

La Maison-Dieu, 207, 1996/3, 95-129

Jean-Rodolphe KARS

L'ŒUVRE D'OLIVIER MESSIAEN ET L'ANNÉE LITURGIQUE

L'ŒUVRE d'Olivier Messiaen est porteuse d'un extraordinaire message de foi, d'espérance et d'amour. Le « secret » de la vie spirituelle du grand compositeur catholique (1908-1992) et de toute sa création se dévoile peut-être comme nulle part ailleurs dans les paroles qu'il met sur les lèvres de S. François d'Assise au moment où celui-ci s'apprête au grand Face-à-Face, paroles empruntées en partie à S. Thomas d'Aquin : « Seigneur, Seigneur, Musique et Poésie m'ont conduit vers Toi : par image, par symbole, et par défaut de vérité... Seigneur, Seigneur, illumine-moi de ta Présence ! Délivre-moi, enivre-moi, éblouis-moi pour toujours de ton excès de vérité. » (*Saint François d'Assise*, opéra. Texte et musique d'Olivier Messiaen.)

Cette soif de Dieu imprime à toute son œuvre un caractère d'émerveillement, de louange, d'exultation qui alterne avec des pages d'intense contemplation conduisant au silence de l'Adoration. La prodigieuse diversité des nombreux éléments, parfois fort contrastés, de son langage musical est entièrement ordonnée à la louange de Dieu

et à l'expression des mystères de la foi catholique¹. D'où une étonnante cohérence et unité interne qui sont la marque de sa fidélité sans faille à la grâce reçue, dès sa petite enfance, selon lui : « Je suis né croyant. Je n'aurais peut-être rien composé si je n'avais pas eu cette grâce. » Le privilège du génie, humblement mis au service de cette grâce qu'il a fait fructifier à travers plus de soixante ans de créativité intense, allant de pair avec son ministère liturgique au Grand Orgue de l'église de la Trinité à Paris — ministère qu'il exerça de 1931 à 1992, l'année de son décès — font d'Olivier Messiaen un vrai témoin de la foi en notre temps. Il est l'auteur d'une œuvre immense, aux dimensions à la fois musicale et poétique, spirituelle et théologique, mystique et prophétique. Nous ne pouvons, dans les limites de cet article, approfondir et analyser chacune de ces dimensions. Nous nous contenterons d'examiner quelques éléments qui nous permettent d'affirmer aussi que l'œuvre de Messiaen participe, à sa manière propre, à la liturgie de l'Église.

II. Messiaen et la liturgie.

Si l'on considère l'aspect « fonctionnel » de la liturgie, il n'y a que très peu d'œuvres de Messiaen qui puissent être utilisées au cours d'un office. Le *O Sacrum Convivium*, pour chœur mixte *a cappella*, de 1937, est assez souvent chanté comme action de grâces après la communion eucharistique, bien que sa première destination ait été l'office des secondes Vêpres de la solennité du Corps et du Sang du Christ (Fête-Dieu). Il s'agit de l'antienne du *Magnificat* : « Ô banquet sacré, où l'on reçoit le Christ ; mémorial de sa passion, où l'âme est remplie de grâce, où nous est donné le gage de la gloire future, alleluia » (paroles de S. Thomas d'Aquin).

1. « La première idée que j'ai souhaité exprimer, et de loin la plus importante, c'est l'existence des vérités de la foi catholique » (Olivier Messiaen).

L'autre œuvre entrant dans le cadre liturgique est la *Messe de la Pentecôte*, pour orgue, de 1950. Comprenant cinq pièces (Entrée, Offertoire, Consécration, Communion, Sortie), « elle correspond à peu près exactement à la durée d'une messe basse et ses divisions essaient de coïncider avec celles de l'office. Elle commente différents aspects du mystère de la Pentecôte, qui est la fête du Saint Esprit » (Olivier Messiaen). De fait, il n'y eut pas, pour cette œuvre, de première audition « officielle ». Le dimanche de la Pentecôte 1951, Messiaen, au Grand Orgue de la Trinité, l'intégra discrètement à la célébration eucharistique. Ce n'est qu'après coup qu'elle est devenue aussi une œuvre de concert. Ce chef-d'œuvre est un fruit de l'intense activité liturgique de l'organiste compositeur de la Trinité qui affirme qu'on y trouve « le résumé de toutes ses improvisations réunies ».

On peut, bien entendu, envisager l'exécution des quelques pièces isolées pour orgue, tels *Le Banquet céleste* (1928) qui convient particulièrement pour l'action de grâces après la communion ; *l'Apparition de l'Église éternelle* (1932) et le *Verset pour la fête de la Dédicace* (1960) trouvent naturellement leur place au cours de la célébration solennisée de l'anniversaire de la Dédicace d'une église ; quant au *Diptyque* (1930), il conviendrait parfaitement pour un temps de méditation prolongée lors d'un office pour défunts. Sinon, il faut se résoudre à puiser dans les grands cycles pour orgue qui jalonnent l'œuvre de Messiaen, depuis *L'Ascension* (1934) qui contient quatre pièces, jusqu'au *Livre du Saint Sacrement* (1984) qui en contient dix-huit, et en extraire telle ou telle pièce apte à éclairer le mystère célébré. Si, à mon avis, il n'est pas idéal de donner des extraits de cycles au cours d'un concert, cette démarche peut se justifier à l'intérieur d'un acte liturgique, le poids de signification de celui-ci communiquant nécessairement sa densité et sa richesse transcendante à la pièce exécutée.

Cette utilisation de la musique d'Olivier Messiaen dans le cadre liturgique ne peut concerner, à quelques très rares exceptions près, que son œuvre d'orgue, bien évidemment. À elle seule, celle-ci parcourt la presque-totalité

du cycle liturgique : Noël, Pâques (Passion et Résurrection), Ascension, Pentecôte, Sainte Trinité, Saint Sacrement, Toussaint (grâce surtout au cycle *Les Corps glorieux*), Fête de la Dédicace des églises. Soixante-trois pièces au total (plus de sept heures de musique) qui constituent un des plus ineffables sanctuaires sonores de l'histoire de la musique, à la gloire de Dieu.

III. La dimension liturgique inhérente à toute son œuvre.

Nous quittons à présent le domaine plus limité de l'aspect fonctionnel de la liturgie pour élargir notre regard et essayer de percevoir ce qu'il peut y avoir d'essentiellement liturgique — au sens large — dans toute l'œuvre d'Olivier Messiaen. Après quoi, dans un chapitre ultérieur, nous verrons plus précisément les correspondances avec l'année liturgique. Au préalable, deux remarques pour mémoire :

— Messiaen n'a pas seulement écrit pour orgue. Le piano occupe une place primordiale dans son œuvre, en solo ou avec orchestre ; musique vocale (la plupart des textes sont du compositeur lui-même) ; son unique et immense opéra, *Saint François d'Assise* ; musique de chambre ; chœur ; orchestre, etc. ; tous ces éléments constituent un univers sonore et spirituel d'une puissante originalité.

— Messiaen n'a pas non plus exclusivement écrit sur des sujets religieux, bien que, nous le verrons, la dimension religieuse soit toujours implicite. Sa passion grandissante pour l'ornithologie l'a poussé à consacrer des pièces entières aux chants d'oiseaux, tel le célèbre *Catalogue d'oiseaux*, pour piano (1958). Un impressionnant triptyque inspiré du mythe de Tristan et Yseult est consacré à l'amour humain, la *Turangalîla-Symphonie*, pour piano, ondes Martenot et orchestre, en constituant le centre. L'infatigable explorateur des « mystères » du rythme et de la durée — rappelons qu'il est l'auteur d'un gigantesque *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, œuvre didactique en sept volumes dont les deux premiers viennent de paraître — nous a laissé des œuvres très spéculatives en ce domaine, en particulier les *Quatre*

études de rythme, pour piano (1950), qui ont été un moment à la pointe de la recherche contemporaine en matière de langage musical.

Enfin, il convient de rappeler cette faculté étonnante de notre compositeur, qui consistait à voir intérieurement des couleurs très précises lorsqu'il entendait des complexes de sons, couleurs qu'il a souvent notées dans ses partitions. Là, nous rejoignons le domaine religieux car il a mis cette faculté au service de sa contemplation émerveillée des Mystères ; ainsi son œuvre pour piano solo, orchestre à vents et percussion, *Couleurs de la Cité céleste* (1963).

Quels sont donc les divers et riches éléments qui nous aideront à approfondir notre étude de la dimension liturgique de l'œuvre de Messiaen ?

