



## Le Modèle et l'Invention. Messiaen et la technique de l'emprunt

Yves Balmer, Thomas Lacôte, Christopher Brent Murray  
 Avec une préface de George Benjamin.

Lyon, Symétrie, coll. « Symétrie recherche »,  
 Série 20–21, 2017, 618 p.

L'œuvre de Messiaen est connue, bien connue. L'est-elle mal ? Établissant sa propre généalogie, expliquant ses variations cellulaires ou ses modes à transposition limitée, analysant chez d'autres ce que son art pratiquait, cataloguant les chants d'oiseaux à travers le monde, déclinant « un phénomène synesthésique merveilleux » et affirmant une foi qui tient davantage du thomisme que de la mystique, les discours du maître avaient trouvé en France le plus large écho qui soit, en particulier auprès de générations formées dans sa classe fameuse du Conservatoire de Paris.

Rédigé non à trois voix, mais en trio, étudiant et maîtrisant supérieurement un même corpus et partageant les mêmes hypothèses audacieuses, que confirme l'ouverture récente de nouvelles archives, l'ouvrage d'Yves Balmer, Thomas Lacôte et Christopher Brent Murray renouvelle pourtant en profondeur la compréhension de l'œuvre musicale, mais aussi théorique, analytique et pédagogique de Messiaen. Pour cela, il fallait une authentique révolution, en un double sens.

C'est, en premier lieu, la mise en évidence d'une technique reconnue par le compositeur, celle de l'emprunt, opérant par prélèvement et transformation de matériaux extraits de leur contexte comme défaits de leur mode d'engendrement (voir 309), et qui deviennent autant de ressources musicales – cette technique délimitant un cadre précis et se montrant plus active que la notion d'influence. La première révolution, méthodologique, impliquait un retour à Messiaen, à sa lettre.

Tout au long de ses écrits, celui-ci ne cesse de clamer ou de murmurer qu'il emprunte musicalement, ce qui n'est pas sans incidence sur sa pratique pédagogique et sur ses analyses, de sorte que « comprendre l'emprunt offre, en retour, une compréhension renouvelée des écrits analytiques de Messiaen » (552). Une ambivalence n'est pas à exclure dans son dévoilement de cette technique, tantôt passée sous silence, et qu'il convient, autant que faire se peut, de reconstituer, tantôt exhaustivement signalée depuis la source jusqu'à la transformation requise.

La seconde révolution des auteurs, œuvrant avec la hardiesse et l'aplomb de découvreurs, vise à dévoiler moins une technique que sa systématité, sa dimension structurelle. Messiaen, qui se livrait à toutes sortes de catalogages, à l'établissement de « dictionnaires », emprunte, beaucoup, rythmes, mélodies et harmonies. Bien des questions se posent alors (sources, temps de la collecte et de sa convocation, opérations de transformation, conséquences sur la forme ...), que *Le Modèle et l'Invention* aborde en trois parties : la reconstruction théorique de la technique ; les sources, par compositeur ou par répertoire ; leur composition à même l'œuvre de Messiaen.

De la première partie, retenons la probante notion de neume, que caractérisent « une suite de directions (ascendant ou descendant) et un nