

H-France Review Vol. 15 (March 2015), No. 32

Gareth Healey, *Messiaen's Musical Techniques: The Composer's View and Beyond*. Farnham and Burlington: Ashgate, 2013. xvii + 205 pp. Appendix, bibliography, index. £60.00 (hb). ISBN 978-1409448259.

Compte rendu par Yves Balmer, École normale supérieure de Lyon, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

Le projet de l'ouvrage de Gareth Healey, présenté dans le chapitre un « Introduction » (p. 1-3), est aussi ambitieux que nécessaire : malgré l'ensemble des écrits théoriques que Messiaen a laissés, une part importante de son langage reste toujours inaccessible et incomprise. Olivier Messiaen a en effet fondé un langage, complexe et revendiqué comme personnel, dont il a donné certaines clés dans de nombreux ouvrages théoriques, présentés explicitement comme des portes d'entrée dans son univers compositionnels et dont les plus célèbres sont *Technique de mon langage musical* [1] et le *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. [2]

L'imposant nombre de pages, la complexité de ces volumes, la parcellisation des explications, rendent nécessaire l'étude approfondie de ces écrits, tant cités, mais rarement analysés en profondeur. Dans le même temps, en dépit des lacunes de certaines explications, Messiaen se positionne par la publication de ces ouvrages comme une source essentielle de savoir sur son œuvre : rares en conséquence sont les chercheurs qui ont réussi à s'extraire de l'influence de sa propre théorisation. Ce constat n'est pas neuf. La biographie incontournable de Peter Hill et Nigel Simeone, parue en 2005, s'ouvrait sur un constat identique : « Of the leading composers of the twentieth century Messiaen is without doubt one of those about whom most remains to be discovered. More than a decade after his death, our knowledge of him is still largely conditioned by what he said about himself. » [3] Malheureusement, les apports fondamentaux de cette biographie à la compréhension de la pensée compositionnelle de Messiaen (prélude à un renouvellement historiographique sans précédent dans le domaine des études sur le compositeur dont témoigne la floraison de livres parus autour du centenaire de sa naissance en 2008) n'ont eu aucune répercussion dans le livre dont nous rendons compte. Celui-ci s'organise en trois moments : « a survey of his written output and a consideration of the impact of other theorists and composers ; an investigation into the development of the techniques discussed in this writings ; and finally an alternative analytical methodology applied to works not discussed in detail by Messiaen » (p. 1).

Le lecteur, intéressé par le titre ambitieux, déchanté rapidement. « The Theoretical and Analytical Writings of Messiaen » (chapitre deux) révèle un manque de rigueur scientifique considérable. Les *Vingt leçons d'harmonie* ne datent pas de « 1951 » mais de 1939. Cet ouvrage pédagogique, dont la présence ne fait pas sens parmi les textes *théoriques* de Messiaen, surtout sans justification, est donc écrit avant *Technique de mon langage musical*, ouvrage-clé erronément considéré par Healey comme « Messiaen's first attempt to codify and expound his burgeoning compositional toolbox » (p. 5). Cette publication est au contraire la cristallisation d'une théorisation progressive, dont témoignent, entre autre, la préface de *La Nativité* (1936) et la « Petite théorie de mon langage rythmique » en tête du *Quatuor pour la fin du temps* (1942). *Technique de mon langage musical* a une préhistoire, dont on ne peut faire fi sans perdre toute prétention scientifique. Signalons d'autres erreurs de dates ou de langue touchant les *Conférences* de Messiaen. Il ne s'agit donc pas d'une seule coquille, mais bien de multiples erreurs qui témoignent d'un manque de familiarité avec les sources au fondement du projet.