L'organiste liturgique. Durant soixante-et-un ans, Messiaen a officié au Grand Orgue de la Trinité, à cette tribune où il avait en quelque sorte établi sa « demeure » ; lieu d'enracinement spirituel et musical, d'inspiration et de recherche, de travail et de recueillement, où il se sentait aussi selon ses propres paroles comme un « paroissien lié à l'office » et faisant « corps avec la liturgie ». Ce sens de la liturgie, il l'a acquis au début de son ministère grâce à la lecture, recommandée par son confesseur, du livre de Dom Columba Marmion, *Le Christ dans ses mystères*. Messiaen raconte : « J'ai découvert un livre magnifique [...] chaque mystère du Christ est analysé en fonction des offices de l'année liturgique [...] Chaque mystère a sa beauté spécifique, sa splendeur particulière comme, aussi, sa grâce propre². » Et plus tard, l'auteur du *Livre du Saint Sacrement* devait livrer un peu du secret qui l'habitait alors qu'il « officiait » à la tribune de la Trinité : « Je suis attaché à participer comme organiste à l'office dominical. Je suis à ce moment-là en étroite liaison avec ce qui se passe à l'autel, presque comme un prêtre... Pendant l'office, je participe au mystère qui se déroule, celui qui s'inscrit dans la consécration du pain et du vin, celui de la transsubstantiation. Il y a là le

2. Cité par l'organiste Susan Landale, revue *L'Orgue*, n° 224 (1992).

Saint Sacrement présent pendant que j'improviserai, et je sais que dans ces conditions, ce que je fais est meilleur qu'en concert³. » Cet intense esprit liturgique rejaille nécessairement et naturellement sur l'ensemble de son œuvre. Voici une parole pénétrante du vieux Père Gaillard, curé de Petichet, qui a connu Messiaen durant les vingt dernières années de sa vie, parole qui résume tout notre propos : « Messiaen n'avait pas la vocation sacerdotale, mais il avait l'âme d'un prêtre. »

Musique « sacramentelle ». L'auteur des *Trois petites liturgies de la Présence divine* a, grâce à l'extrême inventivité de son langage esthétique, une grande puissance d'évocation. Ceux qui ont eu la chance de l'entendre lors de ses célèbres improvisations durant la nuit pascale ne pourront jamais oublier la fresque sonore qui se dessinait peu à peu au fil de son inspiration, évoquant les diverses étapes du récit de la Création. Cette faculté de rendre « visible » par l'audition se retrouve bien sûr dans sa musique écrite, où il nous fait « entendre » des rochers, la mer, un coucher de soleil, parfois des parfums, et par-dessus tout des couleurs. Lorsque cette puissance d'évocation — réalisée grâce à une prodigieuse science du timbre, de la mélodie, de l'harmonie, du rythme, de la structure... — est mise au service des réalités invisibles de la foi, nous touchons là à une musique que je qualifierais de « sacramentelle ». En effet, l'œuvre de Messiaen ne se contente pas d'enseigner, d'illustrer, d'« embellir » les vérités de la foi ; elle n'est pas seulement *ornamentum*. Elle est aussi *sacramentum*, car l'univers sonore de sa musique nous met en quelque sorte en contact avec la substance même des mystères contemplés. Musicien de l'invisible et de l'inouï, musicien de « ce que l'oreille n'a pas entendu » (1 Co 2, 9), Messiaen est le témoin humble et ébloui de l'Indicible de Dieu. Témoin de la « démesure », de l'« excès » de l'Amour de Dieu-Trinité qui établit une Alliance éternelle avec son peuple et avec chacun de nous. Peut-on risquer une comparaison

3. Cité par la revue *Caecilia*, diocèse de Strasbourg, janvier-février 1993.

peut-être trop schématique, mais éclairante ? Si le grand Jean-Sébastien Bach peut être considéré théologiquement parlant comme le musicien de la Parole — et cela Messiaen l'est aussi, ô combien ! — l'auteur de *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* doit en plus être considéré comme le musicien de la « sacramentalité » de l'Église, le chantre de la vertigineuse proximité de Dieu. Cette vocation prophétique de notre compositeur-théologien reçoit un éclairage singulier à travers les paroles de S. Jean : « Ce qui était dès le commencement, ce que nous avons entendu, ce que nous avons vu de nos yeux, ce que nous avons contemplé, ce que nos mains ont touché du Verbe de vie, — car la vie s'est manifestée : nous l'avons vue, nous en rendons témoignage et nous vous annonçons cette Vie éternelle, qui était tournée vers le Père et qui nous est apparue — ce que nous avons vu et entendu, nous vous l'annonçons... » (1 Jn 1, 1-3).

Musique « eschatologique ». En décembre 1977, Messiaen a prononcé une conférence à Notre-Dame de Paris, qu'il a structurée en trois parties. La première partie traite de *la musique liturgique*, et l'auteur y explique que pour lui il n'y en a qu'une : le plain-chant. « Seul, le plain-chant possède à la fois la pureté, la joie, la légèreté nécessaires à l'envol de l'âme vers la Vérité⁴. » Messiaen loue l'extraordinaire souplesse mélodique, la liberté rythmique (qu'il compare à celle des chants d'oiseaux), la pureté du dessin des Neumes de plain-chant. Dans un texte plus tardif (1981), il fait une remarque intéressante sur le plain-chant en rapport avec l'éternité de Dieu. « La musique sacrée repose sur le fait que Dieu n'a pas "commencé" [...] Le plain-chant [...] est un travail humble, anonyme, dont la simplicité rejoint cette absence de commencement. Toute musique, capable de renoncer à la progression dramatique pour se heurter contre le mur du non-commencement, est par là même sacrée⁵. » Les mélodies de plain-chant sont un des éléments les plus

4. Olivier MESSIAEN, conférence de Notre-Dame, Alphonse Leduc éd.

5. « Musiques », revue *Corps écrit*, août 1981.

précieux du langage de l'auteur des *Corps glorieux*. Il les utilise en les transformant souvent, les faisant passer à travers son « prisme » personnel, en changeant le contour mélodique, en les harmonisant à sa manière, en les éclairant avec des timbres très nouveaux. Plus tard, il les citera aussi à l'état pur, comme dans ses deux derniers cycles pour orgue. Au milieu de structures souvent très complexes et colorées, au milieu des chants d'oiseaux, la citation semble alors venir du fond des âges ; comme symbolisant la voix et la mémoire de l'Église éternelle.

La deuxième partie de la conférence de Notre-Dame traite de *la musique religieuse* où Messiaen explique que « tout art qui essaye d'exprimer le Mystère divin peut être qualifié de religieux », et donc « toute musique qui s'approche avec révérence du Divin, du Sacré, de l'Ineffable, est vraiment une musique religieuse dans toute la force du terme », le religieux ici n'étant pas du tout identique au liturgique.

Enfin la troisième partie, la plus importante pour Messiaen, et celle qui porte le plus la marque de son originalité est intitulée : *Le son-couleur et l'éblouissement*. Messiaen y analyse le curieux phénomène de « synopsis » dont nous avons déjà parlé, qui lui permet de voir des couleurs très précises lorsqu'il entend des complexes de sons, autrement dit des accords qu'il appelle des sons-couleurs. Pour lui, c'est la forme la plus haute de l'expression musicale du sacré, car elle engendre « l'éblouissement » qui transcende la simple « compréhension ». Et il cite S. Thomas d'Aquin : « Dieu nous éblouit par excès de Vérité. » Les deux fondements principaux sur lesquels repose cette expérience de l'éblouissement du son-couleur sont d'une part les vitraux — souvent Messiaen parle de sa « musique en vitrail » et il est l'auteur d'une pièce intitulée *Un vitrail et des oiseaux* (1988) —, et d'autre part le livre de l'Apocalypse, spécialement le chapitre 21, qui est la source d'inspiration de son œuvre *Couleurs de la Cité céleste* (1963). Cet éblouissement du son-couleur — « peinture musicale ou musique colorée [qui] doit être d'abord une sorte d'arc-en-ciel de sons et de couleurs » — caractérise, selon Messiaen, ce que sera la vision

béatifique. Il cite d'abord S. Jean : « La vie éternelle, c'est de Te connaître, Toi, le seul vrai Dieu et Celui que Tu as envoyé, Jésus-Christ » (Jn 17, 3). Puis il poursuit : « Cette connaissance sera un éblouissement perpétuel, une éternelle musique de couleurs, une éternelle couleur de musiques. » Et enfin la conclusion, paraphrasant le psaume 36 : « Dans Ta Musique, nous verrons la Musique ; dans Ta Lumière, nous entendrons la Lumière. »

Liturgie cosmique. C'est toujours au sens large et non au sens strict que nous pensons *liturgie* en parcourant les diverses facettes du langage musical de Messiaen. Cette « brûlure » indélébile de la présence de Dieu est imprimée en toute son œuvre, y compris en celle qui n'est pas explicitement religieuse. Dès 1944, dans son premier ouvrage didactique, *Technique de mon langage musical*, il écrit sur la nécessité d'une « musique vraie, c'est-à-dire spirituelle, une musique qui soit un acte de foi ; une musique qui touche à tous les sujets sans cesser de toucher à Dieu⁶... ». Cette attitude de médiation « sacerdotale » suffit à qualifier Messiaen, non pas de liturgiste, mais de « liturge ». Faisant un parallèle avec J.-S. Bach, Harry Halbreich (éminent musicologue et ancien disciple de Messiaen) écrit : « Il importe de souligner que la musique de Messiaen, comme celle de Bach, est *une*, et qu'un *Prélude et Fugue* de ce dernier est de la même essence sacrée qu'un *Choral* d'orgue, de même qu'une *Étude de rythme* ou une pièce ornithologique de Messiaen glorifie Dieu avec une ferveur égale à celle employée à célébrer la Nativité du Christ ou Sa Transfiguration⁷... » De fait, comment ne pas qualifier de louange et d'offrande à Dieu la méticulosité émerveillée que Messiaen apporte à la rédaction du *Catalogue d'oiseaux* (1958) ou de *La Fauvette des jardins* (1970), deux grandes fresques pour piano, où les chants d'oiseaux sont notés, accompagnés de descriptions poétiques et musicales de leur cadre

6. Olivier MESSIAEN, *Technique de mon langage musical*, Alphonse Leduc éd.

7. Olivier Messiaen, *homme de foi*, ouvrage collectif, Trinité Média Communication.

naturel respectif ? On y décèle une grâce toute franciscaine. Il n'est d'ailleurs que de lire certaines indications d'expressions musicales notées par l'auteur dans la partition. Ainsi, dans *La Fauvette des jardins*, les accords qui doivent évoquer les « couleurs du couchant » où Messiaen écrit « contemplation extatique ». Et surtout il est remarquable de constater que l'auteur pose un regard de « liturge » sur les événements de la Nature, et en perçoit avec grande acuité l'aspect *rituel*. Ainsi, toujours dans *La Fauvette des jardins* (entre autres exemples), on assiste à une véritable « célébration » de la lumière, des couleurs, des mouvements, des sons et même des parfums. La lecture du commentaire de cette pièce d'une trentaine de minutes est à elle seule déjà une source de joie poétique et contemplative. L'auteur y décrit le cycle de toute une journée (de la nuit à la nuit), avec ses changements de lumière et de couleurs ; les éléments statiques comme la montagne, le lac, les arbres ; les éléments mobiles comme le vol des oiseaux ; et bien sûr les chants d'oiseaux, leurs alternances, leurs variations selon la lumière, etc.

