

Regard d'ensemble sur la vie et l'oeuvre  
d'Olivier Messiaen (1)

Le 2 février 1978, à Louvain-la-Neuve, le compositeur français Olivier Messiaen était promu par Mgr Massaux, Recteur de l'Université Catholique de Louvain, Docteur Honoris Causa de l'Alma Mater louvaniste. Cet événement remarquable, placé en une année où le compositeur atteint l'âge de septante ans, nous a incité à nous pencher plus attentivement sur l'oeuvre abondante, généreuse et envoûtante de ce grand artiste de notre temps.

Olivier Messiaen, il faut le souligner d'emblée, n'est pas seulement, ainsi qu'on pourrait le lire dans n'importe quelle encyclopédie, un célèbre compositeur français, mais il est aussi un organiste-virtuose, titulaire, aujourd'hui encore, du grand orgue de la Trinité à Paris. Outre cela, il est aussi un ornithologue apprécié et un "rythmicien" extrêmement subtil. Nous reviendrons plus loin sur ces étiquettes qui ont d'ailleurs toute leur importance mais il est bon de brosser d'abord un large portrait de l'homme et de l'oeuvre.

Né le 10 décembre 1908 à Avignon, Olivier Messiaen provient d'une branche flamando-champenoise par son père, provençale par sa mère. Il est en effet le fils - "petite abeille sortie de ma chair" - de la poétesse Cécile Sauvage (auteur de L'Ame en bourgeon, suite de poèmes écrits pendant l'attente de son fils) et de l'éminent angliciste Pierre Messiaen. Double hérédité qui, en plus d'un climat familial d'une chaude spiritualité, marquera le musicien dès l'enfance. Car il sera lui aussi quelquefois poète, comme son frère Alain tout en se nourrissant, grâce à son père, des drames shakespeariens. Ceci constituera d'ailleurs l'origine de son "vice" de la lecture, vice qui lui fera dévorer pas moins de 4.000 ouvrages avant l'âge de seize ans ! Mais d'autres pôles d'attraction vont le fixer à jamais, tout comme ses grands devanciers compositeurs organistes, Bach et Franck : une profonde foi chrétienne et, bien sûr, la passion de la musique.

A Grenoble et dans le Dauphiné, sa patrie d'élection - "Je suis un Français des montagnes", dit-il - il commence à étudier seul le piano, s'orientant très vite vers la composition. C'est à un changement d'affectation de son père dans l'enseignement qu'Olivier Messiaen dut de naître en Avignon et c'est à la faveur d'un pareil changement - son père est nommé au Lycée Charlemagne - qu'il peut entrer au Conservatoire de Paris dès l'âge d'onze ans, en 1919.

---

(1) Nos membres se souviendront que M. le Professeur Mercier a fait une communication sur ce sujet l'hiver dernier à notre tribune. Il nous a aimablement autorisé à reproduire l'article suivant, paru dans la "Revue des Archéologues et Historiens de l'Art de Louvain", XI.1978 (125-144) où l'on trouvera en outre un "Catalogue des oeuvres et discographie sélective" ainsi qu'une "Bibliographie sélective et critique" qui ne sont pas reproduits ici.

D'emblée, les classes d'écriture l'attirent vivement, mais il étudie aussi l'orgue, l'accompagnement et même... la percussion, car déjà le voilà fasciné par la magie du rythme. Pendant onze années de sérieux écolage, il a le privilège de travailler sous la direction de maîtres de grande valeur : Jean et Noël Gallon, remarquables pédagogues de l'harmonie et d'écriture en général, les compositeurs Georges Caussade et surtout Paul Dukas, professeurs respectivement de contrepoint-fugue et de composition, mais aussi le célèbre organiste Marcel Dupré, le musicologue et compositeur Maurice Emmanuel qui l'enthousiasma pour les rythmes grecs et hindous, la musique modale, le plain-chant, et, à peine moins renommés, le pianiste André Estyle, qui lui révélera la passion de l'improvisation, et le percussionniste Joseph Baggers, auteur d'une excellente notice dans l'Encyclopédie Lavignac. Il obtient un à un tous ses prix : harmonie en 1924, contrepoint et fugue en 1926, accompagnement l'année suivante, orgue et improvisation de même qu'histoire de la musique en 1928, composition en 1929, enfin timbales et percussion, ainsi qu'un diplôme alors en vigueur d' "études musicales supérieures".

