

**Le Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie d'Olivier Messiaen (tomes I, II, III et IV)**  
**The Treatise on Rhythm, Colour, and Ornithology by Olivier Messiaen (Volumes I-IV)**

Jean Boivin

Volume 9, Number 1, 1998

L'air du temps

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902214ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902214ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boivin, J. (1998). *Le Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie d'Olivier Messiaen (tomes I, II, III et IV)*. *Circuit*, 9(1), 17–26.  
<https://doi.org/10.7202/902214ar>

Article abstract

The author of the book *The Class of Messiaen* shows the long-awaited publication of the course materials on musical analysis given by the great Parisian master brings new light to understanding of his universe: the nature of his approach to rhythm, his specific analytical style for *The Rite of Spring*, and the richness of associations in the discussion of his own work. This book review helps orient our approach to the treatise.

# Le *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* d'Olivier Messiaen (tomes I, II, III et IV)

Jean Boivin

---

À l'automne 1994 paraissait chez Alphonse Leduc, à titre posthume, le premier tome du vaste *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* d'Olivier Messiaen (1908-1992)<sup>(1)</sup>. L'ouvrage était attendu.

Messiaen avait entrepris dès 1949 d'accumuler des notes concernant de multiples aspects du rythme, une dimension du discours musical qui n'a cessé d'occuper ses pensées et d'alimenter chacune de ses œuvres depuis le milieu des années trente. Avec les années, le projet d'un traité consacré essentiellement au rythme a pris de l'expansion jusqu'à devenir une véritable somme de la pensée théorique, esthétique, voire théologique, de celui qui se disait à la fois « compositeur, ornithologue et rythmicien ». Messiaen a choisi d'inclure également des considérations sur la couleur et les oiseaux, ce qui ne saurait étonner ceux qui connaissent sa musique et ses motivations profondes.

Messiaen avait déjà exposé les fondements de son style dans *Technique de mon langage musical*, un ouvrage didactique rédigé en pleine guerre, en 1942<sup>(2)</sup>, et que son auteur disait être né de la nécessité de répondre aux questions pressantes de bouillants élèves. Lorsqu'il en entreprend la rédaction, Messiaen n'est âgé que de 36 ans et n'a pas encore composé la plupart des grandes œuvres qui le feront connaître sur la scène internationale ; on comprend donc que lui-même en soit rapidement venu à considérer le contenu de ce premier traité comme dépassé. Mais l'ouvrage posthume dont il est question ici est bien plus qu'une importante mise à jour. On y trouve réunis les fondements et les conclusions d'une vie entière de création, d'un demi-siècle d'insatiable « curiosité rythmique » – l'expression est de Pierre Boulez – et d'interaction presque quotidienne avec de jeunes compositeurs en constant questionnement.

Rappelons que Messiaen a enseigné de 1941 à 1978 au Conservatoire national supérieur de musique de Paris à titre successivement de professeur d'harmonie, d'analyse et enfin de composition<sup>(3)</sup>. Le *Traité de rythme*, qui

(1) Le second tome est paru au printemps 1995, le troisième en 1996 et le quatrième en 1997. La régularité de ces publications ne laisse aucun doute sur la complétion prochaine de cette vaste entreprise d'édition.

(2) Ouvrage en 2 volumes, Paris, Leduc, 1944.

(3) Nous avons consacré un livre à l'histoire et à l'impact de l'enseignement de Messiaen (*La Classe de Messiaen*, Paris, Christian Bourgois, 1995).

