Zeitschrift: Dissonance

Herausgeber: Association suisse des musiciens

Band: - (2003)

Heft: 79

Artikel: Le retour de la magie dans la musique : la constellation Varèse - Jolivet - Messiaen

Autor: Hirsbrunner, Theo

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927847

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LE RETOUR DE LA MAGIE DANS LA MUSIQUE

PAR THEO HIRSBRUNNER

La constellation Varèse – Jolivet – Messiaen

Le groupe de la Jeune France lors de sa fondation.

De gauche à droite :

André JOLIVET, Yves BAUDRIER, Olivier MESSIAEN, DANIEL-LESUR.

Olivier Messiaen

Yves Baudrier

Manifeste de fondation de «La Jeune France» (© Association Les Amis d'André Jolivet)

Vers 1930, une nouvelle génération émerge dans la vie musicale française[1]. Les membres du *Groupe des Six* – Milhaud, Poulenc, Auric, Durey, Honegger et Germaine Tailleferre – ont atteint la maturité; leurs provocations, qui avaient encore scandalisé le public vers 1920, sont oubliées. Le créateur des *Ballets russes*, Serge Diaghilev, meurt en 1929 à Venise; ses dernières années n'avaient d'ailleurs plus été marquée par la «sauvagerie» barbare de l'époque d'avant-guerre, où *Le Sacre du printemps* de Stravinski avait déclenché une véritable bagarre au Théâtre des Champs-Elysées.

Dans les années 1930, Stravinski se tourne lui-même de plus en plus vers les Etats-Unis et cultive un style néo-classique – comme dans *Perséphone* (1934) et *Jeux de cartes* (1937) –, grâce auquel il maintient l'auditeur à distance; ses sculptures monumentales ou les marionnettes de ses cartes à jouer n'invitent pas à s'identifier avec l'action théâtrale. On n'oubliera pas non plus que la politique hostile du Troisième Reich vis-à-vis de l'art moderne se fait aussi sentir indirectement à Paris en favorisant la modération. Les excès qui, vers 1920, avaient non seulement été tolérés, mais même souhaités, au nom de la liberté de l'art, ne paraissent plus possibles désormais.

Un symptôme important de ce changement dans la vie culturelle est le fait que les artistes cherchent à s'engager moralement et rejettent les théories telles que le dodécaphonisme de Schönberg comme pures acrobaties intellectuelles (Yves Baudrier, Daniel-Lesur, etc.), ou n'acceptent alors la musique contemporaine et le progrès que s'ils se justifient par un ordre garanti lui-même par l'harmonie du cosmos (Olivier Messiaen, André Jolivet)[2]. Au nom de la «sincérité», de la «générosité» et de la «conscience artistique», ces quatre compositeurs fondent vers 1936 le groupe *La Jeune France*[3]. Mais avant cette date, d'autres facteurs externes influencent le changement du climat culturel.

EDGAR VARÈSE À PARIS

L'un des événements principaux est l'arrivée à Paris, en 1929, de Varèse, qui avait déjà composé jusque-là des œuvres révolutionnaires telles qu'*Amériques* (1920), *Offrandes* (1922), *Hyperprisms* (1923), *Octandre* (1924) et *Intégrales* (1925) et en avait donné la première audition à New York. Un grand nombre de ces pièces déclenche des scandales inouïs à Paris, où elles sont pratiquement inconnues, car leur dureté et leur brutalité font fi de toutes les précautions esthétiques de la musique européenne. Il n'est pas tout à fait sûr que Varèse ait assisté à la première du *Sacre du printemps*, mais la même sauvagerie archaïque – que Stravinski avait abandonnée depuis longtemps – anime ses propres compositions[4].

