

Messiaen
CONFÉRENCE DE KYOTO
12 novembre 1985

On me demande de faire un résumé technique de mon langage musical. Ce n'est pas une chose facile. Il faudrait y passer 2 ou 3 mois, en faisant une sorte de classe pour initiés, avec exemples musicaux au Piano et à l'Orchestre. Je vais essayer de le faire en une heure, uniquement avec des mots, et, hélas ! en français. La première chose que je puis dire, c'est que je me suis toujours heurté à quatre difficultés, qui sont le malheur de ma vie, et auxquelles le temps seul a pu apporter quelques solutions. La première difficulté est que je suis un musicien rythmicien, et que les gens auxquels je m'adresse confondent le rythme avec les valeurs égales et les temps réguliers. La seconde est que je vois des couleurs intellectuellement lorsque j'entends ou que je lis de la musique, et que mes élèves comme mes auditeurs ne voient pas de couleurs du tout. La troisième est que je suis ornithologue, que j'ai noté beaucoup de chants d'oiseaux, que je les utilise constamment dans mes œuvres, et que le public des concerts est généralement composé d'habitants des villes qui n'ont jamais entendu un chant d'oiseau. La quatrième, la plus grave, et la plus terrible, est que je suis croyant, chrétien, et catholique, et que je parle de Dieu, des Mystères Divins, et des Mystères du Christ, à des gens qui n'y croient pas, ou qui connaissent mal la religion et la théologie. Si vous le permettez, je vais traiter de ces quatre difficultés, l'une après l'autre.

LE RYTHME

Après avoir terminé mes études traditionnelles au Conservatoire de Paris, j'ai voulu en savoir davantage sur le rythme et je l'ai étudié pratiquement tout seul. J'ai d'abord travaillé le plain-chant ou chant grégorien, et l'alternance des arsis et des thésis, c'est-à-dire des levées et des retombées, et le mélange du 2 et du 3. Ensuite, j'ai abordé la Métrique grecque, avec l'emploi des nombres premiers (par exemple le chiffre 7 dans les Épitrites ou le chiffre 11 dans le vers Aristophanien). Puis, j'ai longuement réfléchi sur les Decî-tâlas ou rythmes provinciaux de l'Inde Antique. J'ai essayé de retrouver leurs symboles cosmiques et religieux, et surtout leurs lois rythmiques. On trouve dans la Métrique grecque le rythme Créatique : longue, brève, longue - qui existe aussi dans les decî-tâlas de l'Inde sous le nom de Dhenkî, ce rythme est un "rythme non rétrogradable". Le rythme non rétrogradable est au départ de presque toutes mes recherches rythmiques. On trouve déjà des rythmes non rétrogradables dans ma première œuvre valable pour l'orgue : "La Nativité du Seigneur", écrite en 1935. Je vais essayer d'expliquer le rythme non rétrogradable par quelques images poétiques. Depuis longtemps, dans les arts décoratifs (architecture, tapisserie, vitrierie, parterres de fleurs), on use de motifs inversement symétriques, ordonnés autour

d'un centre libre. Cette disposition se retrouve dans les nervures des feuilles d'arbres, dans les ailes de papillons, dans le visage et le corps humain, et même dans les vieilles formules de magie. Le rythme non rétrogradable fait exactement la même chose. Ce sont deux groupes de durées, rétrogradés l'un par rapport à l'autre, encadrant une valeur centrale libre et commune aux deux groupes. Lisons le rythme de gauche à droite ou de droite à gauche, l'ordre de ses durées reste le même. C'est un rythme absolument fermé.

Viennent ensuite les "personnages rythmiques". On trouve dans la "Danse sacrée" du "Sacre du Printemps" de Stravinsky, le départ de cette idée : deux groupes de durées sont en présence, le premier décroît, le second ne change pas. En amplifiant un peu la chose, je vais donner des personnages rythmiques une explication qui vient des conventions théâtrales. Supposons une scène de théâtre : trois personnages sont sur le plateau - le premier agit, c'est lui qui mène la scène - le second est muet, est agi par le premier - le troisième assiste au conflit sans intervenir, il regarde et ne bouge pas. De même, trois groupes rythmiques sont en présence : le premier augmente, c'est le personnage attaquant - le deuxième diminue, c'est le personnage attaqué - le troisième ne change jamais, c'est le personnage immobile. Dans le cinquième mouvement de "Turangalîla-Symphonie" (pour Piano solo, Onde Martenot, et grand Orchestre, 1946, 1947, 1948), j'ai utilisé un développement à six personnages rythmiques. Deux augmentent, deux diminuent, deux restent immobiles. Avec cette complication que les trois premiers accomplissent les gestes des trois autres en sens inverse, en rétrogradant les durées.