Aussi les pièces très spéculatives dans le domaine du rythme et de la durée, comme les *Études de rythme* pour piano ou certaines pièces du *Livre d'orgue* (1951), revêtent-elles une signification spirituelle, nécessairement plus cachée ; hymne et louange de l'intelligence humaine au Créateur du temps et de l'espace. Une de ces pièces les plus austères en apparence, *Soixante-quatre durées* (dernière pièce du *Livre d'orgue*), est décrite par Halbreich en ces termes : « cette construction si rigoureuse se révèle comme l'une des méditations mystiques les plus émouvantes de Messiaen, longue et paisible ascension dans une lumière mystérieuse et douce⁸ ». Quant à l'immense triptyque inspiré de l'amour de Tristan et Yseult, dont la célèbre *Turungalila-Symphonie* (1948) est le centre, c'est un hymne à la joie souvent douloureuse, parfois « démesurée » (au sens positif), de l'amour humain, exprimé ici dans toute sa surcharge émotive... un peu comme la « traduction vertigineuse » de la passion d'amour de Dieu

8. Harry HALBREICH, *Olivier Messiaen*, Fayard-Sacem, 1980 (en réédition).

pour ses créatures. Aucune sensualité morbide, ou érotisme mortifère, mais reflet à l'échelle humaine de l'Amour divin et grande pureté au sein même de l'« excès ».

Si Messiaen est, comme nous l'avons vu, le « liturge » de l'eschatologie, il est aussi le chantre de la Création. Montagnes, déserts, rivières, arbres, lumière, nuit, soleil... lui « dictent » des pages extrêmement novatrices. Mais les oiseaux et les étoiles tiennent une place « théologique » à part dans sa créativité. Messiaen ne considère-t-il pas les oiseaux comme « liturges » par excellence lorsqu'il les qualifie de « nos petits serviteurs de l'immatérielle joie » (*Technique de mon langage musical*) ? En outre l'extraordinaire liberté rythmique et mélodique de leurs chants prophétise notre future condition de Corps glorieux, délivrés de toute contrainte spatiale et temporelle. C'est pourquoi, l'auteur des *Oiseaux exotiques* (1956) a souvent recours aux chants d'oiseaux pour exprimer l'ineffable, tel dans la pièce XV du *Livre du Saint Sacrement*, intitulée *La Joie de la grâce* — la joie de l'âme du communiant — où il s'efface devant ses petits modèles ailés. Quant aux étoiles, elles symbolisent sur le plan de la vision ce que les chants d'oiseaux symbolisent sur le plan de l'audition : elles prophétisent notre future résurrection (voir 1 Co 15, 41-42, souvent cité par Messiaen). Toute l'œuvre de notre compositeur, en définitive, peut être qualifiée — qu'elle soit « religieuse » ou « naturelle » — de liturgique, en ce qu'elle participe à un élan puissamment *eucharistique*, à l'échelle du cosmos... cet élan dont parle S. Paul à propos de la création en attente de la révélation des fils de Dieu, et espérant « d'être elle aussi libérée de la servitude de la corruption pour entrer dans la liberté de la gloire des enfants de Dieu » (Rm 8, 19-21).

Cet élan eucharistique (dans le sens d'offrande et d'action de grâces) s'exprime comme en une admirable synthèse dans le début du commentaire de Messiaen, accompagnant son œuvre *Des canyons aux étoiles...*, pour piano, cor et orchestre (1974) : « Des canyons aux étoiles... C'est-à-dire en s'élevant des canyons jusqu'aux étoiles — et plus haut, jusqu'aux ressuscités du paradis — pour glorifier Dieu dans toute sa création : les beautés de la

terre (ses rochers, ses chants d'oiseaux), les beautés du ciel matériel, les beautés du ciel spirituel. Donc, œuvre religieuse d'abord : de louange et de contemplation. Œuvre aussi géologique et astronomique. Œuvre de son-couleur, où circulent toutes les couleurs de l'arc-en-ciel... »

Liturgie « hors-les-murs ». C'est, pourrait-on dire, la dimension missionnaire de l'œuvre de Messiaen, et qui met concrètement en application cette dimension eucharistique et universelle dont nous parlions. Écoutons-le : « Mes deux principales œuvres religieuses jouées en concert s'appellent *Trois petites liturgies de la Présence divine* (1944) et *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1969). Ces titres ne sont pas choisis au hasard : je voulais accomplir un acte liturgique, en d'autres termes introduire dans la salle de concert un office, ou une manière de louange. Mon premier talent est d'avoir extrait l'essentiel de la liturgie catholique, offerte aux fidèles, de son édifice de pierre, et de l'avoir transporté dans d'autres édifices qui apparemment ne sont pas prévus pour recevoir une telle musique, mais qui l'ont finalement accueillie avec enthousiasme. » Cela devait se vérifier avec éclat, quelques années plus tard, à l'Opéra de Paris, avec son gigantesque *Saint François d'Assise* (1983), opéra en trois actes et huit tableaux, près de cinq heures de musique entre ciel et terre ! Et puis il y a le plein-air. Messiaen avait ardemment souhaité entendre son œuvre de 1964, *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, pour bois, cuivres et percussions métalliques, « dans la haute montagne, à la Grave, face au glacier de la Meije, dans ces paysages puissants et solennels qui sont ma vraie patrie ».

Splendeur des mystères. La liturgie est épiphannique et enseignante. La dimension « sacramentelle » de l'œuvre de Messiaen a donc aussi valeur d'enseignement. Peut-être faut-il dire que le *liturgique* chez lui relève de l'*homélie*, en son sens le plus riche de dévoilement de la splendeur inhérente à la Vérité révélée. Théologie sonore, l'œuvre de Messiaen est souvent l'équivalent en musique de commentaires de grands auteurs spirituels tels S. Bernard ou S. Catherine de Sienne. Musique non seulement géniale et inspirée, mais si souvent *sainte* ! La

plupart de ses œuvres (absolument inséparables des commentaires qu'il a lui-même rédigés, il faut insister sur ce point !), étant donné leur envergure, ne peuvent bien évidemment pas servir de complément naturel au sermon (ce qui est le cas des cantates de Bach, par exemple). Mais on pourrait rêver de susciter de grands événements spirituels, à l'église ou ailleurs, autour de l'œuvre de Messiaen, le jour de grandes solennités liturgiques par exemple, avec explications, lecture des commentaires, et même des moments de prière, voire dans certains cas plus rares l'exposition du Saint Sacrement, comme cela se faisait après les concerts du soir à la Trinité du temps de la jeunesse de notre compositeur. Pour ma part, je souhaiterais réunir en quelque sorte deux « publics », comme cela a été le cas lors du Festival Messiaen à la Trinité, pendant le carême 1995. D'une part les « initiés », qui cependant ne connaissent pas toujours tout le poids de spiritualité et de signification théologique contenues dans les œuvres du maître. D'autre part les « croyants », majoritairement peut-être un peu effrayés par cette musique réputée difficile, afin qu'ils puissent de plus en plus l'accueillir dans leur vie spirituelle. Car si la musique de Messiaen appartient au monde contemporain et à venir, elle doit en même temps de plus en plus appartenir au trésor de l'Église, en tant qu'apport absolument unique et original pour sa vie intérieure et pour son chemin à travers l'histoire. Cette grande œuvre doit faire partie de sa mémoire vivante.

IV. Les correspondances avec l'année liturgique.

Il nous reste à faire un rapide parcours de l'année liturgique et à voir comment elle peut être « soutenue » par l'œuvre de Messiaen. Certains mystères sont illustrés par des cycles entiers, d'autres par des pièces isolées ou extraites de ces cycles. Nous ne pouvons être ni exhaustif ni analytique dans les limites de cet article.

L'année liturgique commence avec le temps de l'**Avent**. Messiaen n'a rien écrit de spécifique pour ce temps. Mais

une pièce extraite des *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*, pour piano (1944), convient particulièrement. Il s'agit de la *Pre-mière communion de la Vierge*, pièce tout imprégnée de cette intériorité lumineuse qui caractérise l'Avent. Texte de Messiaen en exergue de cette pièce : « Après l'Annonciation, Marie adore Jésus en elle... mon Dieu, mon fils, mon *Magnificat* ! — mon amour sans bruit de paroles... » Et l'auteur commente : « Un tableau où la Vierge est représentée à genoux, repliée sur elle-même même dans la nuit — une auréole lumineuse surplombe ses entrailles. Les yeux fermés, elle adore le fruit caché en elle. Ceci se passe entre l'Annonciation et la Nativité : c'est la première et la plus grande de toutes les communions. » Véritable vénération de la maternité divine, cette pièce est la méditation mariale la plus élaborée de son auteur. À un moment, il pousse même le réalisme de l'Incarnation jusqu'à faire entendre « les battements du Cœur de l'Enfant dans le sein de la mère » au moyen de notes répétées dans le grave du clavier. Le milieu de cette pièce tout intérieure est plus exubérant : c'est le *Magnificat*.

