

MESSIAEN ET LES OISEAUX

Héritier conscient d'une tradition remontant à l'Antiquité, à Janequin, à Mozart et à Ravel (même s'il appréciait peu ce dernier), Messiaen reconnaissait sa dette envers Paul Dukas, dont il avait été l'élève entre 1927 et 1930. Car c'est sur son incitation que dès cette époque apparaissent dans ses œuvres les premiers chants d'oiseaux. Dans *Le tombeau resplendissant* de 1931, c'est la syntaxe typique des chants de certains oiseaux comme la rousserolle verderolle qui est reprise, peut-être à travers la rythmique de la *Danse sacrée* de Stravinsky, qui était sans doute déjà calquée elle-même consciemment sur cette syntaxe. Messiaen y combine la dissymétrie des motifs répétés avec la régularité de la forme à refrains, un peu comme plus de vingt ans plus tard, il combinera les chants de nombreuses espèces différentes avec des organisations strophiques aux références grecque et indienne.

Messiaen a incorporé à son œuvre une impressionnante quantité de chants d'oiseaux transcrits. 38 espèces françaises en 1953 dans *Le réveil des oiseaux*, 48 espèces dans les *Oiseaux exotiques* en 1956, 25 espèces japonaises dans les *Sept haï-kai* en 1962, 87 espèces dans la *Transfiguration* en 1969, etc.... Au total, c'est entre 300 et 400 espèces qui figurent dans son œuvre, dûment identifiées par l'auteur. Il semble avoir cherché avant tout dans ces modèles naturels deux choses : une leçon de liberté et une stimulation de l'imaginaire. Pour lui comme pour beaucoup d'autres compositeurs, l'oiseau incarne une rythmique libérée de la pulsation métrique, et la sûreté absolue dans l'improvisation. À l'arrière-plan, une providentielle infaillibilité de l'instinct assurée par la divinité, dont les oiseaux figurent depuis des millénaires les messagers privilégiés. Si beaucoup de compositeurs depuis 2500 ans se sont référés aux chants d'oiseaux, Messiaen les surpasse certainement tous par sa minutie et sa persévérance. Entre l'intérêt technique du savant rythmicien et le respect religieux pour ces messagers ailés (l'étymologie et l'iconographie facilitent la fusion de leur image avec celle des anges), il y a une étroite convergence d'intérêts. Comme toutes les images mythiques, celle de St. François prêchant aux oiseaux est facilement réversible : ce sont les oiseaux qui prêchent leur musique à Messiaen.

Le paradoxe de ce compositeur est d'avoir fréquemment traité de façon beaucoup plus formaliste que mystique ce matériau particulier. On peut même penser que ce n'est pas par hasard qu'il a manifesté simultanément, au cours de la décennie qui va des *Quatre études de rythme* aux *Sept haï-kai*, d'une part ses recherches de formalisation, (comme dans la 7ème pièce du *Livre d'orgue*), et d'autre part l'extrême réalisme des transcriptions de chants d'oiseaux. C'est qu'il traite les modèles qu'il utilise comme un répertoire de nouvelles formes sonores propres à se recombinaison, et ainsi limite leur anarchie potentielle en la soumettant au joug des nombres, des récurrences et des contrepoints. Réciproquement, dans une œuvre comme les *Oiseaux exotiques*, les rythmes grecs et indiens des quatre strophes accompagnant le tutti central sont cités presque comme des modèles sonores trouvés, au lieu de fonctionner comme dans leur contexte d'origine.

Dans cette recherche probable d'un équilibre entre les formes acceptées et les formes inventées, entre le "naturel" et le "linguistique", Messiaen semble hésiter entre d'une part l'extension du modèle naturel jusqu'au niveau de la Forme, et d'autre part l'intégration de ce modèle à des impératifs structurels ou symboliques qui lui sont imposés de l'extérieur, voire superposés. Le *Réveil des oiseaux* (1953) est littéralement un modèle réduit qui condense douze heures de chants d'oiseaux en vingt minutes. Son tutti central est donc légitimé par l'habituelle compétition sonore qui précède le lever du soleil. Mais un tutti central analogue se retrouve

dans les *Oiseaux exotiques* (1955) ou dans l'*Épode de Chronochromie* (1960) sans que la justification du rythme circadien soit avancée. Au contraire, la superposition des strophes rythmiques composites et des chants d'oiseaux de divers continents est un véritable mixage par lequel le compositeur des *Oiseaux exotiques* réaffirme sa souveraineté traditionnelle.

