



**HAL**  
open science

## Messiaen - l'essentiel de l'oeuvre

Jacques Amblard

► **To cite this version:**

| Jacques Amblard. Messiaen - l'essentiel de l'oeuvre. 2019. hal-02293601

**HAL Id: hal-02293601**

**<https://hal.science/hal-02293601>**

Preprint submitted on 20 Sep 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jacques Amblard (Aix-Marseille Université)  
**Messiaen – L'essentiel de l'œuvre**

Ce texte est publié dans *Brahms* (encyclopédie en ligne de PIRCAM, voir « Messiaen : parcours de l'œuvre »), mais dans une version considérablement réduite, et finalement nettement distincte de celle-ci.

La musicographie a souvent dépeint le Messiaen catholique. On a beaucoup évoqué l'ornithologue passionné. Il est parfois question du « rythmicien », du goût pour les modes rythmiques du Moyen Âge, de l'Inde, pour les « rythmes non-rétrogradables », les « modes à transpositions limitées ». Or, tous ces discours reconduisent surtout ceux d'un musicologue célèbre : Messiaen lui-même, discours qu'il semble – de nos jours encore – difficile de contredire, voire simplement de compléter. Peter Hill et Nigel Simeone remarquent à la première page de leur ouvrage que « plus d'une décennie après sa mort, notre connaissance [de Messiaen] est toujours largement conditionnée par ce qu'il a dit de lui-même ». Or, Messiaen n'a pas mentionné – l'ignorait-il ? – que son œuvre était singulièrement claire. Il n'a pas pris la mesure exacte, peut-être, de son rôle de *médiateur*. De son époque, Messiaen tint le centre, en effet. Il se tint presque seul sur la *médiatrice* entre tradition et modernité, passé et futur, à la fois musicien de « Jeune France » (groupe de compositeurs auquel il appartient, comme Jolivet, avant la guerre) et compositeur « vieille France », capable d'écrire un *Livre d'orgue* (1950-1) au début des Trente Glorieuses. Enfin, peut-être en conséquence, il fut surtout médiateur entre avant-garde et public.

### 1. La clarté

Comment le large public, souvent méfiant envers la « musique contemporaine », surtout après la seconde guerre mondiale, fut-il relativement rassuré par la musique de Messiaen, voilà toute l'affaire. En partie par le fait que celui-ci fut aussi un grand professeur (d'harmonie, d'analyse puis de composition au Conservatoire de Paris entre 1941 et 1978). Or, il semblait didactique jusque dans ses propres compositions qui prenaient, durant de longs passages, des allures de leçons de modernisme. Cette clarté singulière tient avant tout d'une congruence rythmique. Plus que tout style de son époque, celui de Messiaen goûte l'homorythmie (voire l'homophonie). Il faudrait dire, plus généralement, « monorythmie », c'est-à-dire que l'orchestre est dans ce cas soit synchrone (homorythmique) soit ses instruments, au moins, s'y relaient – éventuellement solistes – pour ne faire entendre qu'un rythme à la fois. Il y a donc une verticalité récurrente, une écriture chorale, ou soliste, au moins sur de longs passages de la majorité des œuvres, surtout depuis l'après-guerre. On entend alors un seul rythme et finalement « une seule voix ». La voix de Dieu le Père selon le musicien catholique ? Voilà en tout cas la simplicité. Or, ceci est rare au sein d'une production contemporaine majoritairement polyphonique. Le référent est Stravinsky, également parfois homorythmique dans ses répétitions *ostinati* (et isorythmique, ainsi dans le fameux accord répété du *Sacre du printemps*). Mais l'unité rythmique de Messiaen est généralement plus lente dans les longs passages chorals, ou au contraire plus rapide dans la monorythmie soliste du « style oiseau ». Finalement, les monorythmes de Messiaen « encadrent » ceux de Stravinsky du point de vue du tempo. Et voilà le génie car, finalement sans lui ressembler, Messiaen a ainsi trouvé sa place à côté du maître russe, au sein d'une commune simplicité et finalement importance aux yeux de l'histoire. Il faudrait vérifier qu'à partir des années

1950 surtout, disons une petite voire une grande moitié du déroulement temporel des œuvres de Messiaen est monorythmique.

Dès les 26 premières mesures de *O sacrum convivium* (1937), écrites par un jeune homme de 29 ans, l'homorythmie est claire, mais certes, il s'agit d'une œuvre pour chœurs qui se souvient des verticaux chorals de Bach. Un demi-siècle plus tard, *Éclairs sur l'au-delà* (1988-91), œuvre testamentaire d'un Messiaen octogénaire, qui résume son art en reprenant la plupart de ses procédés d'écriture, notamment commence et s'achève très longuement avec de telles structures verticales (de même, à l'époque, que l'inachevé *Concert à quatre* de 1990). Le finale en entier, « Le Christ, lumière du paradis », est purement et simplement vertical. Les 61 dernières mesures d'*Un sourire* (1989) le sont aussi. Entre ces deux périodes – de jeunesse et de pleine maturité – bien des passages de *Couleurs de la cité céleste* (1963) sont monorythmiques, comme presque toute la première partie d'*Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964). L'écriture la plus habituelle du chant de saint François d'Assise, durant les quatre heures de l'opéra éponyme (1975-83), consiste en une succession, engourdie et presque monotone d'accords, un par syllabe du saint (sauf généralement pour la dernière qui vient s'ajouter sur le pénultième accord). De même, l'écriture typique des chœurs de la *Transfiguration de notre Seigneur Jésus-Christ* (1965-9) consiste en une stricte et lente succession d'accords appuyés par l'orchestre synchrone, notamment dans les dix longues minutes du *finale en entier*.