Les "permutations symétriques". On sait que le nombre de permutations de plusieurs objets distincts augmente démesurément à chaque ajout d'une unité nouvelle aux objets choisis. Trois objets ont 6 permutations possibles, douze objets donnent 479 001 600 permutations. Je prends une gamme chromatique de durées allant de la triple croche à la ronde, donc de 1 à 32 triples croches, avec toutes les durées intermédiaires. Si je veux en chercher et en utiliser les permutations, leur nombre est si élevé qu'il me faudrait plusieurs années pour les écrire. Il faut donc choisir, et choisir avec le maximum de chance de dissemblance d'une permutation à l'autre. Pour y arriver, je lis ma gamme chromatique de durées dans un ordre choisi par moi. Puis, ayant écrit le résultat, je numérote de 1 à 32 la succession des durées obtenues. Ensuite, je lis cette nouvelle succession dans le même ordre que la première fois, j'écris de nouveau le résultat, et je recommence, ce qui me donne un troisième résultat, et ainsi de suite, jusqu'à ce que je retrouve textuellement la gamme chromatique de durées de départ. Cela donne un chiffre de permutations raisonnable, pas très loin du nombre de durées choisies, et aussi des permutations assez différentes pour être juxtaposées et superposées. J'ai utilisé les "permutations symétriques" pour la première fois dans "Île de feu 2" pour piano (1950), mais on les retrouve dans plusieurs de mes œuvres postérieures à 1950. L'œuvre où elles apparaissent le plus fortement, c'est "Chronochromie" pour orchestre (1959-1960). Dans les deux "strophes" de Chronochromie, on entend des

“permutations symétriques” superposées 3 par 3, dont le déroulement fait chaque fois toute la strophe. Comme la succession de leurs durées est difficile à entendre, j’ai habillé ces durées de trois façons : d’abord par des chants d’oiseaux aux Bois, qui rappellent constamment l’unité de valeur (ici, la triple croche) - ensuite par des timbres d’instruments métalliques à résonance prolongée (gongs, cloches, cymbales, et tam tam) - enfin, par des races d’accords aux couleurs très différentes, confiées aux cordes.

Pour être tout à fait complet, je dois mentionner quelques autres recherches rythmiques. Dans mon “Livre d’orgue” (1951), j’ai utilisé trois cas de permutation : le mouvement rétrograde, le mouvement extrêmes au centre, le mouvement centre aux extrêmes. Encore dans mon “Livre d’orgue”, j’ai utilisé des rythmes hindous traités en “personnages rythmiques”. Toujours dans mon “Livre d’orgue”, je me suis servi d’une gamme chromatique de 64 durées, allant de 1 à 64 triples croches, dans un ordre de permutation choisi par moi, et traitées en canon rétrograde. Dans mes “Trois petites Liturgies de la Présence Divine”, pour chœur de voix de femmes, Piano solo, Onde Martenot, vibraphone, percussions, orchestre à cordes (1944), on trouvera un canon par ajout du point : toutes les durées propositives étant augmentées de leur moitié par les durées répondantes. Enfin, j’ai écrit en 1949 “Mode de valeurs et d’intensités” pour Piano, sorte de super-série de 36 sons, 24 durées, 12 attaques, 7 intensités. L’idée de série, quittant l’univers exclusif des sons, est appliquée à d’autres paramètres. Ce sont, évidemment, les durées qui ont le plus d’importance : elles divisent le clavier en trois gammes chromatiques de durées, la première basée sur la triple croche, la deuxième basée sur la double croche, la troisième basée sur la croche. J’ai repris cet effet dans la “Chouette Hulotte” de mon “Catalogue d’oiseaux” pour piano (1956 à 1958), et dans le tableau des “Stigmates” de mon opéra “saint François d’Assise” (écrit de 1974 à 1983).

