

Messiaen, un héritage assumé ?

Gilbert AMY

Une des particularités de Messiaen est de s'être toujours, et dès le début de sa longue vie de compositeur, exprimé dans le détail sur ses origines musicales, philosophiques, religieuses. Il s'est défini à haute voix, d'une manière quasi dogmatique (« je suis un musicien théologique »). Le « je suis » est omniprésent dans ses commentaires, ses préfaces et, tout naturellement, dans son enseignement. Nous autres, ses élèves, avons tous été frappés par les énoncés précis et les jugements définitifs dont Messiaen accompagnait ses choix, l'évocation de ses souvenirs, la formulation de ses convictions, à tous les niveaux. Ceux qui l'ont côtoyé encore jeune (ce qui est mon cas, l'ayant rencontré lorsqu'il était dans sa quarante-septième année), n'ont pas manqué de faire un constat quelque peu paradoxal, en tout cas étonnant : Messiaen n'a jamais varié ni dans ses déclarations esthétiques ni dans ses goûts et ses rejets. On ne trouvera à cet égard aucune évolution, aucun changement notable d'attitude, pas le plus minime infléchissement de ses partis pris. Paradoxe, car sa musique, elle, s'est transformée notablement, surtout dans les trente premières années de sa production.

On peut sans doute rapprocher ce paradoxe de la nature quasi religieuse du dogmatisme de Messiaen : il ne peut changer sans se renier, ou renier une part de lui-même. Il ne peut nier, certes, l'évolution de sa technique, et donc de certains présupposés esthétiques, mais sa nature profondément enracinée dans une catholicité théologique lui interdit toute déviance par rapport à la norme, cette norme qu'il a lui-même fixée et dont il a défini, une fois pour toutes, les contours, à la manière d'un corpus indissociable de vérités et d'erreurs. Musicien normatif, Messiaen le revendique pleinement, d'une certaine façon : cette norme acceptée et voulue devient le garant de sa liberté et le canal de son imagination. Je pense que Jean-Rodolphe Kars, qui a beaucoup réfléchi sur cette question et qui a fait des analyses pénétrantes de certaines de ses œuvres, ne me contredirait pas sur ce point*...

* Jean-Rodolphe Kars, prêtre, ancien pianiste concertiste, prix Messiaen en 1968.



Je ne suis pas théoricien... seulement croyant.

Un croyant ébloui par l'infinité de Dieu !

Une sorte de principe d'incertitude...

Pierre BOULEZ

À vrai dire, la « modernité » de Messiaen ne m'a jamais vraiment posé problème ; elle m'a accompagné tout au long de mon existence musicale. J'en ai d'abord subi le choc, j'en ai appris beaucoup de leçons, j'y ai trouvé nombre de modèles, suscitant en moi une réflexion soutenue. Je m'en suis rapproché, j'ai dialogué avec elle, puis je m'en suis éloigné pour la regarder finalement comme une trajectoire prise dans l'immobilité de l'histoire. Je n'en puis parler cependant en la détachant de mon parcours, car elle a entraîné tantôt mon adhésion, tantôt ma réserve, les deux versants de cette réaction singulière étant si inséparables qu'il m'est impossible de livrer un bilan réellement objectif.

La modernité de Messiaen m'est apparue, je m'en souviens fort bien, à l'écoute de son *Thème et variations* pour violon et piano. Ceci, il est vrai, se passait fin 1943, alors que ma connaissance de la musique contemporaine s'était nourrie aux oratorios d'Arthur Honegger – la *Danse des morts*, en particulier – et à sa *Symphonie pour cordes*. Avec Messiaen, le vocabulaire m'avait semblé tout autre et si, à l'époque, j'étais incapable de discerner le pourquoi précis de cette différence, j'ai pu réaliser plus tard que l'écriture modale, déjà très autonome, était largement responsable de l'étrangeté que j'avais éprouvée. Il est vrai que ce vocabulaire établissait des relations d'un autre type entre des accords qu'on ne lisait pas comme cela auparavant. Le langage harmonique de Messiaen était, presque dès ses premières œuvres, un langage très personnel, en opposition, dans ce domaine précis, à une certaine tradition occidentale. Mais ici, point non plus d'essai de reconstitution gréco-antique ou grégorienne, point d'allusion pittoresque à des civilisations « exotiques » : il s'agissait d'un fait en soi, d'un agencement privé, pour ainsi dire. Ce premier contact, qui peut aujourd'hui paraître bien anodin, me poussa à faire la connaissance du compositeur et à m'inscrire à sa classe d'harmonie au Conservatoire.

Là, deuxième choc : la modernité de son enseignement par rapport aux autres professeurs à la même époque. Et pourtant, ce phénomène, en soi, n'aurait rien dû avoir de révolutionnaire ! Il s'agissait de percevoir l'harmonie non pas comme un ensemble de règles figées académiquement

Contre la paresse



Ce siècle enfiévré, ce siècle affolé n'est qu'un siècle de paresseux.

Paresseux, les compositeurs qui ne produisent plus, paresseux les compositeurs qui produisent trop sans prendre le temps de méditer, de mûrir leurs conceptions hâtives.

Paresseux, les artisans du sous-Fauré, du sous-Ravel. Paresseux, les maniaques du faux Couperin, les fabricants de rigaudons et de pavanés. Paresseux, les odieux contrapuntistes du retour à Bach qui nous offrent, sans remords, des lignes sèches et mornes, empoisonnées par un semblant d'atonalisme.

Paresseux, les vils flatteurs de l'habitude et du laisser-aller qui méprisent tout élan rythmique, tout repos rythmique, toute variété, toute respiration rythmique, toute alternance dans l'art si difficile du nombre musical, pour nous servir sur le plateau illusoire du mouvement perpétuel de vagues trois temps, des quatre temps plus vagues encore, indignes du plus vulgaire des bals publics, de la moins entraînante des marches militaires.

Et que dire des habitués auditeurs de nos salles de concert ? Leur haine du changement est vraiment inouïe ! Bon nombre d'entre eux n'admettent pas encore des noms déjà classés, comme Stravinsky, Alban Berg, Bartók, Darius Milhaud, par exemple. S'ils entendaient du plain-chant pur, d'authentiques ragas hindous, peut-être siffleraient-ils ? Leur cerveau obscurci n'enregistre que certaines combinaisons sonores, à l'exclusion de toutes les autres.

Contre une telle catégorie de paresseux – le génie nécessaire, le grand libérateur attendu de la musique à venir – quels tonnerres, quels trésors de grêlons furieux ou de douce neige enverra-t-il ?

Olivier Messiaen

La Page musicale, théâtrale, radiophonique, n° 66 (17 mars 1939)

Douze, chiffre puéril et périmé



Si l'on s'en tient au sens signifiant du mot « sériel » (que veut dire « sériel » ?) : exprimé par « dodécaphonie » et « série dodécaphonique », uniquement à cause des douze sons et sans l'excuse du moindre symbole, l'attachement puéril au chiffre douze est depuis longtemps périmé. Si l'on emploie le mot « sériel » dans le sens directionnel (où nous mène la « série » ?) : le déroulement d'un certain nombre d'objets dans un certain ordre – qu'il s'agisse de durées, de sons, d'intensités, de timbres, d'attaques, de densités, de tempi, ou de tout autre paramètre musical – semble maintenant dépassé. Il fut utile au début des musiques sérielles post-webernienne, comme barrière, comme garde-fou : il permettait d'éviter des sonorités classées, des rythmes classés, il ouvrait la porte à l'orchestration par mélodies-de-timbres.