Dans d'autres pages, Messiaen va plus loin. Il emploie de longues homophonies : unissons et octaves. Au-delà de l'exception du chant grégorien, quel compositeur, non seulement du XX<sup>ème</sup> siècle, mais de toutes époques confondues, se sera autant appesanti sur de telles réductions verticales non seulement des durées (et des intensités), mais aussi des hauteurs ? Ces clartés singulières, en fait, plus encore que les structures chorales ou les monorythmes rapides (les oiseaux solistes), sont des jalons *caricaturaux* (Messiaen est volontiers caricaturiste) jalons de la forme. Ils trahissent plusieurs choses : d'une part la clarté du langage, d'autre part celle des œuvres qu'ils organisent dès lors sensiblement, même pour l'oreille du large public. Ils viennent aux encoignures. On les entend particulièrement à la fin des mouvements (ainsi le II-a du second « septénaire » de *La Transfiguration de notre Seigneur Jésus-Christ*). Ils retentissent plus typiquement encore au *début* des mouvements. Voilà à chaque fois une ouverture emblématique, les « gros titres », ainsi, des « Deux guerriers » (extrait de *Poèmes pour Mi*, 1936), du second mouvement des *Trois petites liturgies de la présence divine* (1941), des seconds et cinquième mouvements de *Vision de l'Amen* (1943), du quatrième des *5 rechants* (1948), du « Regard de l'Esprit de joie » (dixième mouvement des célèbres *Vingt regards sur l'enfant Jésus*, 1944), de l'Acte II de *Saint François d'Assise* (1975-83), de non moins de sept sur les neuf mouvements de *Méditations sur le mystère de la sainte Trinité* (1969). L'intégralité du sixième mouvement du *Quatuor pour la fin du temps* (1940-1), soit près de sept minutes – durée musicale considérable – se permet une homophonie pure et simple. L'œuvre est devenue célèbre, sans doute, grâce à son effectif économique, à son pittoresque titre apocalyptique, aux circonstances épiques de sa composition (au Stalag VIII A d'un camp allemand dont Messiaen est le prisonnier n°35333) mais aussi grâce à la simplicité de ce 6<sup>e</sup> mouvement. La sixième partie d'*Éclairs sur l'au-delà*, « Les sept anges aux sept trompettes », serait aussi homophonique de bout en bout, si un contrepoint – purement rythmique et bruitiste – de quelques percussions ne venait la

troubler. Les soli de trompettes successifs des anges exterminateurs, lors du Jugement Dernier, ne sauraient être accompagnés : cela semblerait futile sans doute.

L'homorythmie est déjà présente lorsque l'influence impressionniste de Debussy est encore manifeste, avant-guerre, par exemple au début du finale de *L'Ascension* (1936) ou dans le *tutti* central de la seconde des *Trois petites liturgies de la présence divine* (1941). Messiaen, ainsi – il s'agit d'en prendre la mesure – a l'envergure de clarifier un Debussy. Cependant, l'appréhension simple d'une seule strate rythmique s'accroît à partir des années 1950. Le temps musical y est alors d'autant mieux haché par la sécheresse accrue du timbre, typique de la période ascétique 1950-65. Messiaen y renonce aux cordes. L'orchestre de *Couleurs de la Cité céleste* (1964) n'en comporte aucune. Et les percussions renforcées ne sont pas tonitruantes, elles recherchent un pointillisme, encouragé, à l'époque, par l'esthétique sérielle intégrale. Parmi ces percussions, signalons surtout ces instruments typiques des avant-gardes européennes de l'après-guerre et qu'on retrouve notamment en bonne place dans l'emblématique *Marteau sans maître* (1954) de Boulez : maracas, vibraphone, xylophone, marimba. Ces instruments, dans le cas de Messiaen, viendront encore accuser l'éventuel synchronisme chirurgical de l'ensemble. Elles feront d'imparables monorythmes de bois, de métal. La voix unique ainsi engendrée prend alors une dimension littéralement percutante et comme dictatoriale. On peut s'interroger sur la signification pour Messiaen de cette *auctoritas*, sans doute mystique (la voix autant que la loi du Père, sans doute) mais qui ressemble au moins, pour tout un chacun, à la voix impérieuse du « progrès musical », la voix ou *voie* supposée unique de l'histoire de la musique.

Or, les années 1950 voient aussi l'essor du style oiseau. Celui-ci, au piano, s'accompagne encore généralement d'une stricte synchronisation, souvent d'une écriture des mains exactement à l'octave l'une de l'autre. *Catalogue d'oiseaux* (1956-8), pour piano, incarne typiquement un défilé : son catalogage de principe prévoit, d'autant plus, de présenter un spécimen à la fois. Le Livre 7, qu'ouvre la buse variable (partie XI), est homorythmique et rapide durant les 31 premières mesures. À quelques exceptions près, dues à des résonances occasionnelles de la main gauche seule, il le reste presque jusqu'à la fin. Le piano (intégré presque toujours aux grandes œuvres orchestrales après la guerre), surtout autour des années 1970, sera parfois seul (soliste *stricto sensu* : non accompagné) à jouer ses monorythmes ornithologiques durant des pages entières.