C'est à la fois en technicien et en théologien que Messiaen aborde ces modèles. Mais s'il a toujours été prolix de détails sur les couleurs, les modes ou les nombres, il a aussi toujours été d'une grande discrétion sur ses méthodes de travail. Les chants d'oiseaux auraient été transcrits sténographiquement sur le terrain, au cours de ses nombreux stages d'ornithologie et de ses voyages, et de fait ses archives contiennent une foule de notations de terrain très détaillées. Il paraît cependant difficile de croire qu'il ait pu noter au cours de ses deux courts séjours de 1947 et 1949, les chants de la quarantaine d'oiseaux américains cités dans les *Oiseaux exotiques*, alors que l'enseignement et les répétitions ne lui laissaient pas tout le loisir nécessaire pour parcourir la campagne. De plus, les magnétophones portatifs n'existant pour ainsi dire pas au moment où cette œuvre fut composée, Messiaen aurait dû tout noter sur place. La solution probable est dans les disques spécialisés, comme ceux de la Cornell University, dont Messiaen a vraisemblablement eu connaissance, pour compléter son expérience directe. Deux albums issus de cette Université et publiés par Tory Peterson accompagnaient les guides de terrain regroupant les oiseaux de l'Ouest des États-Unis (plus de 500 espèces en trois disques 30cm) et de l'Est (plus de 300 espèces en deux disques). C'est à ces deux sources que je me réfère pour comparer les modèles, tels qu'ils y figurent en séquences courtes d'environ 15 secondes seulement, avec l'écriture de Messiaen.

Il est intéressant de voir comment Messiaen résout les difficultés inhérentes au choix de tels modèles. Il transcrit les sons glissés, omniprésents chez les oiseaux, par des appoggiatures supérieures ou, plus rarement, inférieures. Il utilise des batteries pour rendre les sons répétés et conserve les variations de tempi. Il distend la durée globale. Il exagère certains contrastes de registre. Il utilise des instruments aigus comme le xylophone ou le glockenspiel de façon à reproduire des hauteurs proches de celles du modèle. En général il exploite le modèle en le prenant comme source d'invention formelle, plutôt que comme un objet à reproduire « pour copie conforme ». Dans plusieurs cas, le travail du compositeur à partir de son modèle suit les habitudes de sa culture classique : il développe, semblable en cela, il est vrai, aux usages de certains oiseaux imitateurs eux-mêmes ; non seulement il intègre ses emprunts à son rythme propre, mais il les développe en les amplifiant.

Son écriture des timbres doit autant à son métier d'organiste qu'à l'analyse auditive des modèles aviaires. L'orgue est historiquement le premier instrument pratiquant la synthèse additive, en créant des timbres par la superposition de divers jeux à divers intervalles. Or, les timbres des oiseaux sont la plupart du temps caractérisés par des complexes inharmoniques. Messiaen a été le premier compositeur à employer les jeux de mutations seuls, (nasards, tierces etc.). Il soulignait souvent le fait que l'organe sonore des oiseaux, la syrinx, est capable d'émettre deux sons simultanés, un peu comme les « cornets » à l'orgue. On peut penser que pour lui il y avait là une convergence providentielle entre son instrument et ses modèles favoris, entre l'instrument de la liturgie et la « liturgie naturelle » des messagers (angéloi) du ciel.

Partout où règne l'homorythmie de plusieurs instruments, la dimension harmonique est censée renvoyer à l'acoustique pure, et jamais à des fonctions tonales ni modales. C'est en cela que les *Oiseaux exotiques* représentent peut-être l'avancée extrême d'une recherche que

Messiaen n'a plus jamais conduite de manière aussi radicale, et qui constitue une étape essentielle entre les innovations de Debussy et les tentatives plus récentes pour traiter les sons simultanés comme des partiels acoustiques. Le langage harmonique de Messiaen est double : d'une part, il projette « verticalement » les modes qu'il a répertoriés, surtout le deuxième, ou mode de Bertha. D'autre part il invente des agrégats organisant une écriture qui tend à faire fusionner la notion même d'accord avec celle de timbre, à une époque où, depuis Debussy et Schönberg, cette dimension du timbre est devenue essentielle, sans qu'on n'ait jamais réussi à la rationaliser.

Quelle que soit la richesse des combinaisons de sons, c'est le plus souvent une conception mélodique qui prédomine chez Messiaen. Il est rare qu'il se livre à des superpositions contrapuntiques complexes, sauf pour suggérer les « concerts d'oiseaux », comme le fameux épode à la Xenakis dans *Chronochromie*. Mais sa mélodie est faite d'unités complexes et homorythmiques.

