

Matthieu Choquet

Temps et rythme
dans le *Louange à l'éternité de Jésus*,
cinquième mouvement du *Quatuor pour la fin du temps*
d' Olivier Messiaen

Séminaire de master 2013-2014

Temps et musique

Jérôme Rossi et Patrick Lang

Nantes

UFR Lettres et langages

Département de philosophie

Note d'intention

Je ne prétends pas ici faire une synthèse de l'analyse des musicologues ou une description de l'œuvre, de ses procédés techniques innovants, etc. mais me propose bien plutôt de construire une interprétation singulière de l'œuvre dans l'optique de la problématique du temps musical en tant qu'il est remis en cause dans cette œuvre, et en tant qu'elle est un enjeu majeur tout particulièrement pour l'ensemble de la musique atonale, ce qui fera l'objet d'une démonstration. La raison d'être principale de cette note est de justifier l'objet d'étude choisi : dans le *Quatuor pour la fin du temps*, la *Liturgie de cristal* est un objet plus évident d'étude du temps musical, ce dernier étant le plus riche et le plus exemplaire en matière de redéfinition du rythme, ce pourquoi je me mets en porte-à-faux avec le bon sens de la recherche en musicologie en choisissant le *Louange à l'éternité de Jésus*, qui s'avère plus intéressant en vue de mon propos, pour cette raison suivante qu'il est plus clair et plus transitoire dans l'innovation musicale apportée par Messiaen, comparé à la densité technique très hermétique et radicale de la *Liturgie*. D'autre part, n'ayant pas pu avoir accès à la préface de la partition rédigée par Messiaen et au *Technique de mon langage musical* du compositeur, les citations de Messiaen seront en anglais, étant tirées des citations de Anthony Pople et Paul Griffiths dans les œuvres mentionnées.

Introduction

- La tentation atonale et la tentation mystique

En pleine seconde guerre mondiale, la musique se tord et se distord dans les travers du dodécaphonisme et de la tentation de l'atonalisme réunis sous l'horizon d'une musique torturée, sans repère explicite immédiat, où notes et rythmes leurrent du côté du bruit et du désordre signifiants. Dans cette abondance d'innovation technique, Olivier Messiaen (1908 - 1992) surgit avec son quatuor apocalyptique aux formes diverses et aux couleurs multiples. *De la liturgie de cristal* à la *Danse de la fureur*, tout s'agite avec force puis se calme jusqu'au silence haletant, pour mieux retourner dans l'inquiète violence des trompettes angéliques, avant de se reposer encore, etc. Cette oscillation entre le mouvement, tantôt brusque, tantôt étendu, et l'immobilité, la lenteur, balisée et

courbée par l'harmonie modale aux parures parfois tonales, semble signifier dans l'ensemble du quatuor la confrontation eschatologique de l'éternité divine, sans temps véritable, sans lieu connu, et le temps vécu, conscientisé, humain, qui s'enchaînent doucement au fur et à mesure que le monde succombe aux bras accueillants du christ immortel et éternel, au sein seulement duquel Dieu et les hommes s'éprouvent l'un l'autre. Le cinquième mouvement, le *Louange à l'éternité de Jésus*, réécriture de l'*Oraison de la Fête des belles eaux* pour ondes martenot, qui nous intéressera plus particulièrement, vient caresser au milieu de l'œuvre l'étrange sentiment d'évanescence caractéristique de l'éternité, où le violon, incarnation du Verbe, sans mots, loue le christ sous l'indice de l'intemporalité signifiée par le piano.

Dans cette confrontation du Verbe au temps, comment le temps humain se distingue et se confronte-t-il au temps éternel divin ? Comment le temps musical, traditionnellement réduit au tempo et au rythme, peut-il s'absoudre des valeurs définies par la durée dans la musique, comment peut-il se construire indépendamment de la notion de durée, entre autre pour déduire de la musique un sentiment d'éternité ? Telles seront nos interrogations dans ce présent exposé, dans l'optique plus générale de cerner plus distinctement l'enjeu de l'intelligibilité de la musique par le prisme de l'organisation du temps, qui définit fondamentalement la musique. Aussi, nous verrons après une brève synthèse de l'histoire et de la composition de l'œuvre comment Messiaen y construit une pseudo-théorie du temps et de l'éternité fondée sur les possibilités rythmiques et temporelles de la musique, avant de nous attacher à une compréhension plus phénoménologique de l'œuvre.