## 2. L'oiseau ambassadeur

Mais voici le second aspect du style. À l'opposé de toute verticalité limpide, le style « poly-ornithologique » (et donc polyphonique), les *tutti* d'oiseaux s'illustrent non plus au piano mais à l'orchestre. Dans ce cas, les oiseaux *ensemble* ont engendré parfois des complexités spéculatives, qui culminent dans « Êpode » (extrait de *Chronochromie*, 1959-60), une page « aventureuse à l'extrême », pour citer l'éloge ambigu de Boulez. Si « Êpode » semble « trop » complexe à certains (suffisamment pour provoquer un scandale lors de sa création au Théâtre des Champs-Élysées), c'est que les cordes s'y chargent seules de pépier. Leurs timbres, trop homogènes, se confondent, trop aimables, manquent d'attaques aptes à figurer les puissants gosiers. Historiquement, vient aussitôt suppléer à ces « attaques molles » l'association marimba/xylophone. Ce

complexe percussif devient bientôt, pour Messiaen, comme la meilleure évocation du chant d'un oiseau quelconque, apte à se mélanger à d'autres timbres sans s'y agréger. Dans *Sept Haïkai* (1962), xylophone et marimba prennent place (précise la nomenclature de l'œuvre), au centre de l'orchestre. Dès le début ils incarnent le micra varna, puis le sanköchö au début des « Oiseaux de Karuizawa » (mouvement VI). Il prennent encore une place centrale dans *Couleurs de la cité céleste* (1963), *La transfiguration de notre seigneur Jésus-Christ* (1965-9) puis de façon variée dans *Des Canyons aux étoiles* (1971-4). Dans l'unique opéra *Saint François d'Assise* (1975-83), le prêche aux oiseaux commence directement avec eux pour figurer l'alouette des champs (et plus tard le pinson), de même qu'*Un vitrail et des oiseaux* (1986) va lui aussi à l'essentiel, dès l'amorce, pour magnifier d'emblée le rossignol. Ils jouent encore le dernier oiseau d'*Un sourire* (1989). Dans l'inachevé *Concert à quatre* (1990), ils sont immédiatement le mohoua de Nouvelle Zélande, enfin dans *Éclairs sur l'au-delà* (1988-91), le dernier chef-d'œuvre « testamentaire », ils incarnent évidemment l'oiseau-lyre, soit la supposée muse du compositeur.

Cet archétype de timbre précis, clair, est autant représentatif de Messiaen qu'opposé à celui du jeu ruban des Ondes Martenot, langoureux, qui peint comme les résonances de cordes cosmiques. Mais l'oiseau ne se résume pas à lui. Il engendre des décalages – et donc des inventions – d'orchestration innombrables et, peut-être, le meilleur Messiaen instrumentateur. Pour le reste, l'orchestration semble volontairement héritée car elle porte des messages évocateurs, des symboles populaires : le roulement de triangle et les cloches, truismes triomphants du XIX<sup>ème</sup> siècle, à la fin de *Saint François d'Assise*, l'éoliphone si ravélien (magnifique poncif instrumental de la « poésie du vent »), dans *Des Canyons aux étoiles* (1971-4), les cordes du premier romantisme pour figurer l'amour, les cuivres du second (celui de Wagner) pour figurer la puissance, chez Messiaen celle de Dieu le Père. Bien loin de ces caricatures volontaires, populaires et signifiantes, s'orchestre l'oiseau. Dès l'amorce des « Oiseaux de Karuizawa » (*Sept Haïkai*, 1962, VI), l'uguisu est une batterie de bois et une tonitruante *trompette* synchrones. Messiaen, en ceci, révèle qu'un oiseau est une machine musicale surhumaine, de rapport puissance sonore/poids bien supérieur à celui de l'humain. Quant aux *tutti* d'oiseaux, ils culminent sans doute, en fait de vivacité instrumentale, durant le « Prêche aux oiseaux » de l'opéra *Saint François d'Assise*. Les ondes Martenot – décalage fécond – y figurent le puissant *glissando* descendant de quelque gosier, évoquant de façon saisissante le *whip bird* des jungles tropicales (en principe un merle noir).

En fait, l'oiseau de Messiaen est un ambassadeur. « C'est étrange », dit le compositeur d'un air mystérieux, durant une émission de télévision, à propos du rôle de genêt (ou roi des cailles), « ce rythme iambique – brève longue – qui résonne dans les hautes herbes de la prairie »... Autrement dit, le rythme iambique appartient à la nature que l'oiseau figure. Davantage, ce sont l'*ostinato*, les lignes atonales, les intervalles disjoints, le rythme non mesuré, les clusters qui sont intégrés dans l'oreille novice par l'oiseau *médiaireur* (et encore Messiaen à travers lui). L'oiseau joue le rôle autrefois dévolu au chanteur folklorique. Il ancre la modernité de la culture dans la nature. *Catalogue d'oiseaux* ressemble, au fond, à d'autres collectes gigantesques, par exemple à la recension monumentale des folklores espagnols opérée par Felipe Pedrell au XIX<sup>ème</sup> siècle, ou à celle réalisée par Bartók avec Kodály, à partir de 1905, dans les campagnes hongroises. Bartók utilisait des enregistreurs à rouleaux de cire

