

Stefan Keym

***Farbe und Zeit. Untersuchungen zur musiktheatralen Struktur und Semantik von Olivier Messiaens ‚Saint François d’Assise‘***

**(« Couleur et temps. Etudes sur la structure et la sémantique musico-théâtrales de *Saint François d’Assise* d’Olivier Messiaen »)**

Synthèse scientifique de la thèse de doctorat, soutenue à l’université Martin Luther de HALLE-WITTENBERG, le 21 août 2001, et publiée en 2002 chez Georg Olms Verlag (Hildesheim)

Dans ses entretiens avec Claude Samuel, le compositeur Olivier Messiaen avait exprimé sa conviction que la musique était le plus propice des arts à « exprimer les vérités religieuses [...] ; mais, sur une scène de théâtre, on se situe tellement en dessous du sujet choisi qu’on risque de sombrer soit dans le ridicule, soit dans l’inconvenance, soit dans l’absurdité. »<sup>1</sup> Selon Messiaen, les divers modèles historiques d’opéra ne se prêtaient guère à un tel sujet ; il faudrait plutôt trouver une « nouvelle formule » de théâtre musical.<sup>2</sup>

Pourtant, Messiaen accepta en 1975, sur l’invitation de Rolf Liebermann, d’écrire pour l’Opéra de Paris sa première (et dernière) œuvre scénique : le « spectacle musical » *Saint François d’Assise (Scènes franciscaines)* qui fut créé le 28 novembre 1983 au Palais Garnier. Les échos de presse, ainsi que les rares commentaires musicologiques sur cette œuvre parus jusqu’ici,<sup>3</sup> s’accordent sur le point que celle-ci a, en effet, peu en commun avec un opéra traditionnel. Plusieurs auteurs ont même émis des doutes quant à la possibilité de monter cette œuvre de manière convaincante sur une scène d’opéra, avec son sujet religieux, son action et sa musique statiques. Si les mises en scène de Peter Sellars (Salzburg et Paris 1992) et de Gottfried Pilz (Leipzig 1998) ont réfuté ces doutes, la question reste néanmoins fondamentale : est-ce que Messiaen a trouvé dans *Saint François d’Assise* une « nouvelle formule » de théâtre musical qui ait rempli son intention d’ « exprimer les vérités de la foi catholique », même sur une scène de théâtre ?

---

<sup>1</sup> Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris : Éditions Pierre Belfond, 1967, p. 20.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>3</sup> Cf. notamment Camille Crunelle Hill, *The Synthesis of Messiaen’s Musical Language in His Opera ‚Saint François d’Assise‘*, Diss. Univ. of Kentucky (Lexington), 1996 ; Harry Halbreich, « Analyse », in : *Messiaen – Saint François d’Assise* (= Opéra aujourd’hui, Hors série n° 4), Paris : Éditions Premières Loges, 1992, p. 42-101 ; Francine Guiberteau, « Le *Saint François d’Assise* d’Olivier Messiaen : événement et avènement », *Analyse musicale*, n° 1 (nov. 1985), p. 61-83 ; Annette Bossut, « Répétition et variation dans le livret *Saint François d’Assise* d’Olivier Messiaen », in : Biancamaria Brumana et Galliano Ciliberti (éd.), *Musica e immagine. Tra iconografia e mondo dell’opera*, Firenze : Olshcki 1993, p. 233-242 ; Paul Griffiths, « *Saint François d’Assise* », in : Peter Hill (éd.), *The Messiaen Companion*, London-Boston : Faber & Faber, 1995, p. 488-509 ; Lionel Couvignou, « *Saint François d’Assise* », in : Catherine Massip (éd.), *Portrait(s) d’Olivier Messiaen*, Paris : Bibliothèque nationale de France, 1996, p. 160-169.

Dans notre thèse, nous avons entrepris de montrer que l'unique opéra de Messiaen présente une nouvelle forme musicale d'opéra qui se base sur deux concepts que le compositeur avait déjà développés auparavant dans ses œuvres non-scéniques : les concepts de la « couleur » et du « temps » musicaux. Tous les deux concernent la structure technique de sa musique aussi bien que sa sémantique religieuse ; tous les deux agissent sur les différents niveaux des nombreux paramètres musicaux ; et tous les deux témoignent de la volonté du compositeur d'exercer un fort impact sensoriel sur l'auditeur et de lui offrir ainsi la possibilité d'une expérience transcendante.

Afin de prouver cette thèse, nous avons choisi une méthode analytique et herméneutique qui tient compte des nombreux commentaires de Messiaen sur son langage musical et sur le message religieux de ses œuvres, tout en gardant une distance critique par rapport à ces autocommentaires et en développant plus loin quelques indications du compositeur sur les effets prémédités de sa musique sur l'auditeur. Nous appliquons par là le concept de « l'auditeur implicite » ou idéal (qui réagit selon les intentions du compositeur) afin d'expliquer le choix du matériau et l'ordre dans lequel il est présenté dans l'opéra. Cette approche méthodologique s'inspire de « l'esthétique de la réception » développée par Wolfgang Iser et Hans Robert Jauß.<sup>4</sup>

La thèse se divise en cinq parties. Les deux parties principales (3 et 4) sont consacrées aux concepts de la couleur et du temps musicaux et à leur fonctionnement dans *Saint François d'Assise*. Elles sont précédées par un bref tour d'horizon du développement créateur de Messiaen jusqu'à son opéra (1) et par une analyse du livret de son opéra (2). Dans la dernière partie (5), les résultats des chapitres précédents ont été mis en relation avec la dimension scénique de l'œuvre, afin d'en faire ressortir son potentiel théâtral.

## **1<sup>re</sup> Partie : Le développement du langage musical de Messiaen sous le signe de la couleur et du temps**

Cette partie donne un aperçu de l'évolution créatrice de Messiaen : du développement des divers éléments caractéristiques de son langage musical et de la liaison de plus en plus systématique de ceux-ci avec des significations religieuses. L'Œuvre du compositeur se divise en deux grandes phases qui révèlent, toutes deux, un processus d'enrichissement du matériau. Ce processus part d'un style relativement homogène appliqué à des œuvres de petite taille et aboutit à des grandes fresques qui contiennent une multitude d'éléments fortement contrastants.

---

<sup>4</sup> Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Munich : Fink, 1976 ; traduction française : *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles : Mardaga, 1985 ; Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Constance : Universitäts-Verlag, 1967 ; *idem*, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1976.

La première phase s'étend du *Banquet céleste* (1928) jusqu'à la *Turangalila-Symphonie* (1948) et la seconde du *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) jusqu'à *Saint François d'Assise*. Dans ce court tour d'horizon, nous avons étudié aussi quelques commentaires-clés du compositeur sur sa musique. En dehors de son premier traité théorique, *Technique de mon langage musical*, ce sont surtout les préfaces aux quelques partitions comme le *Quatuor pour la fin du temps*, *Chronochromie* et *Couleurs de la Cité céleste* qui contiennent des informations révélatrices sur les concepts de la couleur et du temps et sur leur signification religieuse dans sa musique.

La première partie évoque également la controverse autour des *Trois petites liturgies sur la présence divine* (1945). Ce fut une expérience traumatique pour Messiaen qui l'amena à renoncer à écrire des œuvres vocales, surtout avec un sujet religieux, pendant une vingtaine d'années et à se démarquer clairement d'une « musique mystique » imprégnée d'images surréalistes en faveur d'une « musique théologique » qui était plus proche des textes officiels de l'église catholique. Enfin, une comparaison des conférences programmatiques que le compositeur donna à Bruxelles (1958), à Rotterdam (1970) et à Notre-Dame de Paris (1977), dévoile, comment Messiaen, en pointant l'accent sur les différents éléments de son langage, s'est éloigné des questions rythmiques pour se rapprocher de l'aspect de la couleur, et comment l'intention religieuse prit une place de plus en plus prépondérante dans sa pensée musicale. Cette tendance culmine dans la *Conférence de Notre-Dame* dans laquelle Messiaen avait déclaré qu'il voulait mettre l'auditeur dans un état d'« éblouissement » qui lui permettrait une « percée vers l'au-delà, vers l'invisible et l'indicible ». <sup>5</sup> Cette conférence, qui fut prononcée au temps de son travail à l'opéra *Saint François d'Assise*, est le texte esthétique le plus proche de cette œuvre. Elle montre que le tardif Messiaen avait visé surtout à créer un effet sensoriel global pour faire passer son message religieux ; en même temps, le compositeur insiste sur la sémantique très concrète de ses œuvres qui se base sur un catalogue de signes musicaux qu'il a enrichi tout au long de son évolution créatrice.

## **2<sup>e</sup> Partie : Le contenu religieux et la structure littéraire du livret**

Avant d'analyser la musique de *Saint François d'Assise*, il était nécessaire de mettre en lumière les traits principaux du contenu et de la forme du texte du livret. Ce texte fut rédigé par Messiaen lui-même (comme il l'a d'ailleurs fait pour toutes ses œuvres vocales).

L'analyse du texte est précédée d'un aperçu du processus de la genèse de l'œuvre (**chapitre 2.1**). L'idée d'écrire un opéra avait été discutée entre Messiaen et Liebermann déjà

---

<sup>5</sup> Olivier Messiaen, *Conférence de Notre Dame, prononcée à Notre-Dame de Paris le 4 décembre 1977*, Paris : Leduc, 1978, p. 2.

quelques années avant que le compositeur se mette à l'œuvre. La première phase du travail est documentée partiellement par quelques plans de l'œuvre qui se trouvent dans des cahiers de musique dans lesquels Messiaen notait (d'habitude) des chants d'oiseaux. Ces cahiers proviennent de deux voyages que le compositeur a entrepris afin de recueillir quelques impressions pour la conception de son opéra : en juin 1976, il visita les sites franciscains dans la région d'Assise et le musée San Marco à Florence qui contient des peintures de Fra Angelico. Mais, déjà en automne 1975, il séjournait en Nouvelle Calédonie où il notait la description d'une île exotique et paradisiaque de l'archipel des Antipodes ; plus tard, il intégra cette description dans le texte de son opéra (6<sup>e</sup> Tableau). Les cahiers de la Nouvelle Calédonie contiennent plusieurs idées qui se retrouvent dans le livret de l'opéra (par exemple la description de l'Ange voyageur) ; d'autres détails ne furent pas gardés, ce qui montre que la conception de l'œuvre n'était pas encore achevée à ce moment.

Messiaen avait déclaré plus tard avoir rédigé le livret en été 1975, durant quelques mois, alors qu'il avait eu besoin de quatre ans pour la composition des huit tableaux (dans l'ordre 4-2-3-5-7-8-1-6) et environ le même temps pour l'orchestration.<sup>6</sup> Or, selon les notes de ses agendas, que sa veuve, la pianiste Yvonne Loriod, nous a mises à disposition, il avait fait une photocopie du livret le 10 juin 1976 et une photocopie de la composition complète le 28 octobre 1977. Donc, le processus de composition proprement dite de cette œuvre gigantesque (elle dure environ quatre heures et la partition contient 1450 pages) se fit assez vite, alors que la tâche de l'instrumentation, de la copie propre, de la production du matériau d'orchestre et de la réduction pour piano prit un temps considérable. Ce travail fut entravé sévèrement par une grave maladie qui força le compositeur à passer son 70<sup>e</sup> anniversaire à l'hôpital.

Le **chapitre 2.2** est consacré au contenu théologique de l'œuvre. Selon ses propres commentaires, Messiaen n'avait pas pensé à Saint François au début de son projet d'opéra ; il aurait préféré écrire une Passion du Christ, mais il ne s'en sentait pas digne<sup>7</sup> (probablement aussi à cause de son expérience négative liée à la polémique autour des *Trois petites liturgies*). Il aurait finalement choisi Saint François comme le saint qui était le plus proche du Christ.<sup>8</sup>

Ce qui surprend dans ce commentaire, c'est l'intérêt du compositeur pour la Passion. Car, en général, Messiaen avait toujours été considéré comme un partisan de la *Theologia Gloriosa*<sup>9</sup> : la plupart de ses œuvres traitaient des aspects positifs de la religion chrétienne : la gloire de Dieu, son ubiquité et son amour, la naissance et la transfiguration du Christ, les

---

<sup>6</sup> Olivier Messiaen, *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, Paris : Pierre Belfond, 1986, p. 237.