LE SON-COULEUR

J’ai toujours aimé la couleur. Tout enfant, je faisais des décors de théâtre miniature, dont les fonds de scène étaient en cellophane colorée avec des encres de couleurs. Je plaçais ces fonds de scène contre une fenêtre, et la lumière du soleil passait à travers mes cellophanes et renvoyait des reflets colorés. Vers l’âge de 10 ans, j’ai vu pour la première fois les vitraux de la Sainte Chapelle à Paris, et ces vitraux me marquèrent pour la vie. J’aime aussi beaucoup les vitraux de la cathédrale de Bourges, leurs rouges et leurs bleus sont extraordinaires, mais rien ne peut remplacer la Sainte Chapelle qui est toute en vitres. Vers l’âge de 23 ans, Blanc-Gatti était atteint de synopsis, c’est-à-dire qu’il avait un dérèglement du nerf optique et du nerf auditif qui lui faisait voir des couleurs lorsqu’il entendait des sons. Il voyait ces couleurs par les yeux, et elles se superposaient pour lui au milieu ambiant, C’est ainsi qu’il a peint un orgue, dont les tuyaux sont entourés de cercles de couleurs : lorsque l’orgue était

joué et produisait des complexes de sons, il entendait les sons, voyait l'orgue, et, en plus, des cercles de couleurs se superposaient pour lui à la vision de l'orgue : il a donc peint exactement ce qu'il voyait. Ce phénomène m'a fait beaucoup réfléchir. Et je me suis rendu compte que, moi aussi, je liais des couleurs aux sons, mais intellectuellement, pas par les yeux. En effet, depuis toujours, lorsque j'entends ou lorsque je lis de la musique (en l'entendant intérieurement), je vois dans ma tête des complexes de couleurs qui marchent et bougent avec les complexes de sons. À force d'observer ce qui se passait en moi, j'en ai déduit une loi. S'il reste à la même place, un complexe de sons situé dans le médium engendre toujours les mêmes couleurs. Si on le transporte à l'octave aiguë, les mêmes couleurs seront dégradées vers le blanc (c'est-à-dire plus claires), si on le transporte à l'octave grave, les mêmes couleurs seront rabattues par le noir (c'est-à-dire plus sombres). Si on transpose le même complexe de sons au demi-ton, au ton, à la tierce, à la quarte, etc. les couleurs correspondantes changent complètement. Il s'ensuit qu'il y a, pour chaque complexe de sons, 12 combinaisons de couleurs changeant avec chacun des 12 demi-tons, mais que la combinaison de couleurs reste la même au simple changement d'octave, avec un éclaircissement s'il s'agit d'une octave aiguë, avec un assombrissement s'il s'agit d'une octave grave.

J'ai utilisé dans mes œuvres un très grand nombre de complexes de sons qui sont en même temps des complexes de couleurs. Pour les chants d'oiseaux harmonisés, j'ai dû parfois inventer un accord différent pour chaque note de la mélodie. Je parlerai seulement ici des "modes à transpositions limitées", des "accords à renversements transposés sur une même note de basse", des "accords à résonance contractée", de "l'accord du total chromatique".

Les "modes à transpositions limitées". J'en avais catalogué sept dans ma jeunesse, mais je ne me suis servi en fait que de quatre modes : le mode 2, le mode 3, le mode 4, le mode 6. Chaque mode n'est transposable qu'un certain nombre de fois, après quoi on retombe dans les mêmes notes. C'est précisément cette limitation, cette impossibilité dans la transposition qui fait leur charme, et les apparente aux "rythmes non rétrogradables" : en effet, les "rythmes non rétrogradables" ne peuvent pas se rétrograder parce qu'ils contiennent en eux-mêmes de petites rétrogradations, et les "modes à transpositions limitées" ne peuvent pas se transposer parce qu'ils contiennent en eux-mêmes de petites transpositions. On a souvent cité mes "modes à transpositions limitées" comme des gammes. Ce ne sont pas des gammes, mais des couleurs harmoniques. Couleurs du mode 2, qui se transpose trois fois : première transposition : bleu violet - deuxième transposition : or et brun - troisième transposition : vert. Couleurs du mode 3, qui se transpose quatre fois : première transposition : orangé, or, et blanc laiteux - deuxième transposition : gris et mauve - troisième transposition : bleu et vert - quatrième transposition : orangé, rouge, avec un peu de bleu. Les modes sont des lieux colorés, des petits pays colorés, où la couleur générale reste la même tant que l'on ne change pas de mode ou de transposition. Pour les accords, il en va autrement. L'accord est une couleur en soi qui change aux 12 transpositions possibles. Dans le cas