Depuis les chefs-d'œuvre de Boulez et les prospections éclatantes de Stockhausen, cette peur de la citation implicite a disparu. Boulez a très génialement remplacé la série par les notions plus fécondes d'homophonie et d'hétérophonie. (Homophonie : entendez une ligne exprimée en complexes de sons variables. Hétérophonie : entendez une musique superposée à elle-même en plusieurs variations simultanées). Les plus jeunes – je pense à la technique assurée d'un Gilbert Amy, aux recherches de timbres et de durées d'un Jean-Claude Eloy – ont depuis longtemps jeté par-dessus bord le mot « sériel » et la scholastique qu'il suppose : il s'agit pour eux d'un fait acquis, sans problèmes, qui appartient au passé. Pour les plus jeunes encore, la génération montante, les trois Viennois furent les inventeurs précurseurs, Boulez est le grand classique. Et nous ne savons pas encore quelles nouvelles acquisitions nous apportera le quatrième quart du xx^e siècle.

Olivier Messiaen

Enquête d'André Boucourechliev, Preuves, n° 179 (janvier 1966)

des *Offrandes oubliées*), Yves Baudrier, Daniel-Lesur et André Jolivet.

Été : premier séjour dans la nouvelle maison de Petichet où, face au magnifique paysage des sommets alpins, Olivier Messiaen a composé un grand nombre de ses œuvres.

16 octobre : la musique de Messiaen est jouée pour la première fois aux États-Unis : Serge Koussevitzky dirige *Les Offrandes oubliées* à la tête de l'Orchestre de Boston.

- 1937** 28 avril : création à la Schola cantorum des *Poèmes pour Mi* par la cantatrice wagnérienne Marcelle Bunlet ; Messiaen est au piano.



Le titre de l'œuvre a souvent intrigué les critiques. La syllabe « Mi » n'a rien à voir avec la note de musique du même nom. Il s'agit tout simplement d'un mot d'affection, imitant un diminutif, et sous lequel se cache le nom de la dédicataire : la violoniste et compositeur Claire Delbos.

14 juillet : naissance de Pascal, le fils de Messiaen et de Claire Delbos.

Contribution de Messiaen à l'Exposition universelle à Paris : la *Fête des belles eaux*, composition pour six ondes Martenot, créée au bord de la Seine le 25 juillet 1940.

- 1938** 21-26 juin : premier voyage d'Olivier Messiaen à Londres, où il interprète *La Nativité du Seigneur*.



*Cher Monsieur,
J'arriverai à Londres mardi 21 à 6 h du matin et resterai jusqu'au dimanche 26 après-midi. Voudrez-vous bien venir me chercher à la gare car, ne sachant pas un mot d'anglais, je serai dans l'impossibilité absolue de me débrouiller...*

Lettre d'Olivier Messiaen à Felix Aprahamian, 13 juin 1938

Olivier Messiaen s'installe au 13, villa du Danube, dans le XIX^e arrondissement de Paris.



Olivier Messiaen et Claire Delbos au château Benoît à Neussargues (Cantal)

- 1939** 23 janvier : création des *Chants de Terre et de Ciel*, dans le cadre des Concerts du Triton, par Marcelle Bunlet et le compositeur, au piano. Ils seront repris le 20 juin, à l'occasion du dernier concert du groupe Jeune France.

Minuit pile et face, cinquième mélodie des *Chants de Terre et de Ciel*, texte d'Olivier Messiaen : « Ville, œil puant, minuits obliques, clous rouillés enfoncés aux angles de l'oubli ».

25 août : Messiaen termine, à Petichet, la composition des *Corps glorieux*. La guerre est déclarée la semaine suivante et Messiaen est

Olivier est pionnier, vers Sarreguemines. Il abat et scie des arbres, charge sur des wagons le matériel d'usines évacuées. Il y a deux mois qu'il n'a pas vu un civil. Au début, son bataillon se nourrissait de volailles et de cochons laissés par les habitants. Sa femme a dû lui envoyer une couverture, un chandail, une paire de souliers. Il est un peu ahuri par la bruyante vulgarité de cette existence où il ne peut jamais être seul, où reviennent sans cesse les mêmes appels : au boulot, au jus, au pinard, à la bidoche. Le dimanche, il a la consolation de tenir l'orgue à l'église de Sarreguemines ; ses doigts ont perdu de leur souplesse.

Pierre Messiaen, Images



Ce n'est pas le goût de l'exotisme qui guida Messiaen dans l'étude des musiques d'Orient, mais la découverte de richesses nouvelles.



