

Cartésianisme et morinisme

dans la poétique musicale d'Olivier Messiaen.

L'exemple des *Eclairs sur l'Au-Delà...*

Nicolas Darbon*

Dieu est simple
Messiaen¹

Vous êtes si compliqué et si simple,
Vous êtes infiniment simple
Thomas a Kempis²

S'il est un autre monde il est en celui-ci
Paul Eluard

A travers le prisme de la dernière œuvre écrite par Olivier Messiaen³ : *Eclairs sur l'Au-Delà...* (1988-92)⁴ – qui est une véritable somme de ses techniques musicales –, nous tenterons de montrer le *passage poétique* d'un paradigme à un autre. Deux philosophes nous semblent exprimer le mieux ces paradigmes : René Descartes et Edgar Morin. Ce dernier est pour nous le plus grand philosophe du XXe siècle, de même que Descartes incarne à lui seul, pour bien des observateurs, la pensée générale de son temps. Dans le domaine des arts, on peut parler du passage d'une conception classique ou moderne à une conception postmoderne (nous développons le rapport de la complexité à la postmodernité dans notre thèse de doctorat).⁵

En 1637 paraissait le *Discours de la méthode* de René Descartes ; en 1977, Le Seuil publie le premier tome de *La méthode* d'Edgar Morin⁶ : ces deux ouvrages sont liés par leur titre, par leur visée et les enjeux qu'ils

* Cet article est issu d'une conférence donnée à l'université de Paris IV-Sorbonne

¹ Titre de la Pièce VIII des *Méditations sur les Mystères de la Sainte Trinité* (1969), pour orgue.

² KEMPIS, Thomas a, *De imitatione Christi libri quator ex nova recensione Jacobi Merlo Horstii...* (« L'Imitation de Jésus-Christ »), Cologne, Cornab Egmond, 1647, 61 p. Cet ouvrage de Thomas a Kempis (1380-1471), est considéré par Messiaen comme « le plus beau livre mystique après la Bible », MESSIAEN, Olivier, « Trois petites liturgies », livret de présentation des *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*, CD Erato 4509-92007-2, 1993, p. 9.

³ L'œuvre ultime est *Concert à Quatre*, mais elle n'a pas été achevée par le maître.

⁴ Pour ceux qui voudraient s'y référer, la partition des *Eclairs sur l'Au-Delà...* est éditée aux Editions Alphonse Leduc, Paris, 2 tomes, 1998. AL 28 226

⁵ Nous avons déjà présenté à la fois le « morinisme », la pensée scientifique contemporaine de la complexité et du chaos, et ses incidences sur la musique, dans une série de communications. La première est une conférence d'1 heure qui peut être entendue sur Internet.

- “Sens et enjeux des concepts de simplicité et de complexité dans la musique à la fin de ce siècle”, séminaire (*Post*) modernités 2001 : bilan d'un siècle de musique, dir. Pierre Albert Castanet, conférence donnée au CDMC au printemps 2001, disponible en ligne sur le site du CDMC : <http://www.cdmc.asso.fr>.

- *Pour une approche systémique de l'opéra contemporain*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, coll. “Observatoire Musical Français”, 2001, 120 p.

- “Eléments pour une musicologie de la complexité”, in CADET, Bernard, *La complexité : formes, traitements, effets*, actes du colloque international de septembre 2002 de l'Université de Caen, 2005.

Pour une première étude du rapport entre les notions de complexité et de postmodernité, cf. notre thèse de doctorat : *Sens et enjeux des concepts de simplicité et de complexité dans la musique à la fin du XXe siècle*, Université de Paris IV-Sorbonne, Histoire de la musique et musicologie, 4 tomes, nov. 2004. En particulier l'introduction du t. 3.

⁶ Les deux ouvrages sont :

- DESCARTES, René, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*, 1/ 1637, 2/ *Œuvres et Lettres*, Paris, Gallimard, 1951.

- MORIN, Edgar, *La méthode*, Paris, Le Seuil, tome 1, “La Nature de la nature”, 1977 ; tome 2, “La Vie de la vie”, 1980 ; tome 3, “La Connaissance de la connaissance”, 1986 ; tome 4, “Les Idées. Leur habitat, leur vie, leurs

soulèvent. Morin synthétise l'immense laboratoire d'idées et d'expériences des sciences contemporaines⁷ dans une pensée de la Complexité, par opposition à la pensée classique, éprise de simplicité⁸.

La symétrie des deux Méthodes

<i>Descartes – paradigme de simplicité (1)</i>	<i>Morin – paradigme de complexité</i>
Principes : - Disjonction : séparer les notions vrai / faux, idées claires et distinctes ; rejeter de la contradiction - Réduction : le complexe est réduit au simple - Abstraction : mathématisation, logique - Certitude : évacuer l'incertitude par le doute radical - Complétude, cohérence du système - Ordre éternel (Dieu), déterminisme - Architecture céleste - Méthode systématique : ramener le compliqué (qui en réalité est simple) à des éléments simples par l'analyse, et parvenir au composé et aux lois par la synthèse. - Exclusion du sujet, objectivité - Rationalisme : évacuer l'irrationnel - Maîtriser de la nature	Principes : - Dialogique : antagonisme + complémentarité des notions ; intégrer la contradiction homéostatiquement (2) - Hologrammatique : le tout : la partie - Récursif : causalité non linéaire, supra-logique - Incertitude : maintenir l'incertain, le doute doute de lui-même - Incomplétude, aspérités - Inachèvement, chaos, vie, entropie, dynamisme, créativité, émergence - Processus - Méthodes adaptées : cheminement - <i>Complexus</i> = ce qui est tissé ensemble, le réel est complexe, l'idée résiste au réel, elle se prend pour le réel (représentation) - Intégration du sujet dans l'observation - Rationalité : dialoguer avec l'irrationnel, le mystère - Participer avec la nature
(1) Aussi appelé « de simplification » ou « classique »	(2) De ce fait, le paradigme de complexité intègre et dépasse le paradigme de simplicité

Le passage du cartésianisme au morinisme dégage et précise par conséquent les *critères de simplicité et de complexité* au regard desquels on évaluera l'œuvre d'Olivier Messiaen.

- La sphère de la simplicité se définit par l'économie des moyens, l'autonomie et la finitude des éléments, la logique intrinsèque transparaissant dans la symétrie et le niveau de probabilité.
- La sphère de la complexité se définit quant à elle par une multiplication des moyens et des éléments, leurs interaction et leur interdépendance, ainsi que l'inclusion du principe d'incertitude dans le devenir des processus.

“Messiaen ne compose pas – il juxtapose.”⁹ La célèbre phrase de Boulez, en-dehors de ses possibles sous-entendus péjoratifs, cerne assez bien ce qui nous semble être la position esthétique de Messiaen, au regard des grands courants de la pensée contemporaine. Assurément, Messiaen compose, c'est-à-dire qu'il noue des champs de forces, et même parfois agglomère et enchevêtre parfois des éléments. Il semble donc « complexe ».

Mais la clarté inégalée de ses structures, motifs, procédés, parties, instruments, tous distinctement caractérisés, montre qu'il juxtapose des entités autonomes. Cela relève d'une pensée disjonctive, réductrice, logique, géométrique, abstraite. En un mot, d'une pensée cartésienne dont l'idéal est une forme de simplicité d'énonciation quasi mathématique.

mœurs, leur organisation”, 1991 ; tome 5, “L'identité humaine”, Paris, Le Seuil, 2002. (Les quatre premiers tomes sont réédités au Seuil, coll. “Points”, série “Essais”).

⁷ Il dépasse ainsi la simple critique des fondements opérée entre autre par Paul Feyerabend dans *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, Paris, Le Seuil, coll. “Points”, série “Sciences”, 1979.

⁸ Pour une fascinante synthèse, on consultera le gigantesque *Traité de l'Harmonie* d'André Lamouche, en cinq livres, dont : *Logique de la simplicité*, Dunod, 1959.

⁹ BOULEZ, Pierre, « Propositions », 1/ *Polyphonie*, 2° cahier, 1948, 2/ *Relevés d'apprenti*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 386 p., p. 68.

Les *Eclairs sur l’Au-Delà...* retiendront notre attention, d’une part parce que cette œuvre pour très grand orchestre (128 instruments) synthétise plus que des œuvres ornithologiques comme les *Petites Esquisses d’oiseaux* (1985) pour piano, les éléments caractéristiques de son langage musical, et d’autre part, parce qu’elle se situe à la fin de la vie du maître, à un moment où les théories scientifiques sont désormais implantées, où la vision du monde « moderne » se transforme.

Commencés au moment de son 80^{ème} anniversaire, en 1988, et de son voyage en Australie, écrits dans les souffrances de la maladie, et alors que Messiaen est presque aveugle, les *Eclairs sur l’Au-Delà...* seront créés, six mois après sa mort, le 27 avril 1992. Son travail connaît deux interruptions : en 1989, il écrit *Un sourire* (commande de Radio-France, création décembre 1991) ; en 1990, la partition achevée, il rédige le *Concert à quatre*, pour flûte, clarinette, violoncelle, piano et orchestre ; l’orchestration des *Eclairs sur l’Au-Delà...* l’occupe jusqu’en novembre 1991. La précédente œuvre de très grande ampleur orchestrale était *Saint-François d’Assise* (1975-83).

1. Critères

1.1. Messiaen dans le paradigme classique – Les critères de la simplicité

1.1.1. L’économie des moyens

Messiaen peut utiliser des matériaux nombreux et variés. L’économie des moyens n’est donc pas le trait majeur de sa musique. Pourtant, comme il cherche à rester intelligible et à toucher la sensibilité du public, ses grands cycles sont émaillés de pièces relativement courtes. Mis à part certains fouillis d’oiseaux ou d’arcs-en-ciel¹⁰, il ne pêche guère par surcharge baroque. La mélodie, voire la construction par thèmes héritée du XIX^e siècle, semblait abolie par une certaine modernité musicale. Cependant, Messiaen, depuis sa *Technique de mon langage musical* (1944), met la mélodie au premier rang. Les *Eclairs sur l’Au-Delà...*, comme bien des œuvres de Messiaen, possède une pièce centrale (« Demeure dans l’Amour », n°5), ou finale (“Le Christ, lumière du Paradis”, n°11), d’aspect extrêmement simple, reposant sur un grand thème d’amour. A l’instar du « Jardin du sommeil d’amour » (n°6) de la *Turangalila-Symphonie* (1946-48), « le morceau le plus simple de tous » selon Paul Méfano, sans parler des fameuses « Louanges » (n°5 et n°9) du *Quatuor pour la fin du Temps* (1941), correspond à une vision fusionnelle de l’amour humain et de l’amour divin.