comptera sans doute plus de 3 000 pages réparties en sept tomes, nous offre de nouvelles clefs pour pénétrer l'univers musical de ce compositeur extrêmement original et pour comprendre la portée de sa célèbre classe. Car la matière de ce traité a été en grande partie distribuée oralement par Messiaen à ses élèves du Conservatoire de Paris et lors d'occasionnelles sessions de cours d'été à l'étranger, notamment à Darmstadt. Jamais pleinement satisfait du contenu de son manuscrit, Messiaen s'est éteint sans pouvoir en achever la révision. Il revenait à sa veuve, Yvonne Loriod, interprète privilégiée de sa musique et l'une de ses toutes premières élèves, de mettre en ordre les différentes sections de ce qui s'annonce comme le plus vaste traité à avoir jamais vu le jour sous la plume d'un même compositeur. Yvonne Loriod a été secondée dans cette énorme tâche par un autre élève de Messiaen, le compositeur Alain Louvier, qui signe l'avant-propos ainsi que le texte liminaire de chacun des tomes. Il nous explique qu'Yvonne Loriod a suivi scrupuleusement le plan que lui avait indiqué Messiaen en 1991. « Elle n'a voulu ni compiler, ni résumer, préférant risquer certaines répétitions partielles. » (tome I, p. VIII). Ce respect louable pour l'intégrité du manuscrit nous vaudra cependant quelques décisions éditoriales malheureuses, par exemple quant à la ponctuation et à quelques expressions un peu hautaines qu'il aurait mieux valu sacrifier.

## Les Sept Dernières Paroles

---

Le plan du traité peut se résumer comme suit :

- tome I : le temps et le rythme, la métrique grecque et la rythmique hindoue ; analyse du *Printemps* de Claude Le Jeune ;
- tome II : les rythmes non rétrogradables, les pédales et canons rythmiques, les personnages rythmiques, les valeurs irrationnelles ; analyses du *Sacre du printemps* de Stravinski, de la *Turangalila-Symphonie* et de quelques-uns des *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* de Messiaen ;
- tome III : les permutations rythmiques et les « hors tempo » ; analyses des *Quatre études de rythme*, du *Livre d'orgue*, de *Chronochromie*, des *Visions de l'Amen* et de *Harawi* de Messiaen ;
- tome IV : le plain-chant (examiné notamment sous l'angle rythmique des *arsis* et *thesis*) et l'accentuation chez Mozart ; analyse des 22 concerti pour piano de Mozart et de la *Messe de la Pentecôte* de Messiaen ;
- tome V : les chants d'oiseaux et leur utilisation dans les œuvres de Messiaen ; analyse des *Sept hai-kais* ;

tome VI : analyse du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de quelques *Préludes et Images* pour piano, d'extraits de *La Mer* et de *Pelléas et Mélisande* de Debussy ;

tome VII : les modes et les couleurs ; analyse des *Trois petites liturgies de la Présence Divine*.

Quiconque s'intéresse à l'œuvre et à la pensée de Messiaen, ou même simplement à l'analyse musicale, ne pourra résister à un tel programme. Il y a également là matière à nourrir les compositeurs, les pédagogues, les penseurs préoccupés par les questions touchant l'esthétique musicale, les littérateurs férus de versification grecque et latine, voire les ornithologues mélomanes. Les sections consacrées à des œuvres aussi marquantes que le *Sacre du printemps* de Stravinski, *La Mer* de Debussy ou la gigantesque *Turangalila-Symphonie* sont – ou s'annoncent – d'un très grand intérêt à la fois sur les plans analytique et historique, Messiaen n'ayant publié de son vivant aucune des analyses qui ont fait la renommée de sa classe du Conservatoire de Paris (et qui sont déjà à la source d'une importante tradition orale, notamment au Québec)<sup>(4)</sup>. Nos recherches auprès des élèves de Messiaen nous ont montré que son discours sur la musique de ses prédécesseurs ou contemporains pouvait se révéler d'une formidable richesse, certes, mais aussi terriblement fragile car aisément déformé par le temps et le jeu de la transmission. Alain Louvier souligne d'ailleurs dans son avant-propos la valeur que prend le texte *original* de Messiaen, dont voici enfin la lettre.

(4) Seules certaines des notices analytiques que Messiaen a rédigées pour ses propres œuvres et la présentation des 22 concerti de Mozart, dont il sera question plus loin, sont des reprises de textes déjà en circulation. D'autres sections, comme celles consacrées aux rythmes non rétrogradables ou à la formation des modes symétriques chers à Messiaen se révèlent, ou s'annoncent, un élargissement considérable des données introduites dans *Technique de mon langage musical*.