quand Messiaen notait directement sur papier à musique ; le Hongrois devint ainsi l'un des premiers ethnomusicologues de l'histoire et le Français le premier ornitho-musicologue ; Bartók, avant la Grande Guerre, admirait le pacifisme internationaliste qu'il imaginait chez les paysans d'Europe centrale, tous « semblables et frères » d'un pays à l'autre et Messiaen, lui, admirait ces joutes de chant, ce « moyen charmant » qui permet à deux oiseaux de régler un différend territorial de façon pacifique ; Bartók étendit peu à peu ses prospections (jusqu'au Maroc) et Messiaen prolongea ses missions d'ornithologue, à la fin de sa vie, jusqu'à la Papouasie de Nouvelle Guinée. Le musicien est passé de l'ornitho-folklorisme national à l'*international*, systématisant l'effort d'enracinement du XX<sup>ème</sup> siècle dans son ensemble, de Stravinsky (concentré sur les *popievka* russes) au pan-folklorisme de Berio. De même que l'Italien réunit des chansons d'Auvergne, de Sicile ou d'Azerbaïdjan dans *Folk songs*, ceci seulement en 1964, Messiaen met en regard dès *Chronochromie* (cinq ans auparavant) des chants de France, de Suède, du Mexique et du Japon. Presque toutes les œuvres seront bientôt ornitho-œcuméniques. Les nations sont comme réunies par l'œil amoureux du Créateur et par ses petits anges. La planète est reconstruite par l'assemblage d'irréductibles spécificités. Voilà déjà un altermondialisme écologique en quelque sorte. Quant au succès des œuvres engendrées, c'est au moins un second élément de médiation entre avant-gardes et public, après la dimension de clarté exemplaire (présentée au début du texte), celle d'ancrage – populaire au moins depuis Rousseau – dans la nature, via l'usage sympathique du modèle animalier.

### 3. Cordes et ondes « rêveuses »

Mais voici un troisième élément de médiation. Un Messiaen médiateur car « romantique » (donc au goût du public large), fut par ailleurs celui des *résonances* singulières. Il s'agit du Messiaen des cordes et/ou des ondes Martenot, donc qui s'illustre surtout avant 1950 et après 1965. Messiaen *semble* romantique, de ce strict point de vue de texture, dans « Jardin du sommeil d'amour » (*Turangalîla symphonie*, VI, 1946-8). Les archets s'y tirent lentement, y résonnent particulièrement. Dans la célèbre symphonie, au chiffre 5 de « Chant d'amour 1 », soit environ une minute après le début du second mouvement, les Ondes Martenot émergent historiquement de façon singulière. Ce n'était pas encore le cas en 1937 (année de composition de *Fête des belles eaux*, pour six ondes), ni vraiment dans les *Trois petites liturgies de la présence divine* (1943-4). C'est là seulement qu'elles magnifient le jeu ruban et son pouvoir de continuité de timbre hypnotique. C'est alors comme si Pierrot Lunaire chantait, dévoilait sa voix populaire, futuriste et, ici, quasi tonale. Les ondes sont d'ailleurs épaulées par les cordes, à l'unisson ou à l'octave inférieure. En fait, ces dernières, l'ancienne lutherie, leur passent logiquement le relais. Le jeu ruban, qui engendre un son onirique de scie musicale, évoque quelque timbre de violon synthétique des futurs synthétiseurs populaires des années 1980. Messiaen modernise ainsi le poncif orchestral du XIX<sup>ème</sup> siècle : l'écho. Il lui permet même de voyager plus loin vers sa propre nature. Ce n'est plus seulement la nuit, le nocturne, c'est le paradigme de celle-ci, l'espace infini dans lequel on s'enfonce. On se rapproche de la science-fiction. Yvette Grimaud rappelle que l'astronomie fascine Messiaen. Or, cette dernière engendre encore un rêve populaire. Le musicien évoque un songe cosmique de carte postale, naïf, en

titrant « Des canyons aux étoiles » en 1974. *Star wars* (1977) n'est pas loin. La couverture du conducteur d'*Éclairs sur l'au-delà* (édité chez Leduc) – phénomène inhabituel pour une œuvre de musique contemporaine – représente une galaxie. Celle de l'album *Dark side of the moon* (1973, du groupe pop Pink Floyd), dupliquée à presque 50 millions d'exemplaires, est proche. Encore à propos du rôle de genêt, Messiaen nous raconte d'un ton mystérieux que le volatile fait parfois entendre « des sons lents, lunaires, lointains, on croirait que ça viendrait d'une autre planète et que l'oiseau est parti bien-bien loin ailleurs ». Il y a là communauté d'atmosphère cosmo-légitime avec la phrase d'ouverture de *Star wars* : « Il y a bien longtemps, dans une galaxie lointaine, très lointaine... »

Les années 1950, puis 1960 engendrèrent des œuvres orchestrales restées toutes moins célèbres que *Turangalîla Symphonie*, malgré l'émergence du style oiseau. Les cordes « traitées en longueur » en sont précisément absentes. Elles réapparaissent sans doute en 1965, juste après le paroxysme de leur ellipse (*Couleurs de la cité céleste*, 1963, puis *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, 1964, n'en contiennent aucune), dans *La Transfiguration de notre Seigneur Jésus-Christ* (1965-9). Jamais cependant elles ne retrouveront leur ancien « premier rôle », sauf dans *Éclairs sur l'au-delà* (1988-91) mais ce chant du cygne, résumant l'œuvre entière, vaut alors comme réminiscence finale plutôt que comme renouveau. Il ne peut être anodin, dès lors, qu'*Éclairs* naisse en 1988. L'œuvre n'est certes pas postmoderne. Mais elle a considéré la postmodernité des années Reagan, pas seulement l'ancienne manière du compositeur lui-même. Son numéro 5 semble avoir compris que pour « Demeurer dans l'amour » (voilà son titre), il faut finalement, non seulement de profondes souplesses de cordes, mais *seulement* elles. C'est la première fois depuis un demi-siècle (depuis le finale de *L'Ascension*, 1936) que Messiaen s'autorise à leur réserver un mouvement. « Demeurer dans l'amour » ne magnifie pas simplement les résonances mais, au-delà, les archets ressentis comme immobiles, les nappes « infinies ». L'effet engendré, dans sa très large popularité potentielle, partage l'orbite de courants électroniques tels que la *dream music* et autres musiques de grande diffusion « anti-stress » également typiques de nos époques toujours – et de plus en plus selon Judith Lochhead – postmodernes. Youtube programme d'ailleurs son « mouvement jumeau » (« Le Christ, lumière du paradis, également consacré aux seules cordes) en l'associant à de telles images de verdure « dé-stressante ».

Ces effets de suspension du temps, associés à la promesse du paradis, parcourent discrètement l'œuvre. Il s'associent volontiers à l'évocation du Christ (non au Père qui convoque davantage les cuivres), à l'amour, aux mouvements finaux pour promettre le salut ultime. *L'Ascension* (1933) en termine par de ces lenteurs eschatologiques, d'ailleurs consacrées aux cordes. L'immobilisme constitue même une nécessité, voire une malédiction associées au langage harmonique du premier Messiaen selon Sherlaw Johnson. Le *Quatuor pour la fin du temps* (1940-1), comme son titre le prévoit, s'achèvera aussi par un engourdissement éternel (« Louange à l'immortalité de Jésus »), paradisiaque, qui a sans doute contribué au succès de l'ensemble et qui, à défaut de masses de violons, rend au moins l'un d'eux soliste. Le piano répète alors ses lents accords, comme enfermé dans ses *mantras*. Il égrène son chapelet, torpide. De même, dans « Demeurer dans l'amour », la suspension temporelle vient du gel de l'harmonie. Un accord de triton (do ré fa# la) est tenu d'autant plus « étrangement » qu'en principe, il est l'accord le plus instable, explosif, de la musique tonale. Messiaen, là encore, emploie des *caricatures médiatrices*, mais cette fois à contre-emploi. Le nirvana est donc ce moment où

les bombes elles-mêmes voient leurs fragments immobilisés dans l'air. C'est dire que le fameux « instant présent », valorisé par le bouddhisme (dont Messiaen n'est pas l'ennemi), y est pérennisé. Puisque le finale d'*Éclairs sur l'au-delà* est également réservé aux cordes et comme il s'agit du dernier mouvement achevé par Messiaen, en 1991, on peut dire que l'écho des violons « l'a finalement emporté » – victoire des timbres ainsi que de Messiaen lui-même. Il a *ravi* le musicien.

On lit parfois que Messiaen a surtout écrit, au fond, de la musique religieuse et/ou de la musique descriptive. Or, les textures de résonance ont souvent pu, pour une fois, se suffire à elles-mêmes, à leur propre « musique abstraite », pour plaire au grand nombre, sans qu'il soit alors nécessaire de convoquer de bataillon d'oiseaux ou de « pendule d'hypnotiseur » vertical, choral. Ce sont elles, dans le finale de *L'Ascension*, certes associées à une image pieuse, qui ont peut-être attendri les Américains en 1947, et qui ont peut-être même ensemencé la gloire planétaire.

#### 4. Un succès « à l'américaine »

Et résumons ici, à propos de gloire planétaire, l'histoire de la carrière, du « déploiement singulier » du compositeur. Car l'histoire de Messiaen, c'est avant tout celle d'une réussite. L'œuvre est donc surtout singulière, comparée à tant d'autres des avant-gardes contemporaines, quant à sa réception. Le déploiement de cette dernière gagna beaucoup, semble-t-il, de la jachère de la seconde guerre mondiale. Les plus célèbres œuvres, voilà qui est curieux, sont des « pièces de guerre », le *Quatuor pour la fin du temps* (1940-1), les *Trois petites liturgies de la présence divine* (1943-4), les *Vingt regards sur l'enfant Jésus* (1944). (Et la très célèbre *Turangalila symphonie*, 1946-8, suit immédiatement.) S'agit-il d'une inspiration née de la tragédie historique ; d'une mise en loge sévère et féconde forcée par l'histoire ; de la contrainte salutaire chère à Mallarmé, ici accentuée jusqu'au tragique ; de l'inclinaison populaire forcée par le populisme du régime en place ? Las, il semble que la carrière de Messiaen, à l'instar de celle de De Gaulle, est sortie victorieuse de l'épreuve du feu. Avant 1939-45, le succès était encore circonscrit et de toute façon national. Messiaen était alors surtout un compositeur d'orgue. On peut penser que la dimension planétaire ne fut permise que par certains succès aux États-Unis, lesquels, sans influencer peut-être à eux seuls ceux du Japon, eurent sans doute un impact sur l'excellente postérité britannique, par capillarité culturelle anglo-saxonne, en quelque sorte. Le journaliste Robert de Saint-Jean, dans les colonnes de *France Soir*, le 28 mars 1948, apprend au compositeur : « Votre réputation aux États-Unis (qui n'est égalée que par celle de Milhaud) s'est répandue comme une traînée de poudre depuis la Libération. Dans leurs premiers articles sur Paris libéré des Allemands, les reporters américains se hâtèrent de dire à leurs lecteurs que la Tour Eiffel était intacte, que Picasso peignait des femmes avec trois yeux dans la rue des Grands Augustins, que les chapeaux des femmes étaient en forme d'hélice, et qu'un nouveau compositeur émergeait : Olivier Messiaen ». Or, c'est *L'Ascension*, cet « aboutissement de la période de jeunesse » selon Sherlaw Johnson, qui est celle du Christ mais aussi du musicien, en la matière. C'est un ascenseur social. Car c'est elle qui est applaudie en 1947 par quinze mille personnes à Tanglewood. Certes le programme apparent de l'œuvre, religieux, a pu attendrir, voire séduire le fond de puritanisme « wasp » de la côte Est. En ce sens, c'est la foi essentielle, centrale, qui aura été couronnée par le Monde bien plus que par la France jacobine et volontiers anti-cléricale. *L'Ascension*