En avril 1930, Varèse accorde à l'écrivain dadaïste Georges Ribemont-Dessaignes une interview dans laquelle il explique que la musique actuelle s'accroche à des formules académiques, alors que les autres arts sont tous en progrès constant[5]. Il fait allusion à l'architecture américaine de son temps, qui met en valeur la beauté de la construction pure, œuvre d'ingénieurs et non d'artistes. Les nouvelles conceptions exigent de nouveaux matériaux, des vibrations électriques qui aillent plus loin que notre système tempéré. Ce qu'il faut, ce sont de nouveaux instruments et des spéculations illimitées sur les lois de l'acoustique.

Plusieurs de ces revendications ont été exaucées depuis, et cela même à Paris, où l'Institut de recherche et de coordination acoustique/musique (IRCAM) fait non seulement avancer les recherches, mais crée aussi des œuvres appréciées par un public éclairé, comme *Répons, Anthèmes 2, Dialogue de l'ombre double* et *… explosante-fixe…* de Pierre Boulez et de son assistant Andrew Gerszo, spécialiste de l'électronique[6].

On n'en était toutefois pas encore là, vers 1930. Seul André Jolivet rédige une réduction pour piano à quatre mains d'*Octandre* et devient ensuite élève de Varèse en 1930 (le seul que Varèse trouvera à Paris!)[7]. Pendant les leçons, on ne compose pas, mais on fait des recherches en acoustique. Car pour Varèse, la musique n'est rien d'autre que du «son organisé», et l'orchestration équivaut à la composition – ce n'est donc pas une simple «couleur» ajoutée après coup aux notes. Le son lui-même génère la structure; il n'est pas le moyen permettant d'atteindre une fin, mais participe activement à la gestation des rythmes et des accords – tendance qui aboutira, au-delà de Messiaen, aux «spectralistes» (Gérard Grisey, Tristan Murail) et à des musiciens encore peu connus, comme Jean-Luc Hervé et Allain Gaussin.

A y regarder de plus près, les années 1930, que je viens de décrire comme étant en retrait par rapport aux positions progressistes, se révèlent avoir été une brève période de tentatives très en avance sur leur temps, dues à une petite élite dont le centre était Varèse, et qui rassembla assez vite les artistes de Montparnasse – Picasso, Miró, Calder, Wiéner et son partenaire Doucet, Antonin Artaud, etc. On se retrouvait chez Varèse pour manger des spaghetti, à la rue Belloni, ou allait dîner au *Dôme* ou à *La Coupole*.

Olivier Messiaen s'y serait aussi joint et aurait fait à Jolivet le compliment suivant: «Monsieur, vous écrivez de

1. Danièle Pistone (dir.), *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris 2000, p. 361 sq.

2. Pistone, p. 102.

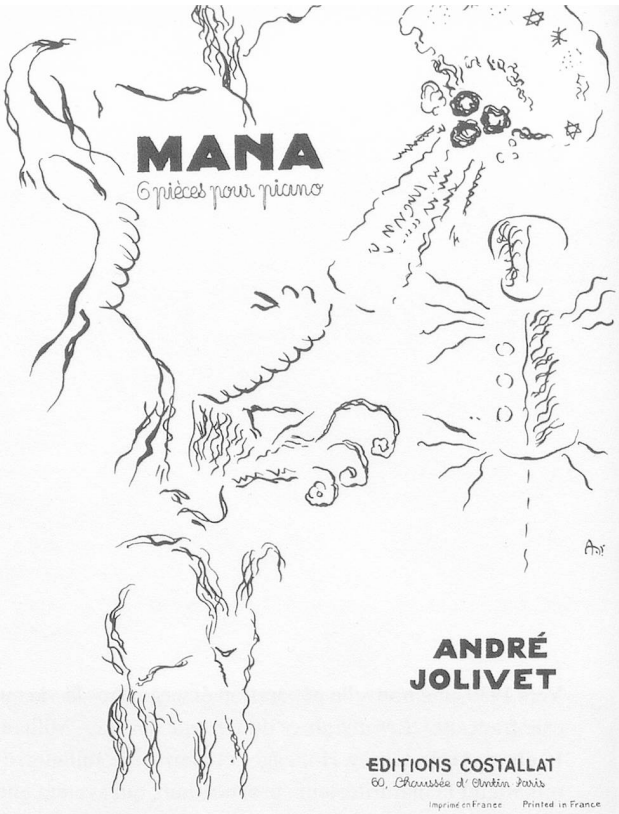
3. Pistone, p. 180.