## « Au commencement était le rythme... »

Cette paraphrase de Saint Jean, que l'on devrait à Hans von Bülow, résume assez bien la teneur du premier tome. Ce volume de près de 400 pages comprend d'abord deux chapitres de caractère introductif, regroupant des considérations variées sur les concepts de durée et de rythme. Les pages portant sur les différentes catégories de temps (temps de l'univers, des étoiles, des montagnes, des arbres, de l'homme, de la microphysique, des oiseaux, du règne minéral, du règne végétal, de la danse) comptent parmi les plus étonnantes et les plus poétiques des quatre premiers tomes. L'étendue de la culture de ce compositeur humaniste nous est ici révélée – ou confirmée – par le biais de citations brillamment commentées, puisées à des sources aussi diverses que les philosophes antiques (Aristoxène, Platon, Héraclite), les Saintes Écritures, les théologiens (Saint Thomas d'Aquin), les grands penseurs (Confucius, Bergson, Bachelard), les hommes de science (Einstein, de Broglie), les romanciers (Wells, Kipling, Stevenson), les poètes (Villon, Valéry, Éluard, Claudel), les musiciens

(d'Indy, Schaeffer), et bien sûr les théoriciens du rythme (Dom Mocquereau, Koster, Emmanuel, Brelet). On retrouve côte à côte dans l'index des noms cités Boulez et Brahṃā, Hugo et Horace, Machaut et Mallarmé, Ronsard et Rilke, Varèse et Valéry. On sort de cette lecture étonné, comme l'a été Alain Louvier, de l'universalité des intérêts d'Olivier Messiaen : « Cette œuvre est celle d'un esprit de la Renaissance, d'un Léonard de Vinci libéré du souci de plaire aux Princes, et dont les inventions rythmiques dédaignent les modes passagères pour ne participer qu'à la gloire de Dieu, de la Nature, du Temps, de l'Espace. » (tome I, p. VIII)

Sont présentés au lecteur les deux systèmes rythmiques où Messiaen a puisé les bases de son propre langage musical : la métrique grecque antique et les 120 *deçī-tālas* hindous, encore plus anciens. En fait, les deux-tiers du premier tome sont réservés à l'énumération de chacun des rythmes – ou motif rythmique – qui composent ces systèmes, et à la description extrêmement détaillée de leurs caractéristiques. Ces longs exposés témoignent d'une science manifeste. Messiaen a manipulé de telles cellules rythmiques toute sa vie et savait mieux que quiconque les combiner et les intégrer à une œuvre musicale. Certains élèves de Messiaen nous avaient toutefois prévenu du caractère sévère, voire rébarbatif, des séances sur les divers types d'hexamètres ou sur le substrat rythmique de telle ode de Pindare. Il demeure que l'enseignement traditionnel de la musique – en France comme en Amérique – n'a nullement préparé les musiciens à ce type d'exposé théorique. Il y a là matière à réflexion, notamment pour les jeunes compositeurs, invités par Messiaen à développer et à structurer leur inspiration, tant au chapitre du rythme qu'à ceux, mieux documentés, de la mélodie et de l'harmonie.

Précisons que Messiaen lui-même ne parlait ni ne lisait le grec, ancien ou moderne. Il devait donc s'appuyer sur d'autres auteurs, choisis parmi ceux dont les ouvrages sont disponibles en français. Il est ainsi révélateur que les hymnes delphiques ou autres textes antiques sur lesquels il a basé son propos ne sont pas reproduits ; seuls le découpage en valeurs longues et brèves est proposé au lecteur. Il en va de même des vers du poète allemand Hölderlin, analysés en fonction de leur accentuation sans être cités<sup>(5)</sup>. Tout au long du traité, Messiaen se révèle en fait un artiste intuitif pourvu d'une curiosité intellectuelle hors du commun, et, cette distinction une fois faite, on ne peut guère lui reprocher de n'être pas le chercheur rigoureux et méthodique qu'il n'a jamais prétendu être.