<sup>7</sup> Cf. *ibid.*, p. 229.

<sup>8</sup> Cf. *ibid.*, p. 28, et Brigitte Massin, *Olivier Messiaen : une poésie du merveilleux*, Aix-en-Provence : Éditions Alinéa, 1989, p. 189.

<sup>9</sup> Cf. Pascal Ide, « Olivier Messiaen, musicien de la gloire de Dieu », *Communio* 19, n° 5 (sept./oct. 1994), p. 94-117.

merveilles de la création, la résurrection des morts et la vie éternelle. En outre, Messiaen avait avoué qu'il avait assez de mal à exprimer la laideur et la souffrance. Or, dans ses entretiens avec Brigitte Massin, il avait cité une phrase du théologien suisse Hans Urs von Balthasar selon lequel « le moment le plus glorieux de Dieu et de son Verbe incarné, c'est justement la mort ». <sup>10</sup> Cette idée se trouve dans un traité monumental de von Balthasar qui porte, dans la traduction française, le titre *La Gloire et la croix*. Messiaen possédait tous les huit tomes de ce traité. De plus, cette source est citée plusieurs fois dans le livre *Lire Saint François* du Père Louis Antoine qui influença vivement la conception du protagoniste de l'opéra. Les idées de von Balthasar permirent à Messiaen d'intégrer la passion dans sa théologie de gloire et d'obtenir ainsi un élément de contraste, nécessaire pour son opéra.

Le concept dramaturgique de son opéra gagnait une dimension supplémentaire à travers l'idée de refléter la passion du Christ en choisissant un « suppléant mortel », un homme qui lui était très proche, et qui menait sa vie sous le principe de l'« imitation du Christ ». Messiaen s'était familiarisé à ce principe depuis longtemps déjà, grâce à la lecture de deux de ses livres préférés : *De Imitatione Christi* (un traité du XV<sup>e</sup> siècle attribué à Thomas de Kempis) et *Le Christ dans ses mystères* de Dom Columba Marmion. Ces deux auteurs attiraient l'attention du lecteur sur Saint François comme un modèle parfait de l'imitation du Christ.

L'imitation du Christ est un des deux aspects principaux de l'image que Messiaen donne dans son opéra de Saint François (traité dans **le chapitre 2.3**). Déjà peu de temps après sa mort, François fut considéré comme un *alter Christus*, un « autre Christ » qui avait modelé toute sa vie d'après celui-ci, jusqu'à la *compassio* de la mort sur la croix et la grâce de la stigmatisation. Dans l'opéra, l'idée de l'imitation de la croix est abordée dès le début : quand Frère Léon exprime sa peur devant le caractère éphémère de la vie terrestre, François lui explique que la « joie parfaite » consiste à « se vaincre soi-même », de supporter volontiers « les peines, les injures, les opprobres », <sup>11</sup> et lui rappelle le principe de l'imitation du Christ (Mathieu 16, 24) : « Celui qui veut marcher sur mes pas, qu'il renonce à lui-même, qu'il prenne sa croix, et qu'il me suive. » Au 1<sup>e</sup> Acte de l'opéra, François donne lui-même un exemple de ce principe : il vainc sa peur et son dégoût face à un lépreux. Au 3<sup>e</sup> Acte, il prie Dieu de revivre la douleur et l'amour du Christ crucifié et reçoit les stigmates.

La question de la vraie manière d'imiter le Christ fut l'objet d'une controverse violente entre les Franciscains après la mort de Saint François. La majorité des Frères Mineurs, qui était soutenue par le pape, préférait une interprétation modérée des règles du saint, alors qu'une minorité de ses partisans les plus étroits (les *Spirituali* ou *Zelanti*) prenait le chemin

---

<sup>10</sup> Massin, *Olivier Messiaen*, p. 105-106.

<sup>11</sup> Olivier Messiaen, *Saint François d'Assise (Scènes franciscaines)*. Opéra en 3 actes et 8 tableaux [livret], Paris : Leduc, 1983, p. 9.

d'une vie érémitique radicale. Messiaen manifesta sa sympathie pour ces derniers en choisissant, comme source principale de son opéra, les *Fioretti*, une hagiographie de Saint François écrite dans l'esprit des *Spirituali* (et non pas les biographies officielles de la plume de Thomas de Celano et Bonaventure). De plus, il fit, au 4<sup>e</sup> Tableau de l'opéra, un portrait très caricaturé du vicaire de l'ordre, Frère Elie, qui était l'adversaire principal des *Spirituali*.

L'autre aspect de l'image de Saint François dressée par Messiaen dans son opéra se rattache plutôt à des thèmes privilégiés de ses œuvres: la contemplation et la louange de la *Gloria Dei* à travers la nature et l'art. C'est surtout le 2<sup>e</sup> Acte qui est consacré à cet aspect. Le 6<sup>e</sup> Tableau est réservé à la scène légendaire du prêche aux oiseaux. Au 5<sup>e</sup> Tableau, François prie Dieu de lui donner un « avant-goût » des mystères et du bonheur célestes qui lui sont accordés sous la forme d'une musique instrumentale jouée par un ange. Cet épisode reprend la tradition médiévale de la *musica coelestis*. À ce propos, Messiaen pouvait également se référer au livre du Père Louis Antoine qui attribuait un « chemin de l'art et de la beauté » à Saint François.<sup>12</sup> De ce livre, il emprunta même une citation modifiée de Thomas d'Aquin qu'il fit chanter par l'ange pour justifier cette grâce. Toutefois, la conviction que la musique instrumentale permette de nous offrir une expérience transcendante n'est pas une idée médiévale, mais elle est surtout la conviction personnelle de Messiaen. Donc, l'image d'un saint très proche de la nature, de la poésie et de la musique, dressée dans l'opéra, s'avère être aussi un moyen pour démontrer et propager l'esthétique religieuse du compositeur, esthétique, qui fut également influencée par des idées romantiques et modernes.

Le **chapitre 2.4** étudie la structure du livret. La dramaturgie de l'argument correspond à un drame à stations (*Stationendrama*). Ce type de drame, qui fut employé notamment par August Strindberg, mais se rattache aussi aux mystères du Moyen Âge, consiste en une suite d'épisodes de la vie du protagoniste dont résulte une forme ouverte et fragmentaire. L'unité de l'action y est remplacée par l'unité du personnage principal. Au lieu d'événements extérieurs, l'accent est mis sur le développement intérieur ou spirituel du protagoniste. Dans l'opéra de Messiaen, il s'agit du « cheminement de la grâce »<sup>13</sup> dans l'âme du saint. Les autres caractères sont des personnages secondaires : ce sont surtout d'autres Frères Mineurs qui représentent des étapes antérieures du chemin du Saint qu'il a déjà franchies. Le véritable interlocuteur du protagoniste est la sphère de Dieu qui est représentée par le personnage de l'Ange, par le chœur et surtout par l'orchestre. Il s'agit donc d'une constellation 'transpersonnelle' des personnages.

---

<sup>12</sup> P. Louis Antoine, *Lire François d'Assise. Essai sur sa spiritualité d'après ses écrits*, Paris : Éditions franciscaines, 1966, p. 69.

<sup>13</sup> Massin, *Olivier Messiaen*, p. 191.

L'ordre des stations du drame est influencé par divers principes abstraits. Chaque acte est organisé autour d'une prière du protagoniste qui est finalement exaucée. De même, les strophes du célèbre *Cantique des Créatures* de Saint François sont réparties sur les trois actes. Les trois épreuves qui le rapprochent de plus en plus de Dieu, correspondent à un schéma de la mystique franciscaine expliqué par Bonaventure dans son traité *De triplici via*. En outre, l'ordre des huit tableaux est inspiré par la symbolique des chiffres et par une symétrie abstraite : le centre de l'œuvre, c'est le 5<sup>e</sup> Tableau dans lequel François reçoit une initiation musicale aux mystères célestes. Cette scène est entourée de trois couples de tableaux qui se réfléchissent : le 8<sup>e</sup> Tableau reprend la liturgie franciscaine du 2<sup>e</sup> Tableau ; les Tableaux 3 et 7 présentent des épisodes de conflit et de souffrance ; les Tableaux 4 et 6 évoquent des aspects différents du monde terrestre (le monde des hommes qui ne reconnaissent guère l'arrivée de l'Ange et le monde des oiseaux qui, selon Saint François, sont déjà plus proches de Dieu).

Le texte du livret est une mosaïque de citations de sources diverses : des textes qui sont attribués à Saint François, des extraits des *Fioretti* et d'autres sources franciscaines, des citations de la Bible, du traité *De Imitatione Christi* et d'autres écrits religieux (cf. la liste des sources dans l'**annexe 2** de la thèse, p. 487-491). Les citations ont la fonction d'ouvrir une nouvelle dimension sémantique en reliant les actions de Saint François avec des épisodes bibliques. Cette approche typologique, qui souligne le principe de l'imitation du Christ, se trouve déjà dans les célèbres fresques de Giotto à la Basilique de Saint François en Assise (les fresques contiennent trois séries d'images qui créent des relations typologiques entre la vie du Saint et l'Ancien et le Nouveau Testament de la Bible). Contrairement à la musique, le texte du livret ne donne pas une impression d'hétérogénéité et de contraste, car Messiaen avait modifié ses citations afin d'homogénéiser leur style. Ce style est imprégné d'une poésie naïve, pleine d'images et de répétitions quasi-rituelles. Pourtant, le texte est loin du sur-réalisme excentrique des *Trois petites liturgies* et a pour but de « susciter la musique ».<sup>14</sup>

### **3<sup>e</sup> Partie : La couleur musicale [dans *Saint François d'Assise*]**

Cette partie est consacrée à la fonction du concept de la « couleur » dans la musique de l'opéra : au niveau de son langage harmonique (**chapitre 3.1**) et au niveau de sa forme (**chapitre 3.2**). Chacun des deux chapitres est précédé par une introduction théorique qui examine les différentes notions de la « couleur » chez Messiaen (**3.1.1 et 3.1.2**).<sup>15</sup>

Déjà depuis les années 1940, Messiaen s'était servi d'attributs de couleurs pour caractériser sa musique. Il avait développé des correspondances de plus en plus étroites entre les

<sup>14</sup> Massin, *Olivier Messiaen*, p. 192.

<sup>15</sup> Nous avons ici résumé conjointement le contenu de ces deux introductions.

couleurs (souvent des combinaisons de couleurs) et des éléments de son langage harmonique (modes à transpositions limitées, accords spéciaux etc.). Par exemple, la première transposition du 2<sup>e</sup> mode était pour lui « bleu-violet », la deuxième « or et brun », et la troisième « vert ». Et il avait décrit l'« accord du total chromatique » sur *mi* bémol comme « une large nappe bleu violet, avec des lunes roses, jaune pâle, et gris d'acier », et complétée par « un cercle vert mousse clair ».<sup>16</sup> Les couleurs changent avec chaque transposition et également avec chaque renversement, c'est-à-dire qu'elles dépendent de la hauteur du son aussi bien que de la structure intervallique de l'accord. Messiaen avait expliqué qu'il « voyait » ces couleurs « intérieurement » et que son rapport son-couleur fut inspiré par l'art du peintre suisse Charles Blanc-Gatti, par les vitraux des cathédrales et par la scène des pierres précieuses dans l'opéra *Ariane et Barbe-Bleue* de son maître Paul Dukas.