4. Theo Hirsbrunner, *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, Laaber 1995, p. 155 sq. Cf. aussi Hilda Jolivet, *… avec Jolivet*, Paris 1978, p. 53 sq.

5. Edgar Varèse: *Ecrits* (Louise Hirbour, éd.), Paris 1983, p. 57-71. Sur G. Ribemont-Dessaignes cf. la collection de manifestes, poésies, romans, articles, projets, pièces de théâtre, films et chroniques, publiée sous son nom et sous le titre *Dada*, Paris, 1994.

6. Hirsbrunner, p. 232 sq.

7. H. Jolivet, p. 53 sq.



Exemple 1: Couverture de « Mana, 6 pièces pour piano », Editions Costallat

la musique que je voudrais écrire»[8]. L'heure n'était cependant pas encore venue: au début des années 1930, Jolivet écrivait de la musique beaucoup plus moderne que Messiaen, qui ne le rattrapa que bien plus tard et dépassa tous les confrères de sa génération. Un fait révèle l'amitié précoce des deux compositeurs: le 5 décembre 1935, Messiaen et sa femme, Claire Delbos, elle-même compositrice, exécutent l'*Air pour bercer* (1931) de Jolivet pour violon et piano à la radio française. Jolivet et Messiaen partagent la volonté d'établir dans leurs œuvres «les rapports entre la Terre et le Ciel, entre le Visible et l'Invisible», le premier en évoquant des rites archaïques et magiques, le second en affichant ses convictions chrétiennes, mais en restant ouvert à l'influence asiatique. Etant donné la différence fondamentale des caractères et des styles de vie, il est peu probable, en revanche, que Messiaen ait eu des contacts étroits avec Varèse; comme organiste de l'église de la Sainte-Trinité, il ne pouvait guère participer à la vie de bohème du quartier Montparnasse. La constellation Varèse-Jolivet-Messiaen surgit cependant dans un cadre purement artistique, à l'occasion de six petites pièces pour piano de Jolivet, dédiées à Louise, femme de Varèse, et commentées par Messiaen.

MANA (1935)

Avant de retourner en Amérique (1933), Varèse fait cadeau à Jolivet de quelques objets qui prendront place sur son Steinway. Il s'agit de: 1) deux sculptures d'Alexander Calder (un profil humain en fil de fer et un oiseau aux ailes mobiles, découpé dans un seul morceau de fer blanc), 2) deux animaux de paille (une chèvre de Suède et un petit cheval à crinière bleue), 3) une statuette de femme (princesse balinaise portant un large diadème et des boucles d'oreille épaisses), 4) un pantin trouvé aux Puces, baptisé Beaujolais par Varèse en l'honneur de son vin préféré. C'est à ces objets que font allusion les titres des six pièces pour piano: 1. *Beaujolais*, 2. *L'Oiseau*, 3. *La Princesse de Bali*, 4. *La Chèvre*, 5. *La Vache* et 6. *Pégase*[9]. Au-dessus du titre *Mana* donné à tout le cycle figure la dédicace «A Louise Varèse», en dessous la remarque énigmatique « …cette force qui nous prolonge dans des fétiches familiers». Pour rehausser encore le mystère, Jolivet a dessiné une couverture qui, selon moi, présente des formes difficilement déchiffrables de serres d'animaux, de marionnettes, d'yeux grands ouverts et d'astérisques. (Exemple 1)

Dans un commentaire d'une page précédant la musique, Messiaen explique ensuite le titre mystérieux: *Mana* n'est autre que le nom des fétiches des peuples primitifs. «Le style de MANA ne se situe pas. Quand son auteur nous parlera de ‹transmutation de la matière sonore›, avouera son admiration pour ALBAN BERG et ses travaux d'acoustique avec EDGAR VARÈSE, nous nous sentirons encore très loin du lieu mystérieux où il balance son envoûtement.»