L'utilité première d'une telle démarche apparaît plus clairement lorsque Messiaen jette sur la production musicale occidentale un vaste regard qui brise les barrières chronologiques. Il cherche à démontrer la « survivance », dans la musique occidentale, des systèmes rythmiques anciens, ce à quoi il parvient en procédant par exemple à une description, en termes de métrique grecque, des chœurs du *Printemps* de Claude Le Jeune, une œuvre vocale de la

(5) L'auteur de *Et expecto resurrectionem mortuorum*, organiste chevronné et théologien érudit, était manifestement plus confortable lorsqu'il abordait la métrique latine (cf. tome I, p. 145 sq.).

Renaissance française. Dans ce même premier tome, Messiaen illustre également les tables de combinaisons de valeurs rythmiques par des extraits musicaux signés Beethoven, Debussy, Ravel, Bartók ou Stravinski. De nombreuses citations musicales tirées du répertoire (ou du folklore bulgare) allègent ces pages autrement fort abstraites ; c'est pourquoi nous aurions souhaité qu'au seul substrat rythmique de plusieurs passages soit juxtaposée la partition complète correspondante, que, en classe, Messiaen jouait très probablement au piano de mémoire.

## ***Le Sacre du printemps***

---

Le discours proprement analytique de Messiaen, tel qu'il nous est transmis ici, paraît clairement redevable du contexte *oral* pour lequel il avait été conçu. Ceci ressort clairement de l'« analyse »<sup>(6)</sup> du *Sacre du printemps* de Stravinski qui a profondément marqué plusieurs générations d'élèves et qui occupe une soixantaine de pages du second tome. Nous y avons retrouvé ce qu'on nous en avait dit : le découpage détaillé de la première phrase du basson, les commentaires sur les valeurs irrationnelles, les modes spéciaux « inventés » par Stravinski, les « personnages rythmiques » découverts par Messiaen et qui constituent le cœur du commentaire relatif à la *Danse de la terre*, à la *Glorification de l'Élué* et à la *Danse sacrée*. Les noms de Chopin, Debussy, Varèse, Boulez sont évoqués. Les rythmes se voient isolés et décomposés selon le modèle hindou ou grec, l'orchestration décrite en des termes imagés :

[Dans le « Cortège du Sage »], les hautbois grimacent, grincent et gloussent. Un effroyable remue-ménage des basses annonce déjà la mécanique noire et implacable du « Pacific 231 » d'Honegger et de « l'Étude aux chemins de fer » de la musique concrète : hurlements sauvages des trompettes et trombones : ces rugissements, ces stridences – à la façon des interminables trompes des Lamaseries du Tibet – accroissent au degré maximum un tapage épouvantable, écrasant, assourdissant. (tome II, p. 104)

La partition complexe de Stravinski n'est toutefois pas examinée de manière aussi exhaustive qu'on aurait pu le souhaiter. Messiaen s'attarde longuement sur quelques mesures, pour passer ensuite rapidement sur plusieurs pages. Toute la première partie de l'œuvre est ainsi commentée en neuf pages serrées dont une bonne part est dévolue à la dimension scénique : Messiaen relate l'action du ballet telle que décrite par Stravinski lui-même dans une interview accordée au moment de la création parisienne et transcrite en exerque.

En fait, la plus célèbre analyse du Maître se lit comme une enfilade de commentaires d'ordre tout à tour analytique, descriptif ou affectif, qu'il s'agira ensuite

(6) Le mot « analyse » doit être ici compris dans un sens assez large. Messiaen avait de cette discipline une conception très personnelle, comme nous croyons l'avoir montré ailleurs, et il ne s'agit pas à proprement parler d'un traité d'analyse musicale.

de faire correspondre avec la partition dans un travail de relecture patient et parfois malaisé. La richesse et l'originalité du propos est incontestable, mais ces qualités nous font justement regretter que l'information ait été concentrée en un espace minimal où ne trouvent place que de trop rares extraits musicaux, abondants ailleurs. La prose habituellement si souple et imagée de Messiaen prend à plusieurs moments l'aspect d'un message télégraphique, brisé par une ponctuation que caractérise un abus des deux-points.