des “accords à résonance contractée”, nous aurons toujours deux couleurs : la couleur de l’accord appoggiature, la couleur de l’accord réel, compliquées des sons résultants graves ramenés au médium contre les autres notes. Dans le cas des “accords du total chromatique”, il s’agit non pas d’un “cluster” mais d’un ensemble de douze sons comprenant huit sons colorés, et quatre sons supplémentaires aigus qui rentrent dans la résonance des huit premiers. Le premier “accord du total chromatique” donne : une large nappe bleu violet, avec des lunes roses, jaune pâle, et gris d’acier - les quatre notes supplémentaires l’entourent d’un cercle vert mousse clair. Le neuvième “accord du total chromatique” donne : deux zones rouges côte à côte : une grande zone rouge rubis, une zone rouge carmin plus petite - les quatre notes supplémentaires ajoutent tout autour un cercle bleu gris, clair et brillant. Le cas le plus intéressant est celui des “accords à renversements transposés sur la même note de basse”. L’accord à l’état fondamental possède une certaine couleur. Ses renversements, en groupant différemment les mêmes notes, donnent des couleurs analogues mais non semblables. Si nous transposons les renversements sur la même note de basse, nous obtenons quatre couleurs très différentes : l’état fondamental, le premier, le deuxième, et le troisième renversements. En prenant chacun des douze sons comme note de basse nous obtenons 48 couleurs différentes. Quatrième “accord à renversements transposés” sur la même note de basse : mi. Etat fondamental sur mi : bandes verticales vertes, violettes, bleu foncé - premier renversement sur mi : blanc et or - deuxième renversement sur mi : large manteau bleu saphir intense, dans les plis : des reflets violet Parme et bleu de Chartres - troisième renversement sur mi : une spirale d’or à reflets bleus et roses, sur un grand fond rouge carmin. Ces reflets irisés, ces opalescences, évoquent certains papillons dont les ailes - bleues de tous les bleus - deviennent vertes et violettes suivant les incidences de la lumière. Mieux encore, ils imitent les mouvements colorés des gemmes et des pierres précieuses : l’œil de chat, l’alexandrite, la chalcopyrite, les tourmalines, et l’opale (qui a donné son nom à l’opalescence).

LES CHANTS D’OISEAUX

Je ne suis pas seulement musicien, rythmicien, et apôtre du son couleur, je suis aussi ornithologue. Depuis l’âge de 18 ans environ, je note des chants d’oiseaux. J’ai noté des chants d’oiseaux chaque année, au moment où les oiseaux chantent, c’est-à-dire au printemps, tôt le matin (avant le lever du soleil), tard le soir (avant le coucher du soleil), et aussi dans la matinée et dans l’après-midi. J’ai fait ce travail d’abord en France, puis aux États-Unis d’Amérique, au Japon, et en Nouvelle-Calédonie. Chaque oiseau a son style, son esthétique particulière. Je parlerai d’abord des oiseaux de France (qui sont à peu près les mêmes dans toute l’Europe). On trouve en France les oiseaux des parcs et des jardins (comme la Fauvette à tête noire), les oiseaux de lisière de forêt (comme la Grive musicienne), les oiseaux des champs de blé (comme l’Alouette des champs), les oiseaux des vignes (comme la Linotte), les oiseaux des garrigues (comme le Traquet Stapazin), les oiseaux des roseaux et des étangs (comme