mène directement au succès – encore américain – de *Turangalîla symphonie*, succès singulier, outre-Atlantique, pour une œuvre dans l'ensemble non tonale. La *création* est américaine, ce qui est un symbole fort. La *Turangalîla* a beau être indienne de part son titre et ses rythmes, elle est en réalité américaine sous bien des aspects. Il est possible que pour elle, le musicien ait ciblé, ne serait-ce qu'inconsciemment, le public de la côte Est, et que ceci ait mené à cette accessibilité relative et particulière, unique dans le corpus : l'appui alanguï des cordes, des ondes ; les passages tonals, l'atmosphère populaire, presque de *music hall* voire d'opérette de Broadway, de « Joie du sang des étoiles ». Or, les succès qui suivent immédiatement, entre 1949 et 1951, sont aux antipodes. Il s'agit de ceux de Darmstadt. Néanmoins, il s'agit encore de succès, mais cette fois auprès du cercle restreint des avant-gardes européennes, Boulez et Stockhausen. Le fait aura une importance considérable, quand on songe au poids politique, et donc à l'influence que Boulez acquerra en France et en Europe par la suite. Peut-être en réaction à la direction prise par *Turangalîla*, Messiaen se tourne alors vers les seules élites. C'est une volte-face aussi étonnante qu'occasionnelle, anecdotique. Ce musicien qui eût pu, à travers certaines œuvres des années 1930, voire les *Petites liturgies*, être classé néoclassique, est capable non seulement d'adopter mais, plus loin, de féconder, selon l'enthousiaste Antoine Goléa, le sérialisme intégral, sans même qu'il soit question, pourtant, de conversion définitive : voilà l'envergure du musicien. On eût presque cru à un canular si le maître n'avait confirmé sa démarche « sérielle » dans plusieurs œuvres de 1949-1951, précisément célèbres auprès des avant-gardes, *Mode de valeurs et d'intensités*, le *Livre d'orgue* – au titre désuet et donc bien trompeur –, les *Quatre études de rythmes*. Suivra la traversée du désert égayée par la découverte du style oiseau, d'abord incompris, mais ô combien prometteur du point de vue de la réception. La gloire nationale semble poindre avec la commande d'État de Malraux, en 1963, qui engendrera *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964). La gratitude fait peut-être l'accessibilité, par identification compréhensible du musicien au commanditaire (l'État et la culture pédagogiques), car la pièce est « sans doute la plus immédiatement assimilable par l'auditeur moyen depuis la *Turangalîla symphonie* », d'après Pascal Arnault et Nicolas Darbon. Les félicitations chaleureuses de De Gaulle couronneront la première. Quant à la gloire internationale, partant peut-être des États-Unis, elle y revient durant la résidence dans l'Utah au début des années 1970 (ce qui engendrera *Des Canyons aux étoiles*, achevé en 74). C'est alors qu'on baptise une cime de l'État « Mont Messiaen ». Voilà sans doute un sommet, au moins celui de la carrière du musicien.

Messiaen était-il donc vraiment – osons ce terme qui stigmatise l'élitisme en chacun – le plus grand compositeur du second XX<sup>ème</sup> siècle ? Pour l'académicien François Cheng : « La beauté des œuvres de Messiaen [...] est planétaire ». Comme Alain Louvier qui parle d'« esprit universel », Almut Rossler titre « l'universalité » du musicien. « Le plus représentatif [des musiciens] du XX<sup>ème</sup> » selon Frank Schneider, ou au contraire ce musicien « très dur à classer » selon Theo Hirsbrunner, était un « géant » pour Catherine Lechner-Reydellet, le « père glorieux de la nouvelle musique » pour Siegfried Borris, « le maître des maîtres » pour George Benjamin. Surtout, déjà de son vivant, Messiaen eût été un « classique », note judicieusement Rodion Scedrin.

Quel autre musicien des avant-gardes de l'après-guerre aurait été, de son vivant même, *classique* ? Nombre de compositeurs de son temps, parmi les plus

importants, de ses collègues en somme, à peine plus jeunes que lui, se sont immédiatement inspirés de son langage. Dutilleux, de huit ans seulement son cadet, un « petit frère » en somme, employait ses modes à transpositions limitées comme on use d'un outil bien connu, ancien, *classique*. On peut dire exactement la même chose de Britten. Takemitsu le révérait au même titre que Debussy. Pourtant le dévoué Japonais n'est mort que quatre ans après Messiaen, en 1996. Quel autre musicien a pu inspirer un tel respect à ses « camarades » ? Comme le Christ, son idéal bien sûr, Messiaen sembla paradoxalement le « père de ses frères ». Il était en fait – phénomène rare, peut-être unique après 1945 – un compositeur « d'avant-garde populaire ». Or, il était aussi, d'après Boulez quand celui-ci était bien disposé à son égard, le plus solide, le plus autoritaire au moins des musiciens français, aux yeux de l'esthétique. Voilà le fait singulier, voilà ce qui fit le *médiateur*. Boulez déclarera exactement en 1966 pour le *Nouvel Observateur* : « La France a complètement perdu son importance. Rien n'avance. Le seul musicien de portée internationale : Messiaen. Les autres : du folklore inexportable ».

