme libre, grâce à sa foi et à la musique. Déjà durant sa mobilisation, il avait eu la joie de

« musiques dégénérées » aux yeux des nazis. Mais Messiaen parvint même à obtenir crayons, gommes et papier réglé... et il se remit à composer. Il avait retrouvé en effet au stalag un violoniste, un clarinetiste et un violoncelliste, qui n'était autre qu'Etienne Pasquier, membre du fameux Trio. Il écrivit pour eux un court morceau, qui s'intégra ensuite dans une œuvre beaucoup plus vaste, en huit mouvements : ce fut en effet dans ces conditions extraordinaires qu'il composa le *Quatuor pour la fin du Temps*, qui marque une nouvelle étape dans son évolution, puisque pour la première fois les chants d'oiseaux y tiennent une place importante, même s'ils ne sont pas encore identifiés ni notés avec la précision des œuvres postérieures à la guerre. Les circonstances de la création de cet ouvrage ne furent pas moins singulières que celles de sa rédaction, puisqu'elle eut lieu au stalag même, par un froid sibérien, le 15 janvier 1941, devant un public de cinq mille prisonniers ! « Jamais », commente Messiaen, « je n'ai été écouté avec autant d'attention et de compréhension ». Cependant, plusieurs mois devaient s'écouler encore avant sa libération, qui intervint au printemps de 1941. Messiaen fut envoyé d'abord en zone libre et passa deux mois à Neussargues, dans le Cantal.

Dès son retour à Paris, il fut appelé au Conservatoire par le plus clairvoyant, le plus dynamique et le plus ouvert des directeurs de cette auguste maison, Claude Delvincourt, qui lui confia une classe d'harmonie, et même la seule, à ce moment-là, dont le responsable fût dûment titularisé : il entra en fonction dès mai 1941, il avait tout juste trente-deux ans. C'est le point de départ d'une association de trente-sept ans avec la maison de la rue de Madrid. D'emblée, cette classe d'harmonie, qui réunit l'élite des jeunes musiciens, fut

dont il entreprit, en pleine guerre, l'étude scientifique. Au cours d'un séjour à Neussargues durant l'été 1942, il rédigea son premier traité théorique, *Technique de mon Langage musical*, accompagné de près de 400 exemples et qui, bien que très dépassé aujourd'hui, conserve une grande valeur. En 1943, il retrouva par hasard Guy-Bernard Delapierre, qui mit à sa disposition son appartement de la rue Visconti, où Messiaen organisa ses premiers cours (privés) d'analyse. Ils accueillirent, pendant les quatre années de leur existence, quelques-uns de ses disciples les plus célèbres par la suite : Serge Nigg, Maurice Le Roux, Yvette Grimaud, Jean-Louis Martinet, et surtout Pierre Boulez et Yvonne Loriod. Ce fut la rencontre de cette dernière qui eut les incidences les plus profondes sur le plan personnel et artistique, et qui orienta ses activités créatrices vers le piano, presque totalement négligé depuis les juvéniles *Préludes* de 1929. A présent, durant les deux dernières années de la guerre, naquirent trois œuvres monumentales, et qui demeurent parmi les plus populaires de leur auteur : le cycle de sept pièces des *Visions de l'Amen* pour deux pianos (1943), donné en première audition par l'auteur et Yvonne Loriod le 10 mai 1943 (concerts de la Pléiade), les *Trois petites Liturgies de la Présence divine* (1943-44), qui comportent également une importante partie de piano solo, et dont la création (21 avril 1945), toujours aux concerts de la Pléiade, fut le prétexte d'une véritable bataille, heureusement limitée à la presse, et enfin l'immense cycle des *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* pour piano (1944), première œuvre de cette envergure dans l'histoire de la littérature de l'instrument, et première œuvre de son auteur dont la durée d'exécution dépasse deux heures.