- Une composition singulière

Les conditions dans lesquelles fut composé le *Quatuor pour la fin du temps* sont dans l'histoire de la musique¹ : Messiaen compose son quatuor en 1940 alors qu'il est en transit pour le camp du Stalag VIIIA de Görlitz en Silésie. C'est là d'ailleurs l'origine de l'étrange nomenclature de la pièce : Messiaen compose pour piano, violoncelle, violon et clarinette pour cette unique raison que ses compagnons de camp jouissent d'une maîtrise de ces instruments. La pièce sera ainsi jouée pendant l'hiver 1941 au Stalag, sur un piano désaccordé, une clarinette dont certaines clés avaient fondu et un violoncelle et un violon récupérés en toute hâte dans les environs. La représentation de cette pièce doit être considérée comme un événement absolument unique et intense dans l'histoire de la musique, puisqu'il s'agit d'une création dans une situation des plus apocalyptiques, où l'audience elle-même se composait de représentants variés de toutes les classes sociales. Ainsi,

1 Anthony POPLÉ, *Messiaen : Quatuor pour la fin du temps*, 1998, Cambridge, Cambridge music handbooks ; « Genesis of the *Quatuor* », p. 7-11

Messiaen retiendra ce moment comme sa plus grande expérience musicale, racontant toujours après coup l'événement avec emphase, exagérant la taille de l'audience, les conditions de jeu, etc.

Au Stalag, Messiaen n'a avec lui que quelques partitions de Bach et celle de la *Suite lyrique* de Berg, c'est l'officier chargé de lui, mélomane, qui lui fournira du papier à musique et des instruments pour qu'il compose le *Quatuor*. Il s'attache ainsi à l'écriture de l'œuvre en s'inspirant des hallucinations provoquées par la faim et le froid, qui lui font voir des « fouillis d'arc-en-ciel », et des visions de l'*Apocalypse selon Saint-Jean*, où le saint voit descendre un ange aux pieds de feu sur Terre. Si l'on peut croire entendre « quatuor pour la fin *des* temps », il faut bien se le dire : Messiaen refuse, même si l'inspiration est bien celle de l'Apocalypse, d'associer son œuvre au Jugement dernier. Il s'agit bien du « Quatuor pour la fin *du* temps », une œuvre dont l'intention est d'abolir la temporalité musicale telle qu'on la connaissait. Mais comme dans chaque œuvre du compositeur, la pièce bénéficie d'un programme théologique s'appuyant sur l'*Apocalypse*, qui tend encore à interpréter l'œuvre dans le sens de la fin des temps dans un camp. C'est d'ailleurs peut-être ainsi qu'elle fut bien vécue par les autres prisonniers... Remarquons cependant que Messiaen ne considère pas son programme comme une explication ou une théorie musicale de son œuvre, mais simplement comme un descriptif de son intention et de son langage.

I- Structure objective de l'œuvre

A- Brève analyse structurale

1- Construction thématique et tonale

Effectivement, le *Quatuor* est la première pièce maîtresse du compositeur, puisqu'il y emploie pour la première fois l'ensemble des techniques qui lui seront par la suite rattachées et qui donneront à son œuvre la singularité qui lui appartient.

Le *Louange à l'éternité de Jésus* se divise en quatre parties de 116 (A), 68 (B), 88 (C) et 115 (D) double-croches, toutes composées à partir de cellules rythmico-mélodiques jouées au violoncelle dont l'unité repose sur l'intervalle parcouru par une grande majorité d'entre elles : la

tierce mineure en A, la tierce majeure et la quarte en B, et à nouveau la tierce mineure en C et en D (cf. partition en annexe). Les intervalles de quarte, de tierce majeure et de secondes mineure et majeure fondent les cellules de transitions, c'est-à-dire de changement d'intensité ou de couleur. La partie A introduit l'accompagnement timide du piano, marquant chaque double croche par la répétition d'un *mi* majeur appuyé par une pédale, douce et decrescendo, qui résonne dans les graves quand la mélodie se tait, évoluant jusqu'au *sol* majeur pour revenir par la même étape, la partie B déploie la mélodie qui s'épuisait en A, cette fois-ci avec une coexistence permanente des deux instruments, pour l'effondrer en C, avant de retourner très lentement à un état de paix en D. Chaque partie, excepté le D, se termine par un crescendo sur une dislocation du thème soit rythmique, soit mélodique, dont témoigne l'apparition de cellules singulières.

Le tempo est à 44 à la double croche, les mesures sont irrégulières, tout au moins inégales, et chaque assemblage de valeurs rythmiques est intriqué à des hauteurs précises pour le violoncelle, tandis que le piano s'obstine, lorsqu'il joue, à marquer chaque temps par des accords plaqués longuement répétés, qui évoluent par tierces mineures et par quintes autour de l'accord de *mi* majeur. L'œuvre empreinte d'ailleurs sa couleur subtilement tonale à cette tonalité que l'armature indique dès le début : le mouvement commence, pour le piano, par un accord franc de *mi* majeur, qui s'altère à deux reprises vers l'aigu pour atteindre un *sol* majeur étranger, puis revient à lui même en passant par les mêmes étapes. Qui plus est, à la fin de la première partie, où se dresse le premier point de tension du louange, le piano fait entendre un *si* majeur avec la septième, au beau milieu du crescendo, ce qui finit de convaincre une oreille attentive. D'autre part, la majorité des accords sont très proches de la tonalité de *mi*, n'étant généralement altérés que d'un demi-ton sur une ou deux notes les composants par rapport à la tonalité prescrite, notes issues des accords à valeur de dominante des modes à transpositions limitées 2 et 3, qui prescrivent les deux tritons suivants : tierce majeure et seconde majeure, et tierce mineure et tierce mineure.

2- Construction cellulaire du thème et de son développement

Pour éclaircir la complexité rythmique du mouvement, remarquons que Messiaen y applique en permanence sa technique de la valeur ajoutée, qui consiste à ajouter à chaque mesure paire une valeur rythmique plus petite, ce qui rend chaque variation du thème impaire, avec une prédominance de nombres premiers. D'autre part, les variations se divisent en plusieurs mesures construites par les assemblages de cellules variées du côté du violoncelle, et se terminent systématiquement sur une cellule [noire-blanche/tierce mineure descendante], à l'exception du long

développement en B se dénouant sur une cellule singulière [noire pointée-noire pointée/tierce mineure ascendante] (singulière au sens où elle est unique dans tout le mouvement, celle-ci étant le point de symétrie du *Louange*), et de la montée par tierces mineures finale aboutissant sur une ronde et une blanche liée... en *mi*. Nous appellerons désormais ces variations de cellules « cellule d'intrication », étant donné leur obsessive identité d'intervalle et de rythme qui cloue à un enchaînement de valeurs rythmiques un ensemble d'intervalles précis, de sorte que chaque cellule apparaisse comme un thème rythmique et mélodique inaliénable et irréductible. Ainsi, chaque occurrence de la même cellule rythmique contient nécessairement une transposition ou une reproduction du même intervalle qui la caractérisait dans son apparition précédente.

Les deux louanges du *Quatuor* sont considérablement dénigrés par les musicologues, qui accusent Messiaen d'avoir reculé d'un pas dans le caractère innovant de sa musique. Effectivement, les deux mouvements sont des réécritures² pour des formations déjà vues, et n'intégrant pas de procédés révolutionnaires dans la composition. On ne peut guère le nier, les deux louanges sont deux mouvements relativement simples comparés au reste de l'œuvre et aux expérimentations de l'époque : thème monodique varié et développé sur un mode à transpositions limitées, accompagné par un piano martelant des accords parfaits et les deux accords fétiches de Messiaen, l'accord de sixte augmentée et de septième diminuée, ce qui constitue en soi une harmonie très commune, qui nous replonge dans les parallélismes de Debussy et les couleurs d'un Massenet tardif. C'est une évidence : la *Méditation* de *Thaïs* de ce dernier accomplit le même geste d'extension dans le temps, d'élargissement de la texture musicale par la durée et la répétition³, ainsi que la tension tragique opérée par la confrontation entre la mélodie aux cordes en monodie et l'harmonie déployée par l'orchestre dans la version originale ou par le piano dans la transcription connue de Delsart ; cette essence pieuse n'est pas non plus sans rappeler le début de *l'Élégie* de Fauré du point de vue des accents mélodiques. De même, le relief du mouvement est très classique : exposition du thème, déploiement, déstructuration ou contre-thème, puis résurrection du thème. D'un point de vue théorique, il s'agit d'un mouvement classique de composition modale, lent et minimaliste. Paul Griffiths remarque cependant quelques éléments incongrus : le chromatisme est d'ordinaire réservé à la lenteur, et le déploiement en tierces (déploiement harmonique donc) à la rapidité, alors que Messiaen les emploie strictement en sens inverse⁴, ce qui découle cependant des paramètres de

2 Le *Louange à l'éternité de Jésus* est une adaptation de l'*Oraison* de la *Fête des belles eaux* pour six ondes martenot, et le *Louange à l'immortalité de Jésus* est une réécriture d'un extrait du *Diptyque* pour orgue.

3 Paul GRIFFITHS, *Olivier Messiaen and the music of time*, 1985, London et Boston, Faber and faber, p. 101

4 *Ibid.* p. 102

tension du mode employé (par exemple, le second mode de Messiaen n'est composé que de tierces mineures, étant une accumulation de seconde majeure-seconde mineure, ce qui rend le développement par tierces « chromatique », au sens où celui-ci n'a plus de valeur harmonique, sa couleur tonale étant banalisée par la répétition), qui tendent dans la longueur à se réduire à la simplicité des gammes pentatoniques ; les différentes compositions du triton à valeur d'accord de dominante imposent un chromatisme à valeur « harmonique », rapide donc, et un développement par tierces lent à valeur « chromatique ». Cette inversion des valeurs, qu'on observe par ailleurs dans l'ensemble de l'œuvre de Messiaen, n'est pas ici anecdotique, et ne se laisse pas banaliser aussi facilement, car le mouvement est très, très lent.

B- Deux temporalités : une certaine compréhension du rythme

1- Des balises intervalliques : la tierce mineure

Chaque instant est un événement, une apparition, une épiphanie même, qui appartient à l'éternité, ce pourquoi le temps de l'éternité sera vertical : on avance par tierces, disloquées en intervalles de secondes dans un temps humain, c'est à dire le rythme, noyé dans une brume d'accords parfaits, parfois légèrement altérés, qui balisent, implacables, comme un tempo que la mélodie nous a fait oublié, la voie infiniment large du temps eschatologique, le temps de la fin des temps, où survient l'éternité. L'harmonie du piano ne peut progresser que par saut de tierce ou de quinte dans le temps et seulement lorsque la mélodie se tait ou la rejoint proprement. Les accords retournent cependant inéluctablement à leur origine : l'accord de *mi* majeur. Ainsi, le véritable temps de l'œuvre ne se joue plus dans le tempo décidé par le compositeur, mais dans sa caractéristique sensible : il s'agit d'une lenteur « infinie, extatique », où les accords ne se résolvent pas de manière directement tonale : Messiaen utilise des tritons à valeur de dominante qui polarisent de manière plus vague que les accords de septième classiques les intentions harmoniques⁵, sans en perdre l'essence de tension, puisque ces accords possèdent la même énergie, issue du déséquilibre de la quinte diminuée, que les accords faisant intervenir la sensible. Ainsi, l'harmonie modale de

5 Exemple mesure 12 : *do-fa#-mi*, triton assumé dans les graves, se résout sur *si-la-ré#*, superposition d'une septième mineure et d'un triton, qui accumule la tension jusqu'au *la* majeur forte de la mesure suivante, résolution improbable du crescendo qui le précède. Ce qui donne cette nature de résolution à l'accord, c'est l'accumulation d'énergie issue des transpositions par secondes mineures et tierces mineures des accords du crescendo (mesures 10 à 12), riches en tritons dissonants, qui laissent soudainement la place à un accord parfait « plein », avec un *ré* au violoncelle qui préserve l'enchaînement du stéréotype tonal.

Messiaen produit en permanence des tensions similaires à celles du système tonal qui « se vivent bien » : la pièce a réellement une continuité tonale et préserve dans l'écoute l'unité de sa progression (là où certaines œuvres contemporaines n'ont de continuité que théorique). Le développement singulier de l'harmonie au piano joue sur les parallélismes de quintes justes (mesure 15 : *ré#-la#/mi-si*) et diminuées (mesure 12 : *do-fa#/la-ré#*), autant verticalement qu'horizontalement (quinte dans l'accord et dans la succession de deux accords), pour donner l'impression d'invariance qui découle de la connotation de la progression aux allures de transpositions répétées sans couleur franchement différente, sinon dans le saut en soi d'un accord à l'autre, selon qu'il monte vers les aigus ou descend vers les graves, par tierce ou par quinte, etc.

2- Une implacable fatalité modale

Ces variations de l'accompagnement sont les composantes du temps horizontal, du rythme donc, dans lequel ce déploie le louange. Mais peut-on vraiment parler de rythme ? Un tempo est précisé : 44 à la double croche, et les barres de mesures sont bien présentes, mais non déterminées par un coefficient. D'autre part, la mélodie se développe par cellules, et les accords marquent chaque temps lorsqu'ils apparaissent. Aussi, il n'y a pas réellement de rythme, juste une invariance rythmique qui surgit à l'occasion des fins de phrases. Le développement est donc comme « arythmé », en ce sens où c'est l'ensemble mélodique qui marque des temps occasionnels, et non l'association des valeurs rythmiques en soi. La mélodie, même si elle se compose de cellules rationnelles, reste rythmée puisque ces mêmes cellules sont caractérisées par des valeurs rythmiques. Son développement existe donc dans un temps horizontal, humain, qui s'exprime dans un langage précis. La confrontation du chant humain au temps vertical de l'harmonie s'effectue donc par le prisme de l'intention du louange, incarnée par la tierce mineure, adressé au christ, qui incarne justement le croisement de l'humain et du divin : la mélodie n'est pas vécue par son arrangement rythmique, mais par sa composition modale par tierces mineures qui balisent par effet de répétition de l'intention un « temps non-rythmique », en ce sens que deux croches n'y sont pas égales, la durée « réelle »⁶ étant relative à l'intervalle, et non à la valeur rythmique. D'autre part, l'utilisation des cellules rythmiques (même si ce n'est pas encore l'efficacité radicale des rythmes non-rétrogradables) et des modes à transpositions limitées rendent une impression de nécessité absolue dans la progression de la mélodie : tout est inéluctable, il n'y a pas d'« autre voie possible », chaque

6 « réelle » est à comprendre en un sens phénoménologique : il s'agit de la durée telle qu'elle est vécue dans la conscience, et non de la durée chronométrique.

son emporte celui d'avant et déjà celui d'après par le cloisonnement harmonique, de telle sorte que seul le premier thème est « libre », opérant par le silence l'intrication fatale découlant des cellules rythmiques et des modes.