A vingt ans, en 1928, après divers essais de compositions qui sont d'ailleurs souvent plus que de simples essais (La Dame de Shalott, 1916, Deux Ballades de Villon, 1921, La Tristesse d'un grand ciel blanc, 1925, Esquisses modales, 1927, Variations Ecossaises et L'Hôte aimable des Ames, 1928) il publie le Banquet Céleste, écrit en 1926, méditation pour orgue sur la Fête du Saint-Sacrement, transcription de son Banquet Eucharistique pour orchestre, demeuré inédit : oeuvre tour à tour tonale et modale qu'il reniera plus tard - "il y a en moi plusieurs Messiaen qui sont morts", - déclarera-t-il à Antoine Goléa - encore qu'à travers les règles traditionnelles qu'il y cultive en technicien aguerri, on sente déjà poindre, sous une très belle impression d'extase, le principe de ses futurs modes "à transpositions limitées".

L'année suivante, ce sont les Préludes pour piano, "recueils d'états d'âme successifs, de sensations personnelles" proches encore, délibérément, de Debussy mais établissant aussi déjà toute sa "grammaire décorative" : notes ajoutées étrangères aux accords, chromatismes retournés, groupes de passage, effets de résonance, quarts augmentés tant harmoniques que mélodiques (cet intervalle de prédilection d'Olivier Messiaen rappelle le goût que manifestait Fauré pour l'augmentation de la quarte et de la quinte, prémonition de la célèbre gamme par tons entiers de Debussy), apparition, enfin, très nette cette fois, de sa "trouvaille" modale : les "modes à transpositions limitées" dont nous parlerons en détails plus loin.

Tout cela sans référence au réel, dans le monde de l'imaginaire, mais rapproché (ce sera aussi l'une de ses constantes) du chatoyement des couleurs : des bleus de fond des vitraux de Chartres : "broderies d'accords bleus... pédales d'accords bleus... légères cascades d'accords bleus" écrit-il à ce propos. Quelques autres ouvrages voient

encore le jour en cette année 1929 et au début de la suivante, année où il aborde sérieusement l'orchestre et, en même temps, le grand public avec Les Offrandes Oubliées (La Croix, Le Péché, L'Eucharistie), proches encore de Debussy et Dukas mais favorablement remarquées par le sévère Florent Schmitt. En cette même année, le timide jeune homme est, à sa grande joie, nommé titulaire du grand orgue de la Trinité, fonction, nous l'avons dit, qu'il occupe encore aujourd'hui. En 1931-1932, et sans chercher ici à établir un catalogue exhaustif, il écrit son très classique Thème et Variations pour violon et piano, créé par Claire Delbos, sa jeune épouse trop tôt disparue, et par lui-même, à la Société Nationale, puis l'Apparition de l'Eglise Eternelle pour orgue et l'Hymne au Saint-Sacrement pour orchestre, courte mais robuste partition qui, dans un discours tour à tour puissant, dramatique et plaintif, parfois apparenté à la Verklärte Nacht de Schönberg, évoque la terrible inquiétude de l'homme luttant contre le péché. De tels titres reflètent la volonté d'expression poétique et musicale du sentiment chrétien qui anime le jeune compositeur et par ailleurs, ce n'est pas toujours sans heurts que son style, pour le moins non conformiste, sera reçu dans une paroisse où ses improvisations, bientôt célèbres, attirent de nombreux non-catholiques ...en effarouchant, hélas! quelques autres.