Cependant, la paix revenue, une grande ombre allait peu à peu s'appesantir sur cette vie jusque-là si comblée : une grave maladie de sa femme, qui allait nécessiter bientôt une séparation, puis une hospitalisation, enfin un internement. Messiaen se montre très discret, et comme on le comprend, sur ce drame douloureux, qui allait revêtir graduellement pour sa malheureuse victime le caractère d'un véritable martyr, prolongé jusqu'à sa mort en 1959. Simultanément, Yvonne Loriod, la disciple privilégiée, la prodigieuse pianiste, prenait dans ses pensées une place grandissante. Pour Messiaen, marié devant Dieu, il n'y avait aucun compromis envisageable, et ce fut donc le début de longues années de solitude, partagée seulement avec son fils. Cet amour impossible se sublima en une grande trilogie d'œuvres, composées de 1945 à 1948, et que Messiaen lui-même appelle ses trois *Tristan et Yseult* : *Harawi*, pour chant et piano, la colossale *Turangalîla-Symphonie*, et enfin les *Cinq Rechants* pour douze voix mixtes, trilogie qui constitue un nouveau chapitre essentiel dans son développement créateur.

eut alors l'idée géniale de camoufler cette classe en classe d'analyse, dont il s'efforça officiellement de minimiser l'importance, tout en sachant fort bien que les élèves y afflueraient. L'officielle classe de composition se trouvait d'ailleurs

extranjero

A partir de cette année 1947, et pour la première fois, le rayonnement de Messiaen, tant du compositeur que du pédagogue, commença aussi à rayonner au-delà des frontières de la France. Grâce à Paul Collaer, la Belgique fut la première, après Paris, à entendre les *Petites Liturgies* qui ne tardèrent pas, ensuite, à atteindre Prague. En 1947, Messiaen se rendit pour la première fois aux Etats-Unis, où il eut la joie de voir son *Ascension* applaudie par quinze mille personnes à Tanglewood, au cours d'un concert dirigé par Serge Koussevitzky. Celui-ci lui avait passé commande dès 1945 d'une œuvre nouvelle, lui laissant toute liberté quant au choix des effectifs et de la durée : ainsi naquit *Turangalîla-Symphonie*, dont la création triomphale, à Boston, sous la direction de Leonard Bernstein, le 2 décembre 1949, fut l'occasion d'un nouveau déplacement outre-Atlantique. Mais l'été de cette même année, il avait déjà assuré un cours de composition au fameux Berkshire Music Center, à Tanglewood, lieu du triomphe de l'*Ascension* en 1947. Y assistaient notamment Leonard Bernstein, Lukas Foss et Irving Fine. C'est de 1947 d'ailleurs que date son tout premier cours donné hors de France (analyse, au conservatoire de Budapest).

jamais donné en dehors du conservatoire de Paris, ce fut certainement le cours d'analyse rythmique qu'il dispensa en 1949, 1950 et 1951 dans le cadre des fameux cours d'été de Darmstadt, au château de Kranichstein, sur la demande de leur clairvoyant directeur, Wolfgang Steinecke. Ce fut Antoine Goléa qui lui servit de traducteur-interprète. La partition du fameux *Mode de Valeurs et d'Intensités* fut conçue à Darmstadt en 1949 et réalisée à Paris l'hiver suivant. Et ce fut bien à Darmstadt que cette pièce exerça son impact le plus grand, sur toute une génération de très jeunes compositeurs, qui y virent la première réalisation d'une musique intégralement sérialisée dans tous les paramètres. Ce fut la découverte commune en été 1951 d'un compositeur belge, Karel Goeyvaerts, et du tout jeune Karlheinz Stockhausen, qui en fut impressionné au point de passer l'hiver de 1952 à Paris, à la classe de Messiaen ! Celui-ci, bien malgré lui, se trouva donc être à l'origine du bref, mais rigoureux courant de la musique sérielle la plus stricte, celle des *Kontrapunkte* et des premiers *Klavierstücke* de Stockhausen, mais aussi celle de *Polifonica-Monodia-Ritmica* de Luigi Nono, et surtout celle de *Polyphonie X* et du premier livre des *Structures* de Pierre Boulez, toutes œuvres de 1951 et 1952. Or, le témoignage d'Antoine Goléa est formel : ce fut le disque 78 tours de *Mode de Valeurs et d'Intensités* qu'il apporta à Darmstadt en 1951 qui mit tout en branle.

fin de ce colossal effort. Laisant à ses cadets le soin de prospecter les domaines ainsi ouverts, Messiaen, à partir de 1952, s'enfonça seul dans le désert. Un désert peuplé d'oiseaux. Ceux que le compositeur appelle « ses premiers et ses plus grands maîtres » devinrent alors le mobile unique de son inspiration. La traversée du désert dura sept ans, durant lesquels il connut les affres d'une ineffable solitude, tant sur le plan humain que sur le plan artistique (j'en puis témoigner, car je fus alors son élève). A tous égards, il vécut hors du