3- La fin du temps

Messiaen a pour intention de mettre un point final au temps tel qu'il était connu en musique avant lui : les mesures régulières, le rythme, l'unité dans le temps, etc. sont autant de choses que le *Quatuor* vient bouleverser, tout particulièrement dans la *Liturgie de cristal* et la *Danse de la fureur*, où l'emploi des valeurs ajoutées et des rythmes non-rétrogradables culmine dans des mesures irrégulières, sans coefficient. Qui plus est, dans la *Liturgie*, chaque instrument joue « de son côté » rythmiquement parlant, le piano et le violoncelle jouant en « pédale rythmique » et la clarinette et le violon exécutent divers chants d'oiseaux, ce qui déstabilise le temps musical, devenu plus vaporeux, absent, produisant un effet d'éternité. Dans le mouvement qui nous intéresse, le temps est déconstruit de manière beaucoup plus simple par les effets précédemment décrits : martèlement au piano sur chaque temps et intrication du rythme à des intervalles. Le temps se « meurt » ici d'une manière plus symbolique que technique, puisque le mouvement n'est pas aussi caractérisé par les différentes innovations rythmiques de la *Liturgie*, mais interroge le temps plus frontalement, dans une répétition minimaliste et incessante, entrecoupée de silence où le violon-Verbe rappelle à l'ordre le temps toujours efficient de la pulsation. Remarquons aussi que la fin du temps n'est pas l'objet de l'œuvre, puisqu'il s'agit d'un quatuor POUR la fin du temps. Aussi, il s'agit d'une annonce, d'une impression eschatologique qui n'a pas pour intention de signifier la fin du temps en soi (ce qui serait absurde voire impossible), et qui s'attache bien plutôt à confronter le temps à une certaine finitude inconcevable. Bien entendu, le premier procédé employé pour cet effet n'est autre que la répétition, complexe dans la liturgie, simple dans les louanges, qui favorise l'impression d'intemporalité, sans en perdre l'intelligibilité.

II- Aspects phénoménologiques et programmatiques

A- Le souci, mystique, de l'intelligibilité de l'éternité

S'il peut s'agir en apparence d'un simple paramétrage imitatif, on ne peut pourtant pas négliger la précision de cette indication : le louange à l'éternité est à 44 à la double croche, celui à l'immortalité à 50. D'autre part, Messiaen précise, à propos du premier, qu'il ne pourrait être joué trop lent. Autrement dit, il y a une réelle différence de fond entre la lenteur de l'éternité, et celle de l'immortalité, et donc entre la lenteur « absolue » de notre mouvement, et la lenteur indicative et paramétrique de n'importe quelle composition à ce tempo. C'est-à-dire que toute l'attention portée sur l'harmonie et le rythme de la pièce ne peut plus ignorer la nature première du mouvement : l'inéluctable et perpétuelle répétition à chaque instant de l'identique, dont le changement, qui opère seul une différence, n'existe que dans la transposition, transposition qui signifie dans le programme religieux de Messiaen le profane et le profondément humain.

Effectivement, l'usage des modes à transpositions limitées n'a pour but que la sacralisation de la musique, qui se contraint ainsi à un développement humble autour de l'invocation du christ dans le louange. Le temps divin de l'éternité se transpose par les mots du violon, qui est, selon le programme théologique du compositeur, le Verbe, réduit à ses chromatismes comme seuls épanchements humains, qui en revient toujours, au final, à la fatale tierce mineure d'une certaine vision de la Trinité. Et c'est là le véritable génie de ces deux mouvements : Messiaen opère une métamorphose de la musique à l'échelle phénoménologique : il ne s'agit pas d'une composition abstraite ou simplement mystique dont l'unique intérêt serait la sacralisation, il ne s'agit pas d'une démonstration de génie compositionnel ou de progrès technique, il s'agit d'une réintégration dans la composition de l'oreille de l'auditeur. Le *Louange à l'éternité de Jésus* s'adresse au Christ, et à toute son humanité avec lui. L'éternité ne peut donc pas être symbolisée ou imagée, elle doit être vécue. C'est aussi là l'argument de Griffith pour sauver le *Louange* des critiques qui lui sont adressées : « le problème, c'est de donner l'impression d'invariance alors qu'il y a tout le temps du changement, de donner la vision d'une éternité bénie qui est encore intelligible pour les esprits existant dans le monde présent. »⁷ En effet, le compositeur ornithophile s'est toujours obstiné à penser la musique comme une réelle science du temps, en tant qu'elle serait notre seul instrument pour le comprendre.