Pour le temps de Noël, nous avons deux grands cycles : *La Nativité du Seigneur* (1935), neuf pièces pour orgue — neuf pièces pour honorer les neuf mois de la maternité de Marie —, et les *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), pour piano. Évocations de la Vierge et de l'Enfant, des anges, des bergers, des mages, mais aussi méditations théologiques profondes, inspirées de l'Écriture et de la Tradition de l'Église. Aussi évocation passagère de la souffrance (*Nativité*, pièce VII) et de la Croix (*Regard n° VII*), car « derrière l'Ange de l'Annonciation, derrière la Crèche de Noël, il y a déjà la Croix » (O. Messiaen). Il convient encore de mentionner la pièce V, extraite du *Livre du Saint Sacrement*, pour orgue (1984), intitulée *Puer natus est nobis*, d'une rare poésie religieuse. Pour l'**Épiphanie du Seigneur**, il est tout à fait possible de jouer la pièce VIII de la *Nativité* — intitulée *Les Mages* — pour l'offertoire.

Pour le temps du Carême, Messiaen a écrit une pièce spécifique, extraite de son *Livre d'orgue*, pour orgue (1951) : *Les Mains de l'abîme*, « pour les temps de pénitence »

indique l'auteur. L'évocation de hautes montagnes et de gouffres terrifiants d'une part ; la registration extrêmement élaborée du milieu de la pièce où le plus grave s'oppose au plus aigu d'autre part, veulent exprimer l'abîme de la misère humaine face à l'abîme de la consolation divine. Trois autres œuvres pourraient encore convenir pour ce temps liturgique. *Les Offrandes oubliées* (1930), pour orchestre, comportent trois volets : *La Croix*, *Le Péché*, *L'Eucharistie*. « Le péché est l'oubli de Dieu. La Croix et l'Eucharistie sont les Divines Offrandes : "Ceci est mon Corps, donné pour vous ; Ceci est mon Sang, versé pour vous" » (O. Messiaen). Les deux autres œuvres sont des solos pour instrument à vent. *Abîme des oiseaux*, pour clarinette seule, extrait du *Quatuor pour la fin du Temps* (1941), écrit en captivité, exprime « le Temps, avec ses tristesses, ses lassitudes », en alternance avec des chants d'oiseaux qui « symbolisent notre désir de lumière, d'étoiles, d'arcs-en-ciel et de jubilantes vocalises ». *Appel interstellaire*, pour cor seul, extrait de *Des canyons aux étoiles...* de 1974 (pour piano, cor et orchestre). Musique déchirante qui exprime « les appels [qui] tombent dans le silence... Dans le silence, il y a peut-être une réponse qui est « l'adoration⁹ ».

Nous arrivons aux jours saints et à **Pâques**, à la *Passion* et à la *Résurrection* du Christ. Du côté de la *Passion* : *Amen de l'agonie de Jésus*, extrait des sept *Visions de l'Amen*, pour deux pianos (1943). Pour le mystère du Jeudi saint, marqué à la fois par l'institution de l'Eucharistie et par l'agonie, on peut aussi proposer *Les Offrandes oubliées* déjà mentionnées. Pour l'*Institution de l'Eucharistie*, il serait tout à fait indiqué de jouer à l'offertoire la 8^e pièce, qui porte ce titre, extraite du *Livre du Saint Sacrement* (orgue) ; d'autant plus que c'est la toute première pièce des dix-huit qui composent ce cycle,

9. La place nous manque pour citer les très nombreux passages de l'Écriture, de la Tradition, de la Liturgie, etc. qui jalonnent toute l'œuvre de Messiaen. Ce sont, bien entendu, des indications primordiales pour l'affectation de telle ou telle œuvre à tel ou tel mystère liturgique.

que l'auteur ait écrite à la suite d'une improvisation un Jeudi saint à la Trinité. Pour la *Passion*, toujours, nous avons la 7^e pièce de la *Nativité* intitulée *Jésus accepte la souffrance* (orgue); *Les Ténèbres* (orgue), 9^e pièce du *Livre du Saint Sacrement*; *Regard de la Croix*, 7^e pièce des *Vingt regards* (piano). Par rapport au mystère de la Croix, il faut mentionner aussi la terrible scène des *Stigmates*, 7^e tableau de l'opéra *Saint François d'Assise* (1983; musique et texte de O. Messiaen), où le chœur fait entendre la voix du Christ: « les miens, je les ai aimés: jusqu'au bout, jusqu'à la fin, jusqu'à la mort de la Croix, jusqu'à ma chair et mon sang, livrés, donnés, en nourriture, dans l'Eucharistie. »

Pour la *Résurrection* du Christ: tout d'abord, la dernière mélodie de *Chants de terre et de ciel*, pour soprano et piano (1938), intitulée *Résurrection*, écrite spécifiquement « pour le jour de Pâques ». Merveilleuse jubilation vocale, sur un texte de Messiaen: « ... Je suis ressuscité... Je chante: pour toi, mon Père, pour toi, mon Dieu, alleluia. De mort à vie je passe. » Puis un des indicibles chefs-d'œuvre de notre auteur: *Combat de la mort et de la vie*, pièce centrale (en deux parties) du cycle pour orgue *Les Corps glorieux* (1939). Le premier volet de ce diptyque évoque ce « stupéfiant combat » dont parle la Séquence de Pâques. Il évoque aussi les cris de l'agonie et de la Passion du Christ, et atteint vers la fin un paroxysme d'intensité à la limite du soutenable. Après un court silence, sous-entendant la mort du Christ, le deuxième volet commence, et c'est le miracle. La Résurrection du Christ est exprimée par une très longue, très lente, très douce mélodie, infiniment sereine, d'une tendresse quasi extatique, sur fond de « voix céleste » (jeu d'orgue) pianissimo aux harmonies presque « intolérables » de beauté. C'est la description — d'une véritable audace mystique — de « cet instant sublime où Jésus se lève, vivant, lumineux, premier-né d'entre les morts, et, dans la Paix ensoleillée de sa Résurrection, adresse à son Père cet hommage d'amour: "Je suis encore avec toi"¹⁰ »

10. Cette longue pièce de 25 minutes pourrait convenir pour la nuit

(O. Messiaen). Autre chef-d'œuvre, d'une dynamique radicalement différente : *La Résurrection du Christ*, 10^e pièce du *Livre du Saint Sacrement* pour orgue. « Le Christ se dresse subitement, dans toute la force de sa gloire, avec le fortissimo de l'orgue, et des accords lumineux où brillent toutes les couleurs de l'arc-en-ciel » (O. Messiaen). Musique lente, d'une fantastique puissance, cette *Résurrection du Christ*, « nouveau Big-Bang » (Messiaen dixit), est à rapprocher de celle, très célèbre, peinte par Matthias Grünewald (retable d'Issenheim).

Pour le long **Temps pascal** qui suit, nous proposerons deux œuvres pour orgue : la 4^e pièce du *Livre d'orgue* (1951), intitulée *Chants d'oiseaux*, épure toute franciscaine destinée explicitement « pour le Temps pascal » ; et la pièce la plus développée du *Livre du Saint Sacrement* (1984), intitulée *L'Apparition du Christ ressuscité à Marie Madeleine*.

Pour la solennité de l'**Ascension**, nous avons le célèbre cycle de quatre pièces, qui porte ce titre. Une première version pour orchestre a été rédigée en 1933, suivie de la version pour orgue (1934), la troisième pièce de cette dernière étant entièrement nouvelle. Sinon nous pouvons recommander, pour méditer ce mystère, la 2^e des *Trois petites liturgies de la Présence divine* (1944), pour voix de femmes, piano, ondes Martenot et orchestre, intitulée *Séquence du Verbe, Cantique divin*. C'est l'une des œuvres les plus originales de son auteur, à l'époque totalement novatrice, voire révolutionnaire. Le poème, mis en musique, est de Messiaen ; et les premières paroles de la pièce dont nous parlons sont : « Il est parti le Bien-Aimé, — C'est pour nous ! — Il est monté le Bien-Aimé, — C'est pour nous ! — Il a prié le Bien-Aimé, — C'est pour nous ! Il a parlé, il a chanté... »

La **Pentecôte** est célébrée par Messiaen avec la *Messe de la Pentecôte*, pour orgue (1950), dont nous avons déjà parlé à propos de la liturgie « fonctionnelle ». La 6^e pièce

pascale (postcommunion), ou pour le temps pascal. Inutile de préciser cependant que les deux volets de ce diptyque ne peuvent absolument pas être séparés.

du *Livre d'orgue* (1951), intitulée *Les Yeux dans les roues* (d'après la vision d'Ézéchiël), est explicitement destinée au jour de la Pentecôte, et pourrait être exécutée pour la Sortie de la messe. Il convient aussi de mentionner le prodigieux *Regard de l'Esprit de Joie*, 10^e pièce des *Vingt regards* pour piano.