 C'est le plus grand des nocturnes, il mesure 70 centimètres. Il est magnifique ! Sa poitrine est beige-roux, avec des lamelles verticales de couleur marron. Ses yeux sont de feu : orange, avec des aigrettes qui partent du bec pour surmonter les yeux, faisant un grand V sur son disque facial. Il se repose dans les rochers crevassés. Son chant est très grave : deux sons (accent-muette), ou accent puissant suivi d'une désinence presque glissée, ou encore un ululement très lent et expressif, toujours en diminuendo, auquel répond un rire étouffé, un gloussement percuté de la femelle.

L'effet Messiaen

Betsy JOLAS

Être passée par là : j'ai eu cette chance !

Il est certain que le souvenir exaltant de cette fameuse « classe Messiaen » unit encore fièrement, à travers les années, tous ceux qui, comme moi, ont eu l'immense privilège de la « vivre » – le mot n'est pas trop fort.

Mais cette constatation en appelle aussitôt une autre : rien de plus hétéroclite, en effet, que ces générations de compositeurs rassemblés, quelque trente-cinq ans durant, autour d'un même Maître. Aussi ne peut-on ici, à aucun moment, parler d'« Atelier Messiaen », comme on dit en peinture d'un groupe de jeunes artistes travaillant auprès d'un grand peintre qu'ils cherchent surtout à imiter, au point souvent de se confondre avec lui.

Maître, certes Messiaen le fut lui aussi, pleinement, même s'il fut toujours à notre écoute. On n'hésitera donc pas, je pense, à qualifier son enseignement de *magistral*, au sens le plus traditionnel, mais, surtout, le plus *beau* de ce terme tant décrié de nos jours. Or, si effectivement le grand Messiaen ne forma presque jamais de « petits Messiaen » – il s'en gardait bien, il l'a souvent dit – c'est peut-être que, pendant la majeure partie de son professorat, il n'enseigna pas la composition mais l'analyse. C'était là, il l'avoue, sa grande passion. On sait qu'il continua à analyser à « haute dose » même une fois nommé professeur de composition.

L'analyse serait-elle donc la clef d'un véritable enseignement de la composition ? Désormais professeur moi-même, je ne suis pas loin de le penser. Mais cela, dans les années 1954-1955, comme bien d'autres, je ne l'avais pas vraiment compris. J'avais alors vingt-huit ans et déjà des « manières d'être », une écriture assez marquées, acquises au cours de mes six ans passés aux États-Unis, et qui sont demeurées miennes jusqu'à ce jour. C'était, notamment, un penchant très net pour le contrepoint et la musique vocale, fruit de mes contacts précoces avec les musiciens de la Renaissance : Dufay, Josquin, Lassus, Schütz... alors à peu près inconnus en France. De cette même fréquentation, je gardais une vive répugnance – je crois que je l'ai toujours – pour la musique *pulsée*, alors encore impitoyablement *battue* par le redoutable solfège français que je n'avais jamais pratiqué. Tout cela s'était affirmé chez moi au détriment de l'harmonie. La « belle harmonie », cette spécialité bien française, m'était alors totalement étrangère. Il se trouve que, même par la suite, je n'ai jamais fréquenté au

maximum : quatorze. En même temps, les cahiers et les lettres suggèrent une angoisse lorsque Messiaen a le sentiment que l'inspiration commence à lui échapper. Mais je n'en avais pas la moindre idée lorsque j'ai été présenté à Messiaen pour la première fois à Londres en 1986, après avoir joué des coudes au milieu d'une foule d'admirateurs qui avaient assisté à la première en Grande-Bretagne du *Livre du Saint-Sacrement*. Il avait entendu dire que je m'étais lancé dans un enregistrement de l'intégrale de ses œuvres pour piano et il a insisté pour que je vienne travailler avec lui à Paris.