Le « style oiseau » prend sa source dans l’idée de mélodie. Si le principe est très logique, pour l’oreille humaine c’est toutefois peu évident (une mélodie est assez simple à mémoriser, à reproduire, pas le chant d’oiseau). Toute une pièce peut être basée sur un simple chant d’oiseau, tout un cycle peut être ornithologique, la forme même ne répond plus à des standards (binaire, à refrain, etc.), mais est très librement conditionnée par le(s) chants d’oiseaux. Cette systématisation est présente dans la troisième pièce des *Eclairs sur l’Au-Delà...* qui utilise le chant de l’Oiseau-Lyre d’Australie, oiseau aussi appelé Master Mimic (« maître en imitations »), ce qui en dit long sur l’aspect répétitif de certaines formules, jouées par l’orchestre (bois / cordes, xylophones / cuivres). « L’Oiseau-Lyre et la Ville-Fiancée » assimile l’oiseau à la fiancée qui se pare pour son Epoux (**figure 1**).¹¹

Figure 1 : Chant de l’Oiseau-Lyre-Superbe ou Master Mimic d’Australie, dans « L’Oiseau-Lyre et la Ville-Fiancée » des *Eclairs sur l’Au-Delà...*

¹⁰ « Fouillis d’arcs-en-ciel pour l’Ange qui annonce la fin du Temps », *Quatuor pour la fin du Temps* (n°7), par exemple.

¹¹ « Je vis la Cité Sainte, qui descendait du ciel : elle était belle comme une fiancée parée pour son Epoux » (Apocalypse de Saint Jean, chap. 21, v. 2).



Or, la « transposition à une échelle plus humaine »¹² du chant d'oiseau, c'est-à-dire l'adaptation à l'échelle chromatique occidentale, relève de la simplification, et plus précisément de la réduction. Sont en effet éliminées beaucoup de spécificités rythmico-mélodiques échappant à notre notation et à notre perception, comme pour n'en retenir que l'Idée¹³. Messiaen doit en plus dilater la temporalité - voire du même coup baisser les hauteurs -, car non seulement, cela serait inaudible en l'état (de nature), mais injouable. La raison de cette adaptation temporelle est selon nous discutable : si l'oiseau chante très vite, c'est selon Messiaen parce qu'il est plus petit et que son cœur bat vite¹⁴ - discutable mais intéressant, nous le verrons plus loin.¹⁵

1.1.2. La finitude des éléments

Ce qui frappe le plus dans la musique de Messiaen, et qui participe en premier lieu à son immédiate lisibilité, c'est l'art consommé de sculpter des éléments sonores autonomes – qu'ils soient motiviques, rythmiques, harmoniques, formels, timbriques – ressortant de façon évidente dans un discours dont la fragmentation n'a d'égale que le sens de la confrontation, de la couleur et de la continuité. Une mélodie « très simple et frappante »¹⁶ structure la « Séquence du verbe, Cantique divin » des *Trois petites Liturgies de la Présence Divine* (1943-44), dont la forme alterne refrains et couplets. Le sectionnement du « Chemin de l'Invisible » (n°10) des *Eclairs sur l'au-Delà...* est non moins évident : après une brève introduction, un thème est entonné par les cors seuls, repris et prolongé (avec des interventions des cordes puis des mouvements de l'orchestre). S'ensuit une apothéose sur des trilles du total chromatique : le thème est réexposé par les cors accompagnés de l'orchestre. Court appel strophique du Corbeau flûteur Pie, et enfin coda reprenant l'introduction. L'idée est nette : le chemin, c'est le thème, interrompu, réitéré, le mouvement ascensionnel. L'invisible, c'est le total chromatique trillé de l'orchestre, et surtout l'Oiseau. Le principe du *leitmotiv* wagnérien combiné à celui du thème et variation ne relève ni de l'elliptique debussyste, ni du *thematische Arbeit* romantique ou post-sériel. Des motifs sont bien utilisés : ils reviennent, mais à chaque fois de façon variée ; c'est le cas des thèmes de Dieu l'Etoile et la Croix dans les *Vingt Regards de l'Enfant Jésus* (1944), des quatre piliers thématiques de la *Turangalila-Symphonie*. Leur transformation n'est pas noyée ; ils ne s'enchevêtrent pas indissolublement¹⁷. Dans les *Eclairs sur l'au-Delà...*, il n'y a pas de tels thèmes cycliques. En revanche, le motif peut prendre des aspects divers : thème, choral, sujet de contrepoint, chant d'oiseau. De même, les thèmes sont conçus pour être reconnaissables : quarte augmentée (n°2, cf. **figure 3**, n°6, fin du thème), sixte et quarte (n°7, fin du thème), etc. Leur netteté est frappante : souvent ils sont nus (n°9, 10), joués à l'unisson (n°6) ou en blocs homorythmiques (n°8). L'orchestration est utilisée pour les faire ressortir, telle l'unisson aux vents graves des « sept Anges aux sept trompettes ».

¹² MESSIAEN, Olivier, *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, Paris, Belfond, 1986, p. 103.

¹³ « Je suis obligé de supprimer des intervalles très petits que nos instruments ne peuvent pas exécuter ».

¹⁴ MESSIAEN, Olivier, *Musique et couleur...*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁵ Par surcroît, il y ajoute sa propre personnalité, il « stylise », il présente sa « manière ». HALBREICH, Harry, *Olivier Messiaen*, Paris, Fayard / Fondation Sacem, coll. « musiciens d'aujourd'hui », 1980, p. 101.

¹⁶ MESSIAEN, Olivier, « Trois petites Liturgies », *op. cit.*, p. 7

¹⁷ De même, le Thème d'accords des *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* (1944) pour piano « se trouve partout, fractionné, concentré, auréolé de résonances, combiné avec lui-même, changé de rythme et de registre, transformé, transmuté de toutes sortes de façons : c'est un complexe de sons à de perpétuelles variations, préexistant dans l'abstrait comme une série, mais bien concret et très aisément reconnaissable par ses couleurs ». C'est nous qui soulignons. MESSIAEN, Olivier, livret du disque *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, CD ERATO 4509-917705-2, 1975, pp. 6-7.

Le sens des proportions et de l'équilibre dans la micro-forme (le thème, la pièce) ou la macro-forme (l'œuvre, le cycle), l'alternance des parties contrastant systématiquement entre elles sont notoires. La structure de « Et Dieu essuiera toute larme de leurs yeux... » (n°7) est d'une simplicité remarquable : A B C, avec reprise. On ne peut mieux caractériser chaque partie : pour A, il s'agit d'un thème confié aux bois (sur des harmoniques et des trilles aigus) ; pour B, changement de couleur : appel mystérieux des cors ; enfin C, c'est l'épisode « chants d'oiseaux ». Les éléments, bien que juxtaposés, opposés, superposés, stratifiés, perdent rarement leur autonomie et leur singularité. Cellules, éléments, parties, épisodes sont caractérisés parfois à l'extrême des registres, des timbres, des gestes instrumentaux, etc. Ils sont conçus pour différer les uns des autres (modes, rythmes, etc.). Ils sont symboles, personnages ou pièces distinctives d'un vitrail sonore. Ils cohabitent les uns avec les autres : peu de développement ou de transition ; s'il y a une évolution, c'est dans la perspective d'un processus raisonné.

1.1.3. La logique des procédés

Dans la quatrième pièce des *Eclairs sur l'au-Delà...* « Les élus marqués du sceau », les permutations symétriques s'étagent distinctement aux cordes (1^{ers}, 2^e violons et altos-violoncelles, agrémentés de cloches, gongs ou cymbales) : ce processus rigoureux se déroule jusqu'à la fin¹⁸. Cet art de Messiaen de filer un procédé de façon rigoureuse et implacable, jusqu'à son achèvement, est non moins évident dans l'agrandissement asymétrique de « L'Echange » (n°3) des *Vingt regards sur l'enfant Jésus* (1944) pour piano. Son achèvement est tout aussi logique : on termine sur le Mi du départ, une boucle s'est opérée. Car Messiaen appréciait avant tout « le charme des impossibilités » - non les développements ouverts et plus ou moins aléatoires -, possédant un axe de symétrie comme les permutations symétriques, comme dans le *Livre d'Orgue* (1951), les personnages rythmiques, les rythmes non rétrogradables.¹⁹ Aussi quand il dit que certains compositeurs « pataugent avec joie dans des « trucs » qu'ils ne comprennent pas bien »²⁰, il faut reconnaître il y a aussi du « truc » dans tous ces procédés de son langage musical, tout en prenant soin d'enlever la connotation négative du terme. D'autre part, la notion de *règle* est importante, tant dans son acception religieuse (l'opposition régulier / séculier est à notre sens capitale pour comprendre sa vision du monde) que dans son rapport à la technique musicale. Dès la *Technique de mon langage musical*, Messiaen se donne des contraintes. Etymologiquement, l'art, c'est la *technè* : « l'art est une disposition susceptible de création, accompagnée de raison vraie » disait Aristote²¹. La part de la musique échappant à la technique est faible chez Messiaen. Or, poursuit Aristote, « L'art aime le hasard, comme le hasard aime l'art »²². On voit de quel côté se range Messiaen : moins du côté du hasard que de la pensée souveraine. La création pure résidera dans le choix et dans tout ce qui n'est pas codé ou raisonné, comme le lyrisme mélodique, le sens des couleurs harmoniques et orchestrales. Messiaen se constitue des règles, à la fois « pour la direction de l'esprit » et pour la construction d'un *langage* : tout un arsenal de modes, d'accords, de rythmes, qui ira grandissant, à travers ses tendances (sériarisme intégral, style oiseau) jusqu'à la grande synthèse des *Eclairs sur l'au-Delà...* - à l'exclusion d'ailleurs de règles d'orchestration, ce qui peut étonner de la part d'un admirateur de Berlioz²³. « Habileté de l'homme », l'art est chez Kant « un vouloir qui fonde ses actes sur la raison »²⁴ ; pour Messiaen, il n'y aurait qu'à substituer « vouloir » par « sensibilité ».

Issu d'un esprit géométrique, sa musique se plaît à multiplier les figures géométriques dans la structuration des thèmes, dans les gestes instrumentaux. On peut mettre en regard la même symétrie du thème principal des « étoiles et la Gloire », *Eclairs sur l'au-Delà...*, après l'épisode ornithologique central et celle du thème du saint dans *Saint François d'Assise* (**figures 2 et 3**). La symétrie axiale autour du triton / quinte

¹⁸ Ce qui va créer de la vie, ce sont les accords, dont la succession kaléidoscopique donne une impression de rosace sonore tournoyante.

¹⁹ Pour plus de détails sur la complexité rythmique du *Livre d'Orgue*, « L'Echange » et un exposé systématique des procédés du maître, cf. ARNAULT, Pascal, DARBON, Nicolas, *Messiaen... les sons impalpables du rêve*, Lillebonne, Millénaire III, 2^{de} éd., 1999.

²⁰ SAMUEL, Claude, MESSIAEN, Olivier, *Présences d'Olivier Messiaen. Dialogues et commentaires réunis Claude Samuel*, Arles, Actes Sud, coll. « Série Musique », 1999, 484 p., p. 82. [Nouvelle éd. : texte revu et mis à jour de deux séries d'entretiens réalisées en 1967 et 1986 sous les titres : *Entretiens avec Olivier Messiaen* et *Musique et couleur*].

²¹ ARISTOTE, *Ethique de Nicomaque*, Livre VI, chap. V-VI, Paris, Garnier, 1965, pp. 259-261.

²² Agathôn, cité par ARISTOTE, *op. cit.*, p. 261.

²³ Signalons que Messiaen hérite cet esprit cartésien consistant à rédiger des *Traité*s ou des *Méthodes* de compositeurs comme Rameau, auteur d'un *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), de Berlioz, auteur d'un *Traité d'orchestration* (1844), ou des traités de Vincent D'Indy, Charles Koechlin, etc., mais à la grande différence de ses prédécesseurs, sa *Technique* s'applique à décrire méthodiquement son propre langage.

