



HAL
open science

Le langage musical d'Olivier Messiaen et la figure de saint François. Esthétique musicale de la récapitulation

Maud Pouradier

► **To cite this version:**

Maud Pouradier. Le langage musical d'Olivier Messiaen et la figure de saint François. Esthétique musicale de la récapitulation. *Etudes franciscaines*, 2018, fasc. 2 (11), pp.349-366. <hal-01995806>

HAL Id: hal-01995806

<https://normandie-univ.hal.science/hal-01995806v1>

Submitted on 28 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Copyright - All rights reserved

**LE LANGAGE MUSICAL D'OLIVIER MESSIAEN
ET LA FIGURE DE SAINT FRANÇOIS
ESTHÉTIQUE MUSICALE DE LA RÉCAPITULATION**

Maud Pouradier

Normandie Univ, UNICAEN, Identité et subjectivité

Malgré son admiration pour *Don Giovanni*, Wagner, et surtout *Pelléas et Mélisande*, Olivier Messiaen fut longtemps réticent à la composition d'un opéra¹. Songeant un temps à une Passion, il abandonna l'idée de faire chanter sur scène le Christ au bénéfice d'un opéra sur l'*alter Christus*. Mais selon d'autres témoignages, l'argument d'un opéra sur le *Poverello* aurait été suggéré à Messiaen par Rolf Liebermann lui-même, afin de permettre au compositeur de consacrer un acte au style oiseau². Ces souvenirs divergents entre le compositeur et le directeur de l'Opéra invitent à reconsidérer l'évidence qu'aurait constituée, pour le compositeur ornithologue, le choix de consacrer une œuvre à saint François. La figure de saint François est avant tout la solution poétique d'un problème artistique : les choix compositionnels de Messiaen rendaient en effet difficile la création d'un opéra. Son langage musical le contraignait à rompre avec la poétique aristotélicienne du tout, au bénéfice d'une esthétique de la récapitulation. Aussi est-ce d'abord pour des raisons artistiques que la figure de saint François fut providentielle pour le compositeur.

Un franciscanisme latent d'Olivier Messiaen ?

Avant la période de composition de son opéra, qui s'étale de 1975 à 1983, le pauvre d'Assise n'est jamais cité par Messiaen. La seule exception est une déclaration de 1949 à *Newsweek* pour souligner l'inspiration non franciscaine de son style oiseau : « Je suis l'ami des oiseaux depuis longtemps. Nous nous connaissons bien, mais je ne suis pas comme saint François qui leur

¹ Ce texte est la reprise partielle d'une communication donnée le 23 février 2018 au séminaire de l'École franciscaine de Paris.

² Peter HILL et Nigel SIMEONE, *Olivier Messiaen* [2005], Paris, Fayard, 2007.

parlait, comprenez-vous ? J'écoute et je note ce qu'ils ont à dire³. » Avant la commande de Liebermann, le compositeur n'a jamais visité Assise. Ce n'est qu'*a posteriori* que Messiaen évoqua le volume familial des *Fioretti* illustré par Maurice Denis⁴. Il est difficile de connaître la précision réelle de ce souvenir d'enfance⁵. En 1941, Pierre Messiaen, père du compositeur, publia un article sur Péguy dans la revue des *Amis de saint François*, ce qui incline à penser que d'autres ouvrages sur saint François étaient disponibles chez les Messiaen, notamment en raison de la proximité de Pierre Messiaen avec Francis Jammes⁶. Le silence du compositeur sur le *Poverello* avant la composition de l'opéra n'en est que plus significatif.

Une autre raison avancée pour expliquer le choix de la figure de saint François serait le goût du compositeur pour le « merveilleux ». Olivier Messiaen déclare par exemple à Antoine Goléa : « J'ai toujours eu le goût du merveilleux. [...] Il a trouvé sa vraie pâture avec le conte de fée réel des Vérités avec un grand V de la foi catholique⁷. » Il semble toutefois que Messiaen ait plutôt cherché à tempérer toute esthétique spectaculaire dans *Saint François d'Assise*. Il est vrai que l'ange est un personnage essentiel du livret, et que son nom est *merveilleux*. Toutefois ce merveilleux biblique reste assez austère, comparé au merveilleux du *Freischütz* de Weber, de *Siegfried* de Wagner, de *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel, ou d'*Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas. D'autres saints auraient pu donner lieu à une poétique du merveilleux beaucoup plus exacerbée : songeons à ce qu'aurait pu être un opéra sur Jeanne d'Arc (mais la perfection atteinte par Honegger, selon Messiaen, interdisait un tel choix⁸). Un opéra sur saint Antoine de Padoue ou saint Dominique aurait peut-être été plus merveilleux, selon une tradition lyrique bien établie : après tout, Puccini fait apparaître la sainte Vierge et les anges dans *Suor Angelica*, et nous assistons à une quasi-apparition mariale au premier acte de *Tosca*. Contrairement à ses déclarations antérieures, Messiaen semble au contraire éviter à tout prix ce qui pourrait rapprocher *Saint François d'Assise* du conte de fée. Selon le compositeur, le merveilleux est catastrophique sur scène. L'amoureux de Wagner est gêné par la piteuse apparition du cygne

³ Cité dans P. HILL et N. SIMEONE, *Olivier Messiaen, op. cit.*, p. 246.

⁴ *Petites fleurs de saint François d'Assise*, A. Pératé (trad.), illustrées par Maurice Denis, Paris, J. Beltrand, 1913.

⁵ P. HILL et N. SIMEONE, *Olivier Messiaen, op. cit.*, p. 401.

⁶ Siglind BRUHN, *Les visions d'Olivier Messiaen*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 19-20. Yves BALMER, « Religious literature in Messiaen's personal library », in *Messiaen the theologian*, dir. A. Shenton, Farnham, Ashgate, 2010, p. 15-27.