7 « the problem is to give the impression of changelessness while all the time there is change, to make an image of blessed eternity that is still intelligible to minds existing in the present world. » ; Paul GRIFFITHS, *Olivier Messiaen and the music of time*, 1985, London et Boston, Faber and faber, p. 102

B- Systématisation de l'organisation harmonique de l'œuvre

Le louange à l'éternité s'acharne, d'un point de vue harmonique, à associer à l'accord de *mi* majeur la couleur sombre du mineur, en déséquilibrant systématiquement tout autre accord, qu'il soit triton, parfait, ou autre, sur la tierce mineure qu'il contient nécessairement. Aussi, la composition de la mélodie se fonde sur l'intervalle de tierce mineure, et tout autre intervalle ne survient que pour la faire basculer. Il y a donc un jeu de contre-chant théorique entre le violoncelle et le piano : le premier joue « mineur » et se déséquilibre par des secondes, des tierces majeures ou des quarts, tandis que le second joue « *mi* majeur », et se laisse bousculer par des empilements de tierces mineures variés. Ainsi, le mineur et le majeur s'annulent, le triton à valeur de dominante efface la tonalité du mouvement pour mieux la réaffirmer phénoménologiquement seulement (la répétition des intervalles conséquentes des modes employés tend à baliser de manière tonale la mélodie, la tierce mineure étant très connotée), et les accords parfaits et les interventions de l'accord de dominante de *mi* le maintiennent dans une polarisation tonale évidente mais subtile, ce qui crée, par accumulation dans la durée, et par l'effet produit par la lenteur hyperbolique, un temps autonome en soi dans la conscience, qui n'a pas d'autre couleur que celle qu'on lui laisse prendre, étant neutre, continu, absent même, et réduit à sa propre inéluctabilité, et c'est cette juste composition de la matière musicale qui produit finalement l'éternité recherchée par le louant, éternité invoquée avec préciosité par le thème de départ.

L'emploi du triton à valeur de dominante et la technique de résolution des accords de Messiaen participent aussi à la construction d'une seconde temporalité à l'échelle phénoménologique dans la musique : en musique tonale, le temps harmonique est balisé par les tensions et résolutions des accords autour de la tonique, de la quinte et de la sensible, ce qui constitue un temps perçu et entendu par la conscience sans aucun retard de la compréhension par rapport à l'écoute, là où Messiaen désamorçait ces tensions en noyant ses accords dans le triton ou dans une profusion de notes, ce qui a pour effet de décaler la compréhension par rapport au moment où l'accord est perçu. Par exemple : un accord sonne, il est identifié par une couleur ou une protension caractéristique par la conscience, puis vient un second accord qui surprend l'oreille, qui n'est pas le conséquent logique (tonal) du premier, et qui ne se laisse pas saisir. Tout cela se faisant, les informations tonales contenues par l'antécédent et le conséquent se réalisent dans l'écoute, et dès l'apparition d'un tiers accord, la cohérence survient, la conscience passe à une seconde vitesse d'écoute, de telle sorte que sans que la continuité harmonique des accords soit vraiment saisie (on ne

sait jamais « où » on est), la musique va faire sens dans la conscience. C'est aussi ainsi que survient l'effet caractéristique de la musique de Messiaen qu'est l'impression de nécessité absolue d'être de chaque son, ce qui découle en grande partie des modes à transpositions limitées, qui ne seraient sans doute pas aussi efficaces s'ils n'étaient enchaînés à un système de résolutions d'ordre tonal. Qui plus est, tout ceci fait système : modes à transpositions limitées, rythmes non-rétrogradables et valeurs ajoutées, et « méta-résolutions » harmoniques (il s'agit ici autant des tritons à valeur de dominante que de la technique de résolution par les harmoniques ou par des appoggiatures subtiles, qui n'est pas utilisée dans les louanges, mais dans la *Liturgie de cristal*) sont trois techniques qui organisent le temps de manière complémentaire : si l'on peut choisir de voir la musique de Messiaen comme une construction dichotomique du temps avec un rythme concret horizontal et un temps méta-discursif vertical comme nous l'avons fait plus tôt, on peut aussi percevoir le tout comme une seule et même organisation du temps que l'on pourrait qualifier de « transversale », qui traverse le rythme, l'harmonie et la mélodie pour signifier par son tout l'éternité dans la conscience, ce qui était précisément l'intention de Messiaen, et ce qui de manière générale est inhérent à toute intention musicale, la musique se définissant comme organisation de sons dans le temps.

C- Une musique à programme ?