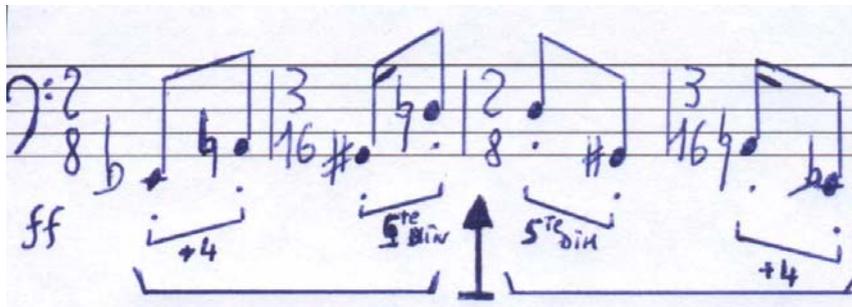
²⁴ KANT, *Critique du Jugement*, Partie I, Livre II, chap. 43, 1/ 1790, 2/ Paris, Vrin, pp. 124-125.

diminuée²⁵, formant une structure en arche, symbolise une idée de perfection (et de fixation spatio-temporelle) plus que de diablerie en musique... : la « Gloire de Dieu dans les Hauteurs » chantée par les étoiles et les cieux²⁶.

Figure 2 : Symétrie du thème du saint (*Saint François d'Assise*)



Figure 3 : Symétrie du thème principal des « étoiles et la Gloire » (*Eclairs sur l'au-Delà...*), après l'épisode ornithologique central.



Le soin porté à la structuration mélodique, en particulier, prouve l'inscription de Messiaen dans le paradigme classique. Grand analyste de Mozart, ainsi que le montre son *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*²⁷, il récupère du viennois une science de l'accentuation et de la phrase. Faut-il rappeler, avec Charles Rosen, l'importance des formules conventionnelles, de l'articulation, de la clarté thématique, de la symétrie, qui permettent au style classique de se développer sur un axe dramatique²⁸ Messiaen se détache quant à lui du drame laïque, historicisé, pré-révolutionnaire, et se meut dans une sphère auto-centrée, centripète, unidirectionnelle²⁹. La multiplicité des particules constituant sa musique-vitrail recherche à refléter le tournoiement de la Jérusalem Céleste, comme dans les *Couleurs de la Cité Céleste* (1963)³⁰.

Messiaen et le nouveau paradigme – Les critères de complexité

1.2.1. La multiplication des éléments

²⁵ qui scinde strictement d'ailleurs l'octave et l'échelle modale.

²⁶ Evangile selon Saint Luc, chap. 2, v. 14.

²⁷ MESSIAEN, Olivier, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (1949-1992), Paris, Leduc, édition posthume, 7 tomes. L'accentuation chez Mozart est traitée dans le 4^e tome. Cf. aussi : MESSIAEN, Olivier, *Les 22 concertos pour piano de Mozart*, Paris, Séguier, 1990, 120 p.

²⁸ ROSEN, Charles, *Le Style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris, Gallimard, NRF, "Bibliothèque des idées", 1978. (Nouvelle édition).

²⁹ Georges Benjamin dit même qu'elle est « anti-directionnelle » : « les conflits de la dialectique ne la concernent pas. » Il y a en effet dans la dialectique une dimension diachronique que Morin lui-même conteste (ce qui l'amène à préférer la notion contemporaine de dialogique). Cité in ARNAULT, Pascal, DARBON, Nicolas, *Messiaen...*, op. cit., p. 145.

³⁰ Nous avons développé cet aspect de l'œuvre dans le chap. « Réflexion sur l'Art d'Olivier Messiaen. Tableau des nouveaux apports », ARNAULT, Pascal, DARBON, Nicolas, op. cit., p. 144-148.

Complexe, c'est l'impression que *Saint François d'Assise* (1975-83) donne de prime abord³¹. Le « Prêche aux oiseaux » de *Saint François d'Assise* et l'« Epode » de *Chronochromie* (1959-60) semblent des pics insurpassables. Les 18 voix réelles aux cordes de l'Epode annoncent (timidement) les 150 voix réelles à l'orchestre et la multitude de *hors-temps* du Prêche, c'est-à-dire trois quart d'heure de musique de libre ornithologie au cœur même d'un opéra-oratorio. Libres, les « maîtres ailés » le sont, ils offrent un vrai fouillis aléatoire, qui semble contredire la méfiance de Messiaen vis-à-vis du hasard. Il marque bien un *premier niveau de complexité* (sens trivial du terme, non loin de la complication). C'est l'adaptation à l'oreille humaine – via les instruments – et la superposition de tempos différents, celle-là même que l'on peut écouter dans la nature. Pour cela, il utilise des *polytempo* : le chef d'orchestre, par des battues précises, donne le départ et l'arrêt aux instruments-oiseaux laissés libres de jouer leurs parties respectives. Les *Eclairs sur l'Au-Delà...* ont leur fouillis : « Plusieurs oiseaux des arbres de Vie » (n°9) entonnent vingt-cinq mélodies différentes (confiées à dix-huit bois) en moins de deux minutes³². Ce sont les élus qui chantent dans les branches, comme des oiseaux...³³

Diversifiant à l'extrême les procédés, les *Eclairs sur l'Au-Delà...* sont une *synthèse*³⁴ des différents thèmes – les oiseaux, les anges, le christ, la gloire, les étoiles –, styles et techniques du maître³⁵ – passages tonals, modals, polymodals, accords à résonance contractée, à renversements transposés, tournants, arrachés descendants, clusters, grappes de sons, total chromatique, litanie harmonique, harmoniques, pseudo-pédale. (figure 4)

L'aspect synthétique des *Eclairs sur l'Au-Delà...* - mis à part la période « oiseaux » -, est en fait une constante chez Messiaen, même si quelques pics émergent, comme *Saint-François d'Assise* ou la *Turangalila-Symphonie*. Messiaen considérait sa symphonie, à son époque, comme l'œuvre la plus riche en inventions techniques. On trouve dans cette œuvre, en effet, des passages parmi les plus complexes : « Chant d'amour 2 » (n° 4) accumule pas moins de dix strates rassemblant tous les éléments énoncés auparavant, par-dessus lesquels se greffe le thème-statue ; dans « Joie du sang des étoiles » (n° 5), ce dernier thème se transforme (thématisme à variations) en canon rétrograde à six personnages rythmiques, interdépendants : c'est le moment paroxystique de l'union des amants – Tristan et Yseult – et leur transmutation à l'échelle cosmique. Ce qui apparaît, dans les *Eclairs sur l'Au-Delà...*, c'est au contraire un effort de décantation qui font de cette somme ultime un accomplissement mystique.

³¹ 20 kg de matériel ; 18 partitions d'orchestre ; 2 500 pages, selon Claude Samuel, *Présences d'Olivier Messiaen...*, op. cit.

³² Chants d'oiseaux d'Afrique, Europe, Inde, Nouvelle Zélande, Papouasie, Nouvelle Guinée, Singapour.

³³ Le texte à l'origine de « Plusieurs oiseaux des arbres de Vie » est tiré de : MONLEON, Jean de, *Le Sens mystique de l'Apocalypse. Commentaire textuel d'après la tradition des Pères de l'Église*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1984, 392 p.

³⁴ Si le mot synthèse induit une idée de mélange et de dissolution / transformation, alors il est préférable de parler de somme, qui sauvegarde la multiplicité des éléments caractéristiques.

³⁵ L'Oiseau : n°2, « L'Oiseau-Lyre et la Ville-Fiancée », n°9, « Plusieurs oiseaux des arbres de Vie » ; les Etoiles, la Gloire : n°2, « La constellation du Sagittaire », n°8, « Les étoiles et la Gloire » ; les Anges, le Christ, le Paradis : n°1, « Apparition du Christ glorieux », n°6, « Les sept Anges aux sept trompettes », n°11, « Le Christ, lumière du Paradis » ; l'Amour : n°5, « Demeurer dans l'Amour... ». Plus originaux : le Pardon : « Et Dieu essuiera toute larme de leurs yeux... » ; le Chemin : n°10, « Le chemin de l'Invisible » ; la Grâce : n°4, « Les élus marqués du sceau ».



Figure 4 : Trilles du total chromatique (l'Invisible ?), nimbant le terrible thème entonné par les 6 cors (le Chemin ?) des « chemins de l'Invisible » (*Eclairs sur l'au-Delà...*)

Arrêtons-nous à « La constellation du Sagittaire », qui est plutôt un fouillis d'astéroïdes ; c'est en même temps le moment le plus synthétique des *Eclairs sur l'au-Delà...*, du point de vue des techniques employées. Il résume bien la pensée messianique arrivée à son ultime maturité. Le tableau ci-après montre la multiplicité des techniques utilisées, leur superposition / juxtaposition : couches rythmiques (canon, rythmes indous notamment), couches mélodiques (thèmes), couches « oiseaux ». Elle montre aussi la netteté des contrastes entre éléments et chaque partie (par exemple medium-grave pour les thèmes, joués par les cordes / aigu pour les chants d'oiseaux, joués par les bois), qu'accentuée à chaque fois un silence plus ou moins grand faisant césure. Enfin, on observe la grande simplicité du plan en deux parties symétriques (la seconde est quasi identique à la première) avec coda reprenant des éléments, dans un mouvement descendant à l'opposé de ce qui précède. Cette symétrie est encore soulignée par des rythmes indous placés aux extrémités et au centre de la pièce. Les durées conférées à chaque partie montre un sens pointilleux des proportions (**figure 5**).

Figure 5 : Multiplication des éléments et simplicité formelle dans « La constellation du Sagittaire », *Eclairs sur l'au-Delà...* :

Partie (durée) ³⁶	Éléments rythmiques, mélodiques, harmoniques
PARTIE A	
1 (20') incipit	Rythmes indous candrakalâ puis lakskmîça en blocs harmoniques
2 (40')	<u>Superposition</u> : - Cluster en canon rythmique - Thème 1 en mode 2 - Chant d'oiseau
3 (15') césure	<u>Superposition</u> : - Glissandos harmoniques naturels - Mouvement ascendant, en accelerando et crescendo
4 (40')	<u>Superposition</u> : - Hors-tempos (Chants d'oiseaux) - trille pianissimo suraigu

³⁶ Pour les durées, nous nous référons à l'enregistrement de l'Orchestre national de la Radio Polonaise, Katowice, dir. Antoni Wit, CD Jad C 099, Le Chesnay, 1994.

