

Messiaen, *Le Banquet céleste, les corps glorieux* [1996]

L'orgue est consubstantiel à Messiaen. Ce n'est pas un hasard si le compositeur, dès sa vingt-troisième année, est nommé organiste titulaire de l'église de la Trinité à Paris, poste qu'il occupera jusqu'à sa mort, en 1988, accompagnant la célébration des messes dominicales, des mariages et des enterrements: instrument d'église, instrument de l'Eglise, l'orgue est pour Olivier Messiaen l'interprète direct de sa foi, le récitant de son credo. A deux infimes exceptions près, toutes les pages qu'il a consacrées à l'orgue sont des commentaires à tel texte de l'Écriture, de la liturgie ou des Pères. Sa musique d'orgue est toujours à programme, et ce programme est la foi. L'auditeur est constamment placé sous le signe de l'élévation, de la contemplation, de l'aspiration à l'éternité. L'adoration, l'extase, la prière ou la béatitude sont les «registres» de l'orgue de Messiaen.

*Le Banquet céleste* date de 1928. Cette courte pièce est un commentaire au texte de l'Évangile de Jean: «Celui qui mange ma chair et boit mon sang demeure en moi et moi en lui» – donc, comme le souligne Messiaen lui-même, cette page «a pour sujet la communion». Il s'agit d'une composition de jeunesse, puisque l'auteur avait alors à peine 20 ans. C'est même la toute première oeuvre de son catalogue. Elle est issue d'une page symphonique écrite au Conservatoire, dans la classe de Paul Dukas. On y trouve déjà des procédés techniques aussi novateurs que raffinés, sur les plans rythmique et harmonique: *Le Banquet céleste* recourt aux «modes à transposition limitée», échelles mélodiques particulières qui, après deux à six transpositions sur les degrés de la gamme chromatique tempérée, retombent sur les mêmes notes (l'exemple le plus simple, mais trop simple pour que Messiaen veuille y recourir, en est la gamme par tons). Mais l'essentiel, au delà des techniques, est d'exprimer en musique l'extase lente et contenue de la communion.

Les innovations techniques vont se multiplier dans *Les Corps glorieux*, de 1939, ultime composition de la première période créatrice de Messiaen,

juste avant la coupure de la guerre: recours à la métrique grecque, aux rythmes de l'Inde, polyrythmies, atonalisme ou dodécaphonisme, développement des «modes à transposition limitée». Mais dans cette oeuvre comme dans le *Banquet céleste*, l'essentiel n'est pas la technique pour elle-même. Il s'agit d'exprimer par des moyens musicaux une vérité théologique, un article de foi religieuse, en l'occurrence «la vie des ressuscités». Dans le long commentaire qu'il joint à son oeuvre, Messiaen nous décrit sa vision de cette vie éternelle: «libre, pure, lumineuse, colorée». Pièce après pièce, la musique se charge de traduire ces qualités célestes, ainsi que la «force», l'«agilité», la «subtilité», la «joie» ou la «clarté» des corps glorieux.

Pourquoi le premier morceau, «Subtilité des corps glorieux», propose-t-il une monodie sans accompagnement? Parce que les ressuscités sont délivrés de tout support contingent. Pourquoi le «combat de la mort et de la vie», quatrième morceau, et coeur de toute l'oeuvre, revient-il au langage tonal? Pour mieux opposer l'«ut mineur» de la mort au «fa dièse majeur» de la vie. Les grondements des basses vont traduire les horreurs du monde «inférieur», avant que la pièce ne regagne les hauteurs lumineuses. On songe aux combats spirituels et musicaux d'un certain abbé Liszt (qui dut certainement influencer Messiaen, par la médiation de Charles Tournemire).

Il est manifeste que la technique et même la physique de l'orgue répondent admirablement, et mieux que nul autre instrument, à ce désir constant de peindre les réalités supra-terrestres, réalités qui sont par définition délivrées des servitudes de la durée, de la pesanteur, de la fatigue et de la mort: *Le Banquet céleste* commence par une immense «tenue», pianissimo, et se poursuit en accords paisibles et d'une lenteur suprême, impensables au piano, et même aux cordes. De façon bien plus remarquable encore, la deuxième partie du «combat de la mort et de la vie», dans *Les corps glorieux*, est tout entière faite de «divines longueurs» où le son, quoique ténu (pour exprimer la «subtilité» des ressuscités), ne

succombe jamais: l'orgue n'est-il pas le seul instrument qui puisse tenir *éternellement* une même note, et dont le souffle ne soit pas tributaire du souffle de l'homme? En lui, grâce à lui, les limites humaines ne sont-elles pas transcendées?

On peut pourtant se demander si la musique pour orgue de Messiaen ne court pas les mêmes dangers que toute musique à programme, fût-il céleste: la «tenue» interminable n'est pas nécessairement l'image la plus adéquate de l'éternité; la monodie n'exprime pas à coup sûr le détachement des contingences, pas plus que l'opposition ut mineur-fa dièse majeur ne traduit immanquablement le combat de la mort et de la vie. Si cette musique, néanmoins, peut convaincre et même subjuguier l'auditeur, ce n'est pas parce qu'elle est un discours édifiant, c'est par sa beauté propre, au delà de tous les commentaires.