Les années suivantes seront dominées par quelques œuvres de première valeur : l'Ascension (1932-1933) : quatre méditations symphoniques qui seront transcrites également à l'orgue et où, dit-il enthousiaste, "ma musique (...) chante toujours ma foi", ceci en réponse aux critiques de la "pseudo-religiosité", du "trouble et de l'atmosphère impure" que certains censeurs observent dans cette œuvre qui, il est vrai, ne néglige pas certains sentiments humains instinctifs dénués de toute religiosité. Également pour orgue : La Nativité du Seigneur (1935), neuf méditations ferventes et d'un menétrant mysticisme qui seront créées par les condisciples de l'auteur : Daniel-Lesur, Jean Langlais, Jean-Jacques Grunewald; événement capital dans l'histoire de l'orgue, cette partition d'une richesse inouïe est basée sur des formes strictes, sur un procédé cyclique unificateur ainsi que sur de nombreuses formules typiques de l'œuvre de Messiaen: registrations étranges de l'orgue, accords du total diatonique, modes divers notamment par tons entiers (qu'il abandonnera par après); broderies, appoggiatures, modulations et chromatismes parfois très curieux, ainsi que des formules de plain-chant, de toccata, de récitatif et parfois d'interminables pédales, etc. Poète religieux, poète de l'orgue, Messiaen est aussi poète tout court: en 1936-1937, il écrit les poèmes et la musique de Poèmes pour Mi (pour chant et piano ou orchestre), apologie à la fois mystique et humaine de l'indissolubilité du couple; en 1938, il fait de même pour les Chants de Terre et de Ciel (chant et piano) conçus dans un même esprit, dans "une ambiance conjugale paternelle et théologique" à l'occasion de la naissance de son fils Pascal, ce qui ne l'empêche pas d'y accumuler d'énormes difficultés vocales qui influenceront d'ailleurs les progrès de la technique du chant moderne. Entretemps paraît son très beau motet liturgique au Saint-Sacrement O Sacrum Convivium (1937), plus harmonique que contrapuntique, puis son sextuor d'ondes Martenot Fêtes des belles eaux (1937, inédit), musique "à programme"

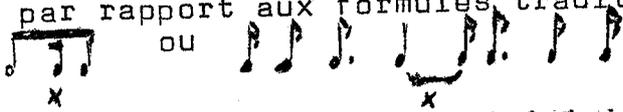
commandée par l'Exposition Universelle de Paris, mais dont il développera plus tard certains passages dans son Quatuor. Enfin, en 1939, il termine ses Corps glorieux ou plus exactement ses Sept Visions des Corps glorieux, inspirées par le mystère de la résurrection des morts et où il se veut "mélodiste à la recherche du rythme", c'est-à-dire monodiste qui n'hésite pas à intégrer parfois les ragas hindous à ses propres modes, en enrichissant le tout de subtils dessins rythmiques.

C'est au courant de ces années que, soucieux de "propager une musique vivante, et dans un même élan de sincérité, de générosité, de conscience artistique", il fonde avec Yves Baudrier, André Jolivet et Daniel-Lesur le groupe La Jeune France (1936), mouvement qui veut opposer aux "joliesses de l'impressionnisme" finissant et déjà largement combattu par d'autres, au "matérialisme artistique de la génération qui les avait précédés", c'est-à-dire aux néo-classiques ainsi qu'à tous ses poncifs, qu'ils fussent académiques...ou d'avant-garde, un "nouvel humanisme musical", une sorte de "réincarnation de la musique dans l'homme", somme toute un certain néo-romantisme en rapport avec la tendance du théâtre de Jean Sarmant. Le groupe est immédiatement patronné par Duhamel, Mauriac, Marcel Prévost et Valéry. Quant à la critique, d'abord goguenarde, elle parle des "quatre petits pères spiritualistes", c'est tout dire! Mais bientôt on découvrira dans le langage de Messiaen, au-delà d'un typique brouillard harmonique, au-delà d'un charme étrange, à la fois voluptueux et contemplatif, qui tente de séduire, une langue neuve offrant une musique de l'âme, musique étrangement complexe qui enchante et qui trouble mais aussi qui subjugué et délivré. Quant au groupe, comme tous les groupes d'alors, il se dispersera bien vite, notamment sous la pression des événements politiques et, à la Libération, chacun des équipiers reprendra toute sa liberté. C'est à ce moment aussi qu'Olivier Messiaen entame sa remarquable carrière de pédagogue à l'École Normale de Musique et à la Schola Cantorum, temple bien connu d'un académisme redoutable. Il y restera néanmoins jusqu'en 1949.

