

Thomas Lacôte ^{*1}^{*} *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, France*¹ tlacote@cnsmdp.fr

Montage et composition formulaire chez Olivier Messiaen : nouvelles réponses, nouvelles questions pour l'analyse

RÉSUMÉ

Contexte

Cette communication fait directement suite à celle proposée par Yves Balmer dans ces mêmes actes, « De l'emprunt à la formule : une nouvelle échelle d'analyse de l'œuvre d'Olivier Messiaen ». Elle s'inscrit plus largement dans le cadre de nos travaux et publications communs, ainsi qu'avec Christopher Brent Murray, rappelés en tête de cette communication. Une fois établie la pratique de récolte, de constitution, voire de transformation de formules empruntées à des partitions élues par Olivier Messiaen, une nouvelle clé d'approche analytique s'offre pour analyser l'acte de composition chez Messiaen en partant des partitions achevées, grâce à l'identification des formules mélodiques, harmoniques et/ou rythmiques mises en jeu et aux procédures de montage utilisées pour constituer l'œuvre.

Objectifs et corpus

Cette nouvelle méthode d'analyse, permise par la mise en évidence de la technique de composition formulaire de Messiaen, entre en dialogue avec les écrits théoriques du compositeur, *Technique de mon langage musical* (Messiaen 1944) et *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (Messiaen 1996). Ces écrits constituent dans un premier temps une source d'informations pour l'analyste, en ce qu'ils contiennent des dictionnaires de formules empruntées — bien que non-explicitement présentés comme telles — et mettent en avant quelques aspects des procédures de montage. Dans le même temps, l'analyse de la composition formulaire permet de combler de nombreux manques des auto-analyses de Messiaen figurant dans ces mêmes sources, quant à l'identification des matériaux et aux choix qui sous-tendent la composition.

Méthodologie

Cette méthode vise à mettre en phase l'analyse musicale à partir de la partition et les pratiques de composition. Pour atteindre ce but, elle doit en premier lieu considérer la notion de montage comme une action, qui n'est pas nécessairement synonyme d'hétérogénéité perceptible dans la partition finale. Elle doit ainsi intégrer les biais que peut induire le paradoxe d'un montage générant une homogénéité. L'étude du montage chez Messiaen ne s'arrête donc pas aux arêtes de la forme.

Pour mieux faire émerger son apport propre, cette méthode doit aussi être confrontée à des analyses de type synchronique, non informées des pratiques d'emprunts et de montage. Elle peut ainsi mettre en lumière, en révélant la réalité des actions de composition, un certain nombre de leurs présupposés et de leurs biais, par-delà leur neutralité revendiquée.

Apports et retombées

Un premier axe de notre étude s'intéresse au montage comme moyen pour Messiaen de générer et d'unifier la matière musicale par rapprochement. Cette particularité s'observe de manière privilégiée à une échelle moyenne, comme par exemple dans la monodie qui constitue la deuxième section de l'Offertoire (« Les choses visibles et invisibles ») de la *Messe de la Pentecôte* pour orgue. Une analyse non informée des procédures de composition à l'œuvre sera à même d'identifier des éléments participant à unifier fortement cette ligne mélodique et lui donner sa cohérence : des polarités principales et secondaires, et un ensemble de cellules caractéristiques. Cependant, la connaissance de la technique de l'emprunt permet d'identifier la présence de quatre formules mélodiques empruntées qui forment la quasi-totalité de cette monodie : l'une aux *Cinq incantations pour flûte seule* d'André Jolivet, deux autres à deux mouvements du *Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel, et une dernière à *Mârrouf savetier du Caire* d'Henri Rabaud. Aucune de ces sources d'emprunts n'est explicitement révélée par Messiaen et son auto-analyse de la Messe de la Pentecôte, incluse dans le tome 4 du *Traité*, se contente de notations analogiques ou génériques. Ainsi, seule une des formules ravéliennes est mentionnée comme ayant « le même tour mélodique que le début du *Tombeau de Couperin* », tandis que la formule tirée de *Mârrouf* n'est mentionnée qu'en raison d'un — énigmatique — « tour mélodique arabe » (Messiaen 1996, 93). La première formule conserve les hauteurs d'origine, les autres voient leurs intervalles modifiés par le prisme déformant personnel de Messiaen. Ces quatre formules avaient déjà été utilisées, dans ce même état, notamment dans des mouvements différents de *Turangalîla-Symphonie* et des *Cinq rechants*. Cette identification permet donc de comprendre que des formules mélodiques pré-composées indépendamment les unes des autres ont été posées côte à côte sans aucune modification. L'unité, voire l'organicité, repérée par les outils d'analyse de niveau neutre est générée par analogie entre des matériaux hétérogènes constitués, et non par déduction à partir d'un élément simple : c'est le rapprochement des différentes formules qui fait apparaître des points communs. Ces analogies peuvent constituer tout autant la conséquence de leur rapprochement que la cause de celui-ci. Pour générer un certain niveau d'unification de cette ligne mélodique, Messiaen fait ainsi appel à des matériaux qui possèdent déjà des caractères communs, selon une stratégie chronologique difficile à établir avec assurance dans ses détails.