Sur un plan strictement analytique, les sections les plus « agressives » du ballet<sup>(7)</sup>, telle la *Glorification de l'Élué* et surtout la fameuse *Danse sacrée* qui clôt la partition, bénéficient d'un traitement à notre avis nettement plus satisfaisant. Les conclusions de l'analyse sont présentées de façon tout aussi schématique mais se révèlent cette fois beaucoup plus exhaustives en ce qui concerne au moins un paramètre, celui du rythme. Ce parti pris rythmique est certes compréhensible compte tenu du titre du traité mais tout de même un peu regrettable – car limitatif – lorsque l'on sait l'intérêt que portait Messiaen à l'harmonie, au dessin mélodique, au timbre. En revanche, Messiaen traite ici de la totalité des passages choisis, en offrant même pour la *Danse sacrée* une analyse alternative pour la seconde édition, celle de Boosey and Hawkes<sup>(8)</sup>.

(7) Messiaen parlerait de « rythmes en coups de poing ».

(8) Détail malheureux, Messiaen profite ici de l'occasion pour écorcher au passage ceux qui, parmi ses anciens élèves, auraient eu des réserves sur son interprétation de la partition de Stravinski ; le langage devient tout à coup méprisant (« ces esprits routiniers », « [ces] malheureux qui ne possèdent que la deuxième édition », « une concession aux faibles, pour leur prouver que je sais aussi penser comme eux, à l'occasion... »). Ces remarques, que l'on aurait dû soustraire à l'édition, tranchent nettement avec les propos à portée humaniste tenus ailleurs.

## Les œuvres de Messiaen

---

Les sections dévolues par Messiaen à ses propres œuvres engendreront probablement moins de frustration. Est-ce en vertu du fait que la musique du Maître s'est plus rarement trouvée sous la lampe des analystes que celle de Stravinski, offrant ainsi moins de prises à la comparaison ? Parce que leur durée souvent considérable fait en sorte que les attentes sont moins grandes au niveau du « note à note » ? Ou est-ce plutôt parce que cette musique, conçue en sections juxtaposées, se prête davantage à un commentaire où les différents paramètres du discours musical sont justement isolés les uns des autres ?

L'analyse de la gigantesque *Turangalila-Symphonie*, qui occupe 234 pages du second tome<sup>(9)</sup> et inclut de nombreuses citations de la partition, comptera probablement parmi les projets les plus ambitieux du traité. Messiaen nous explique d'abord le titre et le sujet de l'œuvre, commente globalement l'orchestration (en particulier le rôle des instruments à percussion, imitant le gamelan balinaï), décrit les thèmes principaux qui parcourent la symphonie, puis se lance dans une description de chacun des dix mouvements qui la compose. Des références fréquentes sont faites aux données rythmiques exposées dans le premier tome et la première partie du second, mais également à des notions non encore discutées à ce stade. Le lecteur idéal devra donc être déjà familier

(9) Contre seulement 51 pages pour le *Sacre*.

avec les modes dits « à transpositions limitées » présentés dans *Technique de mon langage musical* et qui feront l'objet de nouvelles remarques dans le tome VII. Ceux qui connaissent les démêlés de Messiaen avec la critique, et particulièrement avec la critique française, comprendront que ce compositeur, toujours disposé à divulguer sans arrière-pensée dogmatique les clefs de son langage, ne puisse s'empêcher par moment de défendre vigoureusement ses idées, par exemple sur les rythmes non rétrogradables.