Vient la guerre. La "drôle", puis la vraie. Prisonnier au Stalag VIIIA de Görlitz en Silésie, il écrit et fait jouer derrière les barbelés, pour ses compagnons de captivité, son Quatuor pour la Fin du Temps (1941), œuvre bouleversante en huit mouvements, vision personnelle du jugement dernier et somme de ses trouvailles mélodiques, harmoniques et rythmiques, voire ornithologiques (un premier chant d'oiseau, celui du rossignol, "entouré de poussières sonores, d'un halo de trilles" s'élève "perdu très haut dans les arbres", car "les oiseaux, c'est le contraire du temps"). Malgré la température (-30°!) et les vêtements encombrants, malgré les instruments de fortune (un violoncelle à trois cordes et un piano délabré entourant une clarinette et un violon heureusement mieux en point), c'est un triomphe.

Libéré en 1941, Messiaen devient presque aussitôt professeur d'harmonie au Conservatoire. Il compose alors ses

Visions de l'Amen (1943) pour deux pianos, interprétations, dans "le maximum de force et de sonorités diverses" des quatre significations du mot Amen, le tout dans un vocabulaire neuf aux harmonies curieuses, mêlées de chant d'oiseaux, de fragments grégoriens, de canons rythmiques créant parfois la confusion et l'ambiguïté délibérées; puis ses Vingt Regards sur l'Enfant Jésus (1944) pour piano seul, "cathédrale d'attitudes gothiques", "ode à tout ce qui chante et sourit", selon les expressions de Pierrette Mari (1). Ouvrage pianistique considérable en tout cas, où se marient les "nature humaine et divine en Jésus Christ dans la contemplation et la méditation qui sont les clés de l'oeuvre". Enfin paraît l'un de ses impérissables et plus populaires chefs d'oeuvre : Les Trois Petites Liturgies de la Présence divine (1944, création en 1945) pour chœur de voix de femmes, piano, onde Martenot et orchestre, grand Credo théologique, oeuvre polymodale d'une subtile rythmique proche encore de l'Ascension mais qui, dans un climat d'extase et de ravissement, intègre des rythmes hindous, des formules de plain-chant, des chants d'oiseaux, une instrumentation colorée, orientalisante, mais parfois épaisse, des répétitions imperturbables, fascinantes d'obstination, enfin une série d'éléments contrastants, quasi disparates mais que justifie la phrase centrale de l'oeuvre: "Vous êtes près, vous êtes loin, vous êtes la Lumière et les Ténèbres. Vous êtes si compliqué et si simple...". La première est houleuse. Par le biais d'une critique d'ordre théologique des manoeuvres avaient été entreprises pour éreinter le compositeur auquel on n'osait reprocher trop ouvertement son retour à la mélodie, au lyrisme. La salle est partagée. On vocifère, on insulte, on s'enthousiasme. C'est une nouvelle bataille de Pelléas...ou du Sacre. Mais c'est aussi la gloire. La critique, néanmoins, se couvre de ridicule en reprochant à Messiaen son manque d'invention mélodique, harmonique et...rythmique! Mais Braque, Picasso, Cocteau, Eluard, Valéry sont de son côté. Quant au compositeur, il n'y comprend rien : "Je voulais que ma musique apportât un peu d'amour à mes semblables et je n'ai suscité que des dissentiments, des divisions et des disputes".

Mais il convient de rappeler ici que le musicien, depuis des années déjà, étudie frénétiquement les rythmes et les modes des musiques grecque ancienne et extra-européenne, surtout hindoue, ainsi que le plain-chant. A la suite de Debussy, il entreprend de combler le retard pris dans le domaine rythmique par la musique européenne, uniquement soucieuse d'harmonie et de contrepoint. Son style original va se former notamment par la consécration des rythmes "non rétrogradables", c'est-à-dire symétriques autour d'une valeur centrale, mais complètement irréguliers par rapport aux formules traditionnelles. Exemples simples: 

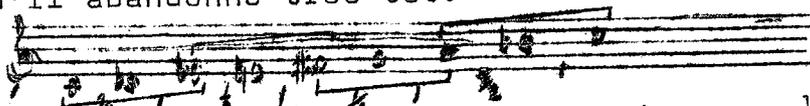
(1) MARI (P.), Olivier Messiaen. Paris, Seghers, 1970. A noter que toutes les autres citations entre guillemets sont de Messiaen lui-même qui accompagne toutes ses partitions de nombreuses explications, lesquelles sont généralement reprises dans les notices des enregistrements de ses oeuvres.

La croix indique le pivot central, les autres valeurs sont identiques et symétriques de part et d'autre de ce pivot, le rythme peut donc être lu indifféremment à partir de la gauche ou de la droite; il est dit "non rétrogradable" car sa rétrogradation ne ferait que répéter exactement son dessin normal: on pourrait donc, plus exactement, le dénommer rythme "à récurrence identique". Autre invention, celle des "personnages rythmiques" qui croissent, décroissent ou demeurent, s'opposant en véritables contrepoints rythmiques. Ajoutant à cela des durées fixes de sons (ses "sons-durées"), des pédales rythmiques, c'est-à-dire des "ostinato" rythmiques, indépendants de leur contexte, des valeurs ajoutées qui font "délicieusement boîter le rythme" procurant ainsi un "charme un tantinet pervers" et des valeurs irrationnelles, Messiaen rejette par ailleurs - entrave douloureuse - l'unité métrique, l'égalité et la régularité, la carrure des mesures et des battements. Messiaen, rythmicien et philosophe du temps et de la durée, qui veut "insérer le rythme entre le temps-approche de l'éternité et l'éternité elle-même", qui cherche à "abolir le temps matériel pour descendre jusqu'à l'intemporalité intérieure", suscitera la pensée musicale contemporaine. Boulez reconnaîtra en lui celui qui a établi une véritable dialectique de la durée, laquelle fournit à elle seule un moyen complet de développement musical.

Mais il n'y a pas que le rythme. Correspondant au "sens horizontal" (rythmique), Messiaen crée aussi un langage modal et polymodal ("sens vertical") d'une diversité proprement inouïe, basée sur un chromatisme délibérément défectif et sur des tri-, tétra-, penta- ou hexacordes égaux (dans l'octave) dont les possibilités de transposition ne sont que peu nombreuses, sous peine de retomber dans les mêmes notes. Ce sont ses fameux modes "à transpositions limitées" dont voici le tableau général.

Le mode 1 est la gamme par tons entiers de Debussy, échelle qu'il abandonne très tôt.

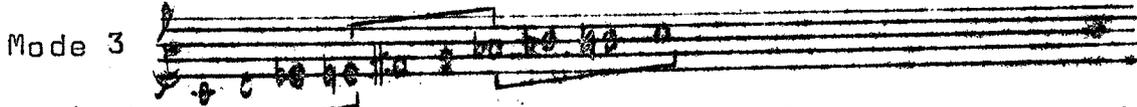
Mode 2



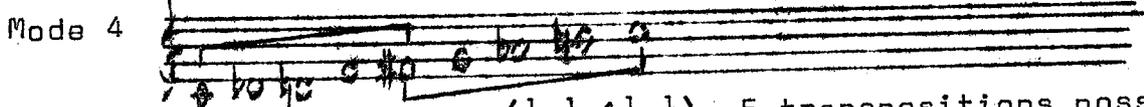
4 tricoordes identiques (succession dans chacun :  $\frac{1}{2}$  ton-1 ton)  
Il n'y a que 2 transpositions possibles : en haussant de  $\frac{1}{2}$  ton et de 1 ton entier (soit en commençant par ré bémol ou ré bécarré). Les autres transpositions (mi b, mi, fa, fa dièse, etc. jusqu'à si) ne font que ramener, vu l'identité des tricoordes, les mêmes sons que ceux du mode à l'état original ou ceux des deux premières transpositions mentionnées (ex.: en commençant sur mi b, on obtient mi b, mi, fa d, etc., c'est-à-dire les mêmes notes ou sons que dans l'état originel, mais en prenant celui-ci à partir du 2e tricoorde; en commençant sur mi, on obtient les mêmes notes qu'à la première transposition - celle de ré b - et ainsi de suite). Au total donc, trois possibilités ou états possibles de ce mode, à savoir: l'état originel ou normal plus 2 transpositions.

A noter que, très curieusement, Messiaen considère l'état normal de son mode comme une première transposition! Il parle donc dans ce cas de 3 transpositions possibles.

Exemples: Les Corps glorieux: L'Ange au Parfum - Quatuor pour la fin du Temps : Fouillis d'arcs en ciel...)