Excellente, la réception de l'œuvre de Messiaen pourrait encore s'améliorer avec le temps, à mesure que se développera, en chacun (en ceci fidèle à son époque), la croissante conscience écologique. Le public saura gré, confusément, au musicien d'avoir été le moins scientifique des modernes de son temps. Messiaen, moins que tout autre, s'intéressa aux musiques en laboratoire. Il fut le défenseur futuriste d'une science réconciliée avec la nature, ainsi l'ornithologie dont la déontologie répugne à toute vivisection. « Les surréalistes électronistes pourront "écrire de nuits, fixer des vertiges", comme disait Rimbaud – les dodécaphonistes sériels pourront aligner des changements de registres, des sons isolés, des intensités et des densités multiformes, des mélodies de timbres, des mélodies d'attaques – les stéréophonistes pourront déplacer les foyers sonores et créer des contrepoints d'espace absolument inouïs au sens propre du terme », explique Messiaen. « Il y a mille façons de lancer la sonde vers l'avenir... Je leur souhaite seulement de ne pas oublier que la musique fait partie du Temps, qu'elle est un découpage du Temps comme notre propre vie – et que la Nature, toujours belle, toujours grande, toujours nouvelle, la Nature, trésor inépuisable des couleurs et des sons, des formes et des rythmes, modèle inégalé de développement total et de variation perpétuelle, la Nature est la suprême ressource ! ».

##### 5. Mais : la violence dissimulée

Le succès de Messiaen est simplement une affaire d'amour. Le mot « amour » – certes ici mystique – vient souvent dans les titres des mouvements. Quel autre compositeur d'avant-garde, ainsi, se sera montré aussi attrayant, populaire ? Or, on retrouve ce mot dans les titres des ouvrages des musicologues qui étudient l'œuvre de Messiaen, ainsi dans *Messiaen's language of mystical love*. Il y a donc *transmission* de cet amour (« Développement de l'amour » comme titre un mouvement de *Turangalîla Symphonie*) transmission de Messiaen vers son public et jusqu'à vers ses musicographes. Mais l'œuvre de Messiaen, si on la dégage de son aura de gentillesse, de bienveillance morale ou écologique, a sa véhémence. C'est sa force. La violence « messianique », d'origine mystique, fait la « modernité », la subversion du musicien. Cette véhémence est souvent dissoute en aval, discrète à la réception. L'important est qu'elle innerve l'œuvre en amont, en coulisse, lui donne un squelette, des écarts intéressants, enfin son

envergure. Si l'orchestration emblématique, brièvement décrite ci-dessus, semble frôler la complaisance, ce que révèle l'œuvre entière à l'autre extrémité, de façon originale : à l'inverse de toute mièvrerie ou violence convenue, est la cruauté – apparente – du divin, la brutalité de la beauté, disons pour employer une formule, la sauvagerie de la perfection, la « violence du Christ », cette créature effroyable dont, dans l'Apocalypse, un « glaive sort de la bouche ». Le divin (ou la vie, si l'on préfère) ne fait pas de sentiment, nous dit Messiaen. Il est. Ainsi il semble parfois nous écraser, mécaniquement, ne faisant pas d'états d'âmes des crises nécessaires à nos évolutions respectives. Le nom de la mère de Messiaen, « Sauvage », semble prédestiné. Les moyens de communication des anges, dit Messiaen, sont « presque effrayants », dans la lignée de la pensée de Rilke à leur sujet. Ce sont les anges – certes ceux de l'Apocalypse – qui convoquent cuivres et percussions dans l'œuvre testamentaire, *Éclairs sur l'au-delà*. Voici, selon le compositeur, « l'Amen des étoiles » (*Visions de l'Amen*, II) : « Danse brutale et sauvage. Tournent violemment les étoiles, les soleils et Saturne, la planète à l'anneau multicolore ». Même si les œuvres de Messiaen sont presque toutes à programme, disons visuelles, l'imagerie n'est pas mièvre et, davantage, entre en opposition claire avec l'idée douceuse que le XX<sup>ème</sup> siècle volontiers rationaliste peut se faire d'un « catholicisme attardé ». L'une des forces de la théosophie de Messiaen, qui rejailit sur l'œuvre, c'est l'expression d'une sévère dialectique amour/violence. C'est celle-ci qui articule la forme (depuis le fond qu'elle est), la philosophie titanesque de la musique. Quel public, en plein XX<sup>ème</sup> siècle, aurait défendu les mièvreries d'un compositeur catholique sans surprise ? Il faut prendre la dimension d'un compositeur qui a pu se permettre l'expression d'une pensée magique d'apparence parfois enfantine sans perdre son crédit, bien au contraire. Boulez lui-même a pu supporter les discours angélistes lénifiants, aimables, parce que satellites d'une véhémente autorité, comme il se doit durant un XX<sup>ème</sup> siècle qui, dans l'ensemble, aura toujours conservé son paradigme majoritairement primitiviste-expressionniste. L'équilibre est atteint.