la Rousserolle Effarvate), les oiseaux de haute montagne (comme le Chocard des Alpes), les oiseaux des côtes marines et de l'Océan (comme le Courlis cendré). Il y a parmi tous ces oiseaux de grands et de petits chanteurs. Ceux qui ne font que des cris rythmés : les oiseaux de la montagne et de la mer. Ceux qui font des strophes plus ou moins élaborées : le Pic vert, le Pinson, le Lorient, la Chouette Hulotte. Ceux qui font de grands solos : l'Alouette des champs, la Grive musicienne, le Rossignol, la Fauvette des jardins, le Merle noir, le Rouge-gorge. L'emploi des chants d'oiseaux dans une œuvre demande beaucoup de travail. Il y a d'abord la notation. C'est une dictée musicale, prise dans la nature, avec un crayon et du papier à musique. On peut en même temps enregistrer le chant au magnétophone, et faire une autre dictée musicale d'après le magnétophone. Généralement, la notation d'après le magnétophone est plus exacte - mais plus artistique est celle faite dans la nature. Il faut noter plusieurs fois un même oiseau, et mélanger toutes les notations, pour obtenir un oiseau idéal. Il faut ensuite rendre le timbre de l'oiseau. On peut le faire par l'instrumentation : les piccolos, les flûtes, le xylophone, le piano, peuvent se rapprocher du timbre de certains oiseaux. On peut aussi rendre le timbre par l'harmonisation. C'est en inventant des accords plus ou moins chargés en sons harmoniques que l'on se rapproche le plus de l'oiseau. Plusieurs oiseaux chantent parfois ensemble, spécialement au lever du jour. Il faut les noter séparément, puis les réunir en contrepoint sur le papier. Cela ne reproduit pas les mélanges entendus, mais cela reste vraisemblable si l'on fait chanter ensemble des oiseaux du même pays et du même habitat. C'est l'attitude que j'ai adoptée dans "Réveil des oiseaux" pour piano et orchestre (1952-1953). On peut au contraire mêler des chants d'oiseaux de pays et d'habitat différents, ce qui donne des résultats mensongers par rapport à la réalité vivante, mais très intéressants musicalement. Je l'ai fait dans "Oiseaux exotiques" pour Piano, xylophone, glockenspiel, percussions, orchestre de Bois et Cuivres (1955), qui rassemble des oiseaux de l'Inde, de la Chine, de l'Amérique du Nord. Les œuvres que je viens de citer ne contiennent que des chants d'oiseaux. Dans "Catalogue d'oiseaux" pour Piano seul (écrit en 1956, 1957, 1958), je me suis intéressé aussi aux paysages dans lesquels évoluaient les oiseaux et j'ai écrit chaque pièce en l'honneur d'une province de France. Le titre de la pièce est le nom de l'oiseau type de la région choisie. Tous les oiseaux qui sont ses compagnons d'habitat chantent aussi. Et des thèmes musicaux très colorés sont consacrés aux arbres, aux fleurs, aux montagnes, aux rochers, aux rivières, à la mer, au ciel. L'œuvre entière dure presque trois heures. La forme de chaque pièce suit la marche vivante des heures du jour et de la nuit. Ce procédé formel sera repris dans ma plus grande pièce pour Piano seul : "la Fauvette des jardins", pièce qui commence à quatre heures du matin et se termine à dix heures du soir, avec tous les chants d'oiseaux, tous les événements, et tous les éclairages d'une journée. Exécutée en concert, "la Fauvette des jardins" dure environ quarante minutes.

Tout de suite après le "Catalogue d'oiseaux" est venue la "Chronochromie" pour grand orchestre (1959-1960), dans laquelle on trouve des oiseaux de Suède, du Mexique, du Japon. Les Antistrophes rendent hommage à deux grands solistes de France : la

Grive musicienne, jouée par l'ensemble des Bois - et l'Alouette des champs, jouée par xylophone, marimba, et jeu de cloches. L'Épôde est un long contrepoint à 18 voix réelles, où chantent 18 oiseaux de France, confiés à 18 cordes solistes. Plus courtes sont les sept pièces des "Sept Haïkai" (1962), pour Piano et orchestre. Elles sont spécialement dédiées au Japon. On y trouve quelques très beaux paysages du Japon ("le parc de Nara et les lanternes de pierre", "Miyajima et le torii dans la mer"), une allusion aux musiques traditionnelles japonaises, transposées sur le plan chrétien, avec mes couleurs harmoniques personnelles substituées aux accords du Shô : c'est la pièce intitulée "Gagaku". Enfin, tous les oiseaux japonais que j'ai notés à Karuizawa y figurent : notamment le célèbre Uguisu (Bouscarle du Japon), l'Hototoguisu (petit coucou à tête grise), le Kibitaki (gobe-mouches Narcisse), l'Oruri (gobe-mouches bleu du Japon), l'Aoji (bruant masqué du Japon), le San kô chô (gobe-mouches de Paradis du Japon), le Kuro tsugumi (Merle japonais), et aussi Hibari (Alouette des champs japonaise), Binzui (Pipit de Hodgson), Ô-yoshikiri (Rousserolle Turdoïde orientale).

Après les "Sept Haïkai", j'ai écrit "Couleurs de la Cité céleste", pour piano et ensemble instrumental (1963), où l'on trouve l'oiseau Tui (Nouvelle-Zélande), le Benteveo (Argentine), et dix oiseaux du Brésil. Dans "Des Canyons aux étoiles" (1971-1974), pour Piano solo, cor solo, xyloimba, glockenspiel, et orchestre, on entend 52 oiseaux des États-Unis d'Amérique, et spécialement de l'Utah, et aussi quelques oiseaux d'Afrique, d'Australie, et des îles Hawaï.

LA MUSIQUE RELIGIEUSE

Une grande partie de mes œuvres est consacrée à la méditation sur des mystères de la Foi chrétienne et catholique. Les "Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité" pour orgue (1969) traitent du premier et du plus grand mystère de la Foi. Les "Trois petites Liturgies de la Présence Divine" pour chœur de voix de femmes, Piano solo, Onde Martenot, vibraphone, célesta, percussions, et orchestre à cordes (1944), parlent de la Présence de Dieu : en nous (Antenne de la Conversation intérieure) - en Lui-même (Séquence du Verbe, Cantique Divin) - en toutes choses (Psalmodie de l'Ubiquité par amour). Plusieurs mystères de la vie de Jésus-Christ, Homme-Dieu, sont également évoqués. La naissance du Christ dans "la Nativité du Seigneur" pour orgue (1935), dans les "Vingt Regards sur l'Enfant Jésus" pour Piano seul (1944), sa Transfiguration dans "la Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ" pour sept solistes instrumentaux, chœur et très grand orchestre (1965-1969), ses souffrances dans "l'Amen de l'agonie de Jésus" (troisième pièce des "Visions de l'Amen" pour deux pianos (1943), sa mort dans "la Puissance des ténèbres" du "Livre du Saint Sacrement" pour orgue (1984), sa Résurrection dans "Résurrection" des "Chants de terre et de ciel" pour soprano et piano (1938), dans "Combat de la mort et de la vie" des "Corps glorieux" pour orgue (1939), dans "l'Apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine" du "Livre du Saint Sacrement" pour orgue (1984), son Ascension

dans “l’Ascension” pour orchestre (1933). La Résurrection du Christ étant le gage de la nôtre, deux œuvres sont spécialement consacrées à notre propre résurrection : ce sont “les Corps glorieux” pour orgue (1939), puis “Et exspecto resurrectionem mortuorum” pour orchestre de Bois, Cuivres, cloches, gongs, tam tams (1964). Enfin, une œuvre est dédiée au Saint-Esprit : c’est la “Messe de la Pentecôte” pour orgue (1950).

Je voudrais maintenant parler de mes œuvres les plus importantes comme volume sonore : “la Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ” (1965 à 1969), et l’opéra “saint François d’Assise” (1975 à 1983). Ces deux œuvres constituent une synthèse de toutes mes recherches sur le rythme, la couleur, les chants d’oiseaux. Elles sont aussi des actes de Foi.

