

Une œuvre nouvelle de Messiaen

Le Domaine Musical a effectué une rentrée brillante avec son concert du 30 octobre. La plupart des œuvres qui furent jouées rendaient hommage au Japon, et il était fort instructif de voir que les affinités que se sont découvertes Stravinsky, Froidebise, Eloy et Messiaen avec ce pays rendaient si peu le même son que sans le programme elles fussent en général passées inaperçues. Le « public du Domaine », dont on a tant médité, a fait preuve d'un excellent jugement en accueillant avec enthousiasme *Équivalences*, de Jean-Claude Eloy, et *Sept Haï-Kaï*, d'Olivier Messiaen. Il est vrai que ce public a bien changé, depuis que les abonnés, conscience et oreilles en repos, laissent leurs places convoitées aux mélomanes, et qu'on ne s'occupe plus enfin à l'Odéon que de musique.

Le très jeune Jean-Claude Eloy a manifesté dans *Équivalences*, pièce pour douze instrumentistes et le groupe de six percussionnistes de Strasbourg, le même talent que dans son *Étude III*, primée cette année à la Biennale de Paris. Dans un langage qui ne lui est pas personnel, et qui trahit la forte (et heureuse) influence de l'enseignement de Boulez, il montre que tout ce qu'il construit est d'abord « entendu » avec acuité, et déploie un sens du mouvement si convaincant que l'on suit toujours ce discours ferme et précis. Les timbres sont variés et somptueux, sans vain pittoresque, et leur séduction, malgré un certain écrasement des bois sous les cuivres, a conduit le public à bisser l'œuvre. Boulez la dirigeait, comme tout le concert, avec l'aisance et la précision qui n'appartiennent qu'à lui.

Tout le monde attendait la nouvelle œuvre de Messiaen, qui terminait le concert, avec un vif intérêt. Non seulement on y retrouve, désormais fondus, les deux styles caractéristiques de l'auteur de *Turangalîla* (1948) et des *Oiseaux exotiques* (1956), mais la technique même du langage musical de Messiaen s'est enrichie de nombreux éléments.

L'œuvre a été conçue en trois étapes, mise à part l'impulsion préliminaire et évidemment déterminante du voyage que l'auteur a fait au Japon en 1961; d'abord l'architecture rythmique, puis l'organisation des hauteurs, et enfin le timbre. Rythmiquement, Messiaen a utilisé les mètres hindous et grecs avec lesquels il nous a déjà familiarisés, mais en plus il a créé lui-même des strophes ou des vers grecs imaginaires, comme ces « tétramètres crétiques » du deuxième morceau, qu'on chercherait vainement dans les traités de métrique grecque. Il a fait en outre un usage assez nouveau chez lui des rythmes en valeurs irrationnelles, utilisés tantôt comme variation tantôt comme ornementation d'un « cantus firmus » de durées rationnelles. Il y a ainsi dans le deuxième haï-kaï une sorte de « hoquet », comme on disait au temps de Machaut, où deux clarinettes brodent sur le rythme relativement sage de la clarinette basse des entrelacs d'une complexité effarante, dont seuls

des instrumentistes de la classe d'un Guy Deplus pouvaient venir à bout, tout comme la pianiste Yvonne Loriod, le trompettiste Pierre Thibaud et les deux joueurs de marimba et de xylophone Jean Batigne et Claude Ricou ont atteint dans cette même œuvre les limites de la perfection instrumentale.

De même qu'il réinvente des rythmes grecs, Messiaen réinvente aussi des chants d'oiseau. L'avant-dernière cadenza pour piano du sixième *hai-kaï* mêle aux chants des oiseaux de Karuisawa, fidèlement transcrits, la voix d'un oiseau imaginaire qui parlerait la même langue. C'est peut-être là un moment nouveau dans l'évolution de la pensée de Messiaen. Après le labeur immense auquel il s'est livré, il a lieu de croire que son effacement volontaire devant les modèles naturels est désormais dépassé : il parle spontanément lui-même la langue dont il ne voulait être que le transcripteur ou le grammairien, et cette seconde nature est à même de prendre fréquemment le relais de la Nature tout court. Quant aux innovations techniques empruntées à la musique japonaise elle-même, elles sont d'une discrétion exemplaire. Seul le quatrième *hai-kaï* apporte un écho du plus beau style japonais, celui de l'orchestre impérial de gagaku; mais il s'y mêle curieusement une mélodie de trompette (avec deux hautbois et un cor anglais discrets) aussi chaleureuse que les grands thèmes déclamés de la *Turangalila*.