On serait tenté de mettre la musique de Messiaen sous l'étiquette de la musique à programme : la nature très imagée, très visuelle de son œuvre et de ses œuvres en général, ainsi que l'intégration obsessionnelle de chants d'oiseau et d'ostinati mystiques donnent une réelle qualité picturale et descriptive à sa musique. Cependant, après l'expressionnisme sublime de Berg, dont Messiaen portait la *Suite lyrique* avec lui lors de la composition du *Quatuor*, on ne peut plus associer les qualités impressionnistes à de simples programmes. La musique de Messiaen comme celle de Berg ne se laisse pas réduire à une qualité tabulaire, quoiqu'elle puisse admettre quelques aspects narratifs. D'autre part, si Messiaen parle effectivement d'un programme théologique du *Quatuor*, et d'une inspiration de *l'Apocalypse selon Saint-Jean*, on ne peut pas non plus se borner à cette compréhension de l'œuvre, le compositeur ayant lui-même insisté sur la différence fondamentale entre l'explication théorique de ses œuvres, qu'il n'a pas produite, et la transcription de ses procédés personnels de création, qui appartiennent donc au subjectif. Aussi, si le *Quatuor* est de fait une œuvre sacrée et à programme, elle ne s'y réduit pas pour autant ; il s'agit de « faire vivre »

un semblant d'éternité pour signifier la fin du temps dans ses deux acceptions : celle de l'*Apocalypse*, qui proclame la fin du temps de la mortalité, et celle du temps musical, construit par le rythme et la mélodie, ainsi que par les cadences et les mouvements. La fin du temps du point de vue programmatique se réalise dans les ostinati de la *Liturgie*, dans le rythme confus et brutal de la *Danse de la fureur*, et dans le vécu d'éternité du premier *Louange* ; tandis que la seconde fin du temps s'accomplit bien plutôt dans la dégradation du rythme qui s'échoue continuellement dans sa valeur ajoutée et dans l'impasse de la rétrogradation. La musique du *Louange* s'enferme dans l'implacable martèlement du temps fini, où se débat, démunie, la mélodie hésitante du violoncelle, incarnant la dernière prière de l'homme du Jugement dernier. Et cette incarnation n'est pas symbolique ! Même dans l'oreille athée, le temps s'épuise et s'éteint avec les derniers *mi* majeurs prononcés par le piano, et la ronde et blanche liée infinie du violoncelle, là où c'est d'ordinaire la durée musicale seulement qui se termine. En un sens, Messiaen opère un simple épuisement de la durée pour feindre un épuisement du temps, mais le fait objectif vécu est une absence de fin avouée. L'ensemble du louange sonne comme une distorsion soudaine d'un espace-temps invariant qui nous apparaîtrait comme à travers des lunettes grossissantes ou mal réglées, sans lesquelles nous ne pourrions le percevoir.

Ainsi la performance musicale du *Louange* réside dans son instrumentation du temps pour mimer sa propre fin. Instants, durées et répétitions deviennent constituants d'un nouveau temps au-dessus du temps du quotidien et du temps de la musique, qui s'inscrit dans un calcul opéré par la conscience pour saisir le temps musical dans le temps objectif. C'est-à-dire que Messiaen ne compose plus à partir de valeurs des sons et des durées, mais directement à partir des valeurs et durées qu'ils vont avoir dans la conscience, d'où, entre autre le piano martelant à la pulsation.

Conclusion

Il faut conclure de cette approche phénoménologique que le temps constitue le premier enjeu d'une musique souhaitant se détacher du système tonal et de la musique à programme. En effet, il est très efficace de baliser un champs musical sans repères harmoniques explicites ou intelligibles par des cellules rythmiques ou mélodiques récurrentes, ou par une systématisation des occurrences de ces cellules, ou même d'une simple note ou de certaines valeurs rythmiques. Ce que le *Louange à l'éternité de Jésus* illustre, c'est qu'une simple dérivation modale de la tonalité de *mi*, exposée par un thème et développé par répétition et intrication des valeurs mélodiques, rythmiques et harmoniques produit la même énergie, la même tension caractéristique du système tonal : il suffit de déployer les éléments musicaux sur des durées vécues et relatives entre elles, qui commencent et se terminent par des balises de tension. Le cloisonnement rythmique des mesures impaires et les transpositions limitées des modes de Messiaen produisent des balises mobiles qui construisent un temps autonome, un « méta-rythme » où les durées se mesurent entre elles non en nombres de croches ou de pulsations, mais en quantité de déploiements successifs d'un événement musical tel qu'un thème, un crescendo, ou à plus grande échelle un déploiement dans une certaine tonalité, c'est-à-dire tout ce qui marque de manière explicite un moment de surgissement et un moment de fin ou de changement concret (on serait tenté de parler en termes de couleurs ou de contenu émotionnel, mais ce serait réduire la musique à des qualités qui lui sont extérieures). L'ensemble du *Quatuor pour la fin du temps* fonctionne de cette manière : chaque mouvement commence par installer de manière crue une certaine ambiance -tonale, modale ou ornithologique- qui expose des lois faisant système : le thème est toujours répété au moins une fois avant d'être développé, et tout ce qui accompagne le thème se complexifie lentement au moment clé où le thème s'efface. Ainsi, l'auditeur a le temps d'installer dans sa conscience les différentes successions musicales que l'exposition présente, et de les retenir par la simple rétention du thème dans la mémoire comme des lois de successions qui seront effectives dans le reste du mouvement. Si le début de chaque mouvement est de prime abord déstabilisant, il se banalise dès sa première récurrence, ce qui permet ensuite la saisie du développement qui suit, l'ensemble du mouvement étant toujours balisé par les mêmes repères qui rendaient la récurrence du thème intelligible (intelligible au sens où l'expérience de l'écoute peut être décrite au moins mentalement par autre chose que l'angoisse ou l'incompréhension totale). L'enjeu premier de toute œuvre atonale repose sur cette compréhension de la durée comme devant être produite avec ses unités de mesure singulières par une habile exposition du système de succession logique qui définit la pièce. Autrement dit, toute pièce qui veut

