

La classe de Messiaen de Jean Boivin
The Class of Messiaen by Jean Boivin

Jean-Michel Bardez

Volume 9, numéro 1, 1998

L'air du temps

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902215ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902215ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bardez, J.-M. (1998). *La classe de Messiaen de Jean Boivin*. *Circuit*, 9(1), 27–40.
<https://doi.org/10.7202/902215ar>

Résumé de l'article

À travers le compte-rendu très personnel de l'ouvrage de Boivin, Jean-Michel Bardez qui fut un des élèves de la toute dernière classe de Messiaen, évoque les difficultés de l'édition musicographique, du discours musical et de l'analyse musicale en France. En même temps, il propose son interprétation de la pédagogie de Messiaen et une caractérisation de la pratique analytique du compositeur.

La classe de Messiaen de Jean Boivin

Jean-Michel Bardez

À partir de nombreux témoignages, Jean Boivin nous procure la très grande satisfaction de pouvoir mieux saisir les raisons de l'irréfragable autorité qu'avait acquis l'un des grands cours de ce siècle.

Souvenirs

C'est évidemment avec une attention particulière que j'ai lu ce livre – premier sur le sujet, mettant au jour le formidable brassage de conceptions que ce lieu de rencontres mondial a suscité – parce qu'il m'a fait revivre des souvenirs personnels ou racontés, même si, l'un des derniers à avoir été admis dans cette classe de composition en 1977, j'ai accueilli cet enseignement dans de tout autres dispositions que les musiciens de la première période (pourrait-on dire : jusque vers cette date fétiche de 68 ? mais d'autres « segmentations » sont possibles !...), les sources d'information, à l'instar des moyens d'accès à toutes les musiques dont disposait notre génération, s'étant considérablement étendues, diversifiées et approfondies, un certain type d'esprit critique, sans doute hérité en partie des houles, des ruptures de ces mêmes années 1970, ayant singulièrement préparé un autre contexte, qui nous rendait plus réservés, mais non moins attentifs à ce que Messiaen avait précisément *encore* à nous dire. En ce qui me concerne, des « distances » par rapport à certains contenus du cours pouvaient s'expliquer par le fait d'avoir découvert les perspectives sémiologiques dégagées par Jean-Jacques Nattiez, d'avoir lu régulièrement la revue *Musique en jeu*, d'avoir disposé d'outils de pensée musicologiques, historiques, philosophiques différents, à travers une formation parallèle à celle de musicien, d'avoir été présent à une partie des nombreuses réunions (commencées dès 1963) du Laboratoire d'Acoustique Musicale, dirigé par E. Leipp (où l'on a d'ailleurs travaillé sur des sonagrammes de chants d'oiseaux et où je crois me souvenir que Messiaen s'était rendu, ce qui prouve, une fois de

plus, son extrême curiosité) ainsi que par le fait d'être entré dans la dynamique et roborative classe d'analyse de Claude Ballif, de l'avoir suivie trois années, tout ceci, *avant* d'intégrer la « Classe » de composition. Ces quelques indications préalables peuvent permettre de préciser, ce qui me semble toujours nécessaire, la nature de l'implication de celui qui écrit.

Ce livre remarquablement documenté brasse des questions essentielles qui demeurent au cœur des débats les plus actuels. L'analyse musicale (sous toutes ses formes) s'est considérablement développée depuis que Messiaen a cessé d'enseigner. Sa contribution personnelle me semble décisive aux origines d'une conception élargie, en gestation dans l'après-guerre et au cœur de ce mouvement. Des revues, des sociétés ont été créées, des Congrès européens et des colloques ont eu lieu (où se sont également retrouvés, toutes générations confondues, bon nombre des anciens élèves de la « Classe »), des livres ont été publiés, traduits, favorisant une meilleure appréhension des nombreux « répertoires », des mutations de la pensée musicale, et ce, en opposant peut-être moins, d'une part, ceux qui « feraient » la musique en la *jouant*, *c'est-à-dire* les divers « interprètes », bien estampillés, et d'autre part ceux qui la « déferaient », qui la « déconstruiraient », en *parlant* d'elle : autres interprètes, cependant toujours suspectés, Messiaen étant précisément l'exemple du compositeur-analyste-théoricien qui révoque par sa pratique ce genre d'opposition vaine, tout comme Rameau (quoique d'une autre façon) un de ceux qu'il aimait faire découvrir.

Une dernière remarque pour clore cette approche générale, me contraint à être fidèle aux réactions dont j'ai pu être témoin et à signaler que certains de ceux qui étaient sollicités pour ajouter leur écot à cette somme considérable, auraient préféré que leurs paroles ne fussent pas transcrites en style oral et que le texte de leur contribution pût leur être soumis avant publication. Cet aspect formel est évidemment sans commune mesure avec l'opportunité d'un livre qui ne manquera pas de prolonger des débats, de mettre à nu des points de vue contradictoires, de réveiller des convictions à vif et même des querelles théoriques, de blesser des susceptibilités, comme toujours en pareil cas, à propos de la « vérité » dont tel ou telle pense être détenteur s'agissant d'une période si chargée en événements, et, par bien des côtés, si paradoxale, qui implique un homme si exceptionnellement important.