*Saint François d'Assise* offrit à Messiaen l'occasion unique dans sa carrière artistique de confronter les couleurs virtuelles de sa musique avec les couleurs réelles d'une scène d'opéra. En effet, dans la vision d'une île paradisiaque des Antipodes du 6<sup>e</sup> Tableau, Saint François décrit un paysage vivement coloré et chaque couleur est accompagnée par un accord qui lui correspond, selon le système de Messiaen. De plus, le 7<sup>e</sup> Tableau se termine en *mi* majeur, une tonalité que Messiaen associait avec le rouge ; ce choix se réfère évidemment à l'action sanglante de la stigmatisation. Pourtant, de telles correspondances intermodales sont plutôt rares dans l'opéra. En fait, les attributs de couleurs associés par Messiaen à ses matériaux harmoniques sont purement subjectifs et aussi si complexes qu'il est presque impossible pour un auditeur (même s'il est bien informé) de s'imaginer toutes ces couleurs en écoutant la musique. Ces correspondances détaillées ont pour fonction principale de suggérer à l'auditeur qu'il existe un sens caché et abstrait derrière l'impression sensorielle qu'il perçoit, un sens qui pointe vers une dimension spirituelle.

Ce qui est beaucoup plus important pour l'écoute, c'est que la musique de Messiaen donne l'impression générale d'un langage harmonique vivement colorée, imprégné de valeurs multiples et fortement contrastantes.<sup>17</sup> A côté de ces correspondances concrètes, Messiaen parlait souvent d'une façon plus générale de « musiques colorées » : d'après lui, la musique de certains compositeurs était plus colorée que chez d'autres. Or, il qualifiait de « colorés »

---

<sup>16</sup> Olivier Messiaen, *Conférence de Kyoto, 12 novembre 1985*, Paris : Leduc, 1988, p. 8. La liste complète des accords colorés ne fut publiée qu'en 2002 (Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, vol. 7, Paris : Leduc, 2002, p. 95-190), c'est-à-dire déjà après la soutenance et la publication de cette thèse. Nous avons analysé les principes structuraux de ces correspondances dans deux articles : « Zum Zusammenhang zwischen Farben und Dreiklangskomponenten der 'speziellen Akkorde' Olivier Messiaens », *Musiktheorie* 19 (2004), p. 249-256 ; « Von der Metapher zum System des 'son-couleur' : Die Entwicklung von Messiaens harmonischem Farbbegriff im Kontext der französischen Musiktheorie », in : *Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse*, éd. par Wolfgang Rathert et al., vol. 2, Hildesheim : Georg Olms, 2013, p. 275-293.

<sup>17</sup> Le compositeur lui-même insistait sur ce point dans un entretien (Almut Rößler, *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens. Mit Original-Texten des Komponisten*, Duisburg : Gilles & Francke, 1984, p. 84 et 138).

surtout des styles harmoniques qui englobent des matériaux hétérogènes et fortement contrastants (tels que ceux de Mozart et de Wagner avec leurs chromatismes ou ceux de Monteverdi, Moussorgski et Debussy avec leurs éléments modaux). Donc, un langage harmonique coloré – dans ce sens large du terme – c’est un langage qui met l’accent sur la valeur propre du matériau isolé, qui met en relief chaque accord pour lui-même au lieu de le considérer seulement comme une fonction harmonique dans le contexte d’une syntaxe tonale. Cette notion de couleur harmonique se fit jour vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans le contexte de la réception de la musique de Claude Debussy (d’abord surtout dans les critiques musicales, plus tard aussi dans les traités théoriques). Elle se trouve aussi chez des compositeurs de musique sacrée qui s’étaient inspirés, comme Debussy, des anciens modes, mais aussi d’éléments modernes, comme le fit Charles Tournemire dont le style multi-coloré fut comparé avec les vitraux des cathédrales. Messiaen lui-même parlait d’un « vitrail sonore » par rapport au grand cycle *L’Orgue mystique* de Tournemire en 1938.<sup>18</sup> Peu de temps après, il s’appropria ce terme en appelant sa propre musique une « musique de vitrail ».<sup>19</sup>

La structure harmonique de la musique de Messiaen montre, en effet, une analogie importante avec les vitraux gothiques : tous les deux sont constitués de multiples petits éléments colorés qui contrastent profondément avec leurs voisins et qui forment des motifs abstraits (*patterns*) par leurs maintes répétitions. Dans les vitraux, les contrastes entre les couleurs des tesselles sont plus forts que les contrastes clairs-obscur qui dominent dans la peinture du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle). Or, le principe de « la couleur pour la couleur »<sup>20</sup> fut redécouvert dans la peinture abstraite de l’avant-garde du XX<sup>e</sup> siècle, surtout par Robert Delaunay, un des peintres préférés de Messiaen. Le phénomène du contraste simultané qui est à la base des peintures de Delaunay, avait fasciné aussi le compositeur qui eut l’intention de l’appliquer à la musique.<sup>21</sup> Donc, le concept de la couleur de Messiaen s’inspire de la peinture d’avant-garde aussi bien que des maîtres verriers du Moyen Âge. Néanmoins, la musique du compositeur est plus proche de l’art de ces derniers, car elle ne se limite pas à créer des structures abstraites, mais cherche aussi à communiquer un message concret. C’est-à-dire que chaque matériau harmonique de Messiaen n’a pas seulement sa « couleur » spécifique, mais aussi une valeur d’expression liée à une signification plus ou moins précise. Néanmoins, le compositeur avait souligné dans la *Conférence de Notre-Dame* que l’aspect figuratif et

---

<sup>18</sup> Olivier Messiaen, « *L’Orgue mystique* de Tournemire, in : *Syrinx* n° 2 (mai 1938), p. 27.

<sup>19</sup> Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris : Leduc, 1944, p. 4, et « Olivier Messiaen, ou les harmonies poétiques et ingénieuses », *Contrepoints*, n° 3 (mars/avril 1946), p. 73.

<sup>20</sup> Robert Delaunay, *Du Cubisme à l’art abstrait. Documents inédits*, éd. par Pierre Francastel, Paris : S.E.V.P.E.N., 1957, p. 63.

<sup>21</sup> Messiaen, *Musique et couleur*, p. 65-66.

narratif était pour lui secondaire par rapport à l'impression globale d' « éblouissement » que l'on subit en regardant un vitrail transpercé par les rayons du soleil.<sup>22</sup>

Comme les vitraux gothiques, la « musique colorée » de Messiaen poursuit donc une double stratégie de communication : d'un côté, elle raconte une histoire concrète ; de l'autre, elle a pour but d'exercer un fort impact sensoriel sur l'auditeur qui résulte surtout d'une mise en contraste des moyens employés et qui devrait lui permettre de vivre une expérience transcendante.

Dans le **chapitre 3.1**, nous avons analysé en détail comment le concept de couleur harmonique est mis en œuvre dans l'opéra de Messiaen : quels types de matériau utilisa-t-il et dans quels contextes dramaturgiques ? Et comment s'est créée l'interaction des matériaux juxtaposés afin de produire la sensation d'éblouissement sonore ?

D'abord, les matériaux harmoniques ont été étudiés isolément (**chapitre 3.1.2**), l'un après l'autre, en allant de simples accords parfaits jusqu'à des matériaux complexes et très dissonants. Dans son opéra, Messiaen se sert rarement de purs accords parfaits, mais toujours d'une façon significative. Il s'agit surtout d'accords de quelques tons majeurs qu'il préférerait déjà dans ses œuvres antérieures et qu'il associait avec des couleurs simples : l'accord de *la* majeur (bleu) est utilisé surtout en contexte de l'Ange (3<sup>e</sup> Tableau) et dans les grands monologues de Saint François (6<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> Tableaux). L'accord de *mi* majeur (rouge) est attribué à Frère Bernard, le plus sage des frères (4<sup>e</sup> Tableau), et à la fin de la scène sanglante de la stigmatisation (7<sup>e</sup> Tableau). L'accord de *Do* majeur sert de fond sonore à la musique de l'Ange (5<sup>e</sup> Tableau) et domine la fin de l'opéra, lorsqu'une lumière « insupportable » doit éblouir les spectateurs. De plus, Messiaen emploie des « accords blancs » (qui se limitent aux sept degrés de la gamme diatonique) au moment décisif du 3<sup>e</sup> Tableau où François embrasse le lépreux. Donc, la connotation positive des accords parfaits majeurs et du diatonisme dans l'opéra est indubitable. La présence de ce matériau augmente au cours de l'œuvre (il est très rare dans les deux premiers tableaux). Dans ce sens, Messiaen élabore dans son opéra une dramaturgie de *per aspera ad astra*.

Des passages dans les fameux « modes à transpositions limitées » sont plus fréquents que les accords parfaits, mais ils ne sont plus aussi omniprésents que dans les œuvres que Messiaen avait écrit dans les années 1930 et 1940. Dans l'opéra, il se sert notamment des modes 2<sup>1</sup> (1<sup>re</sup> transposition du 2<sup>e</sup> mode), 3<sup>1</sup> et 3<sup>3</sup> pour créer l'auréole sonore de l'Ange qui – au cours de l'œuvre – « déteint » aussi sur d'autres personnages (tels que François et même le lépreux). En revanche, le mode 2<sup>2</sup> résonne plusieurs fois dans un contexte de peur et de souffrance (déjà au 1<sup>er</sup> Tableau). Quelquefois, un mode est utilisé pour signaler un lien sous-

---

<sup>22</sup>Messiaen, *Conférence de Notre-Dame*, p. 12-14.

jacent entre deux aspects apparemment opposés comme la laideur et la beauté dans la création (souligné au 2<sup>e</sup> Tableau par des accords du mode 6<sup>3</sup>).

De même, le lien dialectique qui existe, d'après le principe de l'*Imitatio Christi*, entre la souffrance et la « joie parfaite » est marqué par l'emploi de différentes variantes de l'« accord à renversements transposés », le plus présent des « accords spéciaux » de Messiaen dans son opéra. Ces types d'accords consistent en sept ou huit notes différentes et, par conséquent, contiennent des dissonances, mais aussi des éléments consonants qui sont mis dans un équilibre délicat par une structure intervallique très raffinée : en mettant l'accent sur un ou deux accords parfaits, en évitant des secondes mineures et en choisissant un intervalle consonant entre les deux notes extrêmes (la note aiguë et la note basse), Messiaen arrive à atténuer le degré de dissonance de ces accords et de les pourvoir d'une couleur chatoyante et nuancée. Le meilleur exemple de ce procédé est l'« accord du total chromatique » qui, selon Messiaen, « superpose les douze sons et donne l'illusion d'un accord consonnant »<sup>23</sup> :



son « accord de base » consiste en huit notes et combine un fort accord majeur de quarte et sixte (avec une sixte mineure ajoutée) à la basse avec un accord mineur de sixte moins fort (avec une neuvième majeure ajoutée) dont la fondamentale est un demi-ton plus haut (comme par exemple *Fa* majeur et *Mi* mineur) ; à cet accord s'ajoutent, avec un peu de décalage, quatre « notes supplémentaires » dans un registre très aigu. L'« accord du total chromatique » est essentiellement utilisé dans l'opéra de Messiaen comme un symbole sonore de l'« au-delà » (par exemple dans la vision d'une île paradisiaque au 6<sup>e</sup> Tableau), alors que les « accords tournants » se trouvent surtout dans des situations de souffrance (en présence du lépreux et avant la mort de Saint François).

<sup>23</sup> Messiaen, *Musique et couleur*, p. 161.

Les occurrences de matériau dissonant sont plus rares. Quant aux clusters, ils ont presque toujours une signification négative : le dégoût de François en présence du lépreux, sa peur de la douleur du Christ crucifié etc. En revanche, les accords (mélodies) dodécaphoniques sont utilisés aussi pour évoquer le « numineux » : la grandeur de Dieu, le mystère de ses actions qui échappent à la raison humaine, et surtout la crainte de l'homme face à l'apparition du numineux. Cette signification devient très claire dans la deuxième partie de la grande scène de chœur qui exprime la voix du Christ au 7<sup>e</sup> Tableau : analogue au texte, qui traite ici de la grandeur et de l'incompréhensible de Dieu, la musique est très dissonante et presque atonale. De même, l'apparition visible de l'Ange aux 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> Tableaux est accompagnée par des accords très dissonants. De ce point de vue-là, Messiaen dépasse l'opposition sémantique traditionnelle qui existe dans la musique tonale du XVI<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle entre dissonances et consonances.