PARTIE A'

1 (25') incipit	Rythmes indous vijaya, puis makaranda, pratâpaçekhara en blocs harmoniques
2 (55')	<u>Superposition</u> : - Cluster en canon rythmique - Thème 1 en mode 2 - Chant d'oiseau
3 (15') césure	<u>Superposition</u> : - Glissandos harmoniques naturels - Mouvement ascendant, en accelerando et crescendo
4 (40')	<u>Superposition</u> : - Hors-tempos (Chants d'oiseaux) - Trille pianissimo suraigu

CODA

(40') (25') (40')	« Strette » : Rythmes indous simhavikrama puis gajajhampa (A), en blocs harmoniques puis : Thème 2 (B) puis : blocs harmoniques (mouvement descendant) : - accords à renversements transposés - total chromatique - staccatos goutte d'eau
-------------------------	--

1.2.2. L'interrelation, l'interraction

Nous avons vu un premier niveau de complexité. Or, pour entrer dans le nouveau paradigme, Messiaen cherche-t-il à laisser émerger de ses fouillis des effets insoupçonnés, qui feraient d'eux non un simple amoncellement d'éléments plus ou moins imbriqués, mais qui marquerait un *second niveau de complexité* (sens scientifique du terme), le niveau dynamique de l'inattendu et du vivant ?

Dans les superpositions modales ou rythmiques, la juxtaposition crée des liens entre les éléments ; ces liens sont moins de l'ordre de l'unité symbolique ou des parentés structurelles que du contraste, les uns faisant ressortir les autres (ce qui souligne les forces dynamiques qui les gouvernent). S'étant lui-même placé hors du système de « gravitation universelle » de la tonalité, mais dans le cadre d'un système de modes colorés, Messiaen peut superposer à sa guise, sans règles harmoniques contraignantes (si ce n'est les réflexes de consonance-dissonance, les héritages, les gestes pianistiques...). Ainsi, les rapports entre deux modes relèvent moins du couple classique tension / détente que de l'ordre de la complémentarité des couleurs. Pour qu'il y ait complexité au sens morinien du terme, il faut qu'il y ait à la fois antagonisme et complémentarité. Mais peut-on parler d'un mode antagoniste à un autre ? De ce fait, les superpositions peuvent se multiplier, les stratifications de textures en permutations symétriques (n°6), les *ostinati* mélodico-rythmiques peuvent s'empiler, des éléments profondément dissemblables peuvent cohabiter, comme un accord à résonance contractée et un chant de la Fauvette des jardins (n°8), sans parler des polyphonies « oiseaux des arbres de Vie » (n°9).³⁷

Certes, les personnages rythmiques, non employés dans les *Eclairs sur l'Au-Delà...*, sont un bon exemple de possible complexité : il s'agit d'une entité de trois rythmes qui s'effondreraient en l'absence d'un seul. Il sont donc interdépendants ; le phénomène qu'ils engendrent doit être pris dans sa globalité. Mais par interaction, nous entendons aussi : influence de l'un sur l'autre, altération, bifurcations, co-engendrement... Or, ces personnages rythmiques se meuvent de façon autonome / hétéronome, distinctement / simultanément. C'est moins l'indécision de leur devenir mutuel qui est écouté, mais le mécanisme dans sa globalité. De même, les *polytempi* se déroulent comme des chants d'oiseaux indépendants les uns des autres. S'il n'y a pas d'influence, en revanche, il n'y a pas hétérogénéité absolue : leur simultanéité a été pensée en fonction d'une couleur modale, harmonique, structurelle précise, en tout cas de part une sensibilité créatrice plaçant ces éléments d'une certaine

³⁷ Pour Alain Périer, la « dissociation manifeste du rythme, de l'harmonie et de la mélodie » est telle dans le *Quatuor pour la fin du Temps* (1941), que « chacun des protagonistes donne l'impression d'improviser de son côté, et de façon bien plus subtile et déliée qu'en les modernes happenings où l'anarchie finit par tuer la notion même de liberté ». Il cite la « Liturgie de cristal » (n°1) : le piano (ostinato harmonico-rythmique) « marque sa complète autonomie » par rapport au violoncelle (ostinato mélodico-rythmique) au couple « complètement à part » de la clarinette et du violon (chants d'oiseaux). PERIER, Alain, *Messiaen, op. cit.*, pp. 54-55.

façon, et non d'une autre. Ces éléments ne pourraient être séparés de leur contexte et placés ailleurs, comme ce peut être le cas chez d'autres compositeurs, notamment dans le cadre de l'œuvre ouverte.

En fait, le point de complexité le plus manifeste réside dans l'utilisation de la couleur musicale. Les « complexes de couleurs » apparaissent dès les *Préludes* pour piano (1929), qui sont certes des « études de couleurs »³⁸, mais de couleurs *mêlées*, avant que son langage s'enrichisse d'une rythmique et d'une ornithologie. Mieux : « Les sons impalpables du rêve », pièce polymodale, superpose deux modes bleu-orange et violet-pourpre. Encore une superposition d'éléments restants « clairs et distincts », mais dont l'interrelation permet à chaque composante de ressortir. Pour les *Trois petites Liturgies de la Présence divine*, Messiaen explique que la « juxtaposition » et la « superposition » des modes, qui sont des couleurs harmoniques, produit des « mouvements entremêlés », des « tournoisements » dont les *Couleurs de la Cité Céleste* sont une merveilleuse réalisation³⁹. Le principe d'ubiquité et la nature cumulative du texte (planètes, fleurs, oiseaux, temporalités multiples) est rendu par des superpositions de couleurs polymodales entrecroisées, et des procédés variés tels que les fusées contraires en éventail fermé confiées au piano.

Les bien nommés *complexes* de couleurs jouent sur l'antagonisme / complémentarité des couleurs sonores, « comme un peintre souligne une couleur par sa complémentaire ». Le simple « son-couleur » est toujours multiple et nuancé, parfois à l'extrême, comme l'émblématique 2^e mode à transpositions limitées, utilisé dès le début (*Le Banquet céleste*, pour orgue, 1928). Mais l'idée même de couleur sonore est déjà un tissage sensoriel.

1.2.3. L'incertitude, le déséquilibre

Le chrétien fervent a-t-il laissé une place à l'incertitude ? Les théories scientifiques qui bouleversent la représentation du monde et l'attitude de pensée du XX^e siècle : de la relativité générale à la thermodynamique, la cybernétique, l'écologie, les notions de catastrophe, désordre, déséquilibre, inconnu, hybridation, turbulence, vie... connaissent-elles quelques inscrustations dans la musique de Messiaen ?

Paradoxalement, c'est le chant grégorien qui l'initie à des données essentielles du Vivant : rythmique souple alternant des groupes neumatiques accentués par deux ou trois, ce qui perturbe l'idée d'une pulsation mécanique, créé un déséquilibre interne compensé par la périodicité des grands cycles de la phrase / souffle. C'est la matérialisation de la dialogique simple (économie, dépouillement, précision) / complexe (richesse, souplesse, polysémie symbolique). « Le chant grégorien est l'œuvre de moines très savants, c'est un art extraordinairement raffiné, mélodiquement et rythmiquement, un art qui date d'une époque où l'harmonie n'existait pas dans le monde occidental, avec l'embarras des accords »⁴⁰. Entre parenthèses, il y a dans cet embarras une nostalgie d'un âge d'or contredite par des œuvres où l'harmonie et la couleur sont mises en avant. Il rejette l'artificialité de la pulsation mécanique telle qu'elle est enseignée dans les « conservatoires », application radicale de la conception classique (et occidentale) du temps musical. Le genre de la marche militaire est de ce fait antinaturelle selon lui. La vraie marche est « une série de chutes plus ou moins évitées »⁴¹. D'où l'utilisation des valeurs irrationnelles. Le sens des proportions formelles, bien qu'issu de schémas on ne peut plus classiques, se trouve totalement « complexifié », c'est-à-dire rendu à la liberté et la singularité de la nature, au moment de sa période « oiseau ». Rappelons que la complexité de la nature, une fois transposée, rationalisée, simplifiée dans sa musique, acquière une nouvelle complexité, à l'imitation pourrait-on dire de la nature. Dans *Des Canyons aux étoiles*, la Grive musicienne chante « sur des rythmes très extraordinaires, encore plus riches que nos rythmes grecs et indous »⁴². Pour Messiaen, dans la nature – et par conséquent dans sa musique – il existe des cycles réguliers et des lois immuables (numériques par exemple). Ce concept de *loi* gouvernant l'univers est une importante pierre d'achoppement entre paradigme de simplification et complexité. Messiaen cherche à réconcilier musicalement des logiques opposées : foi et nature, foi et science, comme a pu le faire Teilhard de Chardin à la même époque⁴³, mais en se plaçant plutôt dans une perspective cartésienne, fondée sur la certitude. Enfin, nous avons vu que le hasard, même dans sa dimension créatrice, était rejeté *a priori* par Messiaen.

³⁸ Cité par Alain Poirier, *Messiaen*, Paris, Le Seuil, coll. Solfège, p. 19.

³⁹ MESSIAEN, Olivier, « Trois petites Liturgies », *op. cit.*, p. 5

⁴⁰ SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p. 3.

⁴¹ *ibidem.*, p. 103.

⁴² *ibidem.*, p. 141.

⁴³ TEILHARD de CHARDIN, Pierre, *Science et Christ*, Paris, Le Seuil, 1955, 293 p. ; *Le phénomène humain*, Editions du Seuil, Paris, 1965, 348 p.

2. Paradoxes

2.1. Entropie et perception

Michel Philippot, partant des théories de l'information, donne une définition de la complexité musicale⁴⁴. Selon lui, « *comprendre une musique* » implique que l'on parvienne à « *maîtriser sa complexité* »⁴⁵.

Qu'est-ce donc, dans un premier temps, que *comprendre* la musique ? Philippot rappelle qu'il existe trois types de mémoire dans l'acte perceptif. Messiaen comme bien des compositeurs joue sur les trois niveaux. Héritier de Debussy, il reconnaît une importance nouvelle à ce que Philippot appelle la « sensation immédiate » du « son »⁴⁶ ; pour lui, il s'agit en particulier des couleurs ou des sentiments et visions de nature religieuse. S'adressant aussi à la « mémoire phosphorescente », celle des éléments courts, il articule son discours sur la mélodie et le contraste entre les motifs ou les événements. Il fait enfin appel à la « mémoire profonde » de l'auditeur, niveau supérieur de perception, parce qu'il opère par répétition, augmentation, diminution et transformations diverses dans le cadre de constructions vastes ou serrées (principe du thématisme à variations pré-cité). Comprendre relève de ce troisième niveau. La musique de Messiaen requiert à la fois sensibilité et intellectualité ; c'est peut-être la raison de son succès, la multiplicité des écoutes et des degrés d'intelligence musicale y trouvant son compte.

Qu'est-ce, d'autre part, que la *complexité* musicale ? Pour Philippot, les musiques sont soit compliquées, soit complexes - ce n'est pas la même chose ! « La complication est proportionnelle à la quantité d'information nécessaire pour *décrire* un message musical donné. La complexité est proportionnelle à la quantité d'information nécessaire pour *décrire les règles d'assemblage* des éléments dont l'organisation constituera le message musical »⁴⁷. La musique la plus compliquée expose les éléments de façon aléatoire ou « ergodique ». Sa « complication » est donc proportionnelle à son entropie, c'est-à-dire à son désordre, et au nombre d'éléments compris dans ce désordre ; on peut donner une valeur à son niveau d'entropie. Il semble évident que la musique de Messiaen n'est jamais compliquée au moment de sa création, puisqu'elle obéit très fortement à des *règles*, des contraintes, des processus. Les éléments ne sont jamais laissés au hasard. En revanche, il faut déterminer si l'auditeur perçoit ces règles. S'il y parvient, il perçoit la complexité du discours musical ; sinon, il se trouve face à un ensemble que son oreille (son entendement) juge désordonné, et il perçoit une musique compliquée, et d'autant plus compliquée qu'il y a de nombreux éléments (et qu'il perçoit que le nombre des éléments est élevé). Il y a bien entendu une gamme variée entre l'impression de désordre et la compréhension de la complexité intégrale, et parallèlement, une façon de jouer et de goûter la musique grâce à la sensation sonore et à la mémoire profonde.