exposer autre chose que sa propre complexité se doit de préserver une unité, un systématisme dans son développement dans le temps, qui doit faire l'objet d'une présentation et d'une explication en termes musicaux au début de l'œuvre ou dans un mouvement antécédent, ce qui préservera la musique du gouffre de l'inintelligibilité d'une certaine musique contemporaine et du mauvais goût de quelques expérimentations inaudibles.

Bibliographie

- Paul GRIFFITHS, *Olivier Messiaen and the music of time*, 1985, London et Boston, Faber and faber
- Anthony POPLÉ, *Messiaen : Quatuor pour la fin du temps*, 1998, Cambridge, Cambridge music handbooks

Œuvres citées

- Olivier MESSIAEN,
 - *Quatuor pour la fin du temps*, pour violon, violoncelle, clarinette et piano, 1940
 - I. Liturgie de cristal
 - II. Vocalise pour l'ange qui annonce la fin du temps
 - III. Abîme des oiseaux
 - IV. Intermède
 - V. Louange à l'éternité de Jésus
 - VI. Danse de la fureur
 - VII. Fouillis d'arc-en-ciel
 - VIII. Louange à l'immortalité de Jésus
 - *Diptyque*, pour orgue, 1930
 - *Fête des belles eaux*, pour ondes martenot, 1937
- Alban BERG, *Suite lyrique*, pour quatuor à cordes, 1926
- Jules MASSENET, *Thaïs*, opéra pour violon soliste et orchestre, 1894 ; transcription pour piano et violon de la *Méditation*, intermezzo de l'acte II, par Jules DELSART
- Gabriel FAURÉ, op. 24, *Élégie* pour violoncelle et piano, 1880, puis pour violoncelle et orchestre en 1895

5. Louange à l'Éternité de Jésus

A Infiniment lent, extatique (♩=44 env.)
p majestueux, recueilli, très expressif

Violoncelle

Piano

p

Violon

etc.

cresc.

The musical score is arranged in three systems. The first system includes the Violoncelle and Piano parts. The Violoncelle part begins with a box labeled 'A' and the tempo/mood instruction 'Infiniment lent, extatique (♩=44 env.)' and the performance instruction '*p* majestueux, recueilli, très expressif'. The Piano part is marked '*p*' and features a steady eighth-note accompaniment. The second system features the Violon part, which mirrors the Violoncelle's melodic line, and the Piano accompaniment. The third system continues the Violon and Piano parts, with a 'cresc.' (crescendo) marking appearing in both parts towards the end of the system.

v elle **B** (8^{ve} réplète)

f *dim.*

v elle

p *cresc.* *p* *cresc.*

v elle **C**

f *f*

v elle (V)

p cresc. *f* *cresc.* *p cresc.* *f* *cresc.*

v elle

ff *cresc. molto* *ppp subito* sans vibr.

v elle

vibr. *peu à peu p* *più p* sur le Ré

v elle

sur le La *dim.*

v elle

ppp *ppp* *en se perdant* *pppp* (n)

Table des matières

• Note d'intention.....	2
• Introduction	
◦ La tentation atonale et la tentation mystique.....	2
◦ Une composition singulière.....	3
I. Structure objective de l'œuvre	
A. Brève analyse structurale	
1. Construction thématique et tonale.....	4
2. Construction cellulaire du thème et de son développement.....	5
B. Deux temporalités : une certaine compréhension du rythme	
1. Des balises intervalliques : la tierce mineure.....	7
2. Une implacable fatalité modale.....	8
3. La fin du temps.....	9
II. Aspects phénoménologiques et programmatiques	
A. Le souci, mystique, de l'intelligibilité de l'éternité.....	10
B. Systématisation de l'organisation harmonique.....	11
C. Une musique à programme ?.....	12
• Bibliographie.....	16
• Œuvres citées.....	16
• Partition.....	17