Huis-clos

Il s'agit également dans ce livre d'un travail d'ethnologue au sens où un chercheur recueille (au sujet d'un groupe d'individus définis par un ensemble de traits communs, par la fréquentation d'un espace commun, etc.) des éléments

de compréhension des enjeux sous-jacents, des modes institutionnels et relationnels, des rapports hiérarchiques, des sous-groupes d'influence, des figures de pouvoir et de leurs contrepoids, des rites de passage ou des rituels de reconnaissance et d'agrégation, des lignées cooptatives, de l'idéologie dominante, de la définition des normes et des dissidences, d'une mythologie, des modes de transmission *ne varietur* (au moins, dans l'intention) du savoir homologué, des représentations admises et de leur mise en scène, d'une certaine idée de l'histoire du groupe, de la situation des femmes (dans les enclos d'érudition et de création, en l'occurrence), du rapport aux technologies, des procédures de régulation des déviances (y compris la récupération du retour des fils prodiges), d'exclusion ou de sanction, du rôle des « marginaux », sur lesquels se penchent aussi les « nouveaux historiens », bref, de tout ce qui est propre à cet ensemble circonscrit, sur une période assez longue pour en faire comprendre les constantes, les évolutions, les ruptures, les mutations. Dans toutes ces directions d'observation des comportements d'une communauté et des individus qui la composent, on pourra trouver des citations et des constats intéressants. Il serait également utile d'avoir le temps d'examiner les modes réactionnels, les vocabulaires utilisés par l'ensemble des personnes interrogées.

Maïeutique

Faut-il rappeler que tout pédagogue est nécessairement aux prises avec l'analyse de ce qu'il est chargé de transmettre, si rudimentaire, si tributaire d'une tradition admise sans conteste, si peu consciente qu'elle puisse être quelquefois ? D'entrée de jeu, Messiaen bouleverse la conception du cours d'harmonie. Sa critique de la méthode traditionnelle consiste simplement à en proposer une autre, basée sur la connaissance et la compréhension de la musique et non sur des séries d'enchaînements d'accords préparés et ordonnés par des spécialistes patentés. Au titre de l'exploration ethnologique évoquée plus haut, je citerai volontiers l'une des perles contenues dans le collier de récits qui se lisent soit avec stupéfaction (lorsqu'on est extérieur au Conservatoire), soit avec un sourire. On y retrouvera justement, d'une manière caricaturale l'assassinie opposition entre « praticiens » et analystes (ces derniers, nécessairement accusés, à tort ou à raison, de logorrhée !). Il s'agit de ce professeur de fugue s'adressant à François Gervais à propos de « Boux-te-houde », qu'il ne connaissait pas : « Ah, bien, me dit-il, toi qui connais le chemin de la Bibliothèque. » (Boivin, 1995, p. 69.) Éloquent raccourci ! Je me souviens de m'être encore fait traité d'un : « vous l'universitaire » peu amène par une des figures tutélaires de l'enseignement coutumier de l'harmonie (heureusement, mes enchaînements d'accords lui convenaient par ailleurs, mais c'est qu'il n'aimait pas

les questions « compliquées » ; la musique, « ça s'entend ou non, n'est-ce pas ? »). On peut constater que le livre, et même la partition, ne sont toujours pas très fréquentés par la plupart des musiciens, en tout cas en France, ce qui incite parfois des éditeurs à pratiquer des prix d'autant plus décourageants – ce n'est pas une remarque secondaire ! Le cours d'analyse permet à Messiaen d'intégrer ces approches analytiques, émotionnelles et pratiques des logiques stylistiques (non, « l'intelligence » ne « tue » pas la sensibilité, bien au contraire !). À travers son enseignement, Messiaen fait saisir à tous les types d'interprète qu'ils ne peuvent en demeurer à l'illusion de pouvoir se passer d'un savoir historique et analytique personnel, pris en charge, sans cesse nourri (c'est ce qu'il pratiquait lui-même), remis en cause, repensé, sous prétexte qu'ils auraient à leur disposition des voies plus « directes » (lesquelles ? tombées de quel sommet, échappées de quel antre sibyllin ?). Tout autant, il souhaite des analystes, des compositeurs qui aient une solide et large formation (« d'oreille »), une profonde pratique de l'écriture, une culture de musicien et au-delà.