Après l'analyse isolée des différents matériaux harmoniques, leur groupement est étudié dans le **chapitre 3.1.3**. L'exemple du chœur de *Sanctus* à la fin de la liturgie matinale des franciscains au 2<sup>e</sup> Tableau (II,38-42)<sup>24</sup> montre deux façons opposées de combiner les couleurs de la palette d'accords de Messiaen. Dans la première partie (qui répète trois fois le mot « saint »), Messiaen crée des contrastes violents par la juxtaposition d'accords très différents (accords pentatoniques et majeurs vs. accords du total chromatique) ; ces contrastes sont encore renforcés à l'aide du choix des registres et d'intensités opposés. Il en ressort une impression majestueuse et statique de la sainteté de Dieu et des différentes faces de la Trinité. En revanche, les derniers mots du *Sanctus* (« et qui vient ») sont harmonisés par un enchaînement qui devient de plus en plus homogène et qui conduit d'une manière téléologique à l'accord final (presque consonant). D'autres exemples illustrent la relation entre la voix mélodique et son accompagnement harmonique dans les chants de François et de l'Ange ainsi que la superposition verticale d'accords différents. Cette étude culmine dans l'analyse du langage harmonique de la première et de la troisième partie de la grande scène de chœur au 7<sup>e</sup> Tableau. Ces deux parties sont dominées par les modes à transposition limitées. Cependant, elles donnent des impressions sonores très différentes. Dans la première partie, un répertoire de dix accords assez dissonants et contrastants répétés maintes fois sert à évoquer la douleur de la passion du Christ. En revanche, dans la troisième partie (qui est chantée après la stigmatisation de Saint François), la combinaison d'accords modaux avec des accords parfaits ainsi qu'avec une ligne mélodique plus chantante produit une expression plutôt douce et même triomphale (à la fin).

\* \* \*

---

<sup>24</sup> II, 38-42 = partition d'orchestre du 2<sup>e</sup> Tableau, p. 38-42.

Pour Messiaen, la notion de « couleur » musicale ne se limitait pas à l'écriture harmonique. Le compositeur employait aussi ce mot-clé pour caractériser la forme spécifique de sa musique. Notamment à l'égard de son œuvre orchestrale *Couleurs de la Cité céleste* (1963), il avait déclaré que celle-ci « dépend[ait] entièrement des couleurs » et que ses matériaux très hétérogènes (alléluias de plain-chant, chants d'oiseaux, etc.) seraient employés comme les couleurs contrastantes d'un vitrail.<sup>25</sup> En effet, la forme des œuvres de Messiaen (notamment depuis les années 1960) montre des parallèles évidents avec la structure de ses enchaînements harmoniques : elle aussi consiste en de nombreux éléments qui possèdent une valeur sonore très spécifique, dont la signification est plus ou moins précise et qui sont juxtaposés et souvent répétés pour former des motifs abstraits et fortement contrastants (comme dans les vitraux ou les peintures de Delaunay). De cette démarche résulte une « forme-mosaïque » additive et chatoyante qui vise à « éblouir » l'auditeur par sa surabondance de contrastes et d'hétérogénéité (qui, d'ailleurs, s'oppose à l'esthétique et à la logique rigoureuses de la musique sérielle des années 1950).

Cette « forme mosaïque » trouve son apogée dans les huit tableaux de l'opéra *Saint François d'Assise* qui présentent les mosaïques sonores les plus étendues et les plus différenciées de toute l'œuvre de Messiaen. Chaque tableau se compose de centaines de petites sections qui durent seulement quelques secondes avant d'être suivi d'une autre section de « couleur » opposée. Ces sections peuvent être assignées à divers types que nous appelons des « modules » (*Formbausteine* en allemand). Les critères de répétition et de changement dans le choix des modules permettent de répartir les tableaux en plusieurs « groupes de modules » (*Bausteingruppen* ; cf. la répartition complète de l'œuvre dans le **tableau 3** de l'annexe 3, p. 492-496 de la thèse). Chaque groupe comporte un nombre délimité de modules qui reviennent plus ou moins souvent dans ce groupe. Mais la plupart des modules ne sont pas réservés à un seul groupe ; bien au contraire, ils circulent dans toute l'œuvre comme les « leitmotifs » dans les drames musicaux de Richard Wagner dont Messiaen était un fervent admirateur (la liste des modules les plus importants se trouve dans le **tableau 4** de l'annexe 3, p. 497-501). Mais à la différence des leitmotifs, la structure des modules est rarement modifiée afin de s'adapter à telle ou telle situation ; normalement, les modules restent immobiles ; ce sont plutôt des symboles sonores statiques tout comme les accords de Messiaen. Même si la forme globale d'un tableau peut être qualifiée « *durchkomponiert* » comme chez Wagner (dans le sens où elle suit toujours l'action sans se servir des formes préconçues), elle est très loin de l'art wagnérien, « de la transition la plus fine », car elle évite toute transition et juxtapose ses matériaux de manière assez violente.

---

<sup>25</sup> Olivier Messiaen, *Couleurs de la Cité céleste*, partition d'orchestre, Paris : Leduc, 1967, Première note de l'auteur. Voir aussi le commentaire de Messiaen sur les *Trois petites liturgies* dans Antoine Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Paris : Julliard, 1960, p. 52-53.

Comme dans le chapitre 3.1, nous avons d'abord analysé de manière isolée les divers types de modules (**chapitre 3.2.2**). Ils se divisent en trois types principaux, selon le critère de la « vocalité » : modules vocaux, modules instrumentaux et modules d'imitations instrumentales de chants d'oiseaux.

Les modules contenant un chant humain sont ceux dans lesquels l'opéra de Messiaen se distingue le plus de ses formes-mosaïques antérieures (à l'exception de l'oratorio *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus Christ*). La plupart des sections vocales frappent par leur simplicité : ce sont des récitatifs sans accompagnement. Avec leur structure austère, nue et répétitive, ils ont plus en commun avec une psalmodie grégorienne qu'avec un récitatif traditionnel d'opéra. Certes, ils montrent une certaine parenté avec la déclamation dans *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy (l'opéra favori de Messiaen), mais ils renoncent de façon plus conséquente à une mesure régulière, à une tonalité ainsi qu'à tout accompagnement. Souvent, le matériau de ces récitatifs se limite à deux notes différentes : à l'intervalle d'un triton.

Si les récitatifs non-accompagnés sont le mode d'expression normal de tous les personnages, Messiaen déploie cependant plusieurs démarches pour mettre en relief les propos importants. Quelques rares récitatifs sont combinés avec du matériau orchestral descriptif qui illustre ce qui est dit (par exemple quelques exclamations furieuses et désespérées du lépreux ou l'histoire que François raconte à Frère Léon au 1<sup>er</sup> Tableau). L'opéra contient aussi quelques phrases vocales qui sont accompagnées à l'unisson par un ou plusieurs instruments : ils sont toujours combinés avec des textes qui évoquent le principe de l'imitation du Christ ou des mystères de Dieu.<sup>26</sup> Dans le cas de l'histoire racontée par Frère Bernard (IV,151), ce type de chant accompagné fonctionne même comme une sorte de leitmotiv personnel. Un accompagnement d'accords est utilisé pour faire ressortir quelques expressions-clés dans les textes largement déclamés en récitatif (« la joie parfaite », I,11 ; « à l'heure de la résurrection », III,86-87). Des lignes accompagnées plus longues sont réservées à des moments solennels et d'élévation comme la vision de l'île paradisiaque, le prêche aux oiseaux et la dernière prière de Saint François avant sa mort. Le seul personnage qui s'exprime régulièrement en de longues lignes *cantabile* accompagnées, c'est l'Ange – ce moyen simple et clair permet d'accentuer sa position « surnaturelle ».

Le chœur (de 150 chanteurs !) intervient rarement dans l'opéra. Il conclut les Tableaux 1, 3 et 8 avec des commentaires épiques (comme dans un oratorio) ; il représente les franciscains aux Tableaux 2 et 8 ; il articule la voix du Christ au 7<sup>e</sup> Tableau ; et il fait des vocalises à plusieurs moments importants (notamment des « chœurs d'angoisse » au 3<sup>e</sup> Tableau et un fond sonore à la musique céleste du 5<sup>e</sup> Tableau). Il chante souvent à l'unisson (dans la liturgie

---

<sup>26</sup> Voir I,32 ou VII,15-16.

des 2<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> Tableaux même sur une seule note) ou dans une texture homophonique. En revanche, il n'y a pas de polyphonie imitative.

Dans l'ensemble, les sections vocales se caractérisent par une certaine économie, voire une certaine ascèse de couleurs sonores. Leur fonction est surtout d'exprimer le texte d'une façon bien compréhensible.

L'évocation d'une multitude de couleurs contrastantes est surtout la tâche de l'orchestre, qui compte 119 musiciens (*cf.* le **tableau 7** dans l'annexe 3, p. 515). Parmi les modules purement instrumentaux, l'on distingue d'abord un groupe d'éléments que le compositeur lui-même qualifiait par le terme traditionnel de « thème ». La plupart de ces thèmes ont un profil mélodique assez marquant et sont constamment liés à un personnage ou une idée précise. Le thème le plus célèbre est le « Thème de Saint François » qui est composé d'une ligne mélodique présentée d'abord à l'unisson. À la différence de la majorité des autres, ce thème change souvent, afin de souligner le progrès spirituel du protagoniste au cours de l'œuvre. Mais les changements ne concernent pas tant la structure mélodique, que la couleur harmonique : à partir du moment où François embrasse le lépreux et devient un Saint (selon Messiaen), son thème est souvent accompagné d'accords spéciaux (comme d'une auréole); au 8<sup>e</sup> Tableau, avant la mort du protagoniste, son thème est coupé en morceaux. Ce traitement rappelle la technique de « transformation thématique », chère à Franz Liszt. De même, le « Thème de la joie » se transforme soudainement d'un motif très dissonant (au 1<sup>er</sup> Tableau) en une expression joyeuse et relativement consonante à partir du 3<sup>e</sup> Tableau. Le seul motif rythmique important dans l'opéra, c'est le rythme « dochmiaque » qui est combiné avec des structures mélodiques et harmoniques différentes. Ce rythme intervient toujours aux moments d'une épreuve spirituelle : Au 1<sup>er</sup> Acte, il est attribué au lépreux, au 2<sup>e</sup> Acte à l'Ange (qui frappe à la porte du couvent) et au 3<sup>e</sup> Acte à la stigmatisation.