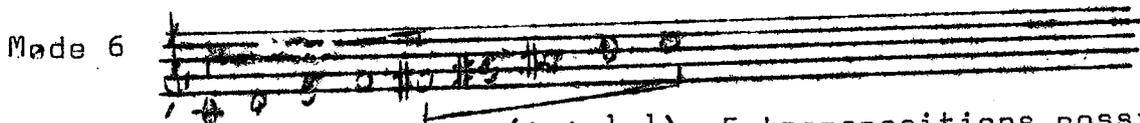


3 tétracordes identiques (1 ton-  $\frac{1}{2}$ ton-  $\frac{1}{2}$ ton), 3 transpositions possibles suivant la même technique (en ré b, ré naturel et mi b). Au total donc, 4 états possibles.  
Exemple: Thème et variations

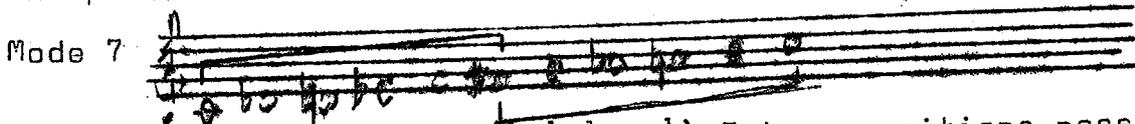


2 pentacordes identiques ( $\frac{1}{2}$ - $\frac{1}{2}$ - $1\frac{1}{2}$ - $\frac{1}{2}$ ), 5 transpositions possibles: en ré b, ré, mi b, mi, fa. Au total, 6 états possibles.  
Exemple: Poème pour Mi : Prière exaucée.

Mode 5 : c'est le mode 4 défectif, sans le ré ni le la bémols



2 pentacordes identiques ( $1-1-\frac{1}{2}-\frac{1}{2}$ ), 5 transpositions possibles: en ré b, ré, mi b, mi et fa, soient 6 états possibles.  
Exemple: La Nativité: La Vierge et l'Enfant, et Les Bergers.



2 hexacordes identiques ( $\frac{1}{2}-\frac{1}{2}-\frac{1}{2}-1-\frac{1}{2}$ ), 5 transpositions possibles: en ré b, ré, mi b, mi et fa; soient 6 états possibles.  
Exemple: L'Ascension : Prière du Christ...

Comme dans ses rythmes non rétrogradables (ou "à récurrence identique"), Messiaen y découvre un certain "charme des impossibilités". C'est l'ubiquité tonale ou modale (voulu par l'indécision tonale du système), complétée par l'unité du mouvement, approche de l'éternité. Son harmonie, quant à elle, est forcément modale car fidèle à son système, mais se présente souvent sous la forme "notes ajoutées", ce dont il escompte des effets de vitrail et de multicolore pour lesquels il conserve toujours un goût très vif, persuadé qu'il est des correspondances sons-couleurs. Et tout ce nouvel alphabet dont il rend compte à foison dans son extraordinaire ouvrage pédagogique Technique de mon langage musical (1944), lapidairement décrit ici sans tenir compte de l'énorme complexité des explorations et des conquêtes (notamment rythmiques) du compositeur, tout ce langage réformé, novateur sinon révolutionnaire, va s'enrichir encore de l'étude du chant des oiseaux, observation empirique d'abord, systématique ensuite. Voilà donc toute une syntaxe nouvelle, heureusement servie par un instinct chamleureux, une richesse d'inspiration profondément religieuse et une ardeur flamboyante, non exempts le plus souvent de chatoiement féerique, ni de somptuosité baroque, voire parfois d'une généreuse surcharge orchestrale.

Dans les années qui suivent la guerre, Messiaen en vient à quelques oeuvres plus profanes, reprenant ici heureusement le mythe ancestral de Tristan et Yseult : c'est d'abord sa Turangalila-Symphonie (1946-1948) en dix mouvements, commandée par Koussewitzky à Boston et créée par Berstein en 1949. Colossale fresque orchestrale, vaste chant d'amour dont l'intitulé hindou n'interdit nullement ni les épanchements quasi-délicieux, ni certains moments de franchise brutale qui, mêlés à l'extrême complexité et parfois l'extrême simplicité des moyens et des techniques, ont fait de cet ouvrage exceptionnel l'un des grands classiques du XXe siècle. Mais il y a aussi Harawi (1945), pour voix et piano, sorte de Tristan à l'inspiration péruvienne, d'une grande diversité de matériaux et de formes contrastées, non exemptes de fantaisie, puis les Cinq Rechants (1949) pour ensemble vocal, sur ses propres poèmes, dernier volet du tryptique fondé sur Tristan et Yseult, mais hommage ici, au polyphoniste du XVIe siècle Claude Le Jeune dont il retrouve, à travers un langage propre, la prosodie très particulière.