Les usages du montage chez Messiaen concernent également la superposition des formules : la composition formulaire devient alors le moyen privilégié de l'expérimentation polyphonique. Les sections polyphoniques les plus ouvragées de

Turangalila-Symphonie et des *Cinq rechants* consistent ainsi en la superposition de formules mélodiques mais aussi harmoniques, c'est-à-dire en l'agencement polyphonique de matériaux pré-composés. Ainsi, la quatrième section de « Turangalila I » superpose-t-elle deux des formules utilisées dans l'exemple précédent (Jolivet et Ravel) en lui adjoignant une troisième de provenance inconnue : elles sont aux mêmes hauteurs que dans l'exemple précédent et que dans d'autres œuvres du compositeur (Balmer, Lacôte et Murray 2017, 513-524). La permanence des formules supplante ainsi le contrôle harmonique traditionnel. Dans le *Rechant V*, cette formule de provenance inconnue est cette fois superposée à la formule tirée de *Mârrouf*, tout en y ajoutant une troisième couche polyphonique consistant en une formule rythmique empruntée à « Reflets dans l'eau » de Debussy. L'isolement des formules se révèle ainsi être une clé de lecture essentielle pour comprendre les fondements de l'écriture contrapuntique de Messiaen. Les principes observés y sont surprenants : il ne s'agit pas ici de composer des lignes en fonction les unes des autres mais de superposer des éléments donc chacun possède sa force propre, et dont une grande partie sont identifiables comme des emprunts. Échappant à une organisation harmonique globale, cette technique éclaire sous un nouvel angle les tutti d'oiseaux caractéristiques des œuvres des années 1950 à 1990.

Enfin, le montage chez Messiaen peut être envisagé comme un corpus de techniques visant à atténuer l'hétérogénéité. Messiaen, en effet, maîtrise et contrôle le niveau de discontinuité qu'il veut obtenir de cette méthode de composition. Ainsi, au moment du rassemblement des formules, Messiaen pourra leur créer de nouveaux traits communs ou accentuer ceux existants pour accroître le niveau d'intégration de certains matériaux.