1952-59

Desierto

Pájaros

SALIDA

La grande œuvre de 1959-1960, *Chronochromie* pour grand orchestre, marque la sortie victorieuse du désert, une libération véritable. S'il ne faut pas attacher une importance excessive à l'absence du piano, unique depuis presque deux

ple, il déplorait cependant leur matérialisme et leur manque de spiritualité, qui leur faisait prendre pour but ce qui, dans son idée, n'était que moyen. Il trouva alors refuge dans la nature, et l'on peut affirmer que ce sont les oiseaux qui ont sauvé Messiaen, l'homme et l'artiste. Les oiseaux, et à travers eux, Dieu, « unique oiseau de l'éternité » (*Trois petites Liturgies*, troisième partie : *Psalmodie de l'Ubiquité par Amour*).

PATRIMONIO UC

piration qui n'a d'égale que son énergique concision. *Chronochromie* ouvre ainsi la plus récente phase créatrice de Messiaen, dans laquelle les rapports sons-couleurs acquièrent une importance sans cesse accrue, tandis que les prétextes ouvertement religieux de l'inspiration reviennent au premier plan, après une existence longtemps plus souterraine. Jusqu'en 1965 se succèdent ainsi quatre partitions orchestrales (*Chronochromie*, *Sept Haï-Kaï*, *Couleurs de la Cité céleste*, *Et exspecto resurrectionem mortuorum*), dont la deuxième fut inspirée par le premier voyage de Messiaen au Japon, en 1962, voyage qui fut son véritable voyage de noces, à l'occasion de l'exécution à Tokyo de *Turangalilá-Symphonie* sous la direction de Seiji Ozawa, depuis lors l'un des plus authentiques et fidèles interprètes de son œuvre. Ces années, jalon-

C'est ainsi que la décennie des années 1950 demeurera dans l'histoire de son œuvre comme la « décennie oiseau ». Du désert, il rapporta trois ouvrages : *Réveil des Oiseaux*, pour piano et orchestre (1953), *Oiseaux exotiques*, pour piano, vents et percussions (1955-1956), enfin, l'immense *Catalogue d'Oiseaux* pour piano seul, recueil de treize pièces (1956-1958) d'une durée totale de deux heures trois quarts, ce qui en fait la plus longue de toutes ses œuvres, encore qu'elle ne soit pas conçue pour être exécutée en une seule soirée (elle le fut pourtant, performance presque surhumaine, lorsque Yvonne Loriod en assura la création mondiale, salle Gaveau, le 15 avril 1959).

En 1966, la classe de Messiaen au conservatoire de Paris reçut enfin le statut officiel de classe de Composition, sans que son contenu en ait été vraiment modifié : elle l'était dans les faits depuis bien des années, et d'autre part elle demeura aussi la plus magistrale de toutes les classes d'analyse.

Cette promotion surprit Messiaen en plein travail sur sa gigantesque *Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ*, qui est un peu sa *Symphonie des Mille*, car ses effectifs (116 instrumentistes, 100 chanteurs) surpassent ceux de toutes ses autres œuvres, et sa durée dépasse l'heure et demie. Achevée en 1969 seulement, fruit de près de quatre ans de travail acharné, cette partition inaugure la série des œuvres monumentales par lesquelles Messiaen semble vouloir nous donner une ultime synthèse de son art, et qui en forment incontestablement l'apogée. Cette série s'est poursuivie avec les neuf *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (1969), couronnement de son œuvre d'orgue, avec *la Faussette des Jardins* (1970), la plus grande et la plus belle de ses œuvres pour piano, et enfin avec le vaste cycle orchestral *Des Canyons aux Etoiles* (1971-1974), magistrale synthèse de *Turangalîla*, des pages « ornithologiques » des années 1950, des partitions symphoniques des années 1960 et d'acquisitions toutes nouvelles, qui illustrent sa permanente jeunesse d'esprit. Depuis l'achèvement de cette dernière œuvre, Messiaen se consacre tout entier au grand spectacle que lui a commandé l'Opéra de Paris. A soixante-dix ans, le voilà donc embarqué dans la plus passionnante, mais la plus risquée des aventures. Depuis l'automne 1978, il peut s'y consacrer entièrement, car, non sans tristesse, il a pris sa retraite au Conservatoire, atteint par la limite d'âge. Il lui reste également à achever son grand *Traité du Rythme*, annoncé depuis près de trente ans, et qui a déjà considérable-

ONIO UC