C'est précisément lorsqu'il change de classe, au milieu des luttes intestines habituelles, que se produit un beau moment de stratégie à effet de boomerang. Ne sachant comment situer ce professeur d'écriture qui pénétrait beaucoup trop avant les places fortes de la transmission du savoir, là où sont toujours mobilisés les gardiens les plus fiables de l'orthodoxie (qui se trouvaient alors relégués par la personnalité de l'enfant terrible, et ce, sans effraction de la part du nouveau venu, mais avec détermination) là où se produisaient les évictions exemplaires (entre autres, le renvoi de Boulez du cours de contrepoint dit « rigoureux »), il est extraordinaire de savoir qu'on lui attribua une classe « d'analyse », que l'on croyait être un « *enterrement de première classe* » (p. 72) ! Le mot d'*enterrement* dit assez le désir latent, au moins le terrible embarras vis-à-vis de cette analyse que l'on tâche d'endiguer. Mais c'est aussi une victoire pour Messiaen, qui continue (comme à l'occasion du cours précédent) de faire *beaucoup d'analyse*, autrement dit, beaucoup d'incitation à l'interprétation individuellement assumée de la musique, ce qui était extravagant dans une maison où l'on avait tendance à faire jouer « les notes qui sont écrites » et à se méfier de ce qui était considéré comme ressortissant de la zone trouble de l'intellectualité. C'est ainsi que Messiaen finit par faire valoir ses conceptions dans un cours parfaitement novateur et formidablement attractif, quitte à faire entrer Varèse en catimini. Il trace la voie qui ouvre aux classes nouvelles à l'intérieur de l'institution (grégorien, musiques de la Renaissance, époque « baroque », musiques de tradition orale, etc.). Je pense aussi, bien sûr, aux classes d'analyse, d'ailleurs diversifiées, mais également à la remarquable classe polyvalente actuellement assurée par B. François-Sappey. Quant à l'antagonisme existant entre les conservatoires et les universités, d'une manière générale, il n'est, hélas, pas encore complètement révoqué ! La Société Française d'Analyse Musicale, parmi d'autres associations similaires, comprend des membres issus,

non seulement du cours de Messiaen mais aussi des deux types d'institutions, et qui travaillent fort bien ensemble.

Le pédagogue, au sens de l'accoucheur, doit aussi trouver une présentation dramatisée (ritualisée ou non) des gestes, des excès, provoquer les étonnements (au sens du XVII^e siècle) qui permettront au questionnement de s'infiltrer ou de s'engouffrer à la faveur d'un rapprochement de zones de représentations jusqu'alors éloignées et qui font l'expérience d'une brusque contiguïté. Si Messiaen marque tous ses élèves à travers son insistance sur le « rythme », si cette dimension est devenue légendaire, c'est sans doute également parce qu'elle correspond à une carence tenace de la formation musicale, en Europe occidentale, ainsi que le fait remarquer Alain Louvier (p. 204). Messiaen inscrit ses interventions au lieu même des manques les plus flagrants : le rythme, la conscience historique, la perspective esthétique, l'interprétation-analyse, l'ouverture à l'ensemble des formes sonores, la connaissance de tous les courants créatifs récents. Malgré les contraintes considérables que représentent souvent programmes ou échéances administratives, il parvient toujours à dériver. On sait bien que c'est dans la digression, dans « l'improvisation », à condition qu'elles soient étayées sur des fondations étendues, que réside le saisissement réel d'une pensée.

Jean Boivin dit « qu'il est fréquent qu'un compositeur, un théoricien ou un interprète se voie plus ou moins contraint de gagner sa vie par le biais de l'enseignement » (p. 405). Cette idée de contrainte, qui est fréquemment avancée s'agissant des musiciens, me paraît inappropriée. S'il est vrai que la vocation d'enseigner est particulièrement chronophage, elle n'en est pas moins liée, chez les plus efficaces de ceux qui y consacrent une part de leur temps, à d'autres passions essentielles d'une existence. Elle est alors tout le contraire d'une contrainte. Messiaen, à l'évidence, même lorsqu'il n'en a sans doute plus le besoin matériel, ne doute pas de ce désir, qui lui procure, en outre, des occasions irremplaçables de poursuivre une réflexion. C'est peut-être à proportion de ce que Messiaen abordait des foules de musiques très diverses que l'on pouvait s'étonner de ses « oublis ». Nul n'étant doué d'ubiquité, ni totalement éclectique, il admettait fort bien que l'on suive parallèlement d'autres enseignements que le sien. On peut au moins dire qu'il était sans doute le plus curieux et le plus ouvert de tous, parmi ses pairs, mais également, parmi ses étudiants, à un âge où le parti pris, les violents dégoûts affichés, les vives exclusions – dont le livre se fait l'écho – servent de bannière, de repère et de règle à une identité en quête.

On a sûrement pu entendre dans ce cours, échelonné sur des dizaines d'années, autant de remarques vivaces qu'en cent autres pris séparément. Entre mille exemples, il parlait de l'écriture de Chopin à l'opposé des chromos habituels pour adorateurs automatiquement pâmés. Il permettait de découvrir des

compositeurs inconnus ou peu connus. On pourrait souhaiter que beaucoup de chefs, d'interprètes fassent de même !