Messiaen loue ensuite la richesse des motifs perpétuellement variés, les grands sauts intervalliques, les rythmes complexes; l'extrême mobilité de tous les composants et des résonances harmoniques («ondes surentendues»), dues à l'usage abondant de la pédale, engendre un espace sonore entièrement neuf. On aura une idée de la nouveauté de cette technique en comparant le début et la fin de *Beaujolais.* (Exemple 2)

Les mêmes motifs reparaissent modifiés et amplifiés, parfois aussi déplacés d'une octave et renversés (la quarte *sol'-do''* de la mesure 3 devient la quinte *DO-SOL* de la 4e mesure avant la fin). (Exemple 3)

L'indication «Laissez vibrer» a valeur de programme pour de nombreux autres passages musicaux; Jolivet y traite les éléments avec la même liberté souveraine que Schönberg dans les Pièces pour piano op. 23, où prend forme la technique sérielle. Dans ces deux œuvres – de Jolivet et de Schönberg –, nous assistons à des processus de mutation historiques, qui aboutiront finalement à des résultats entièrement différents. Jolivet s'engage, comme on l'a vu, dans une musique répétitive et rituelle, qui utilise parfois le piano comme percussion, surtout dans la troisième pièce, *La Princesse de Bali*, où les rythmes frappés alternent brusquement avec des mélismes exotiques. (Exemple 4)

8. H. Jolivet, p. 85.

9. Les citations suivantes sont extraites de A. Jolivet, *Mana, 6 pièces pour piano*, Costallat, Paris 1948 (aujourd'hui chez Jobert, Paris).

Exemple 2: « Beaujolais », 4 premières mesures

A Louise VARÈSE

MANA

... cette force qui nous prolonge
dans nos fétiches familiers

6 *PIÈCES POUR PIANO*

André JOLIVET
1935

I. Beaujolais

(♩ = 96)
Avec entrain _ non sans bizarrerie

Exemple 3: « Beaujolais », 10 dernières mesures

au Mouvt _ un peu plus lourd (♩ = 80)

Exemple 4: « Princesse de Bali », haut de la page 7)

Voici le commentaire, parfois ironique, de Messiaen: «Evocation de longs tambours balinais que l'on percute aux deux extrémités, du bout des doigts. La princesse, belle de laideur et coiffée d'un immense diadème de paille, fait son entrée, timide et naïve.» A la fin du morceau, un accord *pianissimo* est arpégé dans le grave «comme un gong très grave» et le point d'orgue doit être tenu très longtemps («Laissez mourir le son»). Il se peut que le fait qu'en 1934, Varèse ait justement été en train d'écrire *Ecuatorial*, où il évoque un monde exotique, soit une pure coïncidence avec l'œuvre de son ancien élève; mais les visites fréquentes de Messiaen au Musée de l'Homme prouvent l'existence d'intérêts communs, qui porteront encore des fruits beaucoup plus tard, par exemple dans les *Couleurs de la Cité céleste* (1963), où l'usage abondant de percussions d'origine très diverse noie la Jérusalem céleste évoquée dans le titre sous un tourbillon extatique de sons et de bruits païens.