La pertinence de la présentation chronologique des écrits pose question, elle n'est ni justifiée ni discutée : le *Traité*, posthume, est, son titre l'indique, écrit par vagues successives dès 1949, l'ouvrage analysant *Les 22 concertos pour piano de Mozart* paraît en 1987 (la bibliographie de fin d'ouvrage indique 1990...) mais est en réalité écrit, comme l'auteur le précise, en 1964. Quant à l'ouvrage sur *Ravel* (2003), on n'a aucune idée de l'époque à laquelle Messiaen a rédigé les analyses que sa femme Yvonne Loriod a compilées dans un ouvrage dont on ne sait s'il était prévu par Messiaen. La chronologie de la publication ne correspond donc pas à une chronologie de l'évolution de la pensée de Messiaen. Si le *Traité* est présenté en cinq pages, les autres ouvrages de Messiaen sont présentés on ne peut plus succinctement (quelques lignes) : aucune conclusion ne vient lier l'ensemble des remarques, qui paraphrasent pour l'essentiel les écrits de Messiaen, aucune transversalité ne nourrit un discours synthétique. Plus grave, aucune référence à l'historiographie n'étaye ou ne vient alimenter les remarques, dont plusieurs d'entre-elles sont des opinions ne découlant d'aucune démonstration. Healey agit de même lorsqu'il considère que « [Messiaen's] written output [...] can be divided roughly into three categories : - treatises ; - analyses of other composer's works ; presentations and conferences » (p. 6). Qui est familier des écrits de Messiaen sait que ceux-ci ne se divisent pas si aisément, et que, précisément, la liberté d'écriture du compositeur se joue des frontières génériques, surtout aussi schématiques ; une compréhension fine des écrits de Messiaen ne peut passer outre l'explicitation de leur ambivalence constante, elle ne peut non plus se résumer en huit pages ignorant l'historiographie.

Le chapitre trois aborde les sources de Messiaen : Healey montre l'adossement des écrits de Messiaen à des travaux préexistants. Il est ainsi démontré de manière convaincante que les propos sur le plain-chant sont redevables à Dom Mocquereau (p. 13-20), ou que les propos relatifs à l'accentuation sont nourris de la pensée d'indyste. En revanche, consacrer aux rythmes hindous, source essentielle de la pensée de Messiaen, treize uniques lignes est incompréhensible. On aimerait connaître les références auxquelles l'auteur pense lorsqu'il écrit que la connaissance de Messiaen de Çârngadeva est « bien documentée » (p. 24). Le renvoi—sans date ni éditeur—à des sources que Messiaen aurait utilisées pour rédiger le chapitre sur les *Deçî-tâlas* tient de la négligence : Joanny Grosset n'a par exemple jamais écrit d'*Histoire de la musique de l'Inde*, la source de Messiaen étant un article encyclopédique.[4] Comme dans la plupart des pages de l'ouvrage, aucune conclusion de chapitre, aucune conclusion de sous-chapitre ne closent les propos ou tissent des synthèses mettant en perspective les commentaires de l'auteur.

Le chapitre quatre présente les mêmes caractéristiques : en dépit de remarques intéressantes sur l'influence des oiseaux au travers de *La Fauvette des jardins*, on peine à comprendre pour quelles raisons des travaux essentiels comme l'ouvrage sur les *Oiseaux exotiques* de Hill et Simeone, ou ceux de Robert Fallon, absents de la bibliographie, ne sont pas convoqués pour asseoir ou discuter la méthode et les conclusions de l'auteur.[5] De manière plus stupéfiante encore, l'auteur réalise sa propre synthèse (p. 37-44) de l'influence de la philosophie et de la littérature dans le *Traité* de Messiaen, sans convoquer la bibliographie consacrée à la question, hormis une unique référence à Siglind Bruhn pour évoquer la relation à la *Somme Théologique* de Saint-Thomas d'Aquin. De fait, le discours s'en tient à un commentaire de la liste des œuvres citées dans le *Traité*, lorsque des études, bien plus abouties, ont pourtant déjà montré qu'un portrait intellectuel du compositeur pouvait se dresser au travers de leur recoupement.[6]

L'influence de Debussy et Stravinsky est l'objet du chapitre cinq. Sans préciser la méthode employée, et sans précaution scientifique sur l'usage de la statistique dans les sciences humaines, Healey livre une figure présentant le « pourcentage » du *Traité* consacré à Debussy, Stravinsky et les « autres compositeurs ». Si ce tableau est en soi inutile lorsque l'on sait que Messiaen consacre un tome entier à la figure de Debussy, seul compositeur ayant droit à cet égard et certainement celui qui a le plus marqué Messiaen, ce qu'il rappelle dans la plupart de ses autobiographies, l'usage de la lexicométrie aurait pu être un apport intéressant si le projet de Healey avait été de dénombrer finement les occurrences des compositeurs cités par Messiaen. Toujours sans argument, Healey allègue que « the truly significant analyses are those of Debussy's *La mer* and Stravinsky's *The Rite of Spring* » (p. 45), sans que l'on sache de quel point de vue ces analyses sont importantes. Les tableaux présentés s'apparentent à de la paraphrase : ils présentent en effet graphiquement ce que