L'opéra contient aussi quelques motifs très marquants qui restent plutôt invariables, car ils consistent seulement en deux notes (ou deux accords) comme le « Thème de la décision », plusieurs motifs de « soupir » aux 1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> Tableaux et les glissandi furieux et prétentieux qui caractérisent Frère Elie au 4<sup>e</sup> Tableau. Il existe aussi des modules instrumentaux qui se caractérisent principalement par une structure sonore : des enchaînements d'accords avec une note aiguë commune (comme le « Thème des cloches »), des répétitions d'un accord et même des modules qui reposent sur un seul accord (comme le cluster du lépreux). De plus, il y a quelques superpositions de voix polymétriques où l'on n'entend pas de mélodie spécifique.<sup>27</sup> Une position à part est prise par le « mode de durées, de timbres, et d'intensités » qui est employé au début du 7<sup>e</sup> Tableau afin d'évoquer l'atmosphère de nuit, de peur et de mystère

---

<sup>27</sup> Ces superpositions sont normalement jouées par une seule famille d'instruments afin de donner une sonorité assez homogène (*cf.* IV, 89-90 ou II, 62).

avant la stigmatisation de Saint François. La structure de ce passage rappelle le *Mode de valeurs et d'intensités* de la fameuse étude de 1949 (cf. le **tableau 6.1** dans l'annexe 3, p. 512). On sait que Messiaen avait pris assez de distance par rapport à cette pièce dont il considérait la couleur comme gris et noir ;<sup>28</sup> néanmoins, il l'utilisait ponctuellement dans son opéra comme un moyen d'expression exceptionnel.<sup>29</sup>

La palette des couleurs de Messiaen serait restée fort incomplète sans les chants d'oiseaux. Depuis les années 1950, le compositeur s'était habitué à intégrer dans ses partitions des mélodies de chants d'oiseaux qu'il avait noté lui-même en pleine nature. Il s'agit donc d'un matériau d'origine « vocale » mais qui est reproduit par des instruments (cf. la liste des oiseaux imités dans l'opéra dans le **tableau 8** de l'annexe 3, p. 517-521). Afin de rendre les timbres spécifiques des oiseaux, Messiaen se sert d'accords complexes joués toujours par une famille d'instruments : surtout des bois, mais aussi des claviers à baguettes. Ces deux groupes alternent, par exemple, au 1<sup>er</sup> Tableau, pour imiter les chants de l'Alouettes des champs. Les chants d'oiseaux ont plusieurs fonctions dans l'opéra : ils créent une atmosphère sonore plus ou moins « réaliste » de la nature en Assise ; ils fournissent des préludes ou postludes instrumentaux à plusieurs scènes (par exemple, le solo initial d'Alouette au 1<sup>er</sup> Tableau, joué par les claviers, a aussi pour but d'éveiller chez l'auditeur des associations d'idées liées au gamelan qui introduit les pièces de théâtre balinaï). Quelques chants (surtout des cris courts et simples) jouent aussi le rôle de leitmotiv, car ils sont liés comme des satellites à un personnage. Le chant le plus marquant, celui de la « Gerygone » (une fauvette à ventre jaune que l'on trouve en Nouvelle Calédonie), est associé à l'Ange. Alors que ce chant est très répétitif (et par là facile à reconnaître), celui de la fauvette à tête noire (qui est associé à Saint François) montre une variété mélodique extraordinaire ; ce dernier est structuré par une hiérarchie des douze degrés de la gamme chromatique (cf. le **tableau 6.2** dans l'annexe 3, p. 513). Une étude de quelques-uns des cahiers musicaux dans lesquels Messiaen « notait » les chants d'oiseaux ouïs dans la nature (étude que nous entreprîmes en 1998/99 à la Bibliothèque Nationale de France où ce matériau se trouve en dépôt provisoire<sup>30</sup>) permet de constater que Messiaen avait repris les chants de manière très fidèle dans son opéra (cf. quelques extraits de ces cahiers dans **l'annexe 2**, p. 479-485).

A la fin de cette partie, nous analysons le groupement des modules (**chapitre 3.2.3**). Cette étude est introduite par une réflexion sur les contrastes et leur perception auditive qui s'inspire de quelques théories musicologiques (de Peter Faltin et de Theodor W. Adorno<sup>31</sup>) et

<sup>28</sup> Cf. Messiaen, *Musique et couleur*, p. 265.

<sup>29</sup> Comme déjà dans *La chouette hulotte* (*Catalogue d'oiseaux*, 1956-1958) et un peu plus tard dans *La Transsubstantiation* (*Livre du Saint-sacrement*, 1984).

<sup>30</sup> F-Pn, Département de la Musique, Ms. 22987, 23127-23129, 23131 et 23140-23141 (Dépôt Messiaen).

<sup>31</sup> Peter Faltin, *Phänomenologie der musikalischen Form. Eine experimentalpsychologische Untersuchung zur Wahrnehmung des musikalischen Materials und der musikalischen Syntax*, Wiesbaden : Franz Steiner, 1979, et

aussi d'une comparaison avec les contrastes visuels de couleurs, notamment avec le principe du « contraste simultané » pratiqué par Delaunay, mais aussi déjà par les peintres verriers du Moyen Âge. Selon ce principe, les contrastes entre deux couleurs complémentaires nous paraissent encore plus forts, si l'on juxtapose celles-ci. Pour le cas de l'opéra, il est utile de différencier entre trois types de groupes de modules : dans les groupes de récitatif, les couleurs fortes des modules instrumentaux sont séparées par des sections de récitatif qui ont une couleur plus neutre ou grise (comme les baguettes de plomb dans les vitraux). Dans les groupes d'*arioso*, en revanche, des lignes vocales accompagnées d'accords de couleurs harmoniques intensives succèdent à des modules instrumentaux d'une autre couleur plus ou moins intensive et souvent complémentaire. Des exemplaires de ce type de groupement sont fournis surtout dans le monologue de l'Ange au 5<sup>e</sup> Tableau et dans le prêche aux oiseaux au 6<sup>e</sup> Tableau : dans les deux cas, le chant humain alterne maintes fois avec un seul type de chant d'oiseaux. Mais la hiérarchie entre les deux modules alternants est très différente : alors que le chant de l'Ange montre plus d'intensité et de variété que celui de la gerygone (il est pour ainsi dire « la couleur la plus forte »), c'est, inversement, le chant de la fauvette à tête noire qui domine le prêche de Saint François. Ensuite, nous analysons des groupes avec trois, quatre ou même cinq modules différents qui montrent des relations plus complexes : les prières expressives de François aux 5<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> Tableaux et la liturgie franciscaine des 2<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> Tableaux (cette dernière comporte surtout des contrastes clairs-obscurs entre la psalmodie sombre des frères et les sons aigus d'un chant de merle noir et du « Thème de Saint François »). Dans tous les exemples, l'on constate des aspects contrastants (et plus ou moins complémentaires), mais aussi des traits communs entre les modules juxtaposés, qui apportent une certaine cohérence au groupe.

Les groupes de modules purement instrumentaux méritent une analyse à part. Ils se résument surtout à des préludes orchestraux qui anticipent, à l'aide de quelques modules représentatifs, l'atmosphère de la scène suivante (dans les Tableaux 2, 3, 4 et 7). Le prélude au 4<sup>e</sup> Tableau est le plus développé d'entre eux ; il consiste en une « ouverture à deux volets », confrontant à deux reprises deux groupes contrastants de modules, l'un comprenant les motifs des trois frères « fidèles » de François (Bernard, Léon, Massée), l'autre les motifs agressifs de Frère Elie. Les rares interludes orchestraux formés par un groupe de modules se réfèrent tous à des moments exceptionnels tels que la danse de joie du lépreux guéri, l'arrivée de l'Ange et sa musique céleste. Au 6<sup>e</sup> Tableau, ce sont les chants d'oiseaux qui fournissent trois sections instrumentales très complexes agencées en superpositions de chants d'oiseaux très divers. Ces « concerts d'oiseaux » que Messiaen lui-même appela un « désordre orga-

---

Theodor W. Adorno, « Funktion der Farbe in der Musik » [1966], in : *Darmstadt-Dokumente*, vol. 1 : *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, éd. par Heinz-Klaus Metzger et Rainer Riehn (= Musik-Konzepte, n° spéciale), Munich : text & kritik, 1999, p. 263-312.

nisé »<sup>32</sup>, sont très exigeants non seulement pour les interprètes (dont quelques-uns doivent jouer leur parties « hors-temps »), mais aussi pour l'auditeur qui essaie de suivre leur structure (cf. le **tableau 6.3** dans l'annexe 3, p. 514).

#### **4<sup>e</sup> Partie : Le temps musical [dans *Saint François d'Assise*]**

Depuis son fameux *Quatuor pour la fin du temps* (1940-41), Messiaen avait évoqué dans de nombreuses œuvres et textes théoriques la relation entre la musique et le temps et, en particulier, l'idée religieuse de supprimer ou suspendre ce dernier. Cette volonté d'offrir une impression d'intemporalité ou d'éternité à l'auditeur est, pour ainsi dire, le pendant de la sensation d'« éblouissement » provoquée par les couleurs et leur composition en vitrail.

Le **chapitre 4.1** traite des divers aspects et du contexte de la théorie du temps musical de Messiaen que Pierre Boulez qualifia comme « l'une des plus originales de notre temps ».<sup>33</sup> D'abord, nous analysons le texte que le compositeur consacre à ce sujet au début du 1<sup>er</sup> tome de son *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Or, ce traité (qui fut publié après la mort de Messiaen) ne présente guère une argumentation logique et continue, mais plutôt une collection d'idées et de citations de textes très divers qui avait servi de matériau pour les cours donnés par le compositeur au Conservatoire. Ainsi, le lecteur est-il laissé libre d'en tirer ses propres conclusions.

Messiaen cite des textes sur le phénomène du temps provenant de la théologie, la philosophie, la psychologie, la biologie et la physique.<sup>34</sup> Le point commun de toutes ces citations réside dans la conviction que l'idée d'un temps unique et homogène, que l'homme peut mesurer et contrôler de manière rationnelle (telle que la défend la physique classique), ne correspond pas à la réalité qui est beaucoup plus complexe. D'après Messiaen, il y a une pluralité de temps variés et co-existants et la tâche du musicien consiste à refléter cette pluralité par une musique qui superpose plusieurs strates différentes. Si l'idée d'un pluralisme temporel s'inspire de la philosophie de Gaston Bachelard, Messiaen avait aussi été partisan du concept bergsonien de la « durée vécue », c'est-à-dire d'une perception temporelle hétérogène, qualitative et subjective. Pour Messiaen, le concept bergsonien deviendrait, en musique, le concept d'une musique « amétrique » qui renonce à une mesure invariable en faveur d'une « périodicité irrégulière » telle qu'on la trouverait partout dans la nature.<sup>35</sup> En même temps, il favorise des rythmes additifs réglés par des séries de nombres complexes et des structures

<sup>32</sup> Messiaen, *Musique et couleur*, p. 144.

<sup>33</sup> Boulez, « Préface », in : Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949-1992)*, vol. 1, Paris : Leduc 1994, p. VI.

<sup>34</sup> Cf. *ibid.*, p. 5-36.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 39.

palindromiques comme les « rythmes non-rétrogradables » (ce qui va à l'encontre de la pensée bergsonienne). Finalement, l'emprunt de toutes ces théories temporelles consiste à justifier les prédilections stylistiques de Messiaen ainsi que son idéal esthétique et religieux de « suspendre » le temps linéaire dans sa musique pour s'approcher de Dieu qu'il identifie (d'après Thomas d'Aquin) avec l'éternité.

En vérité, Messiaen ne fut pas le premier à évoquer les conclusions que l'on pouvait tirer des nouveaux concepts du temps de Bergson ou d'Einstein pour la musique. Déjà depuis les années 1920, cette question avait été discutée par des philosophes et des compositeurs.<sup>36</sup> Le texte le plus influent fut celui de Pierre Souvtchinsky (1939) qui avait déclaré que la perception du temps lors de l'écoute musicale dépendait non seulement de la disposition individuelle de l'auditeur, mais aussi du style de l'œuvre.<sup>37</sup> Il avait fait la différence entre une « musique chronométrique » qui est en accord avec le « temps ontologique » (Bach, Mozart, Stravinsky) et une « musique chrono-amétrique » (ou bergsonienne) qui est dominée par les émotions subjectives du compositeur (Beethoven, Wagner) et qui attire l'auditeur vers le passé ou vers le futur. L'idée que le compositeur avait le pouvoir d'influencer, à travers sa musique, la perception temporelle du public avait fasciné non seulement le cercle de Stravinsky,<sup>38</sup> mais aussi d'autres compositeurs comme Messiaen. Or, celui-ci poursuivit une stratégie temporelle opposée à ce cercle : au lieu de réconcilier l'auditeur avec le temps chronométrique, il souhaita suspendre ce dernier. Néanmoins, son intention de donner à l'auditeur un « avant-goût » de l'éternité n'est pas si éloignée de l'idéal stravinskien d'un « éternel présent ».

Messiaen s'est aussi inspiré des réflexions du compositeur belge André Souris qui chercha à réaliser l'idée bachelardienne d'un pluralisme temporel en musique et qui eut également recours à des aspects de la théorie d'information.<sup>39</sup> D'après cette théorie, une période temporelle pleine d'événements (ou d'informations) nous paraît très courte sur le moment, mais très longue a posteriori, alors qu'avec un période vide d'événements, c'est le contraire. Messiaen cite cet « axiome » dans son *Traité*, en se référant à Souris.<sup>40</sup>

<sup>36</sup> Cf. Gabriel Marcel, « Bergsonisme et musique », *Revue musicale* 6, n° 5 (mars 1925), p. 219-229, et Charles Kœchlin, « Le temps et la musique », *Revue musicale* 7, n° 3 (janvier 1926), p. 45-62.