Le mystère insondable de la **Sainte Trinité** est chanté par Messiaen avec une rare pénétration de l'intelligence dont seuls les esprits profondément contemplatifs sont capables. Il y a d'abord la 7^e pièce du cycle *Les Corps glorieux*, pour orgue, *Le Mystère de la Sainte Trinité*, qui est comme un abîme de contemplation théologique et mystique. Puis les deux *Pièces en trio* (n^o II et n^o V) du *Livre d'orgue*, destinées à être jouées le dimanche de la Sainte Trinité. Enfin le grand cycle pour orgue (1969), *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, neuf pièces d'une telle richesse symbolique, esthétique et théologique, qu'il nous faut renoncer à toute tentative de les décrire trop sommairement ici.

Le Saint-Sacrement du Corps et du Sang du Christ a inspiré à Messiaen sa première et sa dernière œuvre pour orgue. D'un côté une pièce relativement brève, *Le Banquet céleste* (1928), de l'autre un cycle monumental de dix-huit pièces, *Livre du Saint Sacrement* (1984). On peut discerner trois étapes spirituelles et théologiques dans cette dernière œuvre : adoration, contemplation des mystères de la vie du Christ, communion (qui s'épanouit en communion des saints avec la 18^e pièce, *Offrande et Alléluia final*). Là encore, pour ne pas lasser le lecteur par une avalanche de superlatifs (qui seraient mérités), nous devons renoncer à décrire cette œuvre. Qu'il nous soit cependant permis de signaler l'originalité de la démarche théologique de l'auteur dans la 13^e pièce, *Les Deux Murailles d'eau*, qu'il commente ainsi : « l'auteur a fait un rapprochement entre la présence de Dieu dans les deux parties de la mer dressée en murailles d'eau au moment du passage de la Mer Rouge, et la présence réelle de Jésus Christ sous les deux fragments de l'hostie rompue. » Nous rejoignons ici le genre homélitique dont nous parlions dans la partie précédente. Ce commentaire

adopte un genre typique de la patristique — et aussi de la tradition juive — qui consiste à unifier deux ou plusieurs réalités totalement autonomes, pour mieux manifester le sens.

Dans le domaine de l'union à Dieu, réalisée par la communion ecclésiastique, il faut mentionner la 15^e pièce des *Vingt regards*, pour piano, *Le Baiser de l'Enfant-Jésus*, tout imprégnée de la spiritualité eucharistique de Thérèse de l'Enfant-Jésus ; la première des *Trois petites liturgies*, pour voix de femmes, piano, ondes et orchestre, intitulée *Antienne de la conversation intérieure* (« Mon Jésus, mon silence, — Restez en moi. — Mon Jésus, mon royaume de silence, — Parlez en moi. — Mon Jésus, nuit d'arc-en-ciel et de silence, — Priez en moi »). Enfin rappelons la *Communion* de la *Messe de la Pentecôte*, pour orgue, *Les Oiseaux et les Sources*.

Le Sacré-Cœur de Jésus. Messiaen n'en fait aucune référence explicite, sinon à travers le choix d'un texte de Romano Guardini, dans l'analyse de la pièce *Les Ressuscités et le chant de l'étoile Aldébaran*, extraite de l'œuvre orchestrale *Des canyons aux étoiles...* (1974) : « Le cœur de Jésus sera l'espace qui renfermera toutes choses... Tout sera transparence, lumière... L'amour comme état permanent de la création... » (Romano Guardini, « Le Seigneur »). Cependant plusieurs pièces consacrées au Christ, d'une beauté incandescente, conviennent pour la méditation de ce mystère du Cœur de Jésus, symbole de l'amour « jusqu'à l'extrême » dont Il nous a aimés (voir Jn 13, 1). En effet, il y a une dimension essentiellement johannique dans l'œuvre de Messiaen, et dans un sens, toute sa production est marquée par la « blessure d'amour » dont le disciple bien-aimé est à jamais le témoin. Ainsi nous recommandons les deux sublimes extraits du *Quatuor pour la fin du Temps* (1941), *Louange à l'Éternité de Jésus* (violoncelle et piano), et *Louange à l'Immortalité de Jésus* (violon et piano) ; la 19^e pièce des *Vingt regards*, *Je dors, mais mon cœur veille* ; *Amen du Désir*, 4^e pièce des *Visions de l'Amen*, pour deux pianos ; encore une fois, la 1^{re} des *Trois petites liturgies* ; *Le Verbe*, 4^e pièce de *La Nativité*, pour orgue ; la pièce extraite des *Méditations sur*

le *Mystère de la Sainte Trinité*, pour orgue, *La Sainteté de Jésus Christ*; et aussi la pièce *Demeurer dans l'Amour*, extraite des *Éclairs sur l'Au-delà...*, pour orchestre, l'œuvre ultime d'Olivier Messiaen (1991); encore une fois, le tableau *Les Stigmates*, de l'opéra *Saint François d'Assise* (en particulier noter les paroles de l'apôtre Thomas devant les plaies glorieuses du Christ — Jn 20, 27-28 — reprises par François, anéanti par la grâce des stigmates : « Mon Seigneur et mon Dieu ! »).

Enfin, il faut signaler deux pièces qui ne sont pas christologiques mais trinitaires, où l'amour de Jésus s'exprime une fois de plus de manière quasi extatique : les pièces V et VIII des *Méditations...*, pour orgue. À la fin de chacune d'elles, après de longs développements sur les attributs divins, un passage inspiré des paroles du Christ : « Il n'est pas de plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'on aime » (Jn 15, 13); « Vous tous qui êtes chargés et fatigués, venez à moi... Mon joug est suave et mon fardeau léger » (Mt 11, 28 et 30).

La **Transfiguration du Seigneur**, fêtée le 6 août, est un des mystères les plus aimés de Messiaen. Une homélie donnée le jour de cette fête par un curé de la montagne (à la Grave, Hautes-Alpes) est à l'origine de l'immense chef-d'œuvre qui a vu le jour en 1969 : *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, pour sept solistes instrumentaux, chœur et orchestre. L'œuvre est structurée en deux parties de sept pièces chacune (septénaires), la première partie mettant l'accent sur le thème de la *lumière*, la seconde sur l'idée de la *Filiation*. Le texte en latin est tiré de l'Écriture (Évangile, S. Paul, et Ancien Testament), du Missel, de S. Thomas d'Aquin. Cette œuvre ne peut être jouée qu'intégralement, à cause de l'organisation et de la cohérence interne de la structure.

Aux dires de Mme Yvonne Loriod-Messiaen, son épouse et prodigieuse interprète, notre compositeur aurait projeté de créer une œuvre sur l'**Assomption de la Vierge Marie**, solennité du 15 août. Cela n'a pas pu se faire. Il y a cependant une allusion très lointaine et très cachée de ce mystère dans la 1^{re} pièce du cycle *Les Corps glorieux*, pour orgue (1939), intitulée *Subtilité des Corps glorieux*. Il

s'agit d'une monodie en laquelle on retrouve « quelques brèves inflexions qui rappellent l'antienne *Salve Regina*, en hommage à la Sainte Vierge, Reine des corps glorieux » (O. Messiaen).

Le 14 septembre, l'Église fête la **Croix glorieuse**, et nous pouvons à nouveau recommander le *Regard de la Croix*, extrait des *Vingt regards*, avec ces paroles en exergue : « La Croix lui dit : tu seras prêtre dans mes bras... » Aussi divers passages de *Saint François d'Assise*, en particulier le 1^{er} tableau, *La Croix*, qui s'achève avec deux citations de l'Écriture : « Je ne me glorifierai pas, si ce n'est dans la Croix de Notre Seigneur Jésus Christ », et « Celui qui veut marcher sur mes pas, qu'il renonce à lui-même, qu'il prenne sa croix, et qu'il me suive ».

Il y a même une pièce de Messiaen « pour le jour des **Anges gardiens** » (2 octobre) : *Antienne du silence*, 2^e mélodie des *Chants de terre et de ciel*, pour soprano et piano (1938), cycle composé à l'occasion des premières années de son fils Pascal (enfant des premières noces, avec Claire Delbos, décédée en 1959).

Le 4 octobre, **Saint François d'Assise**, immortalisé en raison de sa sainteté bien sûr, l'est aussi en matière musicale par l'insigne opéra (1983) qui lui est consacré.

Et nous arrivons à la grande solennité du 1^{er} novembre, la **Fête de tous les Saints**. Nul n'a chanté comme Messiaen les splendeurs de la Jérusalem céleste, l'éblouissement et l'infinie douceur de sa lumière, l'ivresse de la joie des Bienheureux... La liturgie nous met en communion avec toute la Cour céleste ; et les « visions » sonores de notre compositeur sont comme une trouée dans cet invisible, un chemin qui nous permet d'expérimenter un peu cette surnaturelle proximité. Lorsqu'on écoute une œuvre telle que *Éclairs sur l'Au-delà...* (1991 ; dernière œuvre achevée de Messiaen), le monde à venir et la Vie éternelle chantent déjà dans le cœur du croyant... et viennent mystérieusement interpeller tout homme « assoiffé » qui « désire recevoir l'eau de la vie » (voir Ap 22, 17).