La Chèvre donne aussi une idée très vivante de la musique de Jolivet, (exemple 5) que Messiaen commente ainsi: «LA CHÈVRE est très caractéristique de la manière jolivesque. Accords dissonants répétés durement, opposition constante des registres, thème de trois notes, qui passe d'une voix à l'autre [...] on le retrouve partout, têtu, obstiné.» Je voudrais ajouter qu'il pourrait s'agir ici de sons partiels «artificiels», comme les «spectralistes» en construiront et déconstruiront plus tard, c'est-à-dire des «ondes surentendues» déjà évoquées par Messiaen, qui font vibrer l'espace sonore grâce aux dissonances. Voilà pourquoi *Mana* est une œuvre prophétique à maint égard; elle anticipe une évolution qui ne démarrera complètement que longtemps après la Deuxième Guerre mondiale.

LE GROUPE JEUNE FRANCE

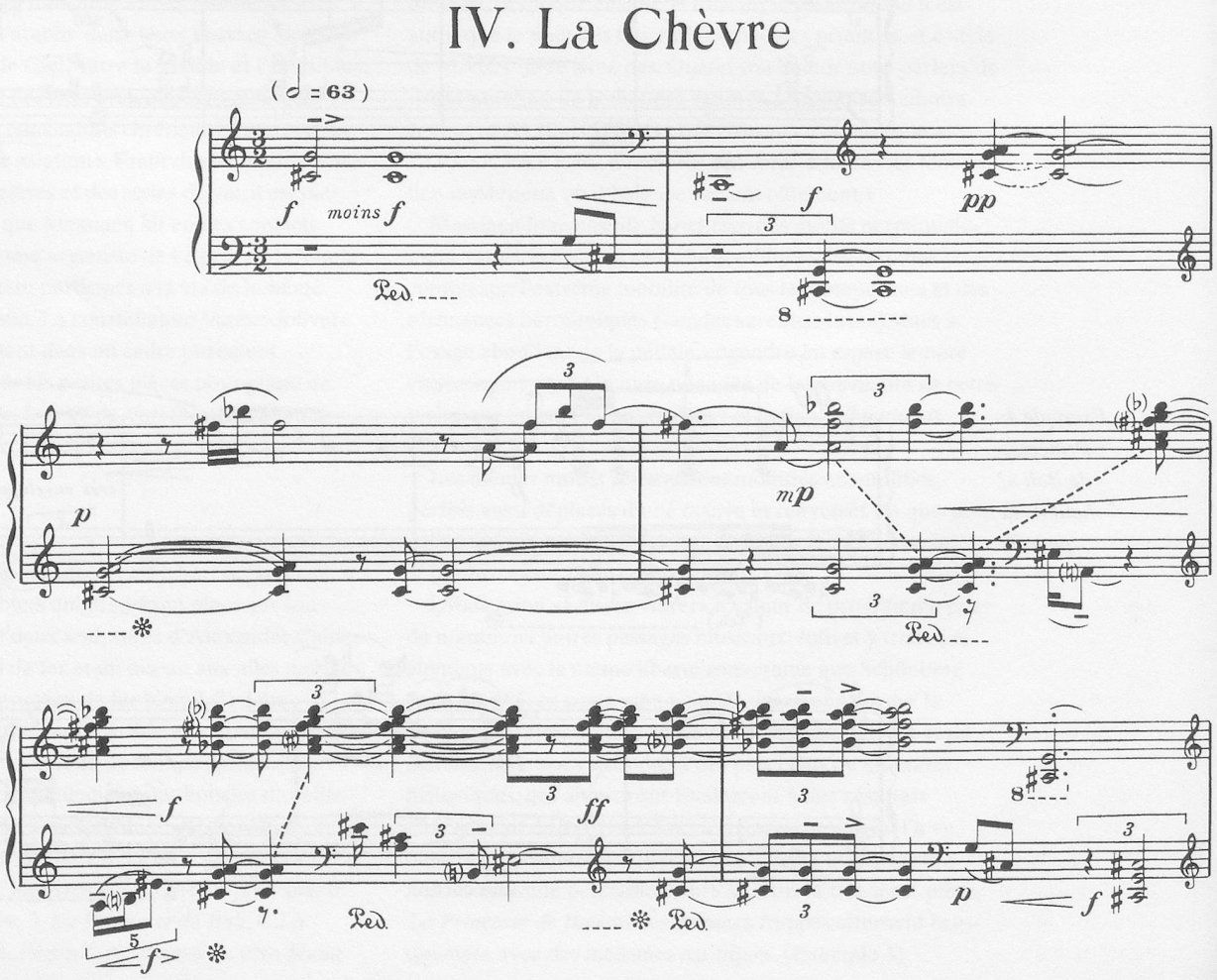
Le 3 juin 1936, Messiaen et Jolivet se présentent pour la première fois ensemble au public de la Salle Gaveau, en compagnie d'Yves Baudrier et de Daniel-Lesur. Le «premier concert de *La Jeune France*» est dirigé par Roger Désormière, chef dont l'attention et le flair vis-à-vis de tout ce qui est neuf et valable ont fait le héraut de l'évolution musicale de 1920 à 1950.[10] Le programme imprimé commence par un manifeste qui serait presque entièrement de la plume de Jolivet: «Les conditions de la vie devenant de plus en plus dures, mécaniques et impersonnelles, la musique se doit d'apporter sans répit, à ceux qui l'aiment, sa violence spirituelle et ses réactions généreuses»[11]. Il passe ensuite aux objectifs déjà cités du groupe, «la sincérité, la générosité et la conscience artistique». «*La Jeune France* se propose la diffusion d'œuvres jeunes, libres, aussi éloignées d'un poncif révolutionnaire que d'un poncif académique.» Le programme comprend des œuvres des quatre jeunes gens, mais aussi une *Ballade pour piano et orchestre* de Germaine Tailleferre, avec en soliste Ricardo Viñes, qui avait déjà joué des premières auditions de Debussy et Ravel au début du XXe siècle.