⁷ Antoine GOLÉA, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Paris, Genève, Slatkine, 1984, p. 34 et 36.

⁸ Brigitte MASSIN, *Messiaen. Une poétique du merveilleux*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1989, p. 95.

dans *Lohengrin*, ou du dragon dans *Siegfried*⁹ : pour cette raison il supprime de son poème l'épisode du loup de Gubbio¹⁰.

Le livret de Messiaen est donc assez économe en matière de spectaculaire. Ôter une guenille suffit pour donner l'illusion d'une guérison. Quant aux stigmates, faire saigner un personnage avec réalisme est une vieille affaire théâtrale. Le personnage de l'ange est lui-même très sobre sur le plan visuel. L'effet de merveilleux est produit par l'acouphanie de cette unique soliste féminine dans un univers exclusivement masculin. Déguisé sous sa robe de bure, l'ange est merveilleux par sa seule voix. Même le tableau de l'ange musicien n'est pas un contre-exemple sérieux. En effet, Olivier Messiaen a donné la source des didascalies du cinquième tableau : une fresque de San Marco par Fra Angelico représentant l'Annonciation. Mais en donnant ce modèle très précis au costumier, Messiaen cherchait plutôt à limiter toute extravagance de mise en scène. L'ange de San Marco est humble, portant une tunique majestueuse, mais sans excès. Les motifs colorés des ailes (des bandes parallèles et un disque noir) sont presque géométriques, et aisément reproductibles par un costumier.



Fig. 1. Florence, couvent San Marco, Fra Angelico, Annonciation. Détail. © The Yorck Project

⁹ Claude SAMUEL, *Permanences d'Olivier Messiaen : dialogues et commentaires*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 360.

¹⁰ *Ibid.*, p. 360.

Cette hypothèse d'un merveilleux jugulé plutôt que recherché est confirmée par la genèse de *Saint François d'Assise* : après avoir rapidement éliminé la possibilité de produire une Passion opératique, il aurait envisagé un opéra sur les Pèlerins d'Emmaüs¹¹. Or cet épisode évangélique constitue la symétrie de la Transfiguration : loin d'y apparaître en gloire, le Christ y demeure caché. Si la musique non scénique est propice, chez Messiaen, aux mystères glorieux pleinement manifestés, la scène exige de limiter les *mirabilia*. Dans cette perspective saint François semble avoir été choisi pour tempérer, plus que pour épanouir, une tendance naturelle d'Olivier Messiaen.

Aucune raison biographique sérieuse ne semble donc justifier le choix de composer sur le pauvre d'Assise. Les raisons philosophiques et théologiques qui furent avancées pour comprendre la naissance du thème franciscain chez Messiaen ne sont guère plus convaincantes : sa référence de prédilection demeure toute sa vie saint Thomas d'Aquin¹². Sa seule connaissance de saint Bonaventure lui vient de *La Gloire et la Croix* de Balthasar, sans que cela le conduise à citer le docteur séraphique ou à le mettre en musique. La lecture teintée d'illuminisme que fait le compositeur de saint Thomas témoigne moins de son franciscanisme latent que d'une lecture de la *Somme théologique* plus superficielle que ne le laisse accroire le compositeur¹³.

La rencontre de Messiaen avec saint François n'avait donc rien d'évident. Ce sont les raisons musicales, plus que biographiques, théologiques ou spirituelles, qui permettent de comprendre le choix étonnant d'un opéra sur saint François d'Assise.

¹¹ P. HILL et N. SIMEONE, *Olivier Messiaen, op. cit.*, p. 389. Sur l'abandon du thème de la Passion, voir B. MASSIN, *Messiaen, op. cit.*, p. 60. Également C. SAMUEL, *Permanences d'Olivier Messiaen, op. cit.*, p. 355.

¹² Vincent P. BENITEZ, « Messiaen and Aquinas », in *Messiaen the theologian*, dir. A. Shenton, Aldershot, Ashgate, 2010, p. 101-123.

¹³ Sander VAN MAAS, *The reinvention of religious music. Olivier Messiaen's Breakthrough toward the beyond*, New York, Fordham University Press, 2009, p. 35-36 et Sander VAN MAAS, « Forms of love: Messiaen's aesthetics of éblouissement », in *Messiaen studies*, dir. R. Scholl, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 78-100. Camille CRUNELLE HILL, « Saint Thomas Aquinas and the theme of truth in Messiaen's *Saint François d'Assise* », in *Messiaen's language of mystical love*, dir. S. Bruhn, New York, Garland, 1998, p. 143-168.

Stases musicales et gravité théâtrale

L'opéra doit accorder syntaxe musicale et règles du récit. Chaque forme d'opéra (*opera seria*, tragédie lyrique, grand opéra historique, etc.) est une manière historiquement déterminée d'associer les contraintes musicales et poétiques¹⁴. Or, même au xx^e siècle, on ne raye pas aisément d'un trait de plume la *Poétique* aristotélicienne. Le livret doit avoir un début, un milieu et une fin, articulés selon le vraisemblable. Cette règle poétique fondamentale a trouvé un accomplissement musical et dramatique exceptionnel dans l'*opera buffa* mozartien, où le déséquilibre des modulations successives, résolu joyeusement dans le retour à la tonalité initiale, épouse les lois de la comédie, comme jamais la musique baroque de l'*opera seria* ne put le faire avec la tragédie¹⁵. Si Olivier Messiaen vint si tardivement à l'opéra, c'est que son langage musical recelait des obstacles majeurs à une telle entreprise. Les modes à transposition limitée et les rythmes non rétrogradables – « inventions » les plus célèbres de Messiaen – l'illustrent de manière significative.