Messiaen contemple les « fins dernières » sous différents angles. Tout d'abord la destinée de l'âme du croyant qui accède à l'éternité bienheureuse. Pour orgue : le *Diptyque*

(1930) sous-titré « Essai sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse ». Après une première partie évoquant les « agitations inutiles » de ce monde, la deuxième partie nous fait contempler *Le Paradis* : « le calme de la Cité céleste, et cette "lumière immuable de joie et de repos" dont parle "l'Imitation de Jésus-Christ" » (O. Messiaen). Il y a aussi la 2^e pièce de *L'Ascension* (1934 ; version orgue), *Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel*. Les deux pièces que nous venons de mentionner peuvent convenir pour la Toussaint, mais seraient peut-être plus indiquées encore pour la **Commémoration de tous les fidèles défunts** (2 novembre), en raison de la lumineuse espérance qui les habite. Par contre, la joie de la Toussaint éclate dans les *Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne* (3^e pièce de *L'Ascension*, qui n'existe que dans la version orgue).

Puis, il y a la vision eschatologique, ce qui est encore à venir, la résurrection de la chair, les corps glorieux. Le cycle pour orgue *Les Corps glorieux* (1939), sous-titré « sept visions brèves de la Vie des ressuscités », contemple ce mystère au moyen d'un langage sonore rayonnant de certitude absolue quant à notre condition future (l'œuvre a été achevée la veille de la déclaration de guerre !). Toujours pour orgue, une pièce relativement brève, *Les Ressuscités et la lumière de Vie*, extraite du *Livre du Saint Sacrement*. Pour orchestre, deux pièces remarquables extraites de *Des canyons aux étoiles...* (1974) : *Les Ressuscités et le chant de l'étoile Aldébaran*, déjà cité plus haut ; *La Grive des bois*. Cette dernière pièce nous offre encore un exemple de la réflexion théologique originale de son auteur. En exergue, il cite d'abord l'Apocalypse : « Je lui donnerai une pierre blanche : sur la pierre est gravé un nom nouveau, que nul ne connaît sauf celui qui le reçoit » (Ap 2, 17). Dans son commentaire, Messiaen décrit d'abord le chant de la grive, « arpège majeur... au timbre clair, joyeux, ensoleillé ». Puis il poursuit : « [ce chant] revêt, dès le début de la pièce, un aspect simplifié... Cet aspect originel est destiné à triompher de l'autre. Pour moi, le chant de la grive des bois [...] symbolise cet archétype que Dieu a voulu pour nous dans la prédés-

tion, que nous déformons plus ou moins au cours de la vie terrestre, et qui ne se réalise pleinement que dans notre vie céleste, après la résurrection. » Vers la fin de la pièce « le thème se simplifie encore. C'est un secret d'amour entre l'âme et Dieu : le nom nouveau est gravé sur la pierre, le modèle éternel est retrouvé ». On le voit, la musique de Messiaen est souvent théologie non seulement illustrative mais créatrice ; un enseignement par le son. Cet exemple montre aussi une fois de plus l'émerveillement de son regard sur la nature, dont il prend une réalité (ici le chant de la grive) pour en quelque sorte la « sacramentaliser » et pour nous conduire à une vérité eschatologique invisible.

Nous avons aussi l'exultation de l'Église triomphante, la jubilation des saints, les carillons colorés de la Cité sainte, « le triomphe de l'amour et les larmes de joie » (O. Messiaen), qui alternent avec « de merveilleuses visions de paix » (*ibid.*). Pour orgue, deux pièces extraites des *Corps glorieux*, inspirées toutes deux par l'Apocalypse : *Les Eaux de la grâce*, « flot incessant du fleuve [...] qui coule dans la cité céleste » ; *L'Ange aux parfums*, commentant Ap 8, 4 : « La fumée des parfums, formée des prières des saints, monte de la main de l'ange devient Dieu. » Pour piano : *Regard de l'Église d'amour*, pièce conclusive des *Vingt regards* ; *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux*, et *Amen de la consommation*, deux pièces (pour deux pianos) extraites des *Visions de l'Amen*. En musique de chambre : le *Quatuor pour la fin du Temps* (1941), écrit (et joué pour la première fois) en captivité, œuvre inspirée par l'Ange de l'Apocalypse qui annonce la fin du Temps — qui pourrait aussi être jouée comme méditation pour le *jour des défunts*. Pour orchestre : la cité sainte est célébrée par les *Couleurs de la Cité céleste* (1963) ; *Bryce Canyon et les rochers rouge-orange* ; *Zion Park et la Cité céleste* (ces deux dernières pièces, extraites de *Des Canyons aux étoiles*) ; *La Ville d'en haut* (1989) ; et enfin les indicibles *Éclairs sur l'Au-delà...* (1991). Dans cet ultime « testament » du compositeur, les oiseaux et les étoiles occupent abondamment leurs rôles théologiques et eschatologiques dont nous parlions dans la partie III

de notre article. Pour la 3^e pièce de ce cycle (qui en contient onze), intitulée *L'Oiseau-Lyre et la Ville-fiancée*, Messiaen à nouveau s'efface devant la splendeur indescriptible de « la Cité Sainte, qui descendait du ciel... comme une fiancée parée pour son Époux » (Ap 21, 2), et laisse toute la place au chant du merveilleux oiseau d'Australie qu'il avait découvert en 1988. Quant à la pièce conclusive, *Le Christ, Lumière du Paradis*, il s'agit, là encore, d'une musique *sainte*, d'autant plus émouvante que c'est la dernière œuvre achevée de notre auteur avant le *Face-à-Face*. « La ville n'a pas besoin de soleil : la gloire de Dieu l'illumine et son flambeau est l'Agneau. Les serviteurs du Christ verront sa face, son nom sera sur leurs fronts, et Dieu jettera de la lumière sur eux ! » Telles sont les paroles (extraites de Ap 21 et 22) que Messiaen a mises en exergue de cette pièce, porte ouverte sur l'Éternité. Pour terminer sur la célébration de la **Toussaint**, il convient encore d'évoquer la 3^e des *Trois petites liturgies*, qui a pour titre *Psalmodie de l'ubiquité par amour*, en laquelle Messiaen célèbre en un foisonnement de couleurs et de symboles, le « vertige » de la vision béatifique : « Plus de langage, plus de mots — Plus de Prophètes ni de science — (C'est l'Amen de l'espérance, — Silence mélodieux de l'Éternité.) — Mais la robe lavée dans le sang de l'Agneau, — Mais la pierre de neige avec un nom nouveau [...] Et l'encre d'or ineffaçable sur le livre ; — Mais le face-à-face et l'Amour. » Précisons toutefois que ce passage apocalyptique n'occupe qu'une partie de cette dernière pièce qui évoque aussi des vérités hautement théologiques, et surtout qui se termine sur un ineffable sentiment d'union mystique, dans une paix et un recueillement bouleversants de beauté. L'apothéose de cette solennité de gloire qu'est la **Toussaint** pourrait bien être la finale du *Saint François d'Assise*. Le dernier tableau, *La Mort et la Nouvelle Vie*, se termine sur un paroxysme de Joie et de Lumière, dont l'intensité est, là encore, à la limite du supportable. Après la mort du Saint, le chœur, accompagné par un déluge orchestral de carillons, de percussions, de fanfares, du délire de joie de deux alouettes..., chante les paroles si chères à Mes-

siaen, tirées de 1 Co 15, 41-42 (les étoiles et la résurrection), et conclut par cette vérité de foi d'une puissance presque écrasante de certitude : « De la douleur, de la faiblesse, et de l'ignominie : il ressuscite, il ressuscite, il ressuscite de la Force, de la Gloire, de la Joie !!! »

Deux œuvres encore, relatives aux « fins dernières », doivent figurer dans notre liste. Une pièce très étrange, inhabituelle chez Messiaen car évoquant la terrifiante sentence qui frappera ceux qui auront résisté à la Grâce : *Amen du Jugement* (des *Visions de l'Amen*), commentant les Paroles du Christ-Juge : « Maudits, retirez-vous de moi ! »

Le célèbre *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, cinq pièces pour bois, cuivres et percussions métalliques (1964) ; commandée par André Malraux pour honorer les morts des deux guerres, cette œuvre est une réponse de son auteur aux angoisses métaphysiques du ministre de la Culture d'alors. Empreinte d'une gravité solennelle, elle est particulièrement indiquée pour le *Jour des défunts*. Elle commence par la supplication : « Des profondeurs de l'abîme, je crie vers toi, Seigneur... » Une autre pièce porte en exergue la Parole : « L'heure vient où les morts entendront la voix du Fils de Dieu... » (Jn 5, 25). La pièce conclusive évoque Ap 19, 6 : « Et j'entendis la voix d'une foule immense, comme le mugissement des grandes eaux. »

Le 9 novembre, on fête la **Dédicade de la basilique du Latran**. Les fêtes de la Dédicace nous plongent dans le mystère de l'Église, Corps du Christ, Temple de l'Esprit Saint. Cette réalité est aussi chantée dans l'œuvre de l'organiste compositeur de la Trinité. Nous avons déjà, dans la partie II, mentionné les deux œuvres pour orgue, destinées à cette fête : *Apparition de l'Église éternelle* (1932), et *Verset pour la fête de la Dédicace* (1960). Il faut ajouter la pièce finale de *La Nativité*, intitulée *Dieu parmi nous*, avec en exergue les paroles de l'auteur : « Paroles du communiant, de la Vierge, de l'Église tout entière : Celui qui m'a créé a reposé dans ma tente, le Verbe s'est fait chair et il a habité en moi. Mon âme glorifie le Seigneur,

mon esprit a tressailli d'allégresse en Dieu mon Sauveur. » Sinon, nous recommandons encore une fois le dernier des *Vingt regards*, pour piano, *Regard de l'Église d'amour*.