De Jolivet, Désormière dirige la *Danse incantatoire* avec deux ondes Martenot, instrument dont les possibilités presque illimitées – du vagissement éthéré à l'ouragan impétueux – inspireront par la suite au compositeur un concerto avec orchestre (1947). Le titre est typique de Jolivet, dont l'incantation est le domaine de prédilection: la même année que la *Danse incantatoire*, il écrit *Cinq Incantations* pour flûte seule, en 1938 *Cosmogonie* pour piano et, en 1939, les

10. Nigel Simeone, *Olivier Messiaen. Catalogue of works*, Tutzing 1998, p. 16-19.

11. Pistone, p. 180.

Exemple 5: « La Chèvre », mesure 1-6)



Edgar Varèse et André Jolivet lors d'une visite à l'Escorial, Madrid 1933 (© Association Les Amis d'André Jolivet)

Cinq Danses rituelles, qui développent toutes le style de *Mana*, mais sans retrouver la spontanéité et la fraîcheur de ces six pièces. Les *Cinq Incantations* pour flûte seule font penser que Jolivet connaissait *Density 21,5* de Varèse (écrit également avant 1936) ou que les influences circulaient d'un compositeur à l'autre. Les mêmes répétitions interminables et éruptions subites caractérisent en tout cas les deux œuvres. En 1944, dans le *Chant de Linos* pour flûte et piano, Jolivet revient à ce style – sous une forme adoucie – pour évoquer les plaintes et les danses en l'honneur d'un Grec de l'Antiquité mort trop jeune.