Mais, vers 1949-1950, a lieu le choc en retour de son activité de pédagogue. Poursuivant ses pénétrants cours d'analyse, d'esthétique et de rythme et intéressé par les goûts et les idées de quelques-uns de ses meilleurs élèves : Jean Barraqué, Serge Nigg, Karlheinz Stockhausen et surtout Pierre Boulez, il écrit ses fameuses Etudes de Rythme (1949) pour piano, dont la plus célèbre, Mode de Valeurs et d'Intensités, non seulement utilise mais étend considérablement, et dans toutes les dimensions, la technique sérielle : à la série des hauteurs de sons, Messiaen ajoute des séries (ou plus exactement des modes) de valeurs, d'intensités et d'attaques : découverte géniale enserrée en l'espace de quatre minutes de musique, décantée et abstraite, dont Darmstadt eut la révélation lors d'un festival mémorable. Et c'est de là que sort tout le mouvement post-webernien ou néo-sérialiste, Boulez y ajoutant encore d'autres types de séries sur différents éléments musicaux : séries de tempi et de complexes sonores, ces derniers suggérés sans doute par Pierre Schaeffer et la musique concrète. En fait c'est dès 1944, à une époque où Boulez ignorait encore les oeuvres de Webern, que Messiaen eut l'idée des séries nouvelles par l'exploration intégrale de l'univers sonore. Sa Canteyodjaya (1948, création en 1954) pour piano, composée lors de sa session de cours à Tanglewood (U.S.A) constitue d'ailleurs, par la présence de ses modes de durées, de hauteurs, d'intensités et ses pédales rythmiques côtoyant des tournures de formes encore traditionnelles, une préparation directe de son fameux Mode de Valeurs et d'Intensités. Après avoir magistralement montré la voie à ses disciples, Messiaen ne poursuivra cependant pas longtemps avec eux le chemin. Seuls sa Messe de la Pentecôte (1950) pour orgue, considérée comme son chef-d'oeuvre pour cet instrument, et son Livre d'Orgue (1951) demeurent dans cet esprit sériel, ce climat original, dépouillé, mais toujours flamboyant.

Les chants d'oiseaux, patiemment et systématiquement notés depuis des années, regagneront ensuite du terrain, sorte de retour à la nature, à l'expression, voire au "programme".

Ils féconderont, soit de vastes oeuvres concertantes comme le Réveil des Oiseaux (1953), poème symphonique pour piano et orchestre, sorte de "concert volant", d'une longueur quasi démesurée, ou comme Oiseaux exotiques (1956), son pendant pour piano qu'accompagnent un ensemble à vent et quelques percussions, soit des pièces pour piano seul, tel l'immense Catalogue d'oiseaux (1956-1958), volumineux traité sonore d'ornithologie.

Sans tenir compte ici d'une brève incursion dans le domaine de la musique concrète- Timbres Durées, 1952 - (1), l'on voit que la percussion aux timbres rares, notamment sud-américains, va également passionner le compositeur et achever de compléter les acquisitions successives qui aboutiront à la vaste synthèse que constitue son style et qui met au jour ses oeuvres symphoniques telles que Chronochromie (1960), fusion de chants d'oiseaux et de bruits, lesquels sont traduits en sons et timbres, mais dépendant de durées soulignées par la couleur "qui sert à manifester les découpages du temps", telles que les fascinants et féériques Sept Haï-Kaï (1963), suggérés par sa tournée japonaise de 1962, telles que les percussives, ésotériques, coruscantes et assez disparates Couleurs de la Cité Céleste (1964), telles que le saisissant, le dramatique et vaste chant glorieux de l' Et exspecto Resurrectionem Mortuorum (1965), aux agrégats harmoniques inouïs, oeuvre commandée par André Malraux à la mémoire des millions de morts des deux grandes guerres, ainsi enfin que le gigantesque, le cosmique oratorio La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus Christ (1968-1969) qui rappelle et les Petites Liturgies et la Turanalila-Symphonie. Plus récemment fut créé son ouvrage intitulé Des Canyons aux Etoiles (1974), oeuvre "géologique et astronomique" composée à la suite d'un voyage dans l'Utah, oeuvre de "son-couleur", mais oeuvre religieuse d'abord : de "louange et de contemplation"; glorifiant Dieu dans toute sa création, des canyons jusqu'aux étoiles, de la terre jusqu'aux ressuscités.