Et quelle que soit la précision des transcriptions, celles-ci ont pour fonction principale d'être une méthode heuristique, un auxiliaire essentiel de l'imagination créatrice, dont la finalité propre : dégager la musique des modèles, implique nécessairement une humanisation des éléments imités. Mais cela ne signifie nullement que Messiaen aurait pu élaborer une écriture comme celle des Oiseaux exotiques en partant de notions purement formelles, sans références extérieures. Parfois la nature paraît manifester plus d'imagination que l'homme ; et de toute manière l'appropriation anthropocentrique est elle-même une démarche naturelle, semblable à celle de tous les êtres vivants imitateurs, qui procèdent eux aussi individuellement en intégrant des sons environnants à leur propre syntaxe et à leur phonétique spécifique.

Messiaen a pratiqué les chants d'oiseaux en poète, et en ornithologue de terrain. Il n'a pas poussé leur analyse acoustique au delà de ce que son exceptionnelle oreille musicale lui permettait. Les outils de transcription automatique n'ont pas appartenu à son environnement de travail, où le magnétophone n'a joué que le rôle d'un aide-mémoire.

On peut avancer, à propos de l'analogie à coup sûr troublante de la musique et des chants d'oiseaux, une hypothèse inspirée par l'anthropologie structurale. De même que la prohibition de l'inceste ou le système culinaire sont, si on en croit Levi-Strauss, les " lieux " qui médiatisent le rapport entre nature et culture, on peut se demander si l'activité musicale chez l'homme ne constitue pas au même titre un lieu test pour cette distinction. Cependant, par opposition aux deux autres, la démarcation d'avec l'animalité y ferait peut-être l'objet d'une moindre rigueur. La nostalgie de l'animalité s'y mêle en effet à la volonté de s'en démarquer. La musique prise comme phénomène universel pourrait être considérée comme le lieu où des besoins instinctifs comme le jeu ou le marquage territorial sonore deviennent source de plaisir et de symboles sociaux plus complexes.

Ce serait dans cette perspective que les convergences importantes que l'on peut relever entre certaines organisations sonores animales et les musiques humaines prendraient tout leur sens : l'animal copule, s'alimente, et marque son territoire ; l'homme fait la même chose, en enrichissant ces nécessités d'un imaginaire qui lui est tout aussi nécessaire. Chaque merle se constitue un répertoire propre, et le remet à jour d'une année sur l'autre. Chaque troupeau de baleine en fait autant à son échelle. Chaque culture humaine, avant l'uniformisation mondiale, préservait aussi sa spécificité tout en enrichissant ses répertoires. Messiaen ne s'est pas lancé

dans ce genre de considérations. Sa profonde connaissance du monde des chants d'oiseaux est restée essentiellement celle d'un musicien émerveillé et imaginatif.

Les rapports entre les oiseaux et la musique sont pourtant loin de se limiter à une source d'inspiration dont les compositeurs ont depuis toujours aimé se saisir. Au delà des formes sonores analogues : rythmes, mélodies, ornements, citations, refrains, strophes, l'étude des chants d'oiseaux met en évidence des convergences avec les musiques humaines dans la syntaxe, les techniques de développement, l'agencement polyphonique, qui nous interrogent tout autrement que comme un simple répertoire de belles formes. Il est même très difficile de trouver un seul trait commun aux musiques pratiquées par l'homme qui n'ait son analogue quelque part dans une autre espèce animale. Même l'existence d'échelles fixes, ou de transpositions en hauteurs et en durées, se retrouve chez certains oiseaux.

Loin d'être seulement une fantaisie personnelle, l'œuvre ornithologique de Messiaen représente une étape majeure dans la prise de conscience de ces richesses, et des nouveaux rapports entre l'homme et l'animal qui ne peuvent manquer d'en résulter. De façon à la fois intuitive et extrêmement documentée, il est allé plus loin que ses prédécesseurs sur une voie non dépourvue de dangers esthétiques et spirituels. Il a contourné la malédiction biblique frappant le monde animal depuis l'exil du jardin d'Eden, en s'inspirant du merveilleux médiéval des Fioretti de St-François d'Assise. Il a tenté une difficile synthèse entre un langage modal purement humain et un monde de sonorités et de syntaxes partiellement étrangères. Il a extrait du formalisme ambiant des années d'après-guerre juste ce qui lui était utile pour défricher des domaines inédits, sans s'y laisser totalement absorber, et en conservant le bien si précieux dont certains oiseaux chanteurs nous imposent l'image : la liberté.