Au-delà de l'œuvre, la pensée du musicien est subversive. Que nous promet explicitement Messiaen ? La destruction du monde, l'Apocalypse, simplement. Le musicien la guette continûment de 1940 jusqu'à sa mort en 1992. « L'interprétation, c'est le désir même », explique Jacques Lacan. Messiaen appelle donc, il *souhaite* probablement une catastrophe planétaire. Il l'a déjà senti venir avec la seconde guerre mondiale. C'est la « fin du temps », alors dédicataire du *Quatuor*. Sept ans plus tard le compositeur voit la création de l'État d'Israël. Il en déduit ceci : le retour des Hébreux en Palestine, d'après certaines prophéties bibliques, est signe que le Jugement Dernier approche. « La catastrophe n'est peut-être pas imminente mais nous en approchons », confie le musicien à Claude Samuel. Le chapitre 21 de l'Apocalypse de Jean de Patmos hante le compositeur toute sa vie et deviendra le sujet même de son dernier grand chef-d'œuvre, *Éclairs sur l'au-delà*. Nommé à l'Institut en 1968, Messiaen fait l'éloge rituel de son prédécesseur, Jean Lurçat, peintre et céramiste, dont il choisit de commenter la *Tapisserie de l'Apocalypse* (1947). Messiaen est donc, à l'instar d'un musicien punk taggant *no future* sur les murs de Londres en 1975, un artiste bien plus subversif que simplement « destroy ». Toujours sur la médiatrice, il passe en même temps pour le contraire : le conservateur. Mais, en plein siècle de Freud et de Marx, absolument à l'écart, il se pense investi d'une mission, réconcilier sacré ancien et sacré nouveau, dévotion au génie et envers Dieu. C'est l'exception du centre. « Ma musique »,

explique l'intéressé en fait d'exception révélatrice, « n'est jamais liturgique mais toujours religieuse ». En tout état de cause, l'arrivée de ce « messie-en » plein siècle scientifique, engendra une petite mythologie dont Roland Barthes ou Jacques Lacan eussent aisément souligné la troublante légitimité étymologique.

#### Bibliographie sélective

Jacques AMBLARD, *Vingt regards sur Messiaen, une étiologie de la médiation*, Aix-en-Provence, PUP, 2015.

Pascal ARNAULT, *Messiaen. Les sons impalpables du rêve*, Paris, Millénaire III, 1997.

Singlind BRUHN (sous la direction de), *Messiaen's language of mystical love*, Londres, Garland Publishing, 1998.

Antoine GOLEA, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Paris, Juilliard, 1960.

Harry HALBREICH, *Olivier Messiaen*, Paris, Fayard, 1980.

Peter Hill, (avec Nigel Simeone), *Olivier Messiaen*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2005.

Peter Hill (sous la direction de), *The Messiaen companion*, London, Faber and Faber, 1994.

Roger NICHOLS, *Messiaen*, London, Oxford University Press, 1975.

Alain PERIER, *Messiaen*, Paris, Seuil, 1979.

Claude SAMUEL, *Musique et couleurs, nouveaux entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris, Belfond, 1986.

#### Discographie sélective

Oeuvres pour orgue, Louis Thiry (orgue de la cathédrale Saint-Pierre de Genève), 3 CD Calliope, CAL 9.9926/28.

Oeuvres pour orgue, Olivier Messiaen (orgue de la Trinité, Paris), 4 CD EMI, 767 4002

Vingt regards sur l'enfant Jésus, Yvonne Loriod (piano), 2 CD Erato, ERA 4509-91705-2.

Quatuor pour la fin du temps, Pierre-Laurent Aimard, Maryvonne le Dizes, Alain Damiens, Pierre Strauch, CD Adda 581029/accord 472 340-2/ NACC-5039.

Poème pour Mi, Harawi, Chant de ciel et de terre, Trois mélodies, Michèle Command (soprano), M.M. Petit (piano), 2 CD EMI, 2 7640922.

Trois petites liturgies de la présence divine, Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité, Yvonne Loriod (piano), Jeanne Loriod (ondes Martenot), Maîtrise et Orchestre de Chambre de l'ORTF, Marcel Couraud (direction), 2 CD Erato, 4509-92007-2.

Offrandes oubliées, Orchestre Philharmonique de l'ORTF, Marius Constant (direction), CD Erato, 4509-91707-2.

Turangalîla-Symphonie, Yvonne Loriod (piano), Jeanne Loriod (Ondes Martenot), orchestre de l'Opéra-Bastille, Myun-Whun Chung (direction), CD Deutsche Grammophon, 431-781-2

Oiseaux exotiques, Couleurs de la Cité céleste, 7 Haïkaï, Un vitrail et des oiseaux, Yvonne Loriod (piano), Ensemble Intercontemporain, Pierre Boulez (direction), CD Montaigne, DM MO 781111.

Chronochromie, Ascension, Orchestre de la Radio Bavaroise, Karl Anton Rickenbacker (direction), CD Koch Schwann, KSWA CD 311015.

Et exspecto resurrectionem mortuorum, Ascension, Couleurs de la Cité céleste, Percussions de Strasbourg, Orchestre du Domaine Musical, Pierre Boulez (direction), CD Erato, ERA 4509-91706-2.

Des canyons aux étoiles, Couleurs de la Cité céleste, Oiseaux exotiques, Paul Crossley (piano), London Sinfonietta, Esa Peka Salonen (direction), 2 CD SONY, M2 K 44762.

Éclairs sur l'au-delà, Orchestre de l'Opéra Bastille (Paris), Myun-Whun Chung (direction), Deutsche Grammophon, 1994, 439 929.

Saint-François d'Assise (opéra), José Van Dam (baryton), Christiane Eda-Pierre (soprano), Chœur et Orchestre de l'Opéra de Paris, Seiji Ozawa (direction), 4 CD Cybélia, CYB 4 CY833-36.