Les deux contributions de Messiaen au concert du 3 juin 1936, *Hymne au Saint-Sacrement* et *Offrandes oubliées*, sont moins spectaculaires; elles avaient d'ailleurs déjà été données à Paris. La première sera perdue en 1944, mais reconstituée de mémoire; la seconde surprend toutefois par les changements abrupts d'humeur. Les douces harmonies de *La Croix* sont suivies par les rythmes durs du *Péché*, où l'on décèle peut-être une première influence du *Sacre du printemps*. *L'Eucharistie*, qui suit sans interruption, reprend le ton du premier mouvement. Il serait tentant de dire que Messiaen a heureusement dépassé ces accords quelque peu sirupeux par la suite, mais on les retrouvera en 1991 dans *Un sourire* (en l'honneur de Mozart). La douceur extrême et les dissonances brutales doivent être entendues ensemble, à titre complémentaire; elles sont inséparables et illustrent un monde d'excès, qui comprend aussi bien le doux que le dur. L'un agit dans l'autre et ne peut être considéré isolément.

Dans *Le Ménestrel* du 12 juin 1936, Roger Vinteuil commente le concert avec beaucoup de compréhension, ne mentionnant que brièvement Baudrier et Daniel-Lesur pour concentrer toute son attention sur Messiaen et Jolivet, dont il décrit les contributions avec animation – tout en prévenant de ne pas prendre le manifeste trop au sérieux[12]. Il parle de «paysages sonores souvent savoureux, quelquefois irritants» chez Jolivet, de «mysticité ardente, élevée, réfléchie» chez Messiaen; la musique est affranchie des influences littéraires et revient à la «classique pureté» des éléments «timbre et rythme».

Tout comme des initiatives analogues, les concerts du *Triton* ou de la *Spirale*, ceux de *La Jeune France* ne survivront pas à la profonde césure de la Deuxième Guerre mondiale[13]. Ce n'est que dans les années 1950 que les soirées du *Domaine Musical*, organisées par Pierre Boulez, auront un effet durable; elles se poursuivent encore de nos jours à un niveau international grâce à l'Ensemble Intercontemporain et ont suscité des imitateurs et rivaux dans tous les pays occidentaux.

CINQUANTE ANS APRÈS

En 1986, Messiaen, devenu entre-temps mondialement célèbre, accorda une série d'interviews qui prouvent à quel point ses expériences de jeunesse étaient restées vives. A la remarque qu'il manifestait une prédilection pour les instruments à percussion et qu'il refoulait plutôt les cordes, il répond: «Ces instruments nous offrent la puissance, la poésie et l'irréalité, autant les vibraphones avec leur résonance vibrée que les gongs, les tam-tams et les cloches avec leur halos d'harmoniques…»[14] Parmi les pionniers de la musique moderne, il cite non seulement Debussy, Schönberg, Berg et Webern, mais aussi Stravinski et Varèse, ce dernier surtout pour ses recherches dans le domaine des agrégats sonores: «Son harmonie repensée (où la conception de l'accord est remplacée par des complexes de résonance calculés pour un maximum de couleur et d'intensité) est également prophétique de la plupart des sonorités actuelles…»[15]

Son interlocuteur pensant avoir nommé ainsi tous les responsables de l'art moderne, Messiaen le contredit: «Pas tout à fait. Il convient tout de même d'ajouter, à côté de Varèse, le nom d'André Jolivet, qui est son continuateur et qui, lui aussi, apporta sa pierre à l'édifice, notamment par le retour à la magie dans la musique. Cet aspect incantatoire n'est certes pas à dédaigner […] c'est peut-être une force mal connue…»[16]

Varèse, Jolivet, Messiaen – trois astres dont les orbites se sont rapprochées un jour et qui ont laissé dans le ciel le dessin d'une constellation gravé dans nos mémoires. Même si Jolivet a plutôt joué les intermédiaires, son rôle a été indispensable dans le champ gravitationnel d'attraction et de rejet qui donne à l'histoire de la musique ses véritables contours.

12. Simeone, p. 209.

13. Pistone, p. 364 sq.

14. Olivier Messiaen, *Musique et couleur*, Paris 1986, p. 61. Cet ouvrage est une version enrichie de Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris 1967.

15. Messiaen, p. 211.

16. Messiaen, p. 211.