On trouvera également dans le tome II l'analyse succincte de quelques-uns des *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* pour piano, une analyse que Messiaen avait préparée pour une série de cours donnés à la *Musikhochschule* de Saarbrücken en 1954 et qu'Yvonne Loriod a eu l'excellente idée d'insérer dans le traité. Onze des vingt pièces sont ainsi démontées sous nos yeux, quelques-unes passablement en détail ; c'est le cas de la fugue « Et par Lui tout a été fait », qui, avec la vingtième pièce du recueil, « Regard de l'Onction terrible », donne lieu au commentaire le plus fouillé<sup>(10)</sup>. Ces notes seront d'un secours appréciable à l'interprète qui aborde l'œuvre, ainsi qu'à tout auditeur ou compositeur qui souhaite plonger dans cet univers musical unique. La section consacrée par Messiaen aux valeurs irrationnelles nous vaut d'intéressantes remarques sur Boulez et Stockhausen, deux élèves parmi les plus doués de ce célèbre « professeur de génies »<sup>(11)</sup>. Notons que la préface du traité a été rédigée par le même Pierre Boulez, qui résume, dans une prose toujours aussi précise et directe, l'apport incontestable du compositeur et du théoricien. Boulez se montre ici définitivement réconcilié avec la musique de Messiaen, laquelle lui avait jadis inspiré des propos enthousiastes mais aussi quelques remarques très dures<sup>(12)</sup>.

(10) Rappelons que cette analyse avait fortement impressionné le jeune Pierre Boulez, de même que le regretté Serge Garant, élève de Messiaen au début des années cinquante. On pourra lire à ce propos notre article « Serge Garant à Paris : parcours d'un crucial apprentissage », *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, actes du colloque « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », vol. 1, n<sup>os</sup> 1-2, 1997.

(11) L'expression est de Jacques Drillon (*Le Nouvel Observateur*, n<sup>o</sup> 1605, 10-16 août 1995, p. 63).

(12) Nous pensons à l'article « Propositions » paru initialement en 1948 et repris dans *Relevés d'apprenti* en 1966.

## Le Nombre, le plain-chant, Mozart et les oiseaux

---

L'espace nous manque pour discuter en détail du contenu des tomes III et IV. Du tome III, voué principalement au Nombre et à ses implications rythmiques, retenons l'analyse de plusieurs œuvres marquantes de Messiaen, composées entre 1943 et 1960. Au côté de *Chronochromie* pour orchestre et des *Visions de l'Amen* pour deux pianos, on remarquera les *Quatre études de rythme* pour piano, dont le célèbre *Mode de valeurs et d'intensités*, à propos duquel Messiaen écrit ces lignes lucides et résonantes de sens : « Ici, chaque son de même nom change de durée, d'attaque et d'intensité, à chaque région sonore qu'il occupe. La chose nouvelle était précisément ce changement, cette influence du registre sur l'état quantitatif, phonétique et dynamique du son, et ce



départagement en trois régions temporelles transformant au passage la vie des sons qui les traversent. C'était sans doute une contrainte, mais une contrainte colorée, une contrainte qui contenait en puissance la liberté, plusieurs libertés, d'autres libertés. » (tome III, p. 131) Et Messiaen de présenter à l'appui de sa démarche exploratoire – cette page controversée n'étant à l'origine, rappelons-le, qu'une *étude* – d'autres passages de sa production où il a fait usage d'un mode semblable dans un but expressif spécifique (telle cette *Chouette hulotte*, du *Catalogue d'oiseaux*).

Dans ce même troisième tome, quelques échappées vers la dernière phase de l'œuvre de Messiaen, par exemple l'opéra *Saint François d'Assise* (1975-1982) et *Un vitrail et des oiseaux* (1986), nous indiquent qu'en dépit d'une signature toujours aussi personnelle, le langage de ce compositeur n'a cessé d'évoluer sous certains aspects (ici, l'utilisation nouvelle de passages solistes « hors tempo »). On y trouve aussi à la fin de ce volume, présentées en vrac, des notes éparses sur la symbolique des chiffres, le *Yi-King*, les *Leitmotive* et le « langage communicable », notes préliminaires prises par Messiaen en vue de la rédaction, jamais entreprise, d'un chapitre entier sur le « Langage ».