L'auditeur perçoit-il les règles de composition utilisées par Messiaen ? C'est bien pour se faire comprendre que le maître a rédigé un Technique sur son propre « langage musical », suivie d'un Traité, qu'il a rédigé des notices de disques et qu'il a explicité avec soin sur la partition même les procédés utilisés. Car « les règles sont inventées par les musiciens », explique Philippot. Mais nous pensons que ce n'est pas le tout qu'elles soient inventées par eux : encore faut-il qu'elles soient adaptables à la musique, que l'ensemble des règles entrent en harmonie (qu'une règle ne détruise pas une autre) et qu'elles répondent aux exigences de la musique même (par exemple, qu'elles ne produisent pas une musique injouable). Il est rare que les compositeurs utilisant des règles extrêmement exigeantes, s'en tiennent à la lettre à ces règles et ne cherchent pas, en permanence, à « rendre à la musique son bien », c'est-à-dire à privilégier une certaine conception de la beauté musicale, instrumentale, timbrique, formelle... Messiaen comme l'école française, Boulez en tête, est réputé pour son sens de la « belle harmonie » et de la couleur orchestrale, quelle que soit la rigidité et la quantité de ses règles. Xenakis ou Ferneyhough ne sont pas les derniers à faire des écarts réguliers et considérables à leurs propres règles de départ.

⁴⁴ PHILIPPOT, Michel, « Temps, complexité et œuvres musicales », *Écrits*, Vincennes, Association M. Philippot, 508 p., 1998, hors commerce. L'article cité, non paginé, est disponible sur internet : <http://www.entretemps.asso.fr/Philippot/Ecrits/31.temps.html>.

⁴⁵ C'est nous qui soulignons.

⁴⁶ La notion de « son », considéré soit comme antérieur à toute intelligence (niveau primaire), en musique classique par exemple, soit comme l'objectif même de l'intelligence (niveau ultime), dans les « musiques actuelles » notamment, est devenu un objet d'étude en soi, et un problème central des esthétiques contemporaines, ainsi que le montre : DELALANDE, François (dir), *Le Son des musiques. Entre technologie et esthétique*, Paris, Buchet / Chastel, Pierre Zech Editeur, INA / GRM, coll. « Bibliothèque de Recherche Musicale », 2001, 272 p.

⁴⁷ C'est nous qui soulignons.

L'intelligibilité d'une œuvre complexe dépend à la fois du compositeur et du public : la connaissance du code du compositeur ou d'un code commun permet de comprendre la musique. Dans le cas de Messiaen, les modes à transpositions limitées rejoignent les grandes règles du système tonal / modal que l'auditeur a assimilées depuis quelques siècles. Il se trouve donc que, même si l'auditeur ne saisit pas le caractère limité de leurs transposition, en tout cas il perçoit, à un niveau inférieur, de façon plus immédiate, un système de consonances et de notes polaires. Mais combien d'auditeurs perçoivent réellement, y compris parmi les musicologues, le mode, le type d'accords, et même, à un niveau basique, le « son » qui en l'occurrence se veut « couleur(s) » ? Messiaen n'aura pas eu besoin de grands combats pour défendre sa modernité, malgré les incompréhensions et les scandales, en comparaison de certains de ses contemporains, qui eux ne possédaient pas un code jouant avec autant de finesse sur la tradition et l'innovation.

L'apprentissage d'un code – qui devient style d'un compositeur ou style d'une époque - se fait par la répétition, l'acculturation, l'imprégnation. Connaître permet de reconnaître. Une règle, une fois assimilée, permet de transformer une impression de désordre en amorce de construction. L'entropie et la complication de la réalité sonore se transforment en complexité musicale. L'intelligibilité via la mémoire peut fonctionner.

Les théories de la complexité sont donc une réhabilitation – car nous estimons que ces notions sont trop écartées des sciences de l'éducation par exemple - du savoir, de la culture, de la connaissance, en terme de quantité, tant en ce qui concerne l'oreille (repérage des hauteurs, des durées, des timbres) qu'en ce qui concerne la formation historique, esthétique, analytique. La sensibilité, la logique et les autres dispositions sont importantes, mais ne se fier qu'à elles serait illusoire si l'on cherche à comprendre la musique d'Olivier Messiaen. Maîtriser la complexité de son discours musical, ce n'est pas s'en tenir simplement aux éléments de tradition, mais avoir découvert et intégré les règles propres à l'œuvre, comme les modes rythmiques ou les complexes de couleurs, qui en font la singularité.

Cette approche de la complexité permet aussi de mieux cerner ce qui fait la valeur de la musique classique en général, et de Messiaen en particulier. Le peu de complexité pourrait s'appeler la simplicité (laquelle serait un premier niveau sur l'échelle de la complexité). Le peu de complication pourrait s'appeler le simplisme ou le minimalisme. Quant à l'excès, il pourrait s'appeler le complexisme (les allemands appellent certains compositeurs *Komplexists*) ou le maximalisme. Mais l'idée d'excès revient à admettre qu'en art, contrairement à la vie ou aux phénomènes naturels, la complexité ne doit pas dépasser un certain seuil, le stade de ce qui est « humainement perceptible » (par l'érudit ou le public), un seuil comprenant aussi les possibilités de l'interprétation, les valeurs esthétiques, un seuil inscrit dans une époque donnée et donc appelé à évoluer.

Toutefois, l'approche de Philippot semble déboucher sur une contre-définition de la complexité, si l'on se réfère à ce qui a été dit du morinisme. La production et la recherche de règles régissant la musique et définissant sa complexité ne renvoient-elles pas au paradigme classique ? Y a-t-il contradiction entre cette conception issue des théories de l'information et une vision de la complexité héritée des théories du chaos et des systèmes dynamiques ? Pour ces dernières, c'est bien la vie du système, non ses règles immuables et mécaniques, synonymes de mort, qui va générer de la complexité, c'est-à-dire des qualités nouvelles. C'est tout le débat entre déterminisme et indéterminisme : le chaos engendré par une simple équation, ou l'ordre et la création surgissant de l'entropie. De même, la complexité est décrite comme une longue conquête, une victoire de l'ordre et de l'intelligence, de la bactérie à l'homme : quelle contradiction avec une vision non-linéaire, quelle consécration de la notion de progrès, pourtant battue en brèche de toute part ! Cette pyramide de la complexité exprimée par Morin (*Le Paradigme perdu*⁴⁸) n'entre-t-elle pas en contradiction avec sa conception cyclique, récursive, et son rejet de la dialectique pour la dialogique ?

Le concept de « dialogique » ou de « paradoxe » est un pilier de la complexité : l'exposé des critères montre une gradation, la multiplication par exemple n'exclut pas, au contraire, l'autonomie des éléments. Toutefois, elle s'oppose à l'économie des moyens, comme le principe d'incertitude s'écarte des phénomènes gouvernés par la logique classique. Là où apparaît du « chaos » à partir d'une équation « déterministe », c'est dans les phénomènes non-linéaires. De même, l'intérêt de la complexité d'un système dynamique, qui n'apparaît pas dans l'exposé de Philippot, réside dans les productions inattendues dites « émergentes ». Bien que grand improvisateur, Messiaen ne mise pas sur les possibles d'un dynamisme plus ou moins aléatoire qui pourrait relever d'un renoncement au contrôle de la pensée et de la sensibilité, dans l'esprit par exemple de l'œuvre ouverte. Xenakis s'était tôt intéressé aux théories du chaos, Hugues Dufourt à la théorie des catastrophes, Cage aux potentialités contenues hors du concept de « musique ». Aujourd'hui, les fractales intéressent Jean-Claude Risset, la courbure du temps François Leclère. Mais pour le compositeur des *Eclairs sur l'au-Delà*..., il s'agit d'une pensée arithmétique et géométrique à la fois plus orientale et plus euclidienne.

⁴⁸ MORIN, Edgar, *Le Paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Le Seuil, coll. "Points, série "Essais", 1979, 262 p.

2.2. Déterminisme et temporalités multiples⁴⁹

La conception de l'existence humaine selon Messiaen est celle de la prédestination : « Dès les premiers instants de la conception, l'enfant est lui-même, futur artiste ou futur meurtrier, futur ouvrier ou futur président »⁵⁰. Il reconnaît l'évolution de l'Histoire, mais cette évolution est sinon déterminée, du moins logique et linéaire. C'est une succession « ordonnée » d'événements, une accumulation progressive d'inventions et de conquêtes, une lente sublimation de l'esprit et de l'oreille humaine. Ainsi en Occident apparaît d'abord la mélodie, puis l'harmonie, le timbre et enfin le rythme. Il s'agit bien d'un *enrichissement* plutôt que d'une *transformation* : quand Claude Samuel suggère à Messiaen que la musique « gagne d'une part ce qu'elle peut perdre par ailleurs », le maître répond : « elle perd peut-être en simplicité, mais elle gagne en diversité de richesses »⁵¹. Son analyse est ensuite assez contradictoire, parce qu'il reconnaît l'importance des périodes de décantation après les pics de complexité. Les successeurs de Machaut, par exemple, « pataugeaient mathématiquement dans le nouveauté », dit-il, avant de calmer leur « délire ». Heureusement la musique s'est « épurée » : elle est devenue harmonique à l'époque classique. Enrichissement ou décantation ?

Face à cette progression, Messiaen oppose la vision immobile de la Divinité, un déterminisme qui n'a rien de terrifiant selon lui ; même si l'homme est condamné à demeurer ouvrier ou artiste raté, il doit savoir qu'au bout de la route, il y a un Au-delà d'une indescriptible splendeur.... De même que le Dieu de Descartes était une « substance infinie, éternelle, immuable, indépendante, toute-connaissante, toute-puissante »⁵², de même le Dieu de Messiaen est « éternel par essence », c'est-à-dire « sans commencement, sans fin, sans succession »⁵³. Instrument à la fois impuissant et bienheureux de la Divinité, Messiaen peut déclarer avec joie que le mot Liberté lui est étranger.⁵⁴ Cette conception du temps immobile se réalise dans « Le Christ, lumière du Paradis », type de pièce au tempo étiré à l'extrême qui a fait la réputation de l'auteur. Notons que « Demeurer dans l'Amour... » (n°5) insiste sur « demeurer », alors que le « Développement de l'amour » (n°8) de la *Turangalîla-Symphonie* est un des rares morceaux qui soit dans l'esprit du développement (il réutilise les dix éléments structurants de la symphonie).