Ainsi, l'usage d'un nouveau et commun prisme déformant spécifique à une section pourra-t-il rendre tout montage impossible à détecter en l'absence d'une identification des formules. Dans le domaine harmonique, l'usage d'une pédale supérieure faisant note ajoutée à un ensemble de formules prélevées dans *Les noces* de Stravinsky participe de cette technique (voir *Harawi*, « Syllabes »), permettant désormais de rendre compte de sections inanalysables au moyen des modes à transpositions limitées, et pour lesquelles une méthode d'analyse post-tonale comme la *set theory* entrerait en conflit direct avec les méthodes et la pensée de Messiaen (Balmer, Lacôte et Murray 2017, 267-274). Dans le domaine mélodique, un mode peut fréquemment jouer le rôle de prisme déformant commun, rassemblant des formules au sein d'une phrase musicale ainsi devenue homogène : c'est de cette manière que sont générées les différentes phrases mélodiques de la « Danse de la fureur » du *Quatuor pour la fin du temps*. Les constantes du prisme déformant mélodique et rythmique deviennent des constantes de langage dans l'œuvre : le prisme déformant est aussi un prisme unifiant, qui fait rempart à la disjonction du matériau. Les multiples procédures de transformation de Messiaen ne sont donc pas surplombées par un langage musical qui assurerait la cohérence de l'édifice : elles sont elles-mêmes des constituants majeurs de ce langage, capables de conférer aux emprunts rassemblés une cohérence si puissante que les unités collées pourront passer inaperçues.

De plus, de manière plus spécifique et plus localisée, le montage d'un emprunt mélodique ou harmonique et d'un em-

prunt rythmique peut donner lieu à une nouvelle fusion des paramètres que nous nommons « emprunt croisé ». Ici, les deux formules ne sont pas dans un rapport de succession ou de superposition, mais dans une interaction beaucoup plus profonde qui engage une torsion réciproque, révélant à petite échelle un ensemble d'opérations de composition insoupçonnées.

« Messiaen ne compose pas, il juxtapose. » (Boulez 1966, 68.) Écrite il y a 70 ans, cette assertion de Pierre Boulez a été comprise comme désignant une caractéristique immédiatement repérable de l'œuvre de Messiaen, s'attaquant aux arêtes de ses formes et à la discontinuité des blocs musicaux qui la compose. Paradoxalement, nous avons constaté que même hors de toute discontinuité identifiable, Messiaen travaille avec des unités pré-composées, mais qu'il obtient d'elles une unification qui tempère leur hétérogénéité : il unifie l'œuvre non en développant un matériau générateur, mais en équilibrant l'hétérogène des merveilles récoltées dans les œuvres qu'il aime.

Par leurs points communs préexistants et/ou créés par le prisme déformant, les éléments pré-composés acquièrent des caractéristiques partagées qui amènent le lecteur à les imaginer déduits les uns des autres, liés par une grammaire commune ou des relations de variation : l'unification propre au montage peut créer l'illusion de l'organicité. L'accomplissement de l'idéal organique ne se limite donc pas à un corpus de techniques déductives à partir d'éléments générateurs : ainsi les méthodes de Messiaen mettent-elles au défi les méthodes d'analyse de niveau neutre, propres à constater cette organicité (Balmer, Lacôte et Murray 2017, 475-480). Sans une véritable analyse de l'invention et de ses moyens, ces dernières risquent de véhiculer des pré-conceptions informulées et bien trop limitées sur la composition musicale, rejetant dans l'ombre la réalité des pratiques de l'invention, diverses, parfois improbables, voire inimaginables.

Mots-clés

Olivier Messiaen, montage, emprunts, organicité, techniques de composition.

RÉFÉRENCES

- BALMER (Yves), LACÔTE (Thomas), MURRAY (Christopher Brent), 2016a, « Messiaen the Borrower : Recomposing Debussy through the Deforming Prism », *Journal of the American Musicological Society*, 69, n° 3, p. 699-791.
- , 2016b, « 'Un cri de passion ne s'analyse pas' : Olivier Messiaen Borrowings from Jules Massenet », *Twentieth-Century Music*, 13, n° 2, p.233-260.
- , 2017, *Le modèle et l'invention : Olivier Messiaen et la technique de l'emprunt*. Lyon, Symétrie.
- BOULEZ (Pierre), 1966, *Relevés d'apprenti*. Paris, Le Seuil.
- MESSIAEN (Olivier), 1944, *Technique de mon langage musical*. Paris, Leduc.
- , 1996, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, t. 4, Paris, Leduc.