<sup>37</sup> Pierre Souvtchinsky, « La notion du temps et la musique. Réflexions sur la typologie de la création musicale », *Revue musicale*, n° 191 (mai/juin 1939), p. 70-80.

<sup>38</sup> Cf. Igor Stravinsky, *Poétique musicale*, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1942, et Gisèle Brelet, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, 2 vol., Paris : PUF, 1949.

<sup>39</sup> André Souris, « Notes sur le rythme concret », *Polyphonie*, n° 2 (1948), p. 5-11.

<sup>40</sup> Messiaen, *Traité de rythme*, vol. 1, p. 24. L'idée que la perception du temps dépend aussi de la densité d'informations a été reprise quelques années plus tard par Karlheinz Stockhausen qui l'avait probablement adaptée d'après les cours de Messiaen (Karlheinz Stockhausen, « Struktur und Erlebniszeit » [1955], in : *idem*, *Texte zur Musik*, vol. 1, éd. par Dieter Schnebel, Cologne : Dumont, 1963, p. 86-98).

Afin de mieux évaluer les relations entre ces théories diverses du temps musical et la structure de la musique de Messiaen, nous nous inspirons des écrits de quelques musicologues contemporains, en particulier du livre *The Time of Music* de Jonathan D. Kramer.<sup>41</sup> Selon lui, la structure temporelle de la musique européenne du XVIIe au XIXe siècle est caractérisée par une forte tendance linéaire qui correspond à la pensée rationnelle et téléologique de ces époques et qui résulte surtout de la tonalité fonctionnelle, du règne d'une mesure unie et aussi des processus thématiques. A partir de Debussy, ce « système » est mis en cause par des nouvelles approches vers une musique plus statique qui deviendra l'idéal commun des courants très divers de la musique contemporaine.

Ce qui échappe à Kramer, c'est que ces tendances vers une musique statique ne résultent pas uniquement d'un désir de modernité, mais elles ont chez quelques compositeurs aussi une motivation religieuse. Déjà en 1854, dans son *Dictionnaire liturgique de plain-chant*, Joseph d'Ortigue avait annoncé que la musique tonale, par son caractère « transitoire » dû à la note sensible, était inapte à exprimer les « idées de durée, de permanence, d'infini » et les « attributs de l'Être incréé, immuable, éternel ».<sup>42</sup> Pour la même raison, il critiqua la barre de mesure qui lui semblait être un moyen d'ordre temporel humain et rationnel.<sup>43</sup> Il plaida avec passion pour une restauration du plain-chant et de ses échelles modales. Cette idée inspira beaucoup de compositeurs français à créer des œuvres sacrales dans un style néo-modal et aussi à chercher des nouveaux moyens stylistiques plus ou moins statiques. Messiaen a puisé beaucoup dans les approches de compositeurs antérieurs (comme Charles Tournemire, Marcel Dupré et Maurice Emmanuel) afin de forger un nouveau style sacré qui renonce conséquemment à la mesure et qui remplace les modes médiévaux par des « modes à transpositions limitées », qui sont encore plus statiques que ceux-ci, car ils abandonnent complètement une note centrale.

Or, le caractère statique et non-linéaire de la musique de Messiaen ne dépend pas seulement de son langage harmonique et rythmique, mais aussi de sa forme discontinue et additive : du principe de la juxtaposition de nombreux petits modules fortement contrastants (cf. le chapitre 3.2) et de leur répétition fréquente. L'auditeur est d'abord bouleversé par une multitude d'événements (ou d'informations) ; plus tard, il a l'impression que certains éléments se répètent toujours, mais il a beaucoup de mal à mémoriser leur ordre ou leur nombre exact et il lui est presque impossible de ranger toutes ces impressions dans une chaîne logique. Son attention est fixée sur chaque instant et non pas sur un processus global et

---

<sup>41</sup> Jonathan D. Kramer, *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York-London : Schirmer 1988. Cf. aussi Barbara R. Barry, *Musical Time. The Sense of Order*, Stuyvesant (NY) : Pendragon Press 1990.

<sup>42</sup> Joseph d'Ortigue, *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église au moyen âge et dans les temps modernes*, Paris : L. Potier, 1854, p. 1175.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 1215.

téléologique. C'est pourquoi la forme-mosaïque de Messiaen est aussi un bel exemple du concept de la *Momentform* (« forme de moments ») décrit par son ancien disciple Karlheinz Stockhausen en 1960 :<sup>44</sup> une forme ouverte qui n'est pas « dramatique et finale », mais qui donne une idée de l'éternité, une forme dans laquelle chaque instant est aussi important et intensif que l'autre. D'après Kramer, dans une telle forme, la durée chronométrique de chaque section est insignifiante pour la perception, car il n'y a pas d'élément commun pour les mesurer. C'est-à-dire qu'une section courte a la même importance qu'une section plus longue. Ce qui compte, c'est surtout l'ordre apparemment arbitraire (*seeming arbitrariness*)<sup>45</sup> des sections. Une anticipation de ce concept se voit déjà dans le mouvement du Simultanéisme qui avait eu l'intention de présenter une totalité dans un seul moment. Un des représentants de ce mouvement fut le peintre Robert Delaunay<sup>46</sup> dont l'importance pour le concept de la couleur de Messiaen a déjà été soulignée dans la 3<sup>e</sup> Partie de la thèse. Cette coïncidence démontre encore une fois que les concepts de couleur et de temps sont pour Messiaen les deux revers de la même médaille.

Malgré cela, la musique de Messiaen n'est jamais complètement statique. On y aperçoit aussi certains processus d'accroissement ou de décroissement, d'un point de vue détaillé aussi bien que d'une perspective d'ensemble. Cette imbrication d'aspects statiques et linéaires correspond à la conception temporelle de la religion chrétienne qui est caractérisée par une certaine « tension entre 'déjà' et 'pas encore' » (l'incarnation, la mort et la résurrection du Christ ont déjà eu lieu, mais l'on attend encore son retour et le jugement dernier).

Dans le **chapitre 4.2**, la structure temporelle de la musique de *Saint François d'Assise* est analysée sous l'angle de ces réflexions théoriques et par rapport à la dramaturgie de l'œuvre qui, elle aussi, combine des aspects statiques et téléologiques (*cf.* la 2<sup>e</sup> Partie). Comme dans la 3<sup>e</sup> Partie, cette analyse emprunte un chemin inductif qui va du détail à l'ensemble.

Le **chapitre 4.2.1** est consacré à la structure temporelle des modules isolés. La plupart de ceux-ci ont un caractère plutôt statique grâce à leur langage harmonique non-tonal et leur rythmique « non-mesurée ». Néanmoins, il y a quelques sections qui montrent une tendance décidément linéaire voire téléologique : le « Thème de la joie » (qui conduit même à une cadence), le « Thème de l'appel » (avec son mouvement mélodique ascendant), le rythme dochmiaque aux 4<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> Tableaux (dont les valeurs subissent un processus de diminution) et quelques phrases mélodiques qui expriment l'idée de la résurrection à l'aide d'un mouvement ascendant et d'un crescendo (*cf.* le tableau à la p. 265). Toutes ces exceptions sont justifiées par le texte et font référence au « progrès spirituel » du protagoniste.

<sup>44</sup> Karlheinz Stockhausen, « Momentform. Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment » [1960], in : *idem, Texte zur Musik*, vol. 1, p. 189-210.

<sup>45</sup> Kramer, *The Time of Music*, p. 208.

<sup>46</sup> *Cf.* Delaunay, *Du Cubisme à l'art abstrait*, p. 108-112.

Quant aux procédés spéciaux que le compositeur emploie afin de créer un module d'un caractère décidément statique, il faut mentionner bien sûr les structures palindromiques (même si une telle structure est beaucoup plus facile à percevoir par les yeux que par les oreilles). Alors que les rythmes non-rétrogradables sont très rares dans l'opéra, il y a une mélodie qui correspond à peu près à ce principe (la première partie du « Thème de Saint François », à l'exception de la première note). En revanche, l'œuvre contient beaucoup de modules avec une structure très répétitive : des lignes vocales qui circulent toujours autour de la même note (beaucoup de récitatifs, la psalmodie des frères, le *Cantique des Créatures*, et la première partie de la scène de chœur au 7<sup>e</sup> Tableau) et certains chants d'oiseaux (comme celui de la gerygone). Une impression très statique est fournie aussi par quelques sections avec un tempo extrêmement lent : le premier chant de l'Ange (au 3<sup>e</sup> Tableau) et de sa musique (au 5<sup>e</sup> Tableau). Cette dernière commence dans un tempo de  $1/8 = 30$  MM avec une mélodie atonale et énigmatique jouée aux ondes Martenot qui semble échapper à une approche analytique systématique.

Si les modules répétitifs donnent une impression statique par leur manque de changements, d'autres atteignent le même effet par un moyen opposé, c'est-à-dire par leur abondance et variété d'information. Notons surtout quelques structures atonales qui sont liées à l'Ange et à la scène de la stigmatisation, mais aussi beaucoup de chants d'oiseaux (tels que la fauvette à tête noire ou l'alouette des champs) dont la mélodie est si complexe et variée qu'il est presque impossible de la retenir. Le moyen le plus sûr pour supprimer toute orientation linéaire de l'auditeur, c'est la superposition de plusieurs strates de matériaux différents. Cette technique apparaît notamment avec les oiseaux (dans les grands « concerts » du 6<sup>e</sup> Tableau) et lors des apparitions du « numineux » (comme la deuxième partie de la musique de l'Ange). Mentionnons encore la superposition de trois séries de nombres créées à l'aide du système abstrait des « permutations symétriques » et « colorées » par des « accords spéciaux » (d'après le modèle de *Chronochromie*) au début du 3<sup>e</sup> Tableau (*cf.* le tableau dans l'**annexe 1**, p. 478).

La structure temporelle des groupes de modules (**chapitre 4.2.2**) dépend de nombreux facteurs : du nombre des modules et de leur répétition (dont résulte le nombre global des sections d'un groupe) ; de l'ordre (*pattern*) dans lequel ils sont représentés ; de l'usage de silences entre les modules ; des proportions des durées des modules ; de la relation des tempi, mesures et valeurs des modules ; de la relation des autres paramètres des modules ; du degré de linéarité et d'unité des modules ; de l'impression que l'on reçoit, si l'on fixe l'attention sur toutes les occurrences d'un seul module, en négligeant les autres.

Le cas le plus simple et le plus répétitif se trouve parmi les groupes dans lesquels deux modules alternent régulièrement et à maintes reprises comme le chant de l'Ange au 5<sup>e</sup>

Tableau ou le prêche aux oiseaux. Ce dernier alterne pas moins de 11 fois (!) avec le chant d'une fauvette à tête noire ; c'est-à-dire que ce groupe consiste en 23 sections (ou « moments ») qui appartiennent à deux modules seulement. Dans ce cas, l'auditeur perd très vite l'orientation temporelle. De plus, l'alternation régulière des deux modules et leur discontinuité lui donne l'impression qu'il s'agit de deux phénomènes distincts qui, en réalité, se déroulent en même temps, mais sont présentés séparément, comme dans un film (cet effet avait déjà été exploré par la technique de juxtaposition du Simultanéisme). En revanche, il existe d'autres groupes dont les modules ont des tempi similaires (ou d'autres traits communs) et renoncent à des silences entre eux afin de créer une certaine continuité (comme dans le chant de Frère Bernard) ou même un mouvement téléologique (comme dans la prière ardente de Saint François au 5<sup>e</sup> Tableau). La prière avant la mort du Saint représente le cas spécial d'une discontinuité entre les occurrences des deux modules alternants (le « Thème des cloches » et le chant du Saint), alors que la structure interne de ceux-ci est très linéaire.