Un analyste qui a sous les doigts une somme impressionnante de musiques, de figures d'exemples immédiatement disponibles, que l'on rapproche à plaisir, peut assurer à ses étudiants des voies d'accès très éloquentes à ses démonstrations. Des pianistes comme Claude Helffer, Charles Rosen, convoquent ainsi, lorsqu'ils parlent de musique, une foule de fragments plus ou moins proches dans le temps, mis en situation et très à propos. Jouer sur le clavier du piano constitue, en soi, une analyse précieuse pour souligner, détacher, insister, subtiliser, mettre en relief, etc. Et puis c'est une interprétation qui mêle également plaisir et intelligence !

Messiaen ne s'était pas contenté de faire entendre la monodie associée au rituel chrétien mais il la chantait d'une manière rapide et jubilatoire (p. 208), « avec des ailes », évidemment (comme le dit Harry Halbreich), ce qui tranchait avec l'idée de compassé, avec la convention ralentie à l'extrême qui donnait l'impression d'une musique sortie de la gorge de transis en rémission.

L'étude des polyphonistes se faisait sous l'angle de la fièvre d'une invention et non sur le ton d'une nostalgie. Il était un chercheur d'inouï. C'est aussi par ces choix-là que l'analyste-pédagogue communique avec l'histoire du sonore organisé, sur sa ligne de pics.

Si la présentation des rythmes – grecs ou indous – passait par l'idée que Messiaen s'en faisait et par les informations dont il avait disposé, ce que Xenakis souligne, avec réserve, au sujet de la métrique grecque, il demeurerait attentif à d'autres moyens de compléter ses sources. Il avait noté les références d'un disque sur les tâlas⁽¹⁾ que j'avais apporté et dont le contenu comme la notice ne semblaient pas en accord avec certains aspects de ce qu'il disait. Il faisait preuve comme d'une sorte de gourmandise – qui ne s'est pas lassée, jusqu'à la dernière année d'enseignement – en prononçant des mots extraordinaires, assortie d'un amusement à voir l'étonnement des étudiants lorsqu'il écrivait le nom des tâlas au tableau.

Messiaen était demeuré ce « tout petit garçon » (p. 254) – ou bien demeuré fidèle à celui-ci – à qui on avait donné « une véritable bombe » : la partition de *Pelléas et Mélisande*. Je pense comme Halbreich (p. 263) qu'il était séduit par « cet univers merveilleux peuplé de dieux, de géants, d'animaux » chez Wagner en particulier – d'accord, aussi, avec Paul Méfano, qui dit qu'il devenait « comme un enfant qui joue avec un théâtre » (p. 263). J'ai ressenti cela.

Lulu, en effet, ne pouvait que l'horrorifier. Il trouve le sujet « abject » (p. 310), tant il est vrai, que se trouvent condensé dans cet opéra l'ensemble des processus menant comme marionnettes sans fil des enveloppes humaines désirantes à l'imaginaire fantasmagorique compulsif et destructeur. Messiaen était fidèle à

(1) Le Chant du Monde, LDX 75528, Inde, *Tāla*.

sa figuration : l'écume des brumes bleutées, l'envol des chevelures, les symboles, les cris d'hirondelle d'une jeune vierge traquée, mais aussi, bien sûr, les peurs, les effrois. Du moins est-ce ainsi que je l'ai entendu sur ce point. Il jouait et interprétait d'ailleurs pour nous tous les rôles.

La légende étant la part de la vie des saints qui doit être lue, relue, récitée, les signes codés de la légende messianique sont : la vocation *intra utero* – tous les étudiants l'ont entendue – là où le poétique parturiant conduit infailliblement au poétique musical (« pré-destination » dont Françoise Dolto nous a appris quelques mécanismes) les « ornithoneumes », les initiateurs rythmiques, les chants de l'oiseau, de l'ange chanteur, intermédiaire : de « l'oisange » pourrait-on dire. Il les rapproche souvent, comme dans « Ta voix » *Poèmes pour Mi* : le refrain d'un oiseau et les « *anges incorporels* ». Et d'ailleurs, comme le dit Catherine Clément à propos de Lacan, autre professeur transcrit par ses élèves, il y a du « phénix » en tout transmetteur (Clément, 1983, p. 203). Il y a aussi du chamane dans ce « parler la musique ».