Par conséquent, c'est bien un antagonisme Temporalité / Eternité qui gouverne sa pensée. « J'aspire à l'éternité mais je ne souffre pas de vivre dans le temps »⁵⁵. Messiaen oppose très souvent un élément statique à un élément dynamique : nous l'observerons dans « Les sept Anges aux sept trompettes ». La musique elle-même est temporalité ; il va donc user de stratégies de captation, de suspension, d'immobilisation. Sa musique sera moins une flèche qu'une sphère, moins un arc tendu qu'un vitrail tournoyant. Messiaen émet une autre hypothèse, celle de la multiplicité des temps pour la « Psalmodie de l'ubiquité par amour » (n°3) des *Trois petites Liturgies...* : « Temps très longs des étoiles, temps longs des montagnes, temps moyen de l'homme, temps très court de l'insecte »⁵⁶. Messiaen est à la fois proche d'une conception braudélienne des strates temporelles (dans certains passages de ses œuvres) et fort loin des théories contemporaines d'Ilya Prigogine ou de Jacques Monod sur l'irréversibilité du temps⁵⁷. Sa théorie comme sa pratique des phénomènes non rétrogradables sont une volonté affichée – pour nous noyée de naïve illusion - d'inverser la flèche du temps. N'y a-t-il pas une souffrance d'*exister*, au sens sartrien du terme, dans ce désir de « rétrograder » le temps ? Messiaen est empreint de joie et de certitude ; devant cette évidence, posons-nous une question : l'existence temporelle n'est-elle pas une perpétuelle

⁴⁹ Sur le déterminisme, on consultera avec fruit : BALIBAR, Etienne, MACHEREY, Pierre, « Déterminisme », *Encyclopaedia Universalis*, tome VI, Paris, 1985, 1248 p., pp. 21-26, ainsi que : DAHAN DALMEDICO, Amy, CHABERT, Jean-Luc, CHEMLA, Karine (dir.), *Chaos et déterminisme*, Paris, Le Seuil, coll. « Sciences », série « Points », 416 p.

⁵⁰ MESSIAEN, Olivier, *Musique et couleur...*, *op. cit.*, p. 13.

⁵¹ SAMUEL, Claude, *Permanences d'Olivier Messiaen...*, *op. cit.*, p. 43.

⁵² DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques*, « Méditation troisième », cité in ALQUIE, Ferdinand, *op. cit.*, p. 1175.

⁵³ *Ibid.*, p. 43. L'ange de l'Apocalypse selon saint Jean déclare également : « Il n'y aura plus de temps ».

⁵⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁶ MESSIAEN, Olivier, « Trois petites liturgies », *op. cit.*, p. 8.

⁵⁷ MONOD, Jacques, *Le hasard et la nécessité*, Paris, Le Seuil, 1970. Pierre Albert Castanet renvoie aussi à Jacques Monod, lorsqu'il s'interroge à propos des rapports entre musique, improvisation et aléatoire : « La musique doit-elle émaner de l'instant (hic et nunc), ne vit-elle que du « temps présent éternel » (Yyosuke Schiina), du paradoxe et de l'irréversibilité ? ». CASTANET, Pierre Albert, éditorial aux *Cahiers du CIREM* n°18-19 « Musique et aléatoire(s) », Rouen, 170 p., p. 6.

frustration, au regard de la vie éternelle ? De quelle souffrance enfouie la sublimation musicale, l'adoration mystique, l'attente et la nostalgie d'un Au-delà sont-elles la face cachée ?...

Le rousseauisme naturaliste, la nostalgie d'un âge d'or, la quête d'un langage non articulé ou archétypique, au XXe siècle, est allé très loin. Parce que « la civilisation nous a gâtés »⁵⁸, explique Messiaen, les yeux et les oreilles se tournent vers la nature, qui seule « a conservé une pureté, un jaillissement, une fraîcheur que nous avons perdu »⁵⁹. « La Grive des bois » (n°10), dans *Des Canyons aux étoiles* (1971-74), montre avec clarté, force et simplicité, l'antagonisme entre l'homme corrompu, c'est-à-dire – pour reprendre les termes du maître - l'homme déformé par lui-même et qui s'est, par sa propre faute, rendu laid, coupable, méchant, criminel (idée incarnée par l'arpège retourné de la grive) et l'homme dans sa vérité originelle, le chef-d'œuvre de la Création, rendu à sa magnificence première après la mort (idée incarnée par le cor).

Non seulement le maître ne « croit » pas au hasard, mais sa pensée est toute entière tournée vers la maîtrise du temps. Pour lui, le hasard ne peut pas émerger d'un quelconque calcul, comme pouvait le faire Xenakis. Loin des théories du chaos déterministes, il ne croit qu'à la Prédestination. Dans la Bible, tout est écrit ; Daniel comme Jean, dans *l'Apocalypse*, utilisés pour les *Eclairs sur l'Au-Delà...*, ferment la porte au hasard. Daniel par exemple fixe la durée exacte des persécutions ; ainsi la loi des nombres gouvernent les rythmes et les cycles (temps dynamique), les structures et les essences (temps statique).⁶⁰ L'art ne peut guère surgir de l'aléatoire ; au contraire, les phénomènes naturels mouvants et ondulatoires sont rendus en musique par un savant et subtil contrôle du rythme, comme a pu le faire Debussy⁶¹. Chez Messiaen, la construction mélodique cherche cette continuité qui se rapproche du chant grégorien ; par ses valeurs irrationnelles, le rythme peut *couler*, ainsi que l'entend l'étymologie grecque (*rheô*)⁶².

...le rythme est issu du mouvement des flots, des ondulations des vagues de la mer. Il se rattache donc primitivement au mouvement, mais au mouvement répété avec des variantes toujours nouvelles ; c'est-à-dire à l'infini de la périodicité irrégulière...⁶³

Toutefois, la maîtrise du temps passe par sa rationalisation (il doit être dans un premier temps « divisé », « haché ») et, sur le plan supérieur, par des processus stricts visant souvent à contrarier cette écoulement unilinéaire : superposition, rétrogradation, etc. Entre ce temps charnel de la mélodie et l'ordonnement classiques des parties ou épisodes qui se succèdent, il peut y avoir une temporalité suspendue de nature religieuse reflétant l'Harmonie préétablie (Leibniz) ou encore la Grâce (Pascal). On voit avec clarté que ce n'est pas une vision de l'espace-temps contemporain... comme peut l'avoir par exemple Tristan Murail dans la *Dynamique des fluides* (1990-91) pour orchestre, œuvre contemporaine des *Eclairs sur l'Au-Delà...* utilisant métaphoriquement les fractales et le chaos.

2.3. Esotérisme et cartésianisme

A notre époque de précision scientifique, au moment des théories sur l'expansion de l'univers, on s'aperçoit que la Bible a toujours dit la Vérité, que le nombre des étoiles était vraiment innombrable et aussi que les étoiles chantent.
Olivier Messiaen⁶⁴

⁵⁸ SAMUEL, Claude, *Permanences d'Olivier Messiaen...*, op. cit, p. 141.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 2.

⁶⁰ RIFFARD, Pierre A., *L'Esotérisme...*, op. cit., § « Invariant 5 : le nombre », p. 357.

⁶¹ SAMUEL, Claude, *Permanences d'Olivier Messiaen*, op. cit, p. 105.

⁶² LOUVIER, Alain, « Olivier Messiaen, le rythme et la couleur », *Portrait(s) d'Olivier Messiaen*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1996, p. 49.

⁶³ MESSIAEN, Olivier, *Traité...*, op. cit., tome 1, p. 39.

⁶⁴ cité in PERIER, Alain, *Messiaen*, Paris, Le Seuil, coll. « Solfège », 192 p., p. 148.

*L'Esotérisme est l'aspect spirituel du Monde,
Inaccessible à l'intelligence cérébrale*
R. Schaller de Lubicz⁶⁵

La principale objection à un cartésianisme de la pensée de Messiaen est son goût du merveilleux. C'est bien le sentiment religieux qui gouverne chaque note. La fascination de la *magie* du Nombre ou le choix des extraits bibliques montrent qu'il existe, de surcroît, une dimension ésotérique ; or l'ésotérisme est un mode de complexification⁶⁶.

Prenons dans un premier temps l'exemple des « sept Anges aux sept trompettes » (n°6) des *Eclairs sur l'Au-Delà...* Le thème à l'unisson entonné par les cors, les trombones et les bassons, est mis en relief par la strate rythmique des percussions. Le nombre 7 qui, d'après nos recherches⁶⁷, symbolise la rédemption – c'est donc une action -, mais aussi le nombre 3, qui symbolise la Vérité éternelle – et donc la non-action. En effet, l'idée directrice des *Eclairs sur l'Au-Delà...* est la vision de la Vérité divine, comme l'indique le titre, mais aussi le chemin vers cette Vérité divine, ainsi que le signale l'exergue : « comprendre enfin l'Invisible ». Double articulation au sein même de la strate rythmique, du temps éternel (3) et du temps perturbé (7) : un module de 3 doubles croches est joué 3 fois, avec une triple reprise ; il est confié à 3 cymbales, 3 gongs, 3 tam-tams - on note donc que 3 est systématiquement multiplié par 3, ce qui donne 9, le nombre de la Maternité et du Temps infini -, ce module démultiplié est perturbé par un module de 7 doubles croches (1+6). Tout ceci semble n'être, au premier abord, que du symbolisme.

Rappelons maintenant l'utilisation d'un « langage communicable »⁶⁸ dans *Des Canyons aux étoiles* (1971-74) où la musique de Messiaen révèle « ce qui est écrit sur les étoiles », ni plus ni moins : MENE, TEQUEL, etc. Les lettres correspondent à des notes, et donc développent une signification seconde. D'emblée, Messiaen tente de devancer les critiques, et de se démarquer de la Kabbale : il ne s'agirait que d'une opération sémiologique faite « par jeu » et « pour renouveler [sa] pensée ». Mais de quoi s'agit-il ? Dans les *Méditations sur les mystères de la Sainte Trinité* (1969), de signaler « le seul mot important de tout langage » : Dieu ! Et cela à la façon des noms de rois dans les hiéroglyphes, dans l'écrin d'un cartouche - musicalement, cela donne un thème. Un jeu sur le nom divin ? !

La grande synthèse des *Eclairs sur l'Au-Delà...* n'utilisera pourtant pas cet alphabet, au contraire de tout ce qui fait le « charme étrange des impossibilités », c'est-à-dire ce qui possède une « emprise *chiffrée* » et une « puissance *occulte* ». Nous soulignons : OCCULTE. Pierre Riffard explique que la symbolique et la science des nombres, des lettres, la « sténographie », c'est-à-dire la cryptographie occulte telle que le langage communicable, sont des branches constitutives des sciences occultes.⁶⁹

Cela n'est pas suffisant pour faire de Messiaen un membre d'une confrérie quelconque, bien au contraire. L'hérésie, la franc-maçonnerie, l'hermétisme (Giordano Bruno brûlé vif en 1600) sont condamnés par l'Eglise, mais la religion ne rejette pas l'ésotérisme, qui est présent dans la Bible. L'Apocalypse (Daniel, saint Jean), musicalisée dans « La constellation du Sagittaire » (n°2), est abordée dans sa version ésotérique, non dans son sens religieux. L'Apocalypse commence ainsi : « Révélation de Jésus-Christ : Dieu la lui donna pour montrer à ses serviteurs ce qui doit arriver bientôt. » Les religieux ont retenu la fin de la phrase, la fin du monde, les gnostiques ont retenu le début. Pour Messiaen, c'est bien le mot révélation qui est déterminant, avec toute l'imagerie qu'il comporte. Cette nuance de taille fait des *Eclairs... sur l'Au-Delà* un commentaire gnostique.