Juxtaposition modale et médiation vraisemblable

Comme l'explique Messiaen dans son *Traité de rythme*, une tonalité est modulée, mais un mode est transposé. Le langage tonal suppose non seulement une succession réglée de tons et de demi-tons dans chaque tonalité, mais au sein de cette tonalité un accord faisant office de centre de gravité, organisant l'attraction entre les différents degrés et accords. La possibilité, pour une note autre que la tonique, de devenir un nouveau centre de gravité harmonique et mélodique, est le phénomène de la modulation. Celle-ci ne fait pas oublier la tonalité initiale. La modulation produit ainsi une détente (puisque un nouveau centre de gravité est trouvé) et une tension (par rapport à la tonalité initiale qui reste le fondement de la sonate, par exemple). La syntaxe tonale met en place un *mythos* minimal, dont le schéma extrêmement simplifié serait : 1) situation initiale (tonalité fondamentale), 2) événement perturbateur (la variation motivique facilitant la chute vers un autre centre de gravité), et 3) les diverses péripéties harmoniques et mélodiques permettant de retrouver la situation initiale.

¹⁴ Peter KIVY, *Osmín's rage: philosophical reflections on opera, drama, and text*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.

¹⁵ Charles ROSEN, *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven* [1971], Paris, Gallimard, 1978.

La musique modale (réinventée au xx^e siècle sur la base du tempérament égal et de la gamme chromatique) obéit à une syntaxe toute différente. Succession spécifique d'intervalles compris dans l'octave, le mode a des consonances et des dissonances, mais ne recèle aucun centre de gravité. Le cas le plus éloquent est celui de la gamme « naturelle », constituée de la succession de tons entiers. Qu'on l'écrive à partir de do ou de ré n'a aucune importance, puisqu'on aboutit aux mêmes notes. Il s'agit à chaque fois d'une même transposition du mode. Autrement dit, la gamme naturelle ne connaît pas de degrés. La tierce ou l'octave y sont consonantes, mais l'intervalle do-mi n'a pas plus d'importance que l'intervalle ré-fa dièse. Au contraire, en ut majeur, l'accord parfait do-mi-sol a une valeur plus grande que l'accord fa-la-do, quoiqu'ils recèlent les mêmes consonances (une quinte juste et une tierce majeure).

La gamme par tons ne se déstabilise donc pas d'elle-même d'un degré vers un autre, mais peut être transposée : en la décalant d'un demi-ton, on trouve une seconde gamme par tons sans aucune note commune avec la première. Ces deux transpositions de la gamme naturelle sont parallèles, se correspondent, se font écho, sans se moduler de l'une à l'autre. Cette gamme naturelle, réinventée entre autres par Debussy, obéit à une tout autre esthétique que celle de la musique romantique. Dans le chromatisme wagnérien, la gamme tonale est égalisée en douze demi-tons, non pas cependant pour supprimer tout centre de gravité tonal, comme dans sa réinterprétation schönbergienne, mais pour faciliter les déséquilibres, la rapidité et la diversité des modulations. Le chromatisme produit un effet de flottement en accentuant à l'excès le dynamisme de la syntaxe tonale. À l'inverse, dans la composition modale debussyste, la gamme naturelle a un effet de stabilisation. La tonalité est un lieu déterminé par un centre de gravité, quand le mode est un milieu dont le centre n'est nulle part.

Les « modes à transposition limitée » élargissent et systématisent le cas de la gamme par tons debussyste à des successions plus complexes de tons et demi-tons. Messiaen identifie ainsi sept modes ne pouvant être transposés qu'un nombre limité de fois avant de revenir aux notes initiales.