“La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ” utilise un effectif considérable. Sept solistes instrumentaux : un Piano solo, un violoncelle solo, flûte, clarinette, xyloimba, vibraphone, marimba - chœur mixte de 100 personnes - Orchestre énorme de 109 musiciens - au total 216 exécutants. L’œuvre dure plus d’une heure et demie et se divise en deux septénaires, adoptant chacun le même déroulement : Récit évangélique - deux méditations - deuxième récit évangélique - deux méditations - Choral terminal. Les textes mis en musique sont des textes latins, tirés de l’Évangile selon saint Matthieu, des Épîtres de saint Paul, des Psaumes, du livre de la Sagesse, de la Genèse, des prières liturgiques de l’office de la fête, et de plusieurs passages de la “Somme théologique” de saint Thomas d’Aquin traitant de la Transfiguration. Deux idées parcourent l’œuvre : la lumière (parce que le Christ transfiguré était lumineux, brillant comme le soleil, et que les ressuscités participeront à cette gloire) - la filiation (parce que le Christ est à la fois homme et Dieu, que sa personne est celle du Fils de Dieu, le Fils par excellence, et aussi parce que la grâce nous rend fils adoptifs de Dieu). Plusieurs passages de la “Transfiguration” sont en rapport direct avec ce que j’appelle l’éblouissement, c’est-à-dire une sensation colorée intérieure analogue à celle que produisent sur les yeux les rosaces, les verrières, les vitraux des grandes cathédrales gothiques, quelque chose de terrible et de sacré, dont on ne comprend pas le détail, qui nous transporte dans un monde de lumière trop fort pour notre raison.

- Le premier de ces passages se situe dans la huitième pièce, au moment où la Voix qui sort de la nuée dit : “Celui-ci est mon Fils bien aimé”. La Voix est confiée au Chœur. Elle est accompagnée d’accords trillés multicolores aux cordes, dont les couleurs se meuvent à des vitesses différentes. Ce sont des “accords tournants”, joués dans deux transpositions superposées, auxquels s’ajoutent le frémissement des sons harmoniques, les trilles de triangle et de cymbale. Le mouvement est très lent, la nuance est pianissimo. Peu à peu, le crescendo et les “accords tournants” amènent une lumière accrue par la victorieuse tierce majeure.

- Le deuxième passage se situe à la fin de la neuvième pièce. Une grande combinaison rythmique superpose le rythme du chœur à trois groupes de rythmes différents utilisant des pieds grecs traités en brèves et longues de durées diverses, et des decî-tâlas de l’Inde en mouvement rétrograde. Chaque groupe de rythme a ses harmonies propres :

ce sont des “accords à résonance contractée”, des “accords tournants”, des “accords à renversements transposés”. Les petites cymbales, les cloches, les gongs, doublent les rythmes des Bois et des Cordes, les trompettes et les trombones soulignent le rythme du chœur. La sonorité est très forte, ce sont des couleurs énormes qui évoluent en masse les unes sur les autres.

- Le troisième passage est dans la douzième pièce, sur les mots latins : “Gloria in excelsis Deo!” (Gloire à Dieu dans les hauteurs!).

Le début de la phrase est donné en force, par les Bois, les Cuivres, et le Chœur. Brusquement, sur le mot “Deo”, on tombe dans un abîme de douceur, avec le chœur et les cordes pianissimo subito, faisant un grand changement de clarté, des contrepoints par les violoncelles pizzi, le piano jouant des accords en “deuxième mode à transpositions limitées”, et des “accords à renversements transposés” et “à résonance contractée”. Enfin, la sensation d’éblouissement se retrouve dans les deux chorals qui terminent chaque septénaire. Le premier choral est pianissimo, le deuxième choral est fortissimo, mais l’un et l’autre ne peuvent s’analyser que par des couleurs. Ce sont des couleurs à la fois suaves et terrifiantes, qui rejoignent cette interprétation des Psaumes s’adressant à Dieu par laquelle j’ai terminé ma “Conférence de Notre-Dame” :

**“Dans Ta Musique, nous VERRONS la Musique -
Dans Ta lumière, nous ENTENDRONS la Lumière”.**

“Saint François d’Assise”, opéra en trois actes et huit tableaux, m’a coûté plus de huit années de travail. J’en ai fait moi-même le poème, la musique, l’orchestration, et les projets de décors et de costumes. L’œuvre est très longue : près de cinq heures de spectacle. Son effectif est considérable. Il y a d’abord les sept rôles : l’Ange, saint François, le lépreux, Frère Léon, Frère Massée, Frère Élie, Frère Bernard. Puis un chœur mixte de 150 personnes. Composition orchestrale : les Bois par 7 - cinq claviers : xylophone, xylorimba, marimba, glockenspiel, vibraphone - les Cuivres par 4 (avec six cors) - trois Ondes Martenot - les Cordes en grand nombre - en plus des cinq claviers, cinq percussionnistes jouant une quarantaine d’instruments, dont deux jeux de cloches, un Éoliphone (machine à vent), et un Géophone (machine à terre). Chaque personnage a quatre ou cinq thèmes. Plus un thème d’oiseau qui l’accompagne dans toutes ses entrées en scène. Par exemple, la Gerygone (petite fauvette de l’île des Pins, près de la Nouvelle Calédonie) est attachée à l’Ange. La Capinera (Fauvette à tête noire), oiseau type des Carceri d’Assise, accompagne saint François. L’œuvre entière repose, non pas sur une progression dramatique, mais sur une progression intérieure : à chaque tableau, saint François reçoit un accroissement de grâce.