Deux penseurs clefs occupent, aux côtés de Jan van Ruusbroec⁷⁰, Thomas a Kempis, Dom J. de Monléon⁷¹, une place centrale : Saint-Augustin dont les pages sur la magie symbolique dans *La Cité de Dieu*⁷²

⁶⁵ *Propos sur ésotérisme et symbole*, cité in RIFFARD, Pierre, *L'ésotérisme*, op. cit., p. 14.

⁶⁶ Messiaen n'a aucune originalité à cela. Citons parmi ceux qui l'ont marqué : Shakespeare, Mozart, et parmi les autres : Dante, Rabelais, R. de Lassus, Rembrandt, Kant, Goethe, Novalis, Balzac, Hugo, Wagner, Nerval, Baudelaire, Huysmans, Villiers de l'Isle-Adam, Moreau, Redon, Scriabine, Jung, Ernst, Artaud, Satie, Yourcenar. Plus proche de nous : le « yoga électronique » (*bio-feedback*), le *New Age*, les fractalistes soi-disant « disciples » de Mandelbrot.

⁶⁷ Cf. ARNAULT, Pascal, DARBON, Nicolas, *Messiaen...* op. cit., p. 136.

⁶⁸ MESSIAEN, Olivier, « Le langage communicable », in livret du disque *Trois petites Liturgies de la Présence Divine, Méditations sur les mystères de la Sainte Trinité*, CD Erato 4509-92007-2, 1993, pp. 16-22.

⁶⁹ RIFFARD, Pierre, *L'ésotérisme*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1/ 1990, 2/ 1993, 1030 p.

⁷⁰ Mystique brabançon du XVIe siècle, faisant partie de la « mystique rhénane » avec Maître Eckhart, condamné en 1329. Thèmes : prédestination et « triomphe de Dieu » ayant inspiré les ésotéristes. RUUSBROEC, Jan van

constituent une source de l'ésotérisme ; saint Thomas d'Aquin et sa *Somme Théologique*⁷³, cités par exemple pour le langage communicable, qui est une référence importante en astrologie⁷⁴ : n'oublions pas que pour Messiaen, « les étoiles chantent »⁷⁵. S'il a mis en musique la « constellation du Sagittaire », c'est qu'elle est au cœur de notre galaxie, et qu'elle correspond à son signe zodiacal...

Messiaen possède un ésotérisme *symbolisant*⁷⁶, type idéal représenté par l'alchimiste Paracelse, où le nombre, les images, les sons-couleurs sont analogie. Messiaen fait correspondre, de façon œcuménique, les religions du monde, et trouve une logique spirituelle universelle dans la symbolique des nombres : on sait sa connaissance des cultures orientales. On trouve de nombreuses illustrations ésotériques, et des explications montrant un intérêt gourmand, dans le *Traité*. Par exemple, le rythme *candrakalā* (la beauté de la Lune) qui débute « La constellation du Sagittaire », se structure en deux groupes de 3 auquel on ajoute 1, chiffre 7 déjà évoqué pour « Les sept Anges aux sept trompettes », correspondant à l'idée de Rédemption dans les *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*.

A propos du Sceau de Salomon (chiffre 7)

*Pour les Chinois, explique Messiaen, le Yang et le Yin expriment les forces masculines et féminines qui se partagent l'univers. Un triangle équilatéral, la pointe en haut, symbolise l'élément mâle, le feu et le Yang. Un triangle équilatéral, la pointe en bas, symbolise l'élément femelle, l'eau et le Yin. Ces deux figures entrelacées donnent l'hexagramme, basé sur le chiffre 6. En y ajoutant le cercle dans lequel s'inscrivent les 2 triangles, nous obtenons $6 + 1 = 7$, et encore une fois, le rapport de 6 à 7. Le dessin ci-dessus était connu des Egyptiens. On le nomme « Sceau de Salomon ». Il fut respecté dans la culture hébraïque en tant qu'« Etoile de David ». C'est aussi un des diagrammes symboliques ou « yantra » les plus employés aux Indes (...) Le cercle entourant la figure étoilée représente le Temps.*⁷⁷

La coda de cette même « constellation du Sagittaire » se termine par le rythme indou *gajajhampa* (la force du lion, seigneur des catégories), reposant sur le chiffre 4 ; le principe du *svastika* enlacé représentant ce chiffre est utilisé par Messiaen pour figurer les quatre piliers thématiques de la *Turangalīla-Symphonie*.

Or, la doctrine alchimique est explicitement utilisée pour le Thème 4 de la *Turangalīla-Symphonie* : *Solve et Coagula*, « Dissous et Coagule », formule alchimique, l'une des douze sentences de l'ésotérisme occidental!⁷⁸ N'est-ce qu'un amusement ?...

L'alchimie tend tout entière à développer sa magie dans la puissance mystérieuse des nombres : « Sachez que les sept métaux dérivent de trois matériaux », énonce Paracelse, le maître Alchimiste⁷⁹. Sept et trois : à nouveau les « sept Anges aux sept trompettes » ! La symbolique numérale présente chez Bela Bartók ne renvoyait pas à l'Au-delà, alors que des compositeurs spirituels comme Manfred Kelkel ou John Cage s'inspiraient du *shingon* à travers des *mandalas* sonores ou du *Yi king*, formes de l'ésotérisme oriental. Sans parler de compositeurs mystico-ésotériques comme Giacinto Scelsi, Krzysztof Penderecki ou encore Karlheinz Stockhausen, adepte du

[Rusbroeket, Rusbrock l'Admirablev, Rusbrochius, Rusbroche], *Écrits*, Bégrolles-en-Mauges, Abbaye de Bellefontaine, coll. « Spiritualité occidentale », 1990.

⁷¹ MONLEON, Jean de, *Le Sens mystique de l'Apocalypse*, op. cit.

⁷² SAINT-AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, Paris, Classiques Garnier, 1960, tome II.

⁷³ D'AQUIN, Thomas, *Somme Théologique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1953.

⁷⁴ « Lorsque quelqu'un est heureux, c'est parce que dit-on, il est bien honnête grâce à Dieu, bien gardé grâce à l'Ange et bien né de grâce au Ciel. Et pour des raisons semblables, les astrologues peuvent juger de la longueur et de la brièveté de la vie », D'AQUIN, Thomas, *Somme contre les gentils*, Livre III, chap. 92, cité in JUNCTIN DE FLORENCE, F., *Speculum astrologiae* (posth., 1581-1583), Lyon, 2 vol., B.N. : n° V 1903, p. IX.

⁷⁵ Citations mises en exergue à « La constellation du Sagittaire » : « Ô vous, astres du ciel, bénissez le Seigneur ! » (DANIEL, *Cantique des trois jeunes gens*, chap. 3, v. 63 ; « Dieu appelle les étoiles, elles répondent... » (Livre de Baruch, chap. 3, V. 35) ; « Le concert joyeux des étoiles du matin... » (Livre de Job, chap. 38, v. 7). Les étoiles produisent aussi un « concert joyeux » en compagnie des acclamations des fils du ciel dans le quatrième épisode d'*Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964).

⁷⁶ Cf. RIFFARD, Pierre, op. cit., p. 223.

⁷⁷ MESSIAEN, Olivier, *Traité...*, op. cit., cité in : ARNAULT, Pascal, DARBON, Nicolas, *Messiaen...*, op. cit., pp. 136-137.

⁷⁸ Cf. RIFFARD, Pierre, op. cit., p. 944.

⁷⁹ *Ibid.* p. 351.

yoga des œuvres de Sri Aurobindo⁸⁰. La « super-formule » de *Licht*⁸¹, n'est-ce pas une représentation de la Clef, la « Formule du monde »⁸², proche de cette « Clarté simple de la lumière universelle » dont parle l'auteur de *Chronochromie*⁸³ ? La synesthésie, enfin : n'est-ce pas une « alchimie » des sons transformés en couleurs - et même, en couleurs terrestres / célestes chez Messiaen ? Alchimique correspondance entre la musique et l'Au-delà : « S'il est un autre monde il est en celui-ci » (Paul Eluard)⁸⁴.

L'ésotérisme de Messiaen est d'autre part *extatique*⁸⁵ : la force dionysiaque qui transparait dans la rythmique, le mélodisme, la puissance des contrastes, le rapport à la nature, les visions fulgurantes, est une force sexuelle totalement sublimée et centrée sur l'adoration du divin. Certaines pages de Messiaen sont empreintes d'une telle joie mystique qu'on ne peut s'empêcher de songer à l'extase ambiguë, « érotico-mystique »⁸⁶ de la Sainte Thérèse de Bernini⁸⁷. Rappelons la parenté du langage musical messianesque avec celui de l'auteur de *Poème de l'extase* (1907), Alexandre Scriabine : rythmes non rétrogradables, mode 2, correspondances colorées, rapports à l'Inde, accords « mystiques ». *L'Acte préalable* (1915) est considéré comme l'une des douze grandes œuvres d'art ésotériques.⁸⁸

On peut aussi réfléchir sur son *aura* de Maître face à des générations d'élèves qui se sont réclamés de lui avec déférence, en France et dans le monde. On peut le comparer à Stockhausen qui, sans être à proprement parler un pédagogue professionnel, est aussi visionnaire et mystique, et qui a eu plus encore ce statut d'initiateur et de passeur.

Messiaen n'était pas un disciple de l'Arcane ; il n'avait pas « la religion du silence et du secret », son catholicisme était flamboyant, il ne compliquait pas son langage en occultations, au contraire, il l'expliquait comme rarement un compositeur ne l'a fait⁸⁹. Seul le langage communicable est un sténogramme, mais il perd de son hermétisme, puisque Messiaen le dévoile. L'occultation est plutôt le fait d'un musicien comme Brian Ferneyhough, qui, malgré les présentations analytiques de ses œuvres complexes, cache des structures ou des procédures, gomme, contrarie certaines logiques. Bien que d'une immense richesse, la musique de Messiaen est tout sauf hermétique⁹⁰.

Perdant de son hermétisme, claire et déterminée, et donc ne prétendant pas renvoyer à un « monde caché », elle perdrait de son mystère, si elle n'était musique, ineffable, c'est-à-dire le reflet de l'Au-delà. La syntonie, principe ésotérique par excellence, est cet « état semblable » qui rend possible le jeu de correspondances ésotérique / exotérique, microcosme / macrocosme. Messiaen évoque « le diamètre possible de l'univers et celui du proton, tout ce qui est clair et palpable et tout ce qui est obscur, mystérieux, surnaturel, tout ce qui dépasse la science et le raisonnement... ».⁹¹ Or, la syntonie – et cela expliquerait cette « Joie » si présente dans ses œuvres - est la réalisation heureuse de deux données fondamentales : la Connaissance-jouissance et l'Homme parfait (Messiaen avait en plus de tout, un nom prédestiné). « *L'ésotériste (le microcosme initié) est radieux comme le monde (le macrocosme mystérieux) est rayonnant.* Il y a participation à un même et unique secret. Les mêmes lois agissent, les analogies fonctionnent »⁹².

⁸⁰ AUROBINDO, Sri, *La synthèse des Yoga*, livre I, « Le Yoga des Œuvres », 1/ Sri Aurobindo Ashram Trust, 1970, 2/ Paris, Buchet / Chastel, coll. « La braque du soleil », 1972, 452 p.