Messiaen explique dans ses écrits. Il n'est pas inintéressant de les consulter, mais aucune perspective critique n'alimente le propos. À aucun moment Healey n'interroge les opérations intellectuelles effectuées par Messiaen dans l'acte analytique, ou ne met en perspective les analyses de Messiaen avec son œuvre ou sa pensée. Healey compare en revanche l'analyse de *La mer* à celles de Howat et Trezise (p. 48-50), sans préciser la pertinence qu'il y a à comparer ces analyses à celle de Messiaen (rappelons qu'elles ne sont ni de la même époque, ni de traditions analytiques apparentées).

Le chapitre six ouvre la seconde partie du plan annoncé : il présente un catalogue de procédés rythmiques, reprenant les catégories édictées par Messiaen. Mais la séparation entre les sources de Messiaen (partie un) et l'explication de ses techniques compositionnelles empêche de penser le passage de modèles théoriques à la pensée compositionnelle de Messiaen. Le chapitre sept est un catalogue de procédés harmoniques de Messiaen. L'information présentée se limite à une paraphrase des écrits de Messiaen de sorte que les précieuses contributions à la connaissance des accords de Messiaen comme celles de Julian Anderson, Olivier Latry et Loïc Mallié ou Wai Ling Cheong, pourtant citées en bibliographie, ne sont pas discutées. Concernant l'usage des modes à transpositions limitées, l'auteur propose au contraire des tableaux précisant les modes utilisés dans les *Visions de l'Amen* (p. 84-85) : ce niveau de commentaire se contentant repérer des modes sans analyser l'interaction des paramètres musicaux est élémentaire, surtout concernant une partition largement analysée par Messiaen lui-même. Précisons en dernier lieu qu'on se demande pourquoi des sous-chapitres consacrés aux « augmentations asymétriques », aux « changements de rythmes et de registres » ou aux « groupes fusées » (p. 89-90) sont présents dans un chapitre consacré à l'harmonie.

Les trois derniers chapitres (p. 99-161 sur 205 pages) gagnent en originalité en sortant de la paraphrase des écrits de Messiaen. Le chapitre huit tente en effet d'analyser les éléments du vocabulaire harmonique de Messiaen selon la « pitch-class set theory ». La brièveté de l'exposé (p. 99-109) n'emporte toutefois pas la conviction : pourquoi utiliser cette méthode ? Est-ce pour retrouver plus facilement les éléments de vocabulaires que Messiaen a désignés ? Si la méthode était utilisée pour tenter de cerner l'intérêt de Messiaen pour des collections d'accords particulières, elle nous introduirait au cœur de son univers sonore et pourrait être hautement intéressante : il semble cependant que l'identification des accords constitue l'horizon de l'auteur. Afin de faciliter l'identification des accords de Messiaen, Healey écrit « A survey of Messiaen's Works suggests a range of + or - 2 notes to be an acceptable working limit in order to achieve viable results. » (p. 99). Aucune source ou méthodologie n'explique cette « enquête », pourtant bien nécessaire pour qui connaît le contenu du tome VII du *Traité*, consacré à l'harmonie-couleur. La forme, paramètre dont Messiaen a certainement le moins parlé dans ses écrits, est l'objet du chapitre neuf. Healey évoque l'importance des travaux de Reverdy sur ce point (qui datent de 1978 et 1988), mais omet de citer les conséquentes analyses de l'œuvre de Messiaen dans la première biographie d'ampleur du compositeur, parue en 1980. [7]