Peu d'élèves de Messiaen ont voulu prolonger son travail sur les chants d'oiseaux, même si certains comme Alain Louvier ou Gilles Tremblay l'ont étudié de près. Entre 1958 et 1960 j'ai moi-même été son élève. Les 18 et 19 mars 1959, il a exceptionnellement remplacé les cours hebdomadaires par une avant-première commentée de son Catalogue d'oiseaux, avec l'aide d'Yvonne Loriod qui devait en faire la création le 15 avril suivant à un concert du Domaine musical, salle Gaveau. Peu de gens possédaient alors un magnétophone, et je crois être le seul à avoir enregistré un cours de Messiaen, avec son accord.

Ce qui me frappe à la réécoute de ce cours, c'est l'accent mis exclusivement sur l'aspect, le comportement, le contexte géographique, la sonorité, les suggestions sensibles de chaque chant d'oiseau, et l'absence presque totale d'analyse musicale proprement dite. Les procédés d'écriture, sur lesquels Messiaen était généralement si disert, si précis, et si théoricien, sont ici presque entièrement passés sous silence. On peut supposer que pour lui, ce qui était important pédagogiquement, c'était de faire partager une sensibilité, une curiosité, et surtout pas de communiquer des recettes de composition. Sa discrétion à ce sujet est allée parfois jusqu'à brouiller les pistes sur la nature exacte de son travail. L'étude posthume de ses carnets commence toutefois à livrer quelques précisions.

J'ai longtemps pensé que Messiaen avait épuisé le sujet des modèles ornithologiques, et je me suis intéressé plutôt aux modèles parlés, ou à ceux des amphibiens. Mais en 1968, avec *Rituel d'oubli*, et surtout avec *Korwar* en 1972, j'ai travaillé à mon tour sur des modèles aviaires. La différence principale avec Messiaen était que l'oiseau lui-même était désormais présent parmi les musiciens, sous forme d'enregistrements. Cela supposait l'aide de plusieurs technologies telles que sonographe, filtres, que Messiaen n'a pas pu ou pas souhaité utiliser.

Lorsque Messiaen a assisté en novembre 1974 à ma création française de *Naluan*, pour neuf instruments et chants animaux enregistrés, il s'est montré troublé : je pense que le réalisme lui semblait peut-être nuire à une certaine profondeur symbolique. L'idée, que j'allais bientôt défendre, d'une homologie entre certains archétypes sonores animaux et ceux des musiques humaines n'aurait certainement pas été facilement acceptée par un croyant comme lui. Et pourtant, mon approche naturaliste et son approche religieuse avaient en commun de relativiser l'importance de l'histoire. Les ostinati, les cycles, les refrains, participent à ce que Mircea Eliade a regroupé sous la bannière de « l'éternel retour ». Si la pensée mythique, avec toute une part de la pensée religieuse, disqualifie le temps comme moins réel que l'intemporel, et l'évolution comme moins significative que la réactivation des archétypes, la musique est au cœur de cette contradiction, avec sa quête d'un difficile équilibre entre l'innovation et la répétition. Les chants d'oiseaux donnent parfois un exemple étonnant, ou même paradoxal, de synthèse entre le jaillissement de l'invention et l'immobilisation obstinée des cycles répétitifs.

Tout en ayant une large connaissance de ces chants, Messiaen ne se revendiquait pas comme un ornithologue. Toute son expérience à ce sujet était orientée vers des actes de composition, plutôt que vers des interprétations théoriques. Sa façon de composer des timbres instrumentaux destinés à traduire les sons complexes de ses modèles est typique de son expérience d'organiste pour les registrations. Bien avant l'école spectrale, il fait usage d'une sorte de synthèse additive pour créer des clusters sonores qui illustrent une polyphonie essentiellement différente des accords modaux qu'il utilisait auparavant. Il réserve désormais ces couleurs modales à une peinture subjective des paysages et des émotions. La combinaison étonnante de rationalité et de naturalisme qu'il développe dans des partitions comme les *Oiseaux exotiques* ou *Chronochromie* offre une association très personnelle de symbolisme religieux et d'un usage quasi réaliste d'objets sonores trouvés. Messiaen semble être à la fois une sorte d'admirateur médiéval des mystères de la Nature, et un audacieux explorateur d'une nouvelle approche formaliste de la composition, qui lui donne l'allure d'un moderne créateur d'Ars novissima. Il invitait souvent ses élèves à ne pas commencer par se censurer, et à libérer plutôt toutes leurs envies de lyrisme avant de chercher plus tard des garde-fous théoriques. Le faux proverbe surréaliste de L'espace du dedans de Henri Michaux exprime la même sagesse paradoxale : « Qui cache son fou meurt sans voix ».

La Cité céleste, Olivier Messiaen zum Gedächtnis, Berlin, Weidler, 2006, p. 315-330.