⁸¹ La super-formule de *Licht* est reproduite intégralement in RIGONI, Michel, *Stockhausen... un vaisseau lancé vers le ciel*, Lillebonne, 1998, 370 p., pp. 278-279.

⁸² Cf. RIFFARD, Pierre, *op. cit.*, p. 5.

⁸³ Cité in : PERIER, Alain, *op. cit.*, p. 154.

⁸⁴ Cité in RIFFARD, Pierre, *op. cit.*, p. 4.

⁸⁵ Cf. RIFFARD, Pierre, *op. cit.*, p. 217.

⁸⁶ Serge Gut parle même d'une « érotico-mystique », d'une « sensualité érotique marquée », subodorant une « amphibologie » délicate entre religieux et extra-religieux dans l'emploi répété de terme comme « désir », « grâce », « amour », « bien-aimé ». GUT, Serge, *Le groupe Jeune France*, Paris, Champion, 1984, pp. 16-17.

⁸⁷ La Sainte Thérèse de Bernini se trouve à l'église S. Maria della Vittoria.

⁸⁸ Cf. RIFFARD, Pierre, *op. cit.*, p. 943.

⁸⁹ Toutefois, il était fasciné par le symbolisme caché des cent vingt deçà-tâlas contenus dans le çârngadeva : « cette liste fut une révélation, j'ai senti immédiatement que c'était une mine extraordinaire, je l'ai regardée et copiée, contemplée et retournée dans tous les sens pendant des années afin de parvenir à en saisir le sens caché »... Avant également de s'approprier leur symbolisme cosmique. MESSIAEN, Olivier, *Musique et Couleur*, *op. cit.*, p. 82.

⁹⁰ L'ésotérisme présente deux volets : la *forme* ésotérique qui est l'hermétisme, organisé en discipline de l'arcane ; d'autre part, le *fond* ésotérique qui est la glose.

⁹¹ A propos de *Les choses visibles et invisibles* de l'Offertoire, cité in : PERIER, Alain, p. 114.

⁹² RIFFARD, Pierre, *op. cit.*, p. 378.

Emprunt d'ésotérisme, Messiaen est pleinement mystique. Messiaen *transpose* musicalement toutes les couleurs, les allégories, les principes et la symbolique de la *Ville-Fiancée*. Il faut beaucoup de certitude pour oser nommer sa propre pièce musicale : « Le Chemin de l'Invisible », tout en se référant à la déclaration de Jésus : « Je suis le Chemin, la Vérité, et la Vie ».⁹³ La musique, qu'elle soit transposition ou tentative de transposition, *est* ni plus ni moins le Christ. L'épisode musical qui succède, c'est encore le Christ, « lumière du Paradis ». Messiaen est un mystique visionnaire : il Voit ; il entre en intime communion, par la musique, avec le Divin – principe même du mysticisme. Sa musique sonne toujours comme une réponse. La première citation de l'Apocalypse est « Je vis un Fils... ». Cela donne : « Apparition du Christ glorieux », une succession d'accords à résonance contractée, en mode 2 et en mode 3, confiée aux bois et cuivres. Dès lors, pourquoi ne pas évoquer la dimension purement prophétique de sa musique ? Elle révèle le monde caché de l'Au-delà et des mystères divins, non certes par la parole, mais par un moyen plus proche peut-être, celui des sons. Comme saint François, les oiseaux lui parlent. Par conséquent - et bien que, de part le monde, le Voyant n'est qu'un homme parmi les autres -, plus que sainte Cécile, patronne un peu « harmonie-fanfare » des musiciens, plus que tous les compositeurs croyants, Messiaen, musicien surdoué, glorifié, touché par la Grâce dès avant de naître, n'incarne-t-il pas une forme musicale de la sainteté ?

Dans l'ésotérisme, on retrouve le dualisme du simple et du complexe, le mouvement du zéro à l'infini, et inversement, une boucle récursive que Platon, référence des ésotéristes avec Pythagore, appelait dialectique. Dans cet extrait de la correspondance de Thomas Merton, moine cistercien de la Stricte Observance - l'un des auteurs chers à Messiaen à la fin de sa vie⁹⁴ -, on discerne à la fois l'idéal religieux de simplicité, de dépouillement, d'humilité, et cette idée de reliance⁹⁵ qui est une caractéristique de l'ésotérisme mais aussi l'épicentre des sciences de la complexité.

*Le contemplatif n'est pas celui qui a des visions passionnées de chérubins transportant Dieu sur leur char imaginaire, il est simplement celui qui s'est risqué dans un désert de l'esprit au-delà du langage, au-delà des idées, en ce lieu où Dieu se trouve dans la simplicité de la confiance pure. (...) Dès lors, le message du contemplatif ne sera pas de vous dire d'aller chercher votre joie dans la jungle du langage et des problèmes qui entourent Dieu aujourd'hui. Que vous le compreniez ou non, Dieu vous aime, Il est présent en vous, Il vit en vous*⁹⁶.

C'est exactement ce que la *Bhagavad Gîtâ* enseigne : « Je siège dans la psyché intérieure de tous les êtres. » (15.15)⁹⁷ : « Un le tout »⁹⁸, est l'idée-clef de l'alchimie et de l'hermétisme ; c'est à la fois la monade de Leibniz, unité première contenant le tout, et le principe hologrammatique d'E. Morin, le tout étant dans la partie qui est dans le tout⁹⁹. Plus globalement, si l'ésotérisme semble avoir des parentés avec le morinisme contemporain (cheminement, inachèvement, récursivité, paradoxe, micro / macro) et la science classique - mécanique universelle, principe, loi, nombre, règles -, il est totalement rejeté par le cartésianisme et la philosophie classique, et lui-même rejette les thèses de Descartes.

Aux alternatives séparer-relier, simplifier-complexifier, Messiaen apporte une réponse ferme. Face à l'énigme théologique par excellence de la sainte Trinité - le Divin est-il Unité ou Trinité ? Un ou Multiple ? peut-être les deux, de façon dialogique : *unitas multiplex* ? – sa réponse musicale est la suivante : « Pour bien marquer que le mystère de la Sainte-Trinité n'apporte aucune composition en Dieu, nous énonçons aussitôt : « Les Trois sont Un »¹⁰⁰. Par conséquent, la pièce VIII des *Méditations sur le Mystère de la Sainte-Trinité* pour orgue expose un thème issu de l'Alleluia de la Toussaint joué dans une parfaite simplicité : à nu et sans accompagnement. Plus que

⁹³ On note à ce propos un paradoxe : la recherche de la vérité et la vérité se confondent, mais les mots sont différents. Rapport dialogique de l'Un et du Multiple.

⁹⁴ MERTON, Thomas, *La nuit privée d'étoiles*, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 1994, 392 p. Autres ouvrages de Thomas Merton en rapport avec le mysticisme oriental : *Mystique et zen. Suivi de Journal d'Asie*, Paris, Albin Michel, coll. « La bibliothèque spirituelle », 1995, 532 p. ; *Le nouvel homme, 1/ The new man, 2/* Paris, Le Seuil, coll. « Points. Sagesse », 1995, 189 p.

⁹⁵ Inutile de rappeler que l'un des sens étymologiques de religion, *religare*, est « relier ».

⁹⁶ MERTON, Thomas, lettre à l'Abbaye de Gethsémani, le 21 août 1967.

⁹⁷ La *Bhagavad Gîtâ*, « Le Chant du Seigneur » (Sanskrit), est un épisode du Mahâbhârata. *La Bhagavad-Gîtâ*, Paris, s.e., coll. « Émile-Charles-Marie Senart », 1944, 2^e édition, trad. avec le texte en regard.

⁹⁸ graphie grecque, vers 300.

⁹⁹ Morin, *La méthode*, livre 3, p. 101, et TROUILLARD, Jean, « Les Philosophies de l'Un », *Encyclopaedia Universalis*, tome 18, Paris, 1985, 1280 p., pp. 427-429.

¹⁰⁰ MESSIAEN, Olivier, livret du disque *Trois petites Liturgies de la Présence divine*, op. cit., pp. 30-31.

l'éternité, l'immutabilité, l'ubiquité, l'amour, etc., pour Messiaen, il est un attribut qui les résume tous : « Dieu est simple ».

*

Nous soutiendrons donc que la pensée musicale de Messiaen, mystique et ésotérique, est profondément cartésienne¹⁰¹. Ensuite, son ésotérisme a peut-être été influencé parfois par un climat d'époque porté vers la complexité gratuite, car ses pièces les plus complexes correspondent à une période qui va de l'après-guerre aux années 1970. Citons notamment des passages de *Turangalîla-Symphonie*, *Quatre Etudes de rythmes*, *Livre d'Orgue*, *Chronochromie*, *Couleurs de la Cité Céleste*, *Saint-François d'Assise*. Mais cette complexité, comme l'explique Philippot, est en fait un ensemble de règles, et jamais elle n'est complication. De même, les principes déterministes qui la sous-tendent, et surtout, la clarté, l'autonomie des éléments qu'elle met en contraste, gardent toujours comme condition première la mesure, l'évidence, les proportions, le nombre, la symétrie, tout ce qui permet une écoute « traditionnelle » aisée (indépendamment du fait que celle-ci passe presque toujours à côté de ce qui est peut-être l'essentiel : les visions colorées et sacrées). Enfin, le rationalisme de Messiaen est manifeste non seulement dans sa musique, mais dans son discours sur sa musique ; il déclare dès le départ chercher « édification et théorie » pour son propre langage¹⁰².

Mise à part la reliance ésotérico-mystique, dont le non-croyant ne peut guère juger l'efficacité, quoiqu'il ressente une sorte de sphéricité temporelle à la fois hypnotique et attractive, la réduction (transposition et simplification des chants d'oiseaux), l'abstraction (nombres, procédés), la disjonction (éléments distinct juxtaposés) sont les principes fondateurs de sa musique. Elle n'utilise en rien une poétique « ouverte » faites de bifurcations aléatoires, de phénomènes chaotiques, d'interactions « expérimentales » ; elle est aux antipodes des principes d'incomplétude, d'incertitude et d'inachèvement. Olivier Messiaen manifeste dans son écriture sa volonté de rester « maître et possesseur de la nature », de faire « sonner » au mieux cette « belle harmonie » à la française dont il est l'héritier.

¹⁰¹ Entre parenthèses, Descartes peut sembler lui-même peu « cartésien » quand il s'agit du Beau musical : « Ce qui plaira à plus de gens, pourra être nommé simplement le plus *beau*, ce qui ne saurait être déterminé ». Nous retiendrons que, ce qui *plaît* est la condition première du *beau*. La musique de Messiaen répond à cette définition, elle plaît, elle est belle.

¹⁰² MESSIAEN, Olivier, *Technique de mon langage musical.*, *op. cit.*, fin du chap. XVI, cité in ARNAULT, Pascal, DARBON, Nicolas, *Olivier Messiaen*, *op. cit.*, p. 98. Arthur Honegger à propos de la *Technique* : « pour ceux qui s'imaginent la musique actuelle basée sur la plus complète anarchie, la lecture de l'ouvrage de Messiaen ne pourra être que profitable et instructive ». Cité in PERIER, Alain, *Messiaen*, *op. cit.*, p. 66.