Interprétation

Pourquoi ne pas ouvrir l'appétit de lecture et de réflexion par une phrase aussi apparemment provocatrice que celle de Michel Fano : « C'est peut-être osé de dire cela mais je considère qu'on n'a jamais fait un véritable travail d'analyse avec Messiaen » (p. 188) ? Il faudrait savoir ce que sous-entend ce mot « véritable ». Messiaen abordait les œuvres qu'il avait choisies (ce choix constituant déjà une analyse en soi, parce que déterminant les saillies d'une histoire) à l'aide d'un ensemble de cribles dont certains étaient explicites – le paramètre du rythme, bien sûr – et d'autres, plus fluctuants, plus circonstanciés, plus fuyants, mais susceptibles, pour chacun d'entre nous, de déclencher de fructueux rapprochements entre certains aspects de musiques a priori très éloignées. Du moins est-ce l'impression que j'ai pu avoir, lors de cette toute dernière année, accentuée par le fait qu'elle fut un marathon-condensé. Il nous avait d'ailleurs dit en riant : « Vous voulez me soutirer tout ce que j'ai expliqué à vos prédécesseurs en sachant qu'il ne reste plus qu'un an », alors que nous lui faisions la liste, à sa demande, de ce dont nous aurions aimé l'entendre nous parler (c'est-à-dire, effectivement, de tout !). Il me semble que cette hiérarchie dans l'œuvre, à propos de laquelle on estime souvent qu'un compositeur est mieux placé pour la faire « entendre », est précisément ce vers quoi Messiaen allait d'emblée, d'une manière qui était quelquefois très allusive, d'autres fois excessivement détaillée, ce dont le livre de Boivin rend compte à travers une profusion de réactions et ce que le *Traité de rythme* en cours de publication

permet déjà d'apprécier plus avant, grâce aux analyses qu'il contient, rédigées par Messiaen lui-même. Il permet de définir plus précisément à quels types d'investigation – souvent mêlés – se livrait son auteur. Cependant, il est bien possible que ces commentaires croisés des analyses de Messiaen, ainsi que le font remarquer certains, fassent également partie du jeu : manières d'extensions polyconcentriques et interférées, interprétations démultipliées à partir des points d'impacts que produisaient les étonnements, les stimulations, mais aussi, parfois, les doutes, voire, les refus de tout ordre que chacun pouvait ou non éprouver pendant et après ses cours.

Mots et Sons

La définition de l'analyse et de sa place étant en cause, le rappel de quelques « non-dits » n'est sans doute pas inutile. Il y aurait quelque chose comme une Parole « antérieure », qui dirait la musique en lui donnant vie, tout en se passant du langage. Une sorte de Logos-Cosmos (de *Logmos*) propre au démiurge. Ne serait-ce pas ce qui est attendu de l'interprète dit « génial », du compositeur : nommer l'origine et, s'ils parlent, dire le moment initial, la vérité, la musique même comme on nommerait le Golem ? Cet anté-langage est celui des anges musiciens. On pense que le compositeur qui parle sur la musique doit « parler d'or » ou ne rien dire. Ce qui explique les attitudes médusées, séduites « en face » de lui. Or, il n'est pas nécessairement le mieux placé pour le faire (ce dernier constat paraît souvent attentatoire !). Beaucoup se taisent, et l'on prétend alors que c'est justement parce que la parole est inutile « après » la musique. Ce qu'un auteur comme Georges Steiner résume de la manière suivante : « lorsque nous nous efforçons de parler de la musique, de parler la musique, le langage, en un acte de vengeance, nous tient à la gorge » (Steiner, 1994, p. 237). (Qui se vengerait ainsi et de quoi ?) Ou encore cette phrase : « Il n'est pas dans l'ordre des choses que soient proches l'acte de création et la réflexion analytico-discursive. » (*Ibid.*, p. 60.) Quel « ordre des choses » ? Voilà bien une remarque qui est en prise sur le « cas » Messiaen.

Le compositeur, le « théoricien », les interprètes, se situent quelque peu à mi-chemin, lorsqu'il se laissent aller à cette très forte tendance souvent inconsciente. Messiaen y cède, par exemple sous la forme des glissements métaphoriques – comme autant de paroles poétiques échappant à la parole ordinaire, là où une langue se mue en « sonorité » –, mais aussi sous la forme des « visions » de couleurs (transcriptions dans une sorte de code presque purement émotionnel, quasiment prophétique, et même électif, qui ne se partage pas, malgré l'insistance à le « faire voir » aux autres) ou bien encore, sous la forme d'un

appel au vocabulaire religieux. Dans le livre que signale Jean Boivin, recueil de notices écrites par Messiaen (1990) pour les concertos de Mozart et qui est une référence, pour ce qui est des analyses écrites par lui (en attendant le *Traité*), on trouve quelques exemples de ces « transports » qui s'emparent du transmetteur : « ... tout concourt à donner à chaque mouvement mélodique un sourire d'ange et la suavité d'un autre monde^[2]. » « Il faut signaler le décalage syncopé de la mélodie sur les harmonies au début de la deuxième variation ; il semble que l'âme ait toujours du retard dans ce chemin où les anges la précèdent^[3]. » L'harmonie est-elle un chœur d'anges ?

| (2) Cité in Boivin, 1995, p. 39.

| (3) *Idem*, p. 55.

On flotterait sans cesse entre la peur d'un Corps premier, référentiel, mis en pièces, et l'aspiration à l'élucidation, au Corps glorieux, transparaissant dans la vérité de sa création, de son « inspiration ». Il existe une tendance à assimiler l'interprète-analyste à un kabbaliste. Il existe une séduction de cette parole qui contient un savoir crypté, nimbé d'absolu, sur la création (très anciennement lié à la détention du secret des origines du groupe).