Healey entreprend de proposer des modèles formels pour les œuvres non commentées en ce sens par Messiaen. Le vocabulaire analytique pose question : quelle différence entre « theme », « phrase », « period » ? La pertinence analytique des descriptions formelles aussi sommaires qu'obscures ne rend compte des œuvres que très imparfaitement (voir par exemple : « theme, Coda » pour le *Regard de la Croix*, « theme (Periods) » pour *La parole toute puissante* ou « superposition of techniques » pour « Turangalîla 3 »). Les « analyses formelles » que l'auteur rédige pour les *Vingt Regards* sont en réalité la copie du paratexte porté par Messiaen entre parenthèses dans la partition – sans que cela soit signifié au lecteur non familier des partitions ou que soit discuté l'à-propos de considérer un programme sous-jacent comme une forme. Quel bénéfice pour la compréhension de la forme que de la résumer comme ceci : « Intro, Kiss, Love, Kiss, Intro, Coda », ou comme cela : « Sleep, Garden, Arms, Kiss, Shadow » ? L'emploi de ces termes, dont chacun mesure la technicité, se devait à tout le moins d'être commenté.

Le chapitre dix constitue l'aboutissement du projet : l'analyse de cinq œuvres ou mouvements significatifs (*Quatuor pour la fin du temps*, *Cantéyodjayâ*, *Réveil des oiseaux*, « Le chocard des Alpes », *Et exspecto resurrectionem mortuorum*) à la lumière des propositions méthodologiques présentées dans les

précédents chapitres. Ici encore, l'identification et le repérage de « techniques » constituent l'horizon méthodologique, sans que leur interaction soit commentée, de sorte que cet ouvrage ne présente pas une compréhension renouvelée de l'œuvre et des techniques de Messiaen. La plupart des ouvrages préalables sur Messiaen, même les biographies, sont plus instructifs sur ses techniques de composition, leur développement et leur déploiement que cet ouvrage dont il s'agit pourtant de l'objet.

Si la bibliographie est digne d'intérêt, on peut à bon droit s'interroger sur les liens qu'elle entretient avec les pages du livre : celui-ci témoigne d'une méconnaissance de l'historiographie et d'une autarcie en décalage complet avec les attentes académiques. Ajouté à l'absence de méthode dans l'approche des écrits de Messiaen, de rigueur dans leur mention, et de toute synthèse, il faut malheureusement affirmer que tout cela ne valait pas un livre et que, le moins que l'on puisse se demander, c'est pourquoi Ashgate, dont les nombreux ouvrages sur Messiaen sont d'un grand intérêt, a accepté celui-ci dans sa collection.

NOTES

[1] Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, 2 volumes (Paris : Leduc, 1944) ; nouvelle édition en un volume (Paris : Leduc, 1999).

[2] Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949-1992)*, en 7 tomes et 8 volumes, préface de Pierre Boulez, avant-propos d'Alain Louvier, (Paris : Leduc, 1994, 1995, 1996, 1997, 2000, 2001 et 2002).

[3] Peter Hill and Nigel Simeone, *Messiaen*, (New Haven and London : Yale University Press, 2005), p. 1

[4] Joanny Grosset, "Inde", in Albert Lavignac, ed., *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire : Première partie, Histoire de la musique : Antiquité, Moyen-Âge* (Paris : Delagrave, 1921), p. 257-376.

[5] Peter Hill and Nigel Simeone, *Olivier Messiaen : Oiseaux exotiques* (Aldershot : Ashgate, 2007) ; Robert Fallon, "Messiaen's Mimesis : The Language and Culture of the Bird Styles" (Ph.D. dissertation, University of California, Berkeley, 2005).

[6] See Andrew Shenton, ed., *Messiaen the Theologian* (Farnham : Ashgate, 2010) ; Brigitte Massin, *Olivier Messiaen : Une poétique du merveilleux* (Aix-en-Provence : Alinéa, 1989).

[7] Harry Halbreich, *Olivier Messiaen* (Paris : Fayard, 1980).

Yves Balmer

École normale supérieure de Lyon

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

yves.balmer@ens-lyon.fr

Copyright © 2015 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution of individual reviews for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and the location of the review on the H-France website. The Society for French Historical Studies reserves the right to withdraw the license for edistribution/republication of individual reviews at any time and for any specific case. Neither bulk redistribution/ republication in electronic form of more than five percent of the contents of H-France Review nor re-publication of any amount in print form will be permitted without permission. For any other proposed uses,

contact the Editor-in-Chief of H-France. The views posted on H-France Review are not necessarily the views of the Society for French Historical Studies.

ISSN 1553-9172