L'année liturgique s'achève avec la solennité du **Christ, Roi de l'univers**. La 1^{re} pièce des *Éclairs sur l'Au-delà...* est particulièrement indiquée : *Apparition du Christ glorieux*, évoquant la vision apocalyptique du « Fils d'homme » (Ap 1, 13-16). Dans cette pièce, on entend par deux fois comme une allusion au thème grégorien de l'« Alleluia du Christ-Roi ». Pour illustrer cette fête, nous pouvons à nouveau suggérer la 3^e des *Trois petites liturgies*, et surtout *La Sainteté de Jésus Christ* (orgue), extraite des *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*.

L'année liturgique est terminée, et notre énumération touche à sa fin ! Mais nous voudrions être complet et évoquer les œuvres de Messiaen qui nous disent quelque chose de l'Acte Créateur de Dieu, et du mystère de la Création (visible et invisible). Deux pièces (respectivement pour deux pianos et piano) nous plongent dans cette contemplation des Origines : *Amen de la Création* (1^{re} pièce des *Visions de l'Amen*) ; « Tout le morceau est un crescendo. Il part du pianissimo absolu, dans le mystère de cette nébuleuse primitive qui contient déjà en puissance la lumière... » (O. Messiaen). L'autre pièce, *Par Lui tout a été fait*, est la 6^e des *Vingt regards* ; radicalement différente de la première, elle traduit la puissance de l'Acte Créateur, le foisonnement des espaces, des temps, des galaxies, des atomes... C'est une fugue extrêmement travaillée et complexe. Après le « vertige » des éléments, dans leur organisation à partir du chaos initial, voici « la Face de Dieu derrière la flamme et le bouillonnement », puis le chant de la Création qui acclame l'Amour du Créateur. Cette pièce est un chef-d'œuvre presque « scientifique » dans sa puissance d'évocation. Pour orgue : *Les Choses visibles et invisibles*, offertoire de la *Messe de la Pentecôte*. L'imagination de ce chercheur émerveillé qu'est Messiaen est pleinement à l'œuvre ici ; dans son commentaire il évoque tous les contrastes qui lui viennent à l'esprit : les choses connues et inconnues, le diamètre de

l'univers et celui du proton, l'âge des galaxies et celui de l'onde associée au proton, le monde spirituel et le monde matériel, la grâce et le péché, les anges, les hommes, la monstrueuse bête de l'Apocalypse, les vibrations de l'atmosphère, le chant liturgique, le chant des oiseaux... Tout cela donne une musique toute en clarté et en obscurité, avec des registrations inédites, avec des structures où le complexe alterne avec le tout simple. L'auditeur est entraîné dans un espace-temps irréel, sorte de rêve contemplatif qui lui fait comme sonder, l'espace d'un éclair, ce que S. Paul appelle « la Largeur, la Longueur, la Hauteur, la Profondeur... » (Ep 3, 18). Enfin signalons la pièce trinitaire du *Livre d'orgue*, intitulée *Pièce en trio* (5^e du cycle, et déjà mentionnée à propos de la Trinité), qui porte en exergue : « De Lui, par Lui, pour Lui sont toutes choses » (Rm 11, 36).

V. « Arc-en-ciel théologique ».

L'immense trajectoire de l'Histoire du Salut, de la Création, par la Rédemption, jusqu'à la Consommation, sans cesse actualisée par la liturgie, est donc célébrée, nous l'avons vu, avec une magnificence sans précédent par Olivier Messiaen (10 décembre 1908-27 avril 1992). J'espère avoir un peu montré à quel point l'œuvre du grand compositeur appartient désormais à l'expression sacramentelle de l'Église, et donc à sa vie liturgique — même si le mode concret de participation à cette action liturgique reste encore à découvrir. Arrivé au terme de cette étude, j'aimerais encore attirer l'attention sur l'un ou l'autre élément qui nous aidera à mieux comprendre la démarche de celui qui désirait ardemment faire une œuvre qui soit « une musique en vitrail », « un arc-en-ciel théologique » (les deux expressions sont de lui).

Dans la liturgie et dans son expression, il y a une dimension à la fois « épiphanique » et « artisanale ». Dans l'œuvre de Messiaen il en va de même. Le puissant génie créateur va de pair avec l'humilité et la méticulosité de l'artisan. Parfois, dans une même œuvre — comme les *Médi-*

tations sur le Mystère de la Sainte Trinité, par exemple — l'auteur va atteindre jusqu'à la plus haute expression mystique ; où il va se « contenter » de longuement énoncer des vérités théologiques (surtout de S. Thomas d'Aquin) au moyen d'un alphabet sonore qu'il a élaboré, le « langage communicable ¹¹ ». Il est tour à tour visionnaire irrésistiblement inspiré, ou « moine bénédictin » immensément patient, qui ira jusqu'au bout des contraintes qu'il s'est lui-même imposées. Cette double dimension apparente les œuvres de Messiaen aux grands chefs-d'œuvre des maîtres verriers ou des bâtisseurs de cathédrales (dont il enviait d'ailleurs l'anonymat).

Cette double dimension — « épiphannique » et « artisanale » — de la liturgie en rejoint une autre, qui est celle même de la Croix : dimension à la fois « verticale » et « horizontale ». On la retrouve aussi dans la démarche de l'auteur des *Trois petites liturgies*. En effet, devant un mystère indicible (Trinité ou Gloire du Christ, entre autres), il y a deux voies d'approche qu'on discerne dans son œuvre : l'approche « verticale », qui consiste à prendre la réalité contemplée comme « à bras le corps », à viser directement « en plein ciel », si on peut dire ; et cela donne des pièces proprement extatiques (au sens premier du terme), où l'on est mis en présence de l'inexprimable, comme dans *Le Mystère de la Sainte Trinité* (pièce VII des *Corps glorieux*), ou la deuxième partie du *Combat de la mort et de la vie* (pièce IV du même cycle). L'approche « horizontale », au contraire, consiste à contempler le mystère comme par « détour », en l'appréhendant par une multiplicité de médiations visibles — tel le soleil qu'on ne peut regarder en face, mais seulement par les objets qu'il éclaire. En effet, Messiaen a conscience que « tout ceci reste essai et balbutiement, si l'on songe à la grandeur

11. Lire la première partie de son commentaire sur les *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, dans lequel il présente son « langage communicable ». Le génie du compositeur, c'est d'avoir fait, avec ce procédé particulièrement contraignant, de la vraie musique, grâce aux « ornements » qui entourent la phrase énoncée : déroulements rythmiques, chants d'oiseaux...

écrasante du sujet¹² ! » Et il aborde l'invisible par une multiplicité parfois foisonnante (mais toujours rigoureusement organisée) de réalités visibles (montagnes, lumière, étoiles, couleurs, plain-chant, chants d'oiseaux...) ou plus abstraites (séries de durées, structures polyrythmiques ou polymodales souvent complexes) ; autant d'éléments qu'il alterne, juxtapose, et même superpose. Et cette multiplicité s'unifie dans l'« éblouissement » (dont il parle si souvent à propos des vitraux) qui ouvre sur l'inexprimable. On trouve de nombreux exemples de cette approche, entre autres dans *La Transfiguration*, *Éclairs sur l'Autel...*, *Méditation sur le Mystère de la Sainte Trinité*, etc. Extraite de ce dernier cycle, citons la 4^e pièce, *Je suis, Je suis !* (d'après Ex 34, 6), dans laquelle l'auteur veut préparer la brève mais fulgurante vision finale (l'apparition de Dieu à Moïse) par un « climat » particulier, rendu par « l'étrangeté des timbres et des chants d'oiseaux choisis [pour] évoquer quelque dimension inconnue ». Et après la grande vision finale et le cri de Dieu « Je suis, Je suis ! », Messiaen commente : « Grand silence. La Chouette de Tengmalm s'éloigne, exprimant notre petitesse accablée par la fulgurante du Sacré. »

Avant la brève partie conclusive, je voudrais, une dernière fois encore, laisser la parole à Olivier Messiaen, par ce petit commentaire d'une de ses pièces, dont le titre convient spécialement pour « couronner » en poésie spirituelle le sujet de notre article. Il s'agit de *Liturgie de cristal* (1^{re} pièce du *Quatuor pour la fin du Temps*¹³) : « Entre 3 et 4 heures du matin, le réveil des oiseaux : un merle ou un rossignol soliste improvise, entouré de poussières sonores, d'un halo de trilles perdus très haut dans les arbres. Transposez cela sur le plan religieux : vous aurez le silence harmonieux du ciel. »

12. Extrait du commentaire de son *Quatuor pour la fin du Temps*.

13. Composé et joué, nous le rappelons, en captivité (Silésie, 1941).

VI.

Le mot de la fin, j'aimerais le donner au cardinal Jean-Marie Lustiger, en citant un extrait de son intervention, lors de la soirée inaugurale du Festival Messiaen, à l'église de la Sainte-Trinité. Ces paroles traitent essentiellement de l'œuvre d'orgue du maître, qui avait été intégralement donnée au cours de ce festival¹⁴.