Je pense qu'une œuvre est la somme de toutes ses interprétations (y compris les paroles associées) qui sont « parties » d'elle, dans les deux sens. Et l'interprétation est l'œuvre de tous les « temps », de ses diverses appréhensions sur les temps relatifs de cette œuvre, en tant qu'elle se trouve ainsi chaque fois « réalisée ». J'ai soutenu l'idée d'une analyse « plurielle » en couches de mémoires corrélées (Cf. Bardez, 1980) et nécessairement ouverte.

Je ne puis malheureusement m'étendre sur ces fonctionnements qui me paraissent sous-tendre bien des rejets, bien des attentes, et qui sont en filigrane dans un certain nombre des prises de position citées dans le livre. Ce qui est en jeu, c'est l'analyse (l'interprétation) comme expression de la différence (également au sens d'un différé, d'un déplacement incessant) et comme admission de l'altérité, au-delà d'une histoire subie, des désirs fusionnels, identificatoires, itératifs.

Autrement dit, opposer « décomposition » et l'idée de pérennité de l'intégrité, revient à une dénégation de la mort, du temps mort nécessaire, de la transformation (sous prétexte parfois d'une transfiguration ou que sais-je encore de fantasmatiquement envahissant). Et l'enfant veut garder « son » ours, l'objet transitionnel (dès lors qu'il se fait musique), intact, pur, tel que fixé à la scène plaisante et immuable (sans voir qu'il s'élime, qu'il se mite, qu'il perd même... une oreille !).

Une parole « autorisée » sur une musique, parce qu'elle est dite par un membre de la lignée des transmetteurs court le risque d'être crue, tout comme peut l'être une exégèse de texte sacré, pour autant qu'elle soit garante d'une adéquation vérifiée à l'origine. Quant au compositeur qui s'expose en pleine transparence de son œuvre, il donne à voir comme la vérité de l'acte...

Analyses

Il est intéressant de voir que Messiaen, pour caractériser un passage ou un mouvement du point de vue de la réception « émotionnelle », se réfère cependant, sentant sans doute le risque qu'il y aurait à ne considérer que des musiques instrumentales, à des œuvres écrites sur un texte, en rapprochant ensuite des situations musicales semblables ou proches dans un cas et dans l'autre. Il peut arguer du fait que le compositeur avait bien la volonté de faire un commentaire efficace, significatif pour l'auditeur, de tel passage textuel dont le sens est, en principe, plus clairement défini. Reste à discuter de la valeur évocatoire de ces associations entre un effet sonore et une signification plus ou moins précise des mots, puis, de sa valeur hors du support textuel...

Messiaen pouvait partir d'un « détail », varier les filtres, changer de paramètre. C'est une méthode par emprunts, aussi. Il pouvait rester comme en surface, en se contentant de lire des passages du livret ou du texte, s'il s'agit d'une œuvre chantée. Mais le choix de ces passages et la manière de les mettre en évidence, de s'y attarder, de les rendre graves ou risibles (à moins que ce ne soit les deux à la fois) est une interprétation. À quelque temps d'intervalle, il sera d'ailleurs possible de faire surgir autre chose. Il associait librement en quelque sorte. Il métaphorisait. Il suivait souvent un parcours apparemment capricieux, voire redondant, et, fort heureusement (la musique n'étant pas un isolat !...), parlait de peinture, de poésie, de religion, pour aboutir à des « éclats » particulièrement saisissants à propos d'un fragment ou de l'œuvre entière, nouant les liens jusqu'alors épars, d'une explication poétique, elle-même reliée à deux niveaux de mise en série, avec les autres œuvres du même compositeur et avec d'autres musiques. Pratique trop « subjective » diront certains. Nous ne pouvons entreprendre ici une discussion sur la « subjectivité » des chercheurs et des scientifiques, sur la distinction épistémologiquement admise entre sciences « molles » et dures. Pratique dont les visées n'étaient pas assez argumentées ? Tous ces éléments – et d'autres encore – permettraient de comprendre qu'il existe de si énormes divergences d'appréciation des uns et des autres parmi ses élèves, en ce qui concerne le contenu du cours. Mais n'irriguait-il pas son enseignement d'un ensemble cohérent d'informations sur ce qu'il pensait certainement être des universaux transculturels (cellules rythmiques, ornithoneumes...) ? Ce que ce cours n'incluait pas, ce sont les autres types d'investigation, les autres méthodes d'analyse, et ses sources étaient d'indystes. Avec un vocabulaire plutôt classique et simple (mais complexifié par les mots propres aux classifications des chaînons rythmiques et mélodiques), il faisait cependant sauter les verrouillages formels de cette école d'analyse.

Si l'on se réfère à la typologie de Jean-Jacques Nattiez (1992, p. 539), l'analyse de Messiaen appartient d'abord au groupe des analyses sémantiques.