Un dernier procédé technique mérite d'être signalé, bien que l'auteur l'ait déjà utilisé plusieurs fois, c'est l'amputation brutale de tout un passage, d'un trait de plume qui équivaut au coup de ciseau d'un compositeur de musique électro-acoustique. En particulier dans des passages polyrythmiques, il est parfois plus clair et plus expédient d'écrire in extenso ce dont on ne retient finalement qu'une section plus ou moins étendue. Ce procédé, lié à la complexité de l'écriture de Messiaen, s'explique peut-être aussi par le souci de brièveté qu'implique le cadre du « *hai-kaï* ». Or la concision est une vertu peu conforme au génie de Messiaen, et l'effort qu'il a accompli ici pour y atteindre a dû emprunter parfois la méthode radicale de ces coupures brusques.

Il reste à parler du problème le plus complexe, le plus irritant pour certains, du style de Messiaen : la symbolisation par la musique d'impressions diverses non spécifiquement musicales. Dans les *Sept hai-kaï*, les couleurs et les paysages continuent à jouer un rôle important dans la conception de l'œuvre. Si celle-ci est un hommage au Japon, ce n'est ni par l'architecture (le titre ne signifie rien de plus précis que Pièces brèves ni par le langage musical, mais parce que l'auteur affirme un lien profond entre les impressions qu'il a reçues par tous les sens: azalées, «torii», temples shintô, volcans, oiseaux, et les « couleurs » des harmonies et des timbres qu'elles lui ont suggérés. Depuis longtemps fasciné par l'audition colorée qui se manifeste pathologiquement chez quelques individus, Messiaen aspire toujours à supprimer toute frontière entre les domaines des sens; mais nul n'a jamais compris comment le symbolisme subjectif qui découle de là, et qui le conduit à attribuer par exemple telle nuance de bleu à un accord, et tel rouge à un autre pour

composer un agrégat qu'il entendra pourpre, est compatible avec la richesse des inventions techniques parfaitement conscientes et objectives dont tous les jeunes musiciens se sont nourris depuis 1945.

Ce mystère essentiel, les *Sept haï-kai* le perpétuent, mais sur un plan quelque peu nouveau. Jadis la symbolisation de Messiaen, complexe, arbitraire, précise, intervenait sans cesse dans la technique même de son langage; elle lui a valu beaucoup de railleries et d'insultes, ce qui pour lui n'a aucune importance, mais aussi elle limitait parfois les audaces fécondes de ce langage. Ainsi dans le monumental *Catalogue d'oiseaux*, qui renouvelle autant l'écriture du piano qu'ont pu le faire Chopin et Debussy, ce ne sont pas les passages destinés à évoquer les rochers, la mer, la nuit, qui sont les plus originaux ni les plus beaux, mais ceux où la vérité sonore parle sans intermédiaire, où l'idée musicale s'affirme à l'état pur, ceux dont Messiaen prétend trop modestement qu'il les a écrits « pour copie conforme ». Aujourd'hui, cette symbolique est à la fois plus lointaine et plus profonde. Elle laisse au langage toute liberté d'expression et cesse le plus souvent d'intervenir dans le détail pour n'animer que l'ensemble. L'introduction et la coda, par exemple, symbolisent deux portiques symétriques, ce qui se manifeste dans les rétrogradations rythmiques que le piano et les bois opèrent dans la coda par rapport à l'introduction; mais là s'arrête la symbolisation : elle s'interdit toute intervention indiscrete dans une écriture superposant trois ou quatre « musiques », et qui se passe de toute justification extérieure.

Pourquoi, alors, Messiaen reste-t-il attaché, très consciemment, à ce goût pour des rapprochements entre la musique et autre chose que la musique? S'il est permis de risquer une explication, il faut sans doute la trouver dans une nécessité très générale qui fait qu'un créateur a besoin de se donner un modèle pour créer. Ce modèle peut être abstrait ou naturel, il doit être avant tout extérieur et essentiel à la fois. Ce qu'étaient les passions pour Racine, la résonance naturelle pour Rameau, les tarots pour Nerval, la Nature au sens religieux du mot l'est pour Messiaen. Idées fausses si l'on veut, mais idées fécondes. Leur fausseté n'existe que par rapport au sens commun, qui est mauvais juge. Leur fécondité au contraire témoigne de leur vérité, même si celle-ci, d'apparence nouvelle, doit être longtemps méconnue. Sans doute personne n'ira après Messiaen chercher dans le monde coloré des oiseaux la source même de la musique, pas plus qu'on n'enseignera les mathématiques aux compositeurs du XXI^{ème} siècle qui admireront Xenakis, mais il est bien plus naïf de ne voir dans ces références qu'illusions ou manies, que de reconnaître à la musique, si elle refuse d'être un monde clos et artificiel, le droit d'emprunter sa substance à une conception personnelle de l'univers.

François-Bernard Mâche

Mercure de France n°1202, Paris, décembre 1963, p.828-831