Alors que les groupes de modules alternants sont toujours liés à des monologues, quelques dialogues du livret sont mis en musique sous forme de groupes présentant au moins cinq modules différents (dont deux vocaux et au moins trois instrumentaux), et ce, d'une manière très régulière voire schématique qui rappelle le déroulement stylisé d'un rituel. Cela ne concerne pas seulement les scènes qui représentent une vraie liturgie (aux 2<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> Tableaux), mais aussi d'autres moments importants comme le deuxième dialogue de François avec le lépreux qui contient aussi un texte de prière attribué au Saint (III,106-119) et le dialogue entre François et Frère Léon au début de l'opéra. A vrai dire, ce ne sont pas de véritables dialogues, car les personnages ne réagissent pas directement l'un à l'autre ; chacun, plutôt, récite successivement les strophes d'un monologue. Cette forme stylisée renforce le caractère statique de la mosaïque sonore discontinue. Toutefois, le dialogue de François avec le lépreux (qui conduit à leur embrassement) révèle aussi un accroissement de tension à l'aide de certaines variations dans la structure des modules, lors de leur retour. Dans la scène initiale de l'opéra (I,1-49 ; cf. le **tableau 5.1** dans l'annexe 3, p. 502), les deux monologues – le chant sur la peur de Léon et les réflexions de François sur la « joie parfaite » – sont, d'abord, d'une régularité extrême (la suite de 16 sections est répétée exactement dans le même ordre) ; mais, après la troisième strophe de Frère Léon, il y a une interruption soudaine qui est déclenchée par l'exclamation « O Croix ! » : elle conduit à une réflexion existentielle de François, puis à un vrai dialogue des deux Frères Mineurs. L'importance de ce moment est soulignée au niveau de la forme musicale par l'introduction de matériau nouveau (notamment la version primitive du « Thème de la joie ») et par un ordre très irrégulier des modules. L'éruption émotionnelle laisse aussi une trace dans la troisième strophe de François qu'il reprend ensuite dans un ordre modifié. Cet exemple montre que c'est justement la régularité de nombreux groupes de modules qui permet de mettre en relief des moments extraordinaires.

L'opéra contient aussi quelques grandes « associations de modules » (*Bausteinverbände*) qui comportent une multitude de modules différents sans un principe d'ordre régulier. La première prière de François, qui conclut le 2<sup>e</sup> Tableau, est composée d'une telle association qui se divise en trois « sous-groupes » assez différents : un appel solennel et stylisé à Dieu ; une énumération d'exemples de créatures belles et laides qui est accompagnée d'une musique très hétérogène ; une reprise intensifiée de modules des deux groupes dans laquelle François se vainc soi-même et prie Dieu de rencontrer un lépreux et d'être capable de l'aimer (II,51-83 ; cf. le **tableau 5.2** dans l'annexe 3, p. 503). Cette association de modules est l'une des plus dramatiques et téléologiques de l'œuvre.

S'ensuit le premier dialogue entre François et le lépreux (III,8-89 ; cf. le **tableau 5.3** dans l'annexe 3, p. 504-507) dans lequel les deux hommes ne trouvent apparemment pas de base commune pour une compréhension mutuelle. La musique de ce dialogue est une très grande association de modules qui se divise en douze sous-groupes, six pour chacun des deux opposants. La scène se divise en 119 (!) sections qui se réfèrent à 28 modules différents dont 18 sont associés avec le lépreux et 14 avec François, c'est-à-dire qu'ils n'en « partagent » que quatre. La flexibilité de la forme mosaïque permet à Messiaen de composer une grande scène de conflit sans renoncer à son principe de forme stylisée et discontinue. Les changements qui s'opèrent dans la relation des deux protagonistes au cours de leur dialogue sont exprimés, au niveau de la mosaïque musicale, par l'accroissement ou décroissement des groupes de modules qui accompagnent leurs paroles, par l'introduction de matériau nouveau, par les reprises de modules longuement absents, par l'utilisation de matériau commun pour les deux personnages, enfin, par l'introduction de quelques éléments linéaires vers la fin du dialogue. Grâce à ces méthodes, le compositeur réussit aussi à signaler à travers la musique un premier rapprochement émotionnel des deux hommes avant même que celui-ci ne soit apparu dans le texte.

Le poids de la musique est encore plus important dans le premier dialogue entre Saint François et Frère Massée au 6<sup>e</sup> Tableau (VI, 35-125 ; cf. le **tableau 5.6** dans l'annexe 3, p. 510). Alors que le dialogue montre ici une structure assez additive et non-linéaire, la musique, dominée par des imitations de chants d'oiseaux, devient de plus en plus complexe. Dans cette scène, ce n'est pas la musique qui exprime ou intensifie le message des paroles, mais le texte qui commente la musique.

La deuxième partie de la grande scène de chœur au 7<sup>e</sup> Tableau est constituée d'un groupe de dix modules différents dont aucun n'est présenté plus d'une seule fois (cf. le **tableau 5.7** dans l'annexe 3, p. 511). Cette structure unique dans l'opéra procure à cette scène un caractère mystérieux qui coïncide avec l'action surnaturelle de la stigmatisation. Néanmoins, la musique ne se désintègre pas complètement, car les modules choisis ont beaucoup de traits communs (un langage harmonique atonal, une écriture en grands blocs sonores). Après un

épisode statique et hiératique, arrive un intense mouvement d'amplification qui aboutit à l'apogée monumentale et violente de la stigmatisation.

A la fin de la 4<sup>e</sup> Partie nous discutons comment Messiaen combina les groupes de modules pour construire les huit tableaux, les trois actes et la forme totale de l'opéra (**chapitre 4.2.3**). Le 1<sup>er</sup> Acte est caractérisé par une dramaturgie qui suit le principe téléologique *per aspera ad astra* et qui exprime ainsi l'idée centrale de l'imitation du Christ sous le signe de la croix. Le 1<sup>er</sup> Tableau, qui sert de prologue, expose un répertoire de modules relativement restreint et un langage harmonique assez sombre. La véritable exposition de l'action et de nombreux modules importants se fait au 2<sup>e</sup> Tableau. Cette scène surprend par une dramaturgie d'accélération qui commence avec la liturgie très stylisée des franciscains pour arriver à la première prière personnelle et émotionnelle du protagoniste. Ce processus d'éclaircissement sonore (et scénique) culmine au 3<sup>e</sup> Tableau dans la danse de joie du lépreux après sa guérison. Néanmoins, cette scène, à la fin, retombe, au moment où le guéri regrette son comportement antérieur ; cela sert de reprise aux multiples modules du premier dialogue de ce tableau.

Le 2<sup>e</sup> Acte présente une dramaturgie plus associative et moins téléologique. Il a surtout la fonction de contempler plusieurs aspects de la *Gloria Dei*. Le 4<sup>e</sup> Tableau est le seul dont le protagoniste est absent. La musique y expose un matériau presque intégralement nouveau par rapport au 1<sup>er</sup> Acte. Son action se caractérise par une structure répétitive qui rappelle celle d'un conte : l'Ange frappe deux fois à la porte du couvent ; à chaque fois, Frère Massée ouvre et l'Ange pose la même question, d'abord à Frère Elie, ensuite à Frère Bernard. Cet argument schématique a inspiré Messiaen à composer deux grandes associations de modules qui commencent, certes, de façon analogue mais conduisent à des buts très différents (conformément au tempérament opposé des deux frères). Le 5<sup>e</sup> Tableau expose la rencontre des protagonistes du 1<sup>er</sup> Acte (François) et du 4<sup>e</sup> Tableau (L'Ange) ; c'est pourquoi il est composé de grandes étendues de matériau déjà connu, regroupé en de nouvelles combinaisons. Il y a des moments de tension à partir de la prière ardente du Saint jusqu'à l'arrivée de l'Ange, mais la partie centrale, la musique angélique, est très calme et statique. Le 6<sup>e</sup> Tableau est le plus long et le plus complexe du point de vue musical. C'est l'apothéose de l'imitation des chants d'oiseaux (dans l'œuvre intégral de Messiaen) et en même temps l'apothéose des activités terrestres du saint et de ses quatre thèmes principaux (« Thèmes de Saint François, de la décision, de la joie et de solennité »).

Les deux tableaux du 3<sup>e</sup> Acte reprennent le principe *per aspera ad astra*, mais ils se distinguent beaucoup sous d'autres angles. Le 7<sup>e</sup> Tableau est assez court, mais le plus dramatique de tous. S'il présente une courbe de tension amplement croissante, on ne peut tout de même pas parler d'une évolution continue, car les cinq groupes de modules sont séparés par de longs silences et contiennent des modules très différents. Après l'apothéose finale de

cette scène, le début du 8<sup>e</sup> Tableau surprend par des dissonances affreuses qui expriment la souffrance du Saint avant sa mort. Après ce choc, la musique est largement dominée par une reprise du matériau de tous les tableaux antérieurs (y compris une reprise de la liturgie du 2<sup>e</sup> Tableau). L'opéra conclut avec un grand chœur sur le « Thème de Saint François » (chanté en valeurs augmentées) auquel d'autres matériaux connus sont superposés.

Dans l'ensemble, l'opéra repose sur une structure temporelle qui contient des aspects statiques et linéaires. Le 3<sup>e</sup> Acte fonctionne comme une reprise, mais aussi comme le but du « progrès spirituel » du protagoniste. Le chœur y est beaucoup plus présent que dans les parties antérieures. La relation palindromique des huit tableaux (cf. la 2<sup>e</sup> Partie) est soulignée par la musique : dans les Tableaux 6-7-8, certains aspects des Tableaux 4-3-2 sont repris et, en même temps, amplifiés par une musique plus variée et plus complexe. Quelques modules évoluent au cours de l'œuvre. Néanmoins, l'impression globale de la musique (aussi bien que du texte) reste plutôt statique (à l'exception des Tableaux 3 et 7). Dans chaque acte, le tableau le plus long se trouve à la fin. Il est très probable que l'auditeur perçoive leur durée comme plus longue qu'elle ne le soit du point de vue chronométrique. Cela montre bien que Messiaen sut rester fidèle à son intention de supprimer le temps à travers sa musique.

### **5<sup>e</sup> Partie : *Saint François d'Assise* vu comme une pièce religieuse de théâtre musical**

Dans la dernière partie de la thèse, l'opéra de Messiaen est considéré du point de vue théâtral : nous analysons les relations entre ses trois dimensions principales (le texte, la musique et la scène) afin de savoir, si l'œuvre présente une nouvelle conception dramaturgique qui soit appropriée à son sujet religieux.

Dans ce but, nous nous inspirons d'une typologie du théâtre musical développée par Wolfgang Ruf.<sup>47</sup> L'auteur fait la distinction entre deux types fondamentaux : le premier vise à représenter une action narrative dans une œuvre d'art intégrale et synthétique ; les trois dimensions y sont étroitement liées alors que la parole domine. Dans l'histoire de l'opéra, ce but fut poursuivi surtout par Wagner dans son *Gesamtkunstwerk* et dans le *Dramma per musica* du XVII<sup>e</sup> siècle. Le second type favorise un spectacle qui présente une multitude de stimuli visuels et auditifs exerçant un impact sensoriel direct sur le public sans tenter de les unir rigoureusement par un lien narratif. Des exemples de ce type se trouvent surtout dans des formes anciennes et populaires de théâtre, mais aussi dans le théâtre musical de l'avant-garde depuis 1945 qui renonce largement à un argument traditionnel. De plus, beaucoup d'opéras traditionnels contiennent des épisodes qui furent aussi appliqués à cette fin : les longs airs *da*

---

<sup>47</sup> Wolfgang Ruf, *Modernes Musiktheater. Studien zu seiner Geschichte und Typologie*, mémoire d'habilitation inédit, université de Fribourg-en-Brisgau, 1983.

*capo* dans les opéras italiens (dont la fonction principale consiste à présenter l'art du *belcanto*) ou encore les grands ballets dans les tragédies lyriques.