Olivier Messiaen n'a pas été un « fabricant de liturgie ». Il n'a rien fait qui soit utilisable dans ce registre. Mais il a créé un nouveau genre, puisque l'œuvre d'orgue est comme une place, qui brusquement est prise dans le culte catholique [par] la musique seule, qui ne se substitue pas à l'acte du culte, mais qui y ajoute comme une nouvelle dimension — analogue et comparable à ce que fut la cantate, sans doute, dans le culte luthérien, mais qui se déploie à l'intérieur de l'espace sacramentaire et eucharistique du culte catholique. C'est, me semble-t-il, non seulement un nouveau genre musical mais un nouveau genre liturgique, où l'œuvre d'orgue n'est pas là seulement pour accompagner une action et couvrir les bruits d'une assemblée... n'est pas là comme soutien plus ou moins renforcé d'un chant plus ou moins déficient... n'est pas là comme pour donner voix à un chœur ou à une foule qui cherche sa voix ou ses voix... Il se fait entendre comme la voix, oserais-je dire, d'un concélébrant, « cocélébrant », qui par lui-même ajoute le déploiement de la méditation contemplative, devenue communicable à une foule par la grâce du langage esthétique et de la musique.

Et [le] caractère savant [de cette musique] est une garantie de sa rectitude spirituelle, de sa rigueur spirituelle. Nous ne sommes pas là devant le déploiement abusif du sentiment religieux ; nous sommes là devant une œuvre qui, s'appuyant sur la sensibilité et l'esthétique, veut nous mener jusqu'aux rigueurs pures et saintes de la contemplation du mystère ineffable. (Cardinal Lustiger, Festival Messiaen, église de la Sainte-Trinité, 8 mars 1995.)

14. Nous conservons le style oral de cette intervention.

Église de la Sainte-Trinité,
 jour de Noël, 1995
 (et 87^e anniversaire du baptême d'Olivier Messiaen,
 jour de Noël, 1908, Avignon).

Père Jean-Rodolphe KARS.

Catalogue des œuvres

- 1928 *Le Banquet céleste*, pour orgue.
- 1929 *Huit préludes*, pour piano.
- 1930 *Trois mélodies*, pour soprano et piano.
La Mort du nombre, pour soprano, ténor, violon et piano.
Diptyque, pour orgue (Essai sur la vie terrestre et l'éternité
 bienheureuse).
Les Offrandes oubliées, méditation symphonique pour
 orchestre.
- 1931 *Le Tombeau resplendissant*, pour orchestre.
- 1932 *Hymne*, pour orchestre.
Thème et variations, pour violon et piano.
Fantaisie burlesque, pour piano.
Apparition de l'Église éternelle, pour orgue.
- 1933 *L'Ascension*, pour orchestre.
- 1934 *L'Ascension*, version pour orgue.
- 1935 *Pièce pour le tombeau de Paul Dukas*, pour piano.
Vocalise, chant et piano.
La Nativité du Seigneur, neuf méditations pour orgue.

- 1936 *Poèmes pour Mi*, pour soprano et piano.
- 1937 *Poèmes pour Mi*, deuxième version pour soprano et orchestre.
O Sacrum Convivium, pour chœur mixte *a cappella*.
Fêtes des belles eaux, pour sextuor d'ondes Martenot.
- 1938 *Chants de terre et de ciel*, pour soprano et piano.
- 1939 *Les Corps glorieux*, pour orgue (Sept visions brèves de la Vie des ressuscités).
- 1941 *Quatuor pour la fin du Temps*, pour violon, clarinette, violoncelle et piano.
- 1943 *Rondeau*, pour piano.
Visions de l'Amen, pour deux pianos.
- 1944 *Trois petites liturgies de la Présence divine*, pour chœur de voix de femmes, piano, ondes Martenot et orchestre.
Vingt regards sur l'Enfant Jésus, pour piano.
- 1945 *Harawi*, chant d'amour et de mort, pour soprano et piano.
- 1946-1948 *Turangalîla-Symphonie*, pour piano, ondes Martenot et orchestre.
- 1948 *Cinq rechants*, pour douze voix mixtes *a cappella*.
- 1949 *Cantéyodjaya*, pour piano.
- 1949-1950 *Quatre études de rythme*, pour piano.
- 1950 *Messe de la Pentecôte*, pour orgue.
- 1951 *Livre d'orgue*, pour orgue.
Le Merle noir, pour flûte et piano.
- 1953 *Réveil des oiseaux*, pour piano et orchestre.
- 1956 *Oiseaux exotiques*, pour piano solo, glockenspiel, xylophone, cinq percussions et petit orchestre à vents.
- 1956-1958 *Catalogue d'oiseaux*, pour piano.
- 1959-1960 *Chronochromie*, pour orchestre.
- 1960 *Verset pour la fête de la Dédicace*, pour orgue.
- 1962 *Sept haïkai*, esquisses japonaises, pour piano solo, xylophone, marimba, une trompette, deux clarinettes et petit orchestre.

- 1963 *Couleurs de la Cité céleste*, pour piano solo, orchestre à vents et percussion.
- 1964 *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, pour bois, cuivres et percussions métalliques.
- 1965-1969 *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, pour sept solistes instrumentaux, chœurs et orchestre.
- 1969 *Neuf méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, pour orgue.
- 1970 *La Fauvette des jardins*, pour piano.
- 1974 *Des canyons aux étoiles...*, pour piano, cor et orchestre.
- 1975-1983 *Saint François d'Assise*, opéra en 3 actes et 8 tableaux.
- 1984 *Livre du Saint Sacrement*, pour orgue.
- 1985 *Petites esquisses d'oiseaux*, pour piano.
- 1988 *Un vitrail et des oiseaux*, pour piano et orchestre.
- 1989 *La Ville d'en haut*, pour piano et orchestre.
- 1991 *Un sourire*, pour orchestre.
Concert à quatre, pour quatre solistes instrumentaux et orchestre (création posthume).
Éclairs sur l'Au-delà..., pour orchestre (création posthume).

Père Jean-Rodolphe Kars

Ancien pianiste-concertiste.

1^{er} prix du concours de piano Olivier-Messiaen, 1968.

Directeur artistique du Festival Messiaen, 1995.

Né en 1947 de parents juifs autrichiens non pratiquants, qui s'établirent en France en 1948, je commence le piano à sept ans, étudie au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, et commence une carrière en 1967, après avoir été finaliste au concours international de piano de Leeds (Angleterre). Renforcée par la réception du 1^{er} prix du concours Olivier-Messiaen, en 1968, ma carrière devient internationale. En 1976, au sein de divers événements affectant ma vie personnelle, je fais une expérience très forte de Dieu et vis une véritable rencontre intérieure avec le Christ. Ma vie en est transformée. Je reçois le baptême dans l'Église catholique en 1977. Deux ans plus tard, je perçois un appel clair au sacerdoce. En 1981, je commence mes études de théologie et mets fin à ma carrière. En 1986, je suis ordonné prêtre, au sein de la communauté catholique de l'Emmanuel.

C'est en 1966 que je fais la connaissance de Messiaen et de son œuvre que je commence à jouer. Fasciné par cette musique si radicalement nouvelle pour moi à l'époque, je l'étudie et suis aussi passionné par les extraordinaires commentaires de l'auteur. Alors encore incroyant, j'entre sans peine dans l'univers spirituel et sonore du grand compositeur catholique. La saison 1971-1972 est très intense pour moi, car j'étudie les *Vingt regards sur l'Enfant Jésus* en vue de les jouer en concert. Maintenant, à la lumière de ma foi et dans une « relecture » de mon passé, je comprends avec un émerveillement grandissant à quel point ma conversion a été préparée dans le secret, comme « soterainement », par ma fréquentation de l'œuvre de Messiaen (musique et textes). Au long de ces années, déjà la Grâce agissait ; et j'ai la certitude que Dieu a voulu que l'œuvre de Messiaen soit le chemin par lequel Il viendrait me rejoindre et m'attirer à Lui. C'est pour cela que je considère Messiaen comme mon premier père spirituel, bien qu'à l'époque, ni lui, ni moi nous n'en étions conscients.

Lorsque Messiaen apprit mon ordination, il m'écrivit : « Être prêtre est la plus belle chose qui soit sur terre ! » Pour rendre grâce au Seigneur pour la foi et la vocation qu'Il m'a données, je ne puis que reprendre à mon compte (et en l'adaptant) la parole des deux disciples d'Emmaüs après qu'ils eurent reconnu Jésus à la fraction du pain (voir Saint Lc 24, 32) : « Mon cœur n'était-il pas tout brûlant au-dedans de moi, quand Il [Jésus]

me parlait en chemin... ? », à travers l'œuvre de son serviteur Olivier.

Bibliographie

- Olivier Messiaen, homme de foi. Regard sur son œuvre d'orgue* : un ouvrage édité à l'occasion du Festival Messiaen, 104 p. illustrées, 70 F, Éditions Trinité-Média-Communication (en vente à la Librairie « Du côté de la Trinité », 8, rue de Clichy, 75009 Paris) et *Coffret 7 CD Olivier Messiaen* : intégrale de l'œuvre d'orgue, enregistrée au printemps 1995 par les six organistes du Festival Messiaen. A reçu le « Diapason d'or » et le « 10 de Répertoire ». Éditions Jade, 598 F (en vente à la même librairie).
- Olivier MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, t. I, paru en 1994, t. II, paru en 1995. À paraître : t. III, t. IV, t. V, t. VI et t. VII, Paris, Alphonse Leduc éd.
- Harry HALBREICH, *Olivier Messiaen*, Paris, Fayard-Sacem, 1^{re} éd. 1980.
- Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, Paris, Pierre Belfond, 1986.
- Brigitte MASSIN, *Olivier Messiaen : une poétique du merveilleux*, Alinéa, 1989.