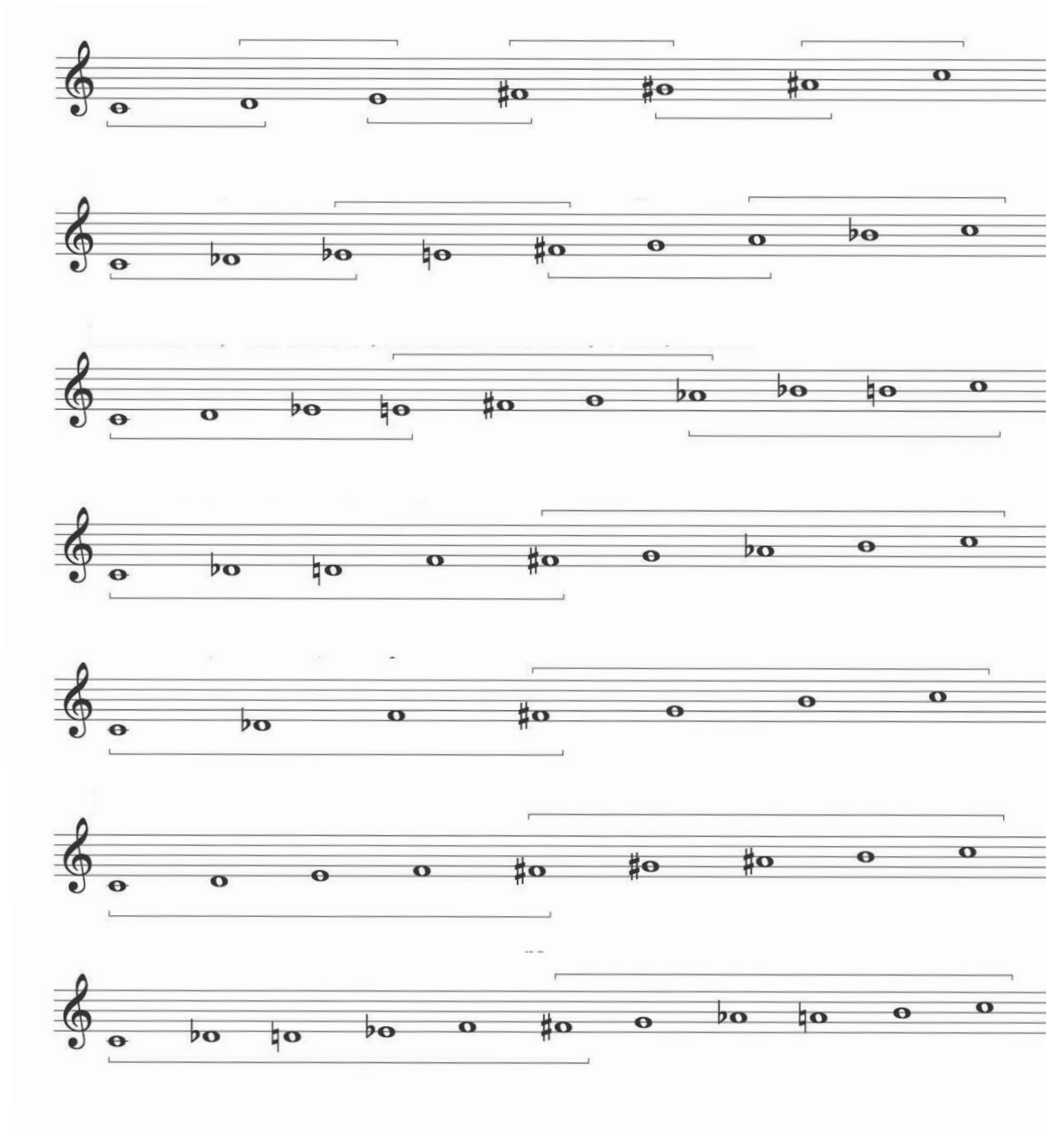


Fig. 2. Les 7 modes à transposition limitée dans leurs premières transpositions respectives. © DR

Ces modes peuvent être superposés sur le plan harmonique ou juxtaposés sur le plan mélodique, mais aucune transition n'est possible d'un mode à l'autre, ni même d'une transposition à l'autre. De ce point de vue, le choix de la musique modale correspond au bergsonisme de Messiaen¹⁶, car le passage d'un mode à l'autre est nécessairement une rupture, un saut qualitatif, sans continuité syntaxique formalisable :

« Les modes à transposition limitée n'ont ni tonique, ni dominante. Ils n'ont pas d'initiale, ils n'ont pas de finale. Ils ne sont

¹⁶ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, 1949-1992, t. 1, Paris, A. Leduc, 1994, p. 9-12. Sur la philosophie de la musique dans les écrits de Messiaen, un article est à paraître dans la revue *Déméter. Revue électronique du centre d'étude des arts contemporains* de l'Université Lille 3.

pas un lieu, comme la tonalité majeure. Ils ne sont pas un ordre, comme la série. Ils sont des couleurs, et des couleurs harmoniques. Chaque mode à transposition limitée a sa couleur particulière, due précisément à cette impression de porte close, de circuit fermé¹⁷. »

Le recours à la synesthésie pallie ainsi le manque produit par l'abandon des jeux dynamiques de la tonalité. Elle permet de justifier sur le plan des couleurs les juxtapositions et superpositions de modes, de transpositions et d'accords¹⁸. À plusieurs reprises, le compositeur souligne qu'il n'attachait pas une couleur à un son isolé, mais à un accord, renforçant l'analogie entre « loi¹⁹ » synesthésique et syntaxe tonale.

Tous les commentateurs de l'œuvre de Messiaen ont souligné la prédilection du compositeur pour les mystères glorieux²⁰ (les corps glorieux, l'Ascension, la Résurrection, la Pentecôte, etc.). La modalité rend-elle plus difficile le traitement musical de la souffrance ? La douleur et la Passion ne sont pas absentes de l'œuvre de Messiaen avant *Saint François d'Assise* : songeons à l'agonie du Christ dans les *Visions de l'Amen* de 1943. Les modes à transposition limitée sont d'ailleurs susceptibles de noirceur et d'obscurité : selon les lois synesthésiques exposées par Messiaen, baisser un accord d'une octave lui ajoute du noir. Le point difficile pour une musique modale n'est donc pas la douleur, mais la chute.

Depuis la *Poétique* d'Aristote et la tentative, à la Renaissance, d'en appliquer les catégories à tous les beaux-arts, l'œuvre d'art est supposée constituer un tout. Il ne peut y avoir de péripéties qui ne soient préparées, ou qui aboutissent à un cul-de-sac, de description de caractère qui n'ait de nécessité dans l'action représentée, etc. La souffrance doit donc être vraisemblable, c'est-à-dire être la partie d'un tout, constituer une péripétie ou le résultat de l'action tragique. La souffrance est toujours le fruit d'une chute. La syntaxe du langage tonal, de ce point de vue, est une réussite complète pour composer un opéra. Ce n'est pas pour rien qu'on parle de « centre de gravité » tonal. Le motif tombe en sa modulation, s'en trouve modifié, cette modification entraînant à son tour une nouvelle modulation, etc.

La musique modale ne sait pas tomber : « Des gens m'ont dit [à propos de *Saint François d'Assise*] : il n'y a pas de péché dans votre œuvre. Mais, moi, je trouve que le péché n'est pas intéressant, la boue, ce n'est pas

¹⁷ Olivier MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie, 1949-1992*, t. 7, Paris, A. Leduc, 2002, p. 51.

¹⁸ Jonathan W. BERNARD, « Colour », in *The Messiaen companion*, dir. P. Hill, Londres, Boston, Faber & Faber, 2008, p. 203-219.

¹⁹ O. MESSIAEN, *Traité de rythme*, t. 7, *op. cit.*, p. 7.

²⁰ S. BRUHN, *Les visions d'Olivier Messiaen*, *op. cit.*, p. 45-77.

intéressant²¹. » À la lettre, le propos de Messiaen est faux : quoique comique, la scène de l'ange voyageur souligne l'orgueil démesuré de frère Élie. Mais si la musique modale peut montrer l'*habitus* du vice ou de la vertu, elle ne peut traiter ni de la chute dans le péché, ni de la rédemption. Comparant son livret au récit de Julien Green, Messiaen expliqua qu'il ne souhaitait pas composer un opéra de conversion²² (il en existe dans la tradition lyrique, songeons à *La Juive* de Halévy par exemple, ou au proto-opéra *Tancredi et Clorinde* de Monteverdi). C'est bien plutôt son langage musical qui le contraint à mettre immédiatement le spectateur devant la sainteté de saint François. Ou l'on marche dans les hauteurs, ou l'on est déjà tombé, mais les différentes phases demeurent juxtaposées.

Éternité et récit

L'idée de « rythme non-rétrogradable » est sans doute l'invention conceptuelle la plus célèbre d'Olivier Messiaen. Il s'agit de formules rythmiques présentant une symétrie interne, de sorte qu'elles sont identiques lues de gauche à droite ou de droite à gauche. Le caractère non rétrogradable donne une clôture, une fermeté, une réalité au rythme, qu'un rythme rétrogradable – ouvert a-t-on presque envie de dire – ne permet pas. Messiaen lui accorde une importance artistique et symbolique extraordinaire : sa puissance esthétique viendrait de la traduction, sur le plan sensible, du croisement de l'éternité de Dieu et du temps de la création²³. Tout rythme non rétrogradable dessinerait ainsi la Croix²⁴, l'avènement de l'éternel dans le temporel.

Ce concept de rythme non rétrogradable synthétise sur le plan musical les lectures thomistes et bergsoniennes de Messiaen. En effet, le sentiment de rythme non rétrogradable n'existe qu'à la condition de la primauté, pour nous, du temps vécu :

« C'est une des grandeurs du musicien-rythmicien que ce pouvoir qu'il a sur le sens de ses durées : car il peut les faire entendre successivement et même simultanément de gauche à droite et de droite à gauche. Bien entendu, à l'audition, la rétrogradation et le mouvement droit vont tous deux vers l'avenir, mais la mémoire reconnaît dans la rétrogradation le texte primitif remontant vers le passé. Quant aux "rythmes non rétrogradables" : lus de gauche à droite ou de droite à gauche ils donnent la même succession de

²¹ C. SAMUEL, *Permanences d'Olivier Messiaen*, op. cit., p. 360.

²² *Ibid.*, p. 359-360.

²³ Ian DARBYSHIRE, « Messiaen and the representation of the theological illusion of time », in *Messiaen's language of mystical love*, op. cit., p. 33-54.

²⁴ B. MASSIN, *Poétique du merveilleux*, op. cit., p. 108.

durées, et, à supposer qu'on exécuterait un "rythme non rétrogradable" puis sa rétrogradation, la mémoire nous ferait reconnaître exactement le même rythme sans changement de sens : en réalité, on ne rétrograde pas ce qui est non rétrogradable²⁵. »

Par le rythme non rétrogradable, l'auditeur expérimente temporellement le regard de Dieu. Les *Vingt regards sur l'Enfant Jésus* et les *Visions de l'Amen* apparaissent ainsi comme le programme métaphysique du travail rythmique de Messiaen. Le musicien rythmicien a pour tâche, au sein du temps irréversible, de nous faire sentir le primat ontologique de l'éternité. Messiaen se fait ainsi l'héritier de l'esthétique musicale française, où la stase prévaut sur le mouvement et le développement²⁶.

Une telle conception de la temporalité musicale ne s'épanouit pas volontiers dans le récit théâtral, dont les ressorts dépendent de l'irréversibilité du temps, et de la puissance de détermination du passé sur le présent et l'avenir. Messiaen cherche au contraire à relativiser rythmiquement la succession ordonnée du récit. Ainsi, dans le texte liminaire des *Visions de l'Amen*, Messiaen souligne qu'il s'agit bien du seul et unique Amen du Christ, diffracté en différents moments théologiques et musicaux : Amen du désir, Amen de l'agonie, etc. Sans doute les *Visions de l'Amen* constituent-elles la véritable Passion du Christ selon Messiaen. En effet, les caractéristiques de son langage musical rendent tout autant difficiles la composition d'un opéra que celle d'une Passion, puisqu'un récit devrait également s'y déployer.

Structure rythmique de *Saint François d'Assise*

Ne pouvant adapter son langage au récit théâtral occidental traditionnel, Messiaen a travaillé la structure du livret pour lui faire épouser les caractéristiques de son langage musical²⁷. Le rythme étant commun à la poésie et à la musique, et le musicien étant d'abord un rythmicien pour Messiaen, c'est donc de manière rythmique qu'il faut tenter de dégager les principaux traits du livret composé par Messiaen.

²⁵ O. MESSIAEN, *Traité de rythme*, t. 1, *op. cit.*, p. 43.

²⁶ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *De la musique au silence*, II. *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1976.

²⁷ Pour une étude plus proprement littéraire du livret, je renvoie à l'article de Marc Ozilou dans ce numéro même des *Études franciscaines*. Les sources franciscaines, littéraires et théologiques utilisées par Messiaen dans son livret font l'objet d'un excellent tableau synoptique établi par Siglind BRUHN, *Messiaen's interpretations of holiness and Trinity. Echoes of medieval theology in the oratorio, organ meditations and opera*, Hillsdale, Pendragon press, 2008, p. 162-164.

Malgré la mention d'un « opéra en trois actes » dans le sous-titre de *Saint François d'Assise*, l'œuvre se présente d'abord au spectateur comme une succession de tableaux correspondant à plusieurs *Fioretti*. Comme dans un vitrail, les scènes ainsi constituées présentent un jeu de parallélismes : les tableaux 1 et 8 (Croix et mort) aux extrémités du livret, les tableaux 2 et 6 (laudes et prêche aux oiseaux) et les tableaux 3 et 7 (lépreux et stigmates) se font écho de part et d'autre des tableaux angéliques, occupant le centre de l'opéra (l'ange voyageur et l'ange musicien). Sans dessiner à proprement parler un rythme non rétrogradable, le livret présente un équilibre interne produisant sur le spectateur un effet comparable. Sur un plan linéaire, le livret présente un rythme iambique, constitué de trois paires de tableaux fortement liés : laudes-rencontre avec le lépreux, ange voyageur-ange musicien et stigmates-mort. Ces trois groupes de deux tableaux successifs isolent deux tableaux : celui de la Croix, et celui du prêche aux oiseaux. Le premier est l'équivalent d'une ouverture où, malgré sa peur, le spectateur est invité à suivre saint François, comme frère Léon. Le second apparaît comme une respiration de beauté entre les terribles extases sublimes de l'ange musicien et de la mort.

Cette variabilité des découpages rythmiques est rendue possible par la superposition d'une structure binaire (le nombre pair de tableaux) et d'une classique tripartition en trois actes. Dans le sous-titre complet (*Scènes franciscaines. Opéra en trois actes et huit tableaux*), seuls les actes et les tableaux sont nombrés, tandis que les scènes sont simplement au pluriel. Les scènes, au nombre imprécis, constituent le rythme de l'opéra, dont les actes seraient les mesures et les tableaux les pulsations.

La finesse des étagements rythmiques du poème permet à Messiaen de concilier sentiment d'immobilité, et marche en avant. Dans une telle configuration, l'avancée dans le livret ne peut se faire que par saut brusque. Le compositeur a cité le théâtre Nô comme source d'inspiration majeure pour la scène de l'ange musicien.

« [L]e Nô est une grande forme, extrêmement travaillée, dont chaque acteur étudie chaque geste pendant des années. L'acteur principal pénètre sur la scène, il lève le pied et met de longues minutes avant de le reposer. Il parle lentement, le chœur larmoie lentement, c'est long, long, horriblement long... Puis l'action s'anime et démarre à toute vitesse. Vous avez tellement attendu, vous avez guetté avec une telle anxiété ce qui allait se passer que vous éclatez en sanglots²⁸. »

²⁸ C. SAMUEL, *Permanences d'Olivier Messiaen, op. cit.*, p. 149.

La juxtaposition modale ne permet pas au langage musical de Messiaen d'épouser la péripétie aristotélicienne. Elle peut en revanche exprimer la grâce d'un événement inattendu et sans justification humaine. De manière caractéristique, la guérison du lépreux est le moment le plus haché de tout l'opéra : le pécheur est brutalement sauvé, sans médiation psychologique ou musicale²⁹. La rapidité des changements rythmiques dans le tableau du lépreux, entraînée par la technique des permutations symétriques, contraste joyeusement et douloureusement avec la lenteur du dialogue précédent. Le salut du lépreux n'en est que plus bouleversant : il est donné gratuitement, sans que rien, ni musicalement ni poétiquement, ne l'ait préparé. Le choix de la grâce, contre le mécanisme du récit dramatique, fait des contraintes du langage modal un lieu d'épanouissement du saut qualitatif sans précédent que constitue toute rédemption.

Dans cette perspective, le spectateur de Nô ou de *Saint François d'Assise* n'est plus dans l'attente de ce qui se prépare dès le début de l'intrigue, mais dans l'angoisse, car tout peut arriver dès lors qu'on a rompu avec le liant du récit et de la modulation tonale. Ce qui frappe l'auditeur en entrant dans *Saint François d'Assise* est son extraordinaire lenteur, qui n'est pas sans évoquer la fascination suscitée par *Parsifal*. Le leitmotiv pallie partiellement ce qui pourrait être insupportable. Wagner utilisait cette technique pour structurer l'écoute de l'auditeur noyé dans le chromatisme. Tout à l'inverse, chez Messiaen, le leitmotiv donne à l'oreille le sentiment d'avancer dans la stase musicale. De ce point de vue, le motif de la peur, introduit par frère Léon, donne la clé de tous les autres. Il est inspiré d'Ernest Hello, qui écrit dans *Paroles de Dieu* :

« Il y a une chose, une seule dans l'immense univers, une seule au milieu de tous les biens et de tous les maux, une seule dont l'amour-propre ne peut pas se nourrir, une seule qui ne lui soit pas assimilable, qui ne lui soit assimilable à aucun degré. Cette chose est sa bête d'horreur, et l'amour-propre meurt à sa vue. Cette chose, c'est la peur. Nul homme, jamais, ne fut fier d'avoir eu peur. [...] La peur en général a donc des perfections que le mal n'a pas³⁰. »

²⁹ *Ibid.*, p. 119.

³⁰ Ernest HELLO, *Paroles de Dieu. Réflexions sur quelques textes sacrés*, Paris, 1929, p. 240-245.

Frère Léon est le double de l'auditeur, saisi d'effroi au seuil de *Saint François d'Assise*. Mais la peur n'est pas un péché : saint François lui-même avoue sa peur des lépreux. Dans l'humilité de sa peur, l'auditeur est appelé à suivre saint François jusqu'à la croix. Stases, juxtapositions brusques, leitmotiv, subtilité des rythmes poétiques binaires et ternaires constituent la gamme rythmique d'un livret tentant de trouver un équilibre entre l'avancée dans l'opéra et l'extase musicale. Plus qu'un récit, *Saint François d'Assise* apparaît ainsi comme une montée scalaire vers la sainteté.

Le passage des stigmates synthétise ces caractéristiques rythmiques de *Saint François d'Assise*.



Fig. 3. Olivier MESSIAEN, *Saint François d'Assise*. Opéra en 3 actes et 8 tableaux, Paris, éditions Alphonse Leduc, 1983. Acte III, 7^e tableau.

L'ange voyageur a déjà frappé à la porte des frères de la même manière. Lorsque François est transpercé, l'auditeur a déjà en mémoire le rythme des coups. Le passage peut être lu de deux manières différentes. La première s'appuie sur la métrique grecque. L'ensemble serait constitué de deux dochmiques (brève, deux longues, une brève), d'un iambe (brève-longue), de deux péons (trois brèves, une longue) et de trois épitrites (trois longues, une brève, le dernier épitrite sous la variante deux longues, une brève, une longue)³¹. Mais le passage peut également être lu comme un enchâssement de rythmes non rétrogradables.

³¹ Harry HALBREICH, « Glossaire », in *Avant-Scène. Opéra*, 223, 2004, p. 48.

The image shows a musical score for a bass clef instrument, consisting of four staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature of 3/16. The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system has a 3/16 time signature. The second system has a 2/16 time signature. The third system has a 2/16 time signature, followed by a 3/8 time signature, and then a 3/16 time signature. The fourth system has a 3/16 time signature and ends with a long note marked '(long)'. The music features complex rhythmic patterns, including groups of notes that are non-retrogradable, as indicated by the caption. The notes are often beamed together in groups, and the time signatures change frequently throughout the piece.

Fig. 4. Juxtaposition et enchâssement de formules rythmiques non rétrogradables du passage des stigmates. © DR

1) Un premier niveau rythmique est composé de la série de groupes non rétrogradables suivants (encadrés dans la figure ci-dessus) : la formule occupant toute la première portée, les croche-double croche-croche simple, les trois doubles croches, la formule partant du retour à l'indication de 2/16 jusqu'au seuil de celle en 3/8, les six croches simples divisées symétriquement par une double croche, et enfin les deux mesures en 3/16. La dernière croche est isolée.

2) Une autre longue formule non rétrogradable (limitée par des lignes verticales dans la figure 4), se superpose au premier niveau rythmique : elle commence à la seconde mesure et se conclut à la fin de la seconde mesure de la seconde portée.

3) Un troisième niveau rythmique (surligné dans la figure 4) est constitué d'une série de formules plus courtes : les deux premières mesures, puis la formule partant de la première indication de mesure en 2/16 jusqu'à la fin de la première mesure de la seconde portée. Après un iambe isolé (deuxième mesure de la seconde portée), nouvelle série de courtes formules non rétrogradables : les six croches doubles partagées en deux par la croche simple, la formule croche simple-triolet de doubles croches-croche simple, les trois croches simples, et la formule croche double-trois croches simples-croche double. Après une croche simple isolée, le retour de la formule croche simple-croche double-croche simple achève ce dernier niveau rythmique.

L'enchâssement de formules non rétrogradables, sans que le passage entier présente lui-même de symétrie interne, associé à l'efficacité de la métrique grecque, permet au compositeur d'évoquer tout à la fois l'éternité divine et l'avancée inexorable de l'histoire. Dans cet ensemble rythmique

inoubliable se croisent et se rassemblent de multiples niveaux temporels, comme dans la Croix prennent sens les événements historiques les plus disjoints. N'étant pas non rétrogradable, ce passage souligne le caractère historique d'un événement qui n'eut lieu qu'une fois. C'est pourquoi, à la première audition, la métrique grecque domine toute la construction. Articulant et enchâssant des formules non rétrogradables, l'ensemble nous fait pressentir le rôle de l'éternité divine dans l'économie d'un salut se déroulant dans l'histoire. Plus que l'éternité ou la sempiternité, c'est la récapitulation de tout le temps dans la Croix qui est traduite rythmiquement par Messiaen.

Figure et récapitulation

À l'opposé d'un récit totalisant sur le modèle de la poétique aristotélicienne, le langage musical d'Olivier Messiaen est gouverné par une esthétique de la récapitulation. Dans les *Visions de l'Amen*, la note d'intention du compositeur avait pour tâche de réunir ce qui demeurait des moments musicaux isolés dans le cycle pianistique de 1943. Au sommet de ses moyens musicaux, Messiaen parvient à exprimer cette récapitulation du temps dans les subtiles formules rythmiques des stigmates.

Ce schème de la récapitulation irrigue tout l'opéra. Dès le premier tableau du livret, le cantique de la vraie joie, inspiré des *Fioretti*, invite le spectateur à dépasser l'opposition superficielle entre tableaux douloureux et tableaux joyeux.

« Dans *Saint François*, il y a une imbrication étroite entre douleur et joie. Mais là où la douleur est présente, là où elle est la plus grande, j'ai toujours placé un chant d'oiseau. C'est une œuvre de lumière, c'est aussi une œuvre de douleur. Les deux états sont intimement mêlés³². »

L'extase musicale lors de la rencontre avec l'ange musicien n'est ainsi pas une joie abstraite de douleur. La stigmatisation n'est pas une souffrance abstraite de la joie. Dans les *Laudes*, Messiaen infléchit le poème de saint François, qui faisait référence à sœur la Mort. Pour le saint François de Messiaen, il ne s'agit pas d'aimer le champignon empoisonneur ou la lèpre, mais de ne pas les oublier dans la joie de la louange, de conserver au cœur de la joie la tristesse du mal, pour mieux faire œuvre de miséricorde. Le tableau de la guérison du lépreux culmine avec le baiser, où joie et douleur ne font qu'un. Après le brutal renversement de la colère en action de grâces, le

³² B. MASSIN, *Olivier Messiaen, op. cit.*, p. 192-193.

lépreux, prenant conscience de ses offenses à Dieu, est dans un étrange état de joie et de tristesse³³.

LE LÉPREUX

Je ne suis pas digne d'être guéri...

(*Il prend sa tête dans ses mains. Il pleure.*)

SAINT FRANÇOIS

Ne pleure pas si fort, mon fils ! Moi non plus, je ne suis pas digne d'être guéri³⁴.

Même le prêche aux oiseaux – moment pourtant le plus joyeux de tout l'opéra – s'achève sur le signe de la croix posé sur les volatiles. La référence à leur pauvreté transfigure ce qui pourrait n'être qu'une simple gaieté inconsciente en une vraie joie, telle que décrite au premier tableau. La lecture de *La Gloire et la Croix* a sans doute donné à Messiaen les moyens conceptuels de penser un traitement de la souffrance propre à son langage musical :

« J'ai écrit des pièces sur la Passion du Christ, mais effectivement, très peu. Mais les choses ne sont pas si simples, même lorsqu'il s'agit de concepts tels que la gloire. C'est un mot très compliqué que celui de gloire. En latin c'est aussi la clarté, pour les théologiens actuels, Hans Urs von Balthasar par exemple, le moment le plus glorieux de Dieu et de son Verbe incarné, c'est justement la mort³⁵. »

Dans cette perspective, les tableaux de l'ange musicien et des stigmates apparaissent comme deux visions d'une même réalité, mais selon deux colorations différentes. Musicalement, ils sont complètement opposés : la lumière du cinquième tableau est le symétrique de l'obscurité angoissante du septième tableau. Mais bien des aspects les rapprochent : l'attente et le long désir de saint François, et la mort apparente qui s'ensuit. Ce qui n'est que joie à nos yeux est aussi souffrance pour saint François, et ce qui est souffrance à nos yeux est aussi joie pour saint François³⁶. *Saint François d'Assise* éclaire

³³ Voir le beau commentaire de sœur MARIE PASCAL, osc, « L'opéra *Saint François d'Assise*, d'Olivier Messiaen. Ouverture au mystère de la foi chrétienne », in *Études franciscaines*, n.s., 6, 2013, p. 131.

³⁴ Acte II, deuxième tableau.

³⁵ B. MASSIN, *Olivier Messiaen, op. cit.*, p. 105-106.

³⁶ Messiaen est ici guidé par le père Louis Antoine, qui lie fermement l'épisode du mont Alverne et celui de l'ange musicien. Il est également influencé par *Le nouvel homme* (lu pendant la rédaction du livret), où Thomas Merton souligne que toute contemplation est un portement de croix. LOUIS ANTOINE, *Lire François d'Assise. Essai sur sa spiritualité d'après ses écrits*, Paris, Éditions franciscaines, 1966, p. 131-137 et THOMAS MERTON, *Le nouvel homme* [1961], Paris, Seuil, 1995.

ainsi d'un jour nouveau la métaphore du vitrail, dont Messiaen usa fréquemment pour décrire sa conception d'une musique colorée³⁷ : une musique qui illumine parce qu'elle transperce, qui crucifie l'auditeur en permettant sa contemplation. Bien que le compositeur se soit défendu du terme de mystique, au bénéfice de celui de théologien, *Saint François d'Assise* propose bien une transfiguration de l'expérience esthétique en expérience mystique. Dans cette perspective, il est légitime de placer *Saint François d'Assise* dans l'histoire des tentatives d'art total, qui ont toujours partie liée avec un mysticisme latent³⁸.

Aussi n'est-ce pas un hasard si Messiaen composa un livret si adéquat à son langage musical à la faveur de saint François. Dans le pauvre d'Assise, Messiaen peut enfin récapituler toutes les visions de l'amen : la joie et la souffrance, le passé et l'avenir, et *in fine* tous les saints dans la figure du Christ. *Saint François d'Assise* n'obéit plus à une esthétique de la représentation, mais à une esthétique de l'incarnation. Saint François n'y est pas un personnage, mais une figure.

Dans *Figura*, Erich Auerbach caractérise l'exégèse chrétienne comme un figurisme : pour saint Paul, les événements de l'Ancien Testament ne sont pas des allégories, mais des figures de l'évangile³⁹. La figure vers laquelle convergent toutes les figures, c'est le Christ, et nul ne peut figurer le Christ sans en partager la défiguration sur la Croix. Messiaen use ainsi dans son opéra de la « figurabilité non mimétique⁴⁰ » caractéristique de l'esthétique chrétienne selon Georges Didi-Huberman : « Car imiter le Christ, ce n'est pas dépeindre ou adopter un aspect. C'est répéter un procès : [...] être avec lui écorché, *laceratus*, crucifié [...] : c'est-à-dire la recherche du contact, de l'indicialité, du témoignage charnel, donc du martyre⁴¹. » L'importance de saint François d'Assise pour l'histoire de l'image est d'avoir incarné cette imitation par configuration. Les stigmates font de lui une figure, c'est-à-dire une incarnation de la Figure⁴². Le langage de Messiaen, impliquant juxtaposition, superposition et stases, permet de traiter musicalement ce processus de figuration. Au-delà des développements philosophiques de Messiaen au seuil du *Traité de rythme*, la science rythmique du compositeur fait sentir non seulement l'éternité du regard divin sur le temps, par le jeu des rythmes non

³⁷ Olivier MESSIAEN, *Conférence de Notre-Dame : prononcée à Notre-Dame de Paris le 4 décembre 1977*, Paris, A. Leduc, 1978.

³⁸ Maud POURADIER, « La présence de la totalité. Sur quelques figures d'art total », in *Nouvelle revue d'esthétique*, 13, 2014, p. 69-77.

³⁹ Erich AUERBACH, *Figura : la loi juive et la promesse chrétienne* [1944], Paris, Macula, 2017.

⁴⁰ Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007, p. 172.

⁴¹ *Ibid.*, p. 163.

⁴² *Ibid.*, p. 167-171.

rétrogradables, mais aussi l'économie intrahistorique du Salut, où des figures se récapitulent dans la Figure, rendue visible et audible dans l'histoire.