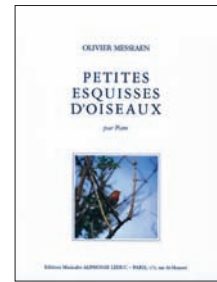
Jouer ses œuvres devant Messiaen fut une expérience effrayante et, pendant les dix premières minutes, j'ai dû supporter une tempête d'instructions apparemment contradictoires. Cependant, j'ai dû parvenir à passer le test, car Messiaen, soudain détendu, a commencé à sourire et il intervint de façon constructive. J'étais arrivé, ayant en tête de gigantesques points d'interrogation, me demandant comment concilier l'intelligence puissamment analytique qui avait donné naissance à une musique aussi complexe et sophistiquée et cette absence naturelle d'inhibition avec laquelle Messiaen traduisait dans l'extase sa foi catholique. Communiquer avec Messiaen à travers sa musique plutôt qu'avec les mots fut une révélation. Alors qu'il chantait des bribes de mélodies ou jouait quelques accords au piano, il se révélait un musicien passionné (pas « abstrait »). Pour le satisfaire, mes exécutions devaient être extrêmement vivantes, s'accordant parfaitement avec le kaléidoscope d'images et de couleurs de sa musique.

À notre première rencontre, nous nous sommes penchés sur le cycle majeur de sa production pianistique : l'épique *Catalogue d'oiseaux*. Olivier Messiaen, soucieux d'améliorer mes connaissances ornithologiques, alla chercher des livres de référence afin de me montrer les photos des oiseaux évoqués dans sa partition. Je n'ai pu m'empêcher de noter qu'il s'agissait de publications modestes, le genre de livres que l'on donne aux enfants. Lors de ma visite suivante, j'ai offert à Messiaen un gros volume d'illustrations d'oiseaux réalisé par l'artiste victorien John Gould, *Birds of Great Britain*. La réaction de Messiaen fut surprenante. Pendant quelques minutes, il resta sans voix, tournant les pages dans un silence émerveillé, avant de se ressaisir et d'appeler sa femme pour admirer mon cadeau. J'ai compris l'allusion et, par la suite, j'ai toujours apporté un beau livre d'oiseaux pour compléter sa collection.

Messiaen était fasciné par l'harmonie et les couleurs de l'harmonie, et il m'encourageait à expérimenter les subtiles gradations de ton pour que les accords traduisent une lumière intérieure. Ceux qui ne sont pas atteints de synesthésie peuvent ne pas percevoir les couleurs que Messiaen mettait

1985 *Petits Esquisses d'oiseaux* pour piano (Leduc)

1. *Le Rouge-Gorge*
2. *Le Merle noir*
3. *Le Rouge-Gorge*
4. *La Grive musicienne*
5. *Le Rouge-Gorge*
6. *L'Alouette des champs*



1986 *Un vitrail et des oiseaux* pour bois, cuivres, piano et percussion (Leduc)

1987-1988 *La Ville d'en haut* pour bois, cuivres, piano et percussion (Leduc)

1991 *Un sourire* pour orchestre (Leduc)

Pièce pour piano et quatuor, composée pour le quatre-vingt-dixième anniversaire d'Alfred Schlee (Universal Edition)

1988-1992 *Éclairs sur l'Au-Delà* pour orchestre (Leduc)

1. *Apparition du Christ glorieux*
2. *La Constellation du Sagittaire*
3. *L'Oiseau-Lyre et la Ville-fiancée*
4. *Les Élus marqués du sceau*
5. *Demeurer dans l'Amour...*
6. *Les Sept Anges aux sept trompettes*
7. *Et Dieu essuiera toute larme de leurs yeux...*
8. *Les Étoiles et la Gloire*
9. *Plusieurs oiseaux des arbres de Vie*
10. *Le Chemin de l'Invisible*
11. *Le Christ, lumière du Paradis*



1992 *Concert à quatre* (œuvre inachevée*) pour flûte, hautbois, piano, violoncelle et orchestre (Leduc)

1. *Entrée*
2. *Vocalise*
3. *Cadenza*
4. *Rondeau*



* Cette œuvre a été achevée par Yvonne Loriod, avec la collaboration de George Benjamin et Heinz Holliger.