Elle comporte la tendance à ne pas distinguer entre les perceptions du compositeur, de l'analyste et de l'auditeur, comme s'il existait une équivalence entre elles. Il sélectionne des éléments auxquels il associe des caractères « émotionnels » qui sont supposés opérer de même manière sur les divers types d'interprète (au moins est-ce le cas pour celui qui les décèle et pour une partie de ceux qui l'écoutent, voire pour une tradition d'écoute perpétuée par des comportements reproduits et guidés par des commentaires). Nous sommes dans la descendance d'une théorie des *affects* et d'une rhétorique correspondant à un couplage relativement systématisé entre des éléments textuels et des éléments musicaux. Il n'y a pas de méthodologie explicite et le choix des segments retenus semble variable. C'est souvent une analyse poétique implicite, la fameuse « analyse du compositeur », dans la mesure où il cherche le dessein de l'auteur, mais aussi de manière inconsciemment projective, les desseins qu'il aurait eus à la place de celui-ci, ainsi que les éléments repérés qui sont communs ou voisins de ceux qui l'intéressent en tant que compositeur-analyste dans le temps même de son œuvre, soucieux de retrouver des traces du processus qui mène à ses propres préoccupations. Le compositeur entend chez les autres les prémices de ce qui le motive : le rythme, les invariants fondamentaux rythmiques, les personnages rythmiques et aussi les « ornithoneumes » dans toutes sortes de musiques, avec la dimension d'universalité sous-entendue par cette recherche. La lecture du compositeur est sans doute a priori avivée par une attention plus soutenue, mais aussi orientée par ses propres pôles d'intérêt ou fixations. Si l'expérience de composer induit une intelligence particulièrement attentive de l'œuvre, elle comporte également ses marquages, ses sillons, au détriment d'aspects dont d'autres « interprètes », moins impliqués de cette façon dans l'acte de créer de l'inouï, pourront, eux, s'aviser. En tous cas, cette analyse de compositeur vis-à-vis d'étudiants en composition s'apparente à un très fructueux compagnonnage.

Analyse taxinomique aussi (par exemple, segmentation d'unités rythmiques de base régulières et de leurs combinaisons avec une méthodologie explicite qui consiste en une caractérisation, une répertorisation, une nomination de cellules et de groupes reconnaissables). À ce sujet, Messiaen musarde souvent d'une couche discriminante à une autre. Ce faisant, il met ainsi en relation directe des éléments qui pourraient paraître ensuite hétérogènes si on les relevait dans le cours d'une caractérisation monoparamétrique ou même de plusieurs. Il brûle des étapes, procède à des raccourcis allusifs ou plus poursuivis, tout en visant une interprétation à divers niveaux intriqués. Et cependant, en opposition avec ce caractère improvisé, il rédige ses analyses, au moins sous forme de notes sur les partitions et de notes personnelles.

Quant à la question de la « formalisation », elle est souvent mal posée. Il y en a toujours une part dans une interprétation. Messiaen utilise des degrés de formalisation dans ses analyses comme dans certaines œuvres. André Riotte

souligne que « son interrogation approfondie des œuvres à commencer par les siennes (1955) a suscité les premières analyses réellement fouillées de ses élèves, en particulier celle du *Sacre* par Boulez (1953) et celle de *La Mer* par Barraqué (1988) qu'on peut considérer comme des préparations à une analyse formalisée, par leurs descriptions minutieuses, leurs exigences du détail. » (Riotte et Mesnage, 1980, p. 5.) On écoute sans s'effaroucher bien des compositeurs comme Bach ou Scarlatti, et plus encore peut-être, les œuvres de polyphonistes théoriciens « expérimentaux » des hautes époques contrapuntiques européennes, soutenues par des appareils précisément théoriques plus ou moins décalés dans le temps par rapport aux œuvres mais aussi, plus ou moins éloignés de ces mêmes musiques. Quels que soient les moyens « mis en œuvre » (c'est l'expression la plus adéquate), ils sont intégrés dans une re-création. On a l'impression qu'il existe toujours cette crainte et en même temps cette tentation de « Tout » exprimer, tout dire. Il est bien étrange que certains de ceux qui acceptent de jouer trois cents fois une même œuvre de Beethoven ou de Chopin leur vie durant n'aient nullement peur de « l'épuiser » alors qu'ils reprocheraient volontiers aux « analystes » (qu'ils considèrent comme intervenants « extérieurs », voire, antagonistes) de le faire !