Le quatrième tome du *Traité de rythme*, le dernier paru au moment d'écrire ces lignes, est le plus court mais aussi celui qui paraîtra sans doute le plus intéressant et le plus accessible au lecteur moins concerné par les techniques d'écritures contemporaines. Centré sur le plain-chant, source selon Messiaen de toute ligne mélodique, et sur l'accentuation de la phrase mozartienne, ce volume résume les idées fort stimulantes du compositeur sur la mélodie. Une fois dûment décrits et identifiés, les différents neumes grégoriens peuvent se retrouver dans les œuvres des plus grands musiciens, de Bach à Debussy ; les exemples choisis par Messiaen le montrent bien, même si celui-ci néglige de préciser que le phénomène est davantage lié à des automatismes culturels qu'à une démarche consciente de la part des compositeurs qui le précèdent sur cette voie pavée d'or. Quant à la démonstration des principes régissant la mélodie mozartienne (oui, déclare Messiaen, la Beauté s'explique...), elle sera fort utile à tout interprète de ce répertoire, et nous ne pouvons qu'en recommander la lecture attentive. Deux pages de Mozart sont notamment examinées sous l'angle de l'articulation et de l'accentuation mélodique : l'Andante cantabile de la *Symphonie « Jupiter »* et le premier mouvement du *Concerto pour piano en la majeur*, K. 488. Le tome se termine par la réédition des notices rédigées en 1964 par Messiaen en vue de la présentation, en sept concerts, des 22 concerti pour piano de Mozart, interprétés par Yvonne Loriod. Ici encore, le terme « analyse » est utilisé de façon abusive mais il demeure que ces textes assez brefs et souvent poétiques, rares exemples de commentaires musicaux parus du vivant de Messiaen<sup>(13)</sup>, se devaient de figurer dans cette section consacré « au plus musicien des Musiciens », Mozart.

(13) Ces textes, substrat fortement condensé d'une série de cours donnés par Messiaen au Conservatoire de Paris avec le concours d'Yvonne Loriod, ont été réédités en 1987, sous le titre *Les 22 Concertos pour piano de Mozart*, avec un avant-propos de Jean-Victor Hocquard et un glossaire (Librairie Séguyer/Archimbault/Birr).

## Une somme essentielle

---

Devant l'ampleur de l'entreprise, la qualité de la pensée et la nature spécifique du projet, il convient en terminant d'insister sur la valeur du testament musical que nous a laissé celui qui compte certainement parmi les plus grands compositeurs du vingtième siècle, et de pardonner de bonne grâce les quelques lacunes, redites et maladroites qu'on pourra fatalement trouver dans ce traité, posthume, rappelons-le<sup>(14)</sup>. Il nous faut dire un mot de l'admirable travail d'édition des tableaux de valeurs rythmiques, certains comprenant la transcription de la notation en sanscrit de rythmes hindous. De même, la réduction sur deux ou trois portées des extraits d'orchestre de la *Turangalila-Symphonie* a été réalisée avec un très grand soin et nous permet de mieux pénétrer cette partition dense et complexe. Le prix de chacun des tomes est assez élevé (autour d'une centaine de dollars chacun, la moitié de ce montant pour le quatrième) mais on s'étonne qu'il ne le soit pas davantage compte tenu du temps et des efforts que cette mise en forme a exigés. Comme toujours chez Leduc, le papier est d'excellente qualité et les pages bien aérées. On devra prendre garde cependant à ne pas évaluer l'*analyste* qu'a été Messiaen à la seule lecture de pages qui n'ont pas été destinées de prime abord à être lues mais à servir de base à un enseignement axé sur le son musical et sur le dire. Un enseignement qui demeure probablement l'un des plus vitaminés du monde musical contemporain.

(14) Nous sommes en droit de penser que Messiaen était fort conscient de certaines de ces lacunes et qu'elles expliquent sa réticence à publier le traité, promis depuis plusieurs décennies à l'éditeur Leduc. Les développements de l'analyse musicale, devenue de plus en plus proche des « sciences exactes », notamment dans les pays anglo-saxons et même en France (on pense à l'analyse de Boulez du *Sacre du printemps* et aux numéros du périodique *Analyse musicale* aujourd'hui relayé par *Musurgia*), ne pouvaient que lui faire craindre une comparaison avec ses propres travaux, d'un tout autre ordre, comme on l'a vu.