Aujourd'hui (1977-1978), Olivier Messiaen nous confie qu'il est surchargé de besogne par sa dernière année de classe au Conservatoire de Paris, par ses tournées au Japon et aux U.S.A et surtout par la composition et l'orchestration d'un opéra religieux commandé par Rolf Liebermann pour l'Opéra de Paris.

L'exaltante aventure intellectuelle et spirituelle d'Olivier Messiaen, son extraordinaire conquête dans toutes les dimensions musicales, sa production d'une qualité peu commune, son enseignement profondément marquant lui ont déjà valu nombre de distinctions et d'honneurs. Tous ces hommages couronnent l'un des grands maîtres à penser de la musique d'aujourd'hui et un compositeur qui, secondé par une épouse et interprète idéales, Yvonne Loriod, a produit une oeuvre hautement spirituelle et exemplaire.

---

(1) Il avait cherché également à se saisir des fractions de tons dans Deux Monodies en quarts de ton pour Onde Martenot (1938), mais cet essai restera sans lendemain.

Si l'on peut légitimement, au delà de l'évidente cohérence d'un système alliant la polyrythmie à la polymodalité, réunissant la "mélodie reine" à une harmonie ultra-raffinée et à un rythme organisateur, revalorisant le timbre et la dynamique ainsi que les données traditionnelles de thématisme, de symétrie et de continuité, si l'on peut au delà de tout cela s'interroger sur une certaine pauvreté formelle, encore que délibérée, de l'oeuvre messiaënien, sur le danger d'immobilisme et de statisme de ses contemplations qui, à l'exemple des traditions d'Extrême-Orient, risquent de nous plonger dans un univers ultra-statique, incapable d'évolution interne, il convient néanmoins de saluer en Messiaën un très grand novateur, cohérent avec lui-même jusque dans ses paradoxes, qui n'est certes pas au bout de sa longue recherche en vue de "décrocher quelques étoiles encore lointaines", et a mis en théologien des sons, des moyens remarquables et le plus souvent inouïs au service d'un but unique qui est de "chanter Dieu et le mystère du Christ". "Si l'artiste veut bien chanter, proclame-t-il avec le poète Reverdy, qu'il aspire le Ciel tout d'une haleine"

Philippe Mercier

---

Quelques mots au sujet du personnage de Don Juan  
et de l'opéra "L'hôte de pierre" de Dargomysky.

La saison 1978-1979 de la Société liégeoise de Musicologie a été illustrée par une série de communications vraiment remarquables, tant par leur qualité que par leur variété. Disons-le sans fausse modestie et surtout rendons en grâces à leurs auteurs : Mademoiselle Anne-Marie Bragard, Messieurs Paul Raspé, Jean-Pierre Félix, Philippe Mercier, José Quitin et Franz Monfort. Les membres qui n'ont pas eu l'occasion de participer à ces fructueuses séances de travail en ont trouvé l'écho dans notre Bulletin.

On se souvient que la première de ces séances avait trait à "Deux portraits de femmes dans l'oeuvre de Monteverdi : Ariane et Poppée", que Mademoiselle Bragard a rendus particulièrement vivants et tout proches de nous.

Par une heureuse coïncidence, lors de la dernière de ces séances, M. le Professeur Franz Monfort nous présentait avec beaucoup de clarté - et non sans humour - un Don Juan fort mal connu, celui de Dargomysky.

Nous remercions Monsieur Monfort qui non seulement nous a transmis le "résumé" qui suit, mais qui a eu la gentillesse d'en réaliser la copie, nous rendant ainsi un très précieux service. Nos lecteurs voudront bien rectifier la pagination qu'il faut lire 11 à 19.

La rédaction.