Classe de « super-composition »

Cette étrange expression de classe de « super-composition » que Messiaen utilise à propos de sa classe d'analyse (Boivin, 1995, p. 87) peut être diversement modulée. Il serait possible d'y voir comme le regret de ne pas avoir été chargé, à ce moment-là, d'une classe de composition proprement dite. Mais, outre le fait qu'il lui arriva, d'une manière ou d'une autre, de jeter un œil à des œuvres personnelles des étudiants-analystes et qu'il organisa son cours d'analyse comme un cours de composition, il faut observer que lorsqu'il obtient finalement d'enseigner la composition, il poursuit, au fond, « son » cours (quel que soit l'intitulé) et ce dernier particulièrement, comme une sorte de classe de « super-analyse », comme un *observatoire* des moments importants de la création musicale de tous temps et lieux. Le latiniste aura sans doute également voulu définir ainsi une classe d'analyse « au-dessus », et en faire une classe « d'écriture-analyse-composition », en envisageant les procédures compositionnelles, l'art de concevoir de la musique liée à la pensée de cet acte. Il faisait venir des instrumentistes pour qu'il nous parlent des dépassements des possibilités techniques (et il notait, en même temps que nous, ce qui l'intéressait). Il laissait place à tous les courants esthétiques récents. Au demeurant, n'étaient-ils pas représentés dans ses cours mêmes ?

J'ai, comme beaucoup, le souvenir des commentaires assez limités qu'il réservait aux partitions des élèves. Sa délicatesse lui interdisait d'émettre des opinions qui eussent pu paraître blessantes. Et il estimait, à juste raison, que la postérité ferait le reste. Il avait de jolies formules lorsqu'il était embarrassé. Cette personne qui apportait un accord en *la* majeur me rappelle une autre « ambition » créatrice du même type, basée sur des quintes. Avec un sourire ingénu, il avait dit « c'est très joli, ces cloches ». À propos de la pièce d'un auditeur, qui avait exécuté lui-même sa partition de piano (*fff* d'un bout à l'autre), il s'était tourné vers nous et avait murmuré : « C'est très fort ». Il aimait d'ailleurs beaucoup ce mot « très », qui lui donnait un air émerveillé (il revient souvent dans les témoignages). À propos de l'idée d'un cours de composition, ses expériences donnent manifestement toujours à réfléchir.

Messiaen n'estimait pas qu'il fût de quelque conséquence négative pour lui, pour sa création, ni pour ses élèves, bien au contraire, de faire beaucoup d'analyse, mais également, d'analyser ses œuvres et ceci, jusqu'en 1987 (Boivin, 1995, p. 176), jusqu'à donner à assister à la gestation de certaines, au moment même où il les écrivait.

Gravé au poinçon

Il existe justement un aspect de Messiaen, analyste de son œuvre, qui peut intriguer. Il redisait sans se lasser ses « techniques » de langage, dans les moindres détails. C'est un peu comme s'il était l'analyste fidèle de ses propres analyses, scrupuleusement notées. À ce point que l'on peut avoir l'impression d'une seconde partition, écrite avec des mots, parallèles à la partition des notes. « Une écoute idéale de sa musique supposait une pleine conscience de tous les détails » écrit Boivin (1995, p. 322). Comment mieux dire, encore une fois, que « l'analyse » (les innombrables processus que recouvre ce mot) est partie intégrante de la conception et de l'écoute de l'œuvre ? Messiaen expose de manière extrême les arcanes du poïétique (du moins, ce qu'il veut en découvrir et en sceller), y compris en faisant assister à la parturition en temps réel ! Est-ce un moyen supplémentaire de contrôle des interprétations futures ? Cette sorte de lucidité partagée avec les autres, cette « trans-lucidité », ce désir de donner à entendre, à voir, à tout « identifier » au passage, mais aussi, au-delà, ce désir d'identification au parcours de l'œuvre par l'auditeur étaient peut-être comme des volontés de gravure « au poinçon » (ce qu'il demandait pour ses partitions) de sa conception, de son écoute, de son analyse. Ce livre lu, il deviendra encore plus indispensable de se plonger dans le *Traité* en cours de parution pour répondre sans doute à quelques-une des questions soulevées par ces multiples témoignages et, de manière précise et complète, par Jean Boivin.

BARDEZ, J.-M. (1980), *Les Écrivains et la Musique*, tome III, Paris-Genève, Éditions Slatkine.

BOIVIN, J. (1995), *La Classe de Messiaen*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur.

BOULEZ, P. 1953, « Stravinsky demeure », in *Points de repère, l'imaginer*, Nouvelle édition préparée par J.-J. Nattiez et S. Galaise, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1995, pp. 81-143.

CLÉMENT, C. (1983), *Vies et légendes de Jacques Lacan*, Paris, Éditions Grasset.

MESSIAEN, O. (1990), *Les 22 Concertos pour piano de Mozart*, Paris, Librairie Séguier.

NATTIEZ, J.-J. (1992), « Existe-t-il des relations entre les diverses méthodes d'analyse ? » in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*, Università degli Studi di Trento, pp. 537-565.

RIOTTE, A., MESNAGE, M. (1980), « Analyse formalisée » in *Compte rendu de la journée organisée par la SFAM*, 30 Mars 1980.

STEINER, G. (1994), *Réelles présences*, Paris, Éditions Gallimard.