A l'aide de cette typologie et sur la base des résultats des parties précédentes de la thèse, le **chapitre 5.1.1** fait un bilan des relations du texte et de la musique. A première vue, il semble clair que *Saint François d'Assise* soit un drame musical synthétique qui tente de présenter le développement spirituel du protagoniste de la façon la plus vraisemblable et convaincante possible. L'œuvre se base sur un livret traditionnel avec un argument clair. La musique, elle aussi, contribue à la représentation de cette action. Elle suit la tradition du genre de l'opéra en se focalisant sur le merveilleux, le numineux, les émotions humaines et les voix de la nature. La sélection des modules musicaux est largement déterminée par la dramaturgie des tableaux. A l'aide d'un répertoire très riche de modules qui, pour la plupart, sont chargés d'une signification plus ou moins concrète, Messiaen réussit à communiquer un message très précis qui, de temps en temps, dépasse même le sens des paroles, ainsi qu'à établir un réseau sémantique presque aussi dense et complexe que celui des leitmotifs wagnériens.

Mais, à la différence des leitmotifs, la signification d'une partie des modules et des accords ne s'explique pas par elle-même, mais seulement, si l'on connaît d'autres œuvres du compositeur dans lesquelles il avait déjà utilisé le même matériau avec une sémantique similaire. Ces symboles sonores, qui existaient déjà bien avant l'opéra, possèdent une certaine autonomie : ils peuvent être assimilés indépendamment du contexte spécifique de l'opéra comme un catalogue de signes musicaux exprimant la foi chrétienne du compositeur. Il en est de même avec quelques épisodes que l'on pourrait aisément séparer de l'argument narratif et présenter isolément : le *Cantique des Créatures*, la musique angélique et les grands concerts d'oiseaux.

Même si le choix des matériaux musicaux de chaque épisode dépend grosso modo de l'action dramaturgique, leur mise en œuvre est souvent réglée plutôt par des considérations purement musicales : l'ordre des modules et des accords sert surtout à produire des contrastes puissants et à créer une impression de discontinuité. Comme nous venons de le montrer, cette structure spécifique a pour but d'exercer un impact direct sur les sens de l'auditeur : de le mettre dans un état d'« éblouissement » et de lui donner une impression d'intemporalité. Cette intention, que le compositeur avait déjà approfondie dans ses œuvres purement instrumentales, est indépendante de l'argument spécifique de la pièce. Un auditeur qui ne comprend pas les paroles pourrait aisément se focaliser sur la richesse des couleurs musicales et sur la magie quasi-rituelle des nombreuses répétitions et ressentir ainsi tout de même une grande partie de l'effet désiré par le compositeur. Plusieurs auteurs sont d'avis que la musique de Messiaen elle-même contient déjà une forte « théâtralité » sonore par ses couleurs expressives et contrastantes.<sup>48</sup> Par conséquent, son opéra participe aussi au second type de théâtre musical

---

<sup>48</sup> Cf. Tadeusz Kaczyński, *Messiaen*, Cracovie : PWM, 1984, p. 9-15.

décrit par Ruf : il ne présente pas seulement une action narrative, mais exerce aussi un impact sensoriel direct sur l'auditeur.

La dimension auditive de *Saint François d'Assise* (constituée par les paroles et la musique) est si riche en stimuli sensoriels aussi bien qu'en significations que cette œuvre paraît s'affranchir largement de la dimension scénique. Elle a, d'ailleurs, été souvent jouée de façon concertante. Pourtant, Messiaen l'avait conçue comme un « spectacle musical » destiné à une véritable scène d'opéra. Et même si la création mondiale de 1983 est d'abord restée l'unique mise en scène, d'autres productions ont prouvé dès les années 1990 qu'il était possible d'ajouter à cette œuvre des perspectives nouvelles à l'aide de la dimension visuelle. C'est pourquoi le **chapitre 5.1.2** est consacré à cet aspect.

Messiaen avait des idées très précises pour la conception scénique de son opéra. Son livret contient maintes indications scéniques. Le compositeur avait favorisé des décors et des costumes historiques qui s'inspiraient du réalisme naïf des peintures italiennes de la fin du Moyen Âge (Giotto, Cimabue, Fra Angelico) et des paysages réels de l'Ombrie. De plus, il n'avait pas hésité à introduire des effets filmiques en prévoyant des rayons laser pour la scène des stigmates, des « diaporamas » ou vidéos d'oiseaux. Cette conception correspond à l'esprit du texte chanté. De plus, les indications scéniques contiennent de nombreux détails symboliques que l'on pourrait mettre en interaction avec les symboles du texte et de la musique.

L'historisme et la simplicité voulue de cette conception vont à l'encontre de la richesse et de la modernité de la musique. Cette divergence fut fortement critiquée lors de la création mondiale de l'œuvre, qui eut lieu le 28 novembre 1983 au Palais Garnier, dont la mise en scène de Sandro Sequi respectait en grande partie les indications du compositeur.

Néanmoins, les idées scéniques de Messiaen contiennent aussi quelques détails qui tendent plutôt vers une mise en scène stylisée. Par exemple, il voulait que l'apparition de l'Ange au 2<sup>e</sup> Acte s'inspire du théâtre de Nô japonais (cette idée est soulignée aussi par une allusion musicale à ce modèle).<sup>49</sup> Des éléments stylisés ou quasi-rituels se trouvent aussi dans les indications des mouvements de Léon et de François au 1<sup>er</sup> Tableau et dans la dramaturgie du chœur qui, selon Messiaen, devait devenir de plus en plus visible au cours du 1<sup>er</sup> Acte (bien qu'il reste un commentateur épique).

Ces esquisses d'idées furent développées et systématisées dans la mise en scène que Peter Sellars réalisa en 1992 au Festival de Salzbourg et à l'Opéra-Bastille. Il était convaincu que l'opéra de Messiaen nécessitait une dimension scénique aussi colorée et aussi moderne que la musique. Il renonça à des décors réalistes en faveur d'une grande construction abstraite de tubes qui pouvaient être illuminés de couleurs diverses. De plus, la scène était parsemée

---

<sup>49</sup> Cf. Messiaen, *Musique et couleur*, p. 249.

d'écrans de vidéo qui montraient des images plus ou moins distinctes (surtout des motifs de la nature, mais aussi un homme avec une grande croix). D'après Sellars, les écrans sont les vitraux d'aujourd'hui : ils montrent des images et en même temps procurent au spectateur une sensation d'éblouissement. Le metteur en scène développa aussi un système de gestes stylisés (inspiré du langage des sourds-muets) afin de donner aux mouvements des acteurs une dimension quasi-rituelle qui corresponde au cours stylisé de la musique. Un autre concept scénique fut réalisé en 1998 à l'Opéra de Leipzig par Gottfried Pilz qui emprunta d'autres symboles visuels de la légende de Saint François (que Messiaen n'avait pas prévus) et s'inspira aussi de l'événement contemporain de la destruction partielle de la Basilique de Saint François causée par un tremblement de terre en 1997. Ces mises en scène ont prouvé qu'il était bien possible de réaliser un spectacle convaincant sur la base de l'opéra de Messiaen (cf. la liste des participants de ces productions dans le **tableau 9** de l'annexe 3, p. 522).

Dans le **chapitre 5.2**, *Saint François d'Assise* est placé dans le contexte de l'histoire de l'opéra religieux. Si les sujets religieux n'ont jamais été au centre du genre de l'opéra, ils y furent pourtant présents dès le début ; notamment en France, il existe un nombre considérable d'exemples (cf. la liste d'œuvres du XIX et XX siècles dans l'**annexe 4**, p. 523-526). Admettons que l'aspect religieux soit traité, dans ces œuvres, de perspectives très diverses ; En particulier au XIXe siècle, le religieux a souvent eu la fonction d'évoquer une couleur locale ou historique. A côté d'opéras sur des sujets bibliques (tirés surtout de l'Ancien Testament), il existe un répertoire d'opéras sur la vie d'un saint. Souvent ce dernier entre en conflit avec des pouvoirs séculiers et finit par devenir un martyr (comme Saint Sébastien ou Jeanne d'Arc). Une étude comparative d'autres opéras (et oratorios) sur Saint François, écrits par des compositeurs français avant Messiaen (tels que Charles Tournemire et Gabriel Pierné), montre que ceux-ci choisissaient davantage les conflits du saint (notamment avec son père) qui invitent à des grandes scènes d'opéra (cf. le tableau à la p. 369). Le fait que Messiaen ait renoncé à de telles scènes, souligne l'écart qui sépare son œuvre des conventions de l'opéra.

En ce qui concerne la forme musicale, l'on observe chez les compositeurs depuis les années 1920 (notamment Honegger) une tendance à reprendre l'ancienne forme de l'opéra à numéros. Ces compositeurs étaient convaincus que la forme « *durchkomponiert* » de Wagner était destinée à la représentation psychologique des passions humaines, mais inadéquate pour un sujet religieux. Ils préféraient même une récitation parlée des paroles (par exemple dans *Jeanne d'Arc au bûcher*). Darius Milhaud et Paul Claudel essayèrent une approche plus stylisée en fixant la structure rythmique des paroles de l'« Explicateur » dans *Christophe Colomb* et y ajoutèrent un accompagnement de batterie. Messiaen choisit une route médiane entre l'opéra à numéros et le drame musical wagnérien : par sa discontinuité et ses maintes répétitions, la forme-mosaïque de son opéra ressemble au déroulement stylisé d'un rituel

(comme, par exemple, celui de la messe durant laquelle des sections très différentes alternent sans cesse) et, en cela, se raccorde au sujet religieux.

L'affinité de la musique de *Saint François d'Assise* avec le domaine rituel se traduit encore par un autre aspect. Dans la deuxième partie de la grande scène de chœur du 7<sup>e</sup> Tableau, Messiaen s'inspire d'une technique de « gamelan vocal » tirée du théâtre balinais. Cette technique a son origine dans une musique rituelle qui avait pour but de mettre les danseurs en transe, qui, croyait-on, étaient alors « possédés » par un esprit. Même si François reste immobile dans cette scène, lui-aussi subit un état de possession au moment où il reçoit les stigmates. Messiaen qualifia cet état d' « extase ». <sup>50</sup> Mais les moyens musicaux violents qu'il y utilisa correspondent plutôt à une musique de transe. <sup>51</sup> Cette coïncidence rappelle la fascination de Messiaen (et d'autres compositeurs français comme son ami André Jolivet) pour les musiques rituelles, incantatoires et « magiques » qu'il avait avouée, notamment dans son analyse du *Sacre du Printemps* de Stravinsky. <sup>52</sup> On pourrait se demander, si cette fascination n'a pas influencé aussi la conception globale de sa musique et surtout sa volonté d'exercer un fort impact sensoriel sur l'auditeur. En effet, ce fut la violence « magique » de la musique qui fut surtout critiquée en 1945, après la création des *Trois petites liturgies*. Dans *Saint François d'Assise*, cette violence est freinée et canalisée par la forme discontinue de la mosaïque sonore. Seulement dans quelques épisodes exceptionnels tels que le 7<sup>e</sup> Tableau ou la danse frénétique du lépreux, la violence de la musique déploie sa force élémentaire.

Dans l'ensemble, il est évident que *Saint François d'Assise* a beaucoup plus en commun avec les autres œuvres de Messiaen qu'avec un quelconque opéra religieux d'un autre compositeur. Néanmoins, l'œuvre s'inscrit dans un courant général de redécouverte de l'opéra d'une perspective religieuse, qui se fit jour à partir des années 1970 et auquel participèrent quelques représentants de l'avant-garde internationale (Penderecki, Stockhausen et Kagel) ainsi que d'autres compositeurs français (Marius Constant, Adrienne Clostre, Michel Chion, Marcel Landowski, Georges Aperghis etc.). Ce courant refléta un besoin général (et souvent diffus) de spiritualité face à un monde sécularisé. Ce changement de climat semble avoir encouragé Messiaen à prendre sciemment le risque d'écrire sa première œuvre scénique et d'y présenter – 30 ans après la controverse autour des *Trois petites liturgies* – sa vision religieuse du monde devant un public d'opéra.

---

<sup>50</sup> Messiaen, *Saint François d'Assise* [livret], p. 47.

<sup>51</sup> Cf. Gilbert Rouget, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris : Gallimard, 1980.

<sup>52</sup> Messiaen, *Traité de rythme*, vol. 2 (1995), p. 121-124.