Au premier tableau : “la Croix”, François comprend ce qu’est la sainteté.

Au deuxième tableau : “les Laudes”, François désire la sainteté.

Au troisième tableau : “le baiser au lépreux”, lorsque François embrasse le lépreux, un double miracle se produit : le lépreux est guéri et François devient saint François.

Au quatrième tableau : “l’Ange voyageur”, l’Ange apparaît familièrement au milieu des hommes, comme un beau papillon énigmatique, et ceux-ci ne le reconnaissent

pas.

Au cinquième tableau : “l’Ange musicien”, l’Ange apparaît à saint François (qui le reconnaît tout de suite), et il joue un solo de viole d’une telle suavité que saint François s’évanouit.

Au sixième tableau : “le Prêche aux oiseaux”, saint François, initié aux mystères célestes par la musique de l’Ange, comprend le langage des oiseaux et parle avec eux.

Au septième tableau : “les Stigmates”, le Christ parle à saint François, et c’est le chœur qui symbolise la voix du Christ. Une immense Croix apparaît. Cinq rayons partent de la Croix et viennent frapper saint François - celui-ci reçoit le sceau de l’approbation divine par les Stigmates : il devient ainsi conforme au Christ dont il porte les cinq plaies : aux deux mains, aux deux pieds, au côté droit.

Au huitième tableau : “la mort et la nouvelle vie”, l’Ange apparaît de nouveau à saint François et lui promet le Paradis, saint François meurt, et le chœur chante sa résurrection future.

Grâce à l’énorme composition orchestrale, mon opéra contient des milliers d’accords et de combinaisons de timbres, avec de constants changements de couleurs. Dans le sixième tableau : “le Prêche aux oiseaux”, on entend non seulement les oiseaux que j’ai notés aux Carceri : le Troglodyte, le Rouge-gorge, la Fauvette à tête noire, mais aussi les oiseaux de l’Île des Pins (près de la Nouvelle Calédonie) : Eopsaltria, Philemon, la fauvette Gerygone, le Gammier - on entend aussi beaucoup d’oiseaux d’Italie, de France, et d’Europe (dont l’Alouette des champs, le Merle noir, la Grive musicienne, le Lorient), des oiseaux du Maroc, du Japon, l’oiseau-lyre d’Australie. Au début du tableau, et dans le grand concert d’oiseaux qui précède sa conclusion, en plus des rythmes très complexes des xylos et des Bois, certains instruments solistes jouent hors tempo (au signe du Chef), pour rendre l’impression de désordre organisé que donne un ensemble de chants d’oiseaux. Il ne s’agit pas de musique aléatoire : ce sont des tempi différents qui se superposent. Couleurs, chants d’oiseaux, rythmes, sont plus abondants ici que dans toutes mes autres œuvres. Ce qui domine cependant, c’est la Foi. Tout mon opéra est un immense acte de Foi en Dieu. Il est en même temps un hommage à la sainteté incarnée par saint François. L’œuvre se résume par ces paroles de saint François mourant :

“Seigneur ! Musique et Poésie m’ont conduit vers Toi : par image, par symbole, et par défaut de Vérité. Seigneur ! Illumine-moi de ta Présence ! Délivre-moi, enivre-moi, éblouis-moi pour toujours de ton excès de Vérité...”

L’acte de Foi s’augmente de l’Espérance en la Résurrection, chantée en conclusion par le chœur :

“De la douleur, de la faiblesse, et de l’ignominie : il ressuscite de la Force, de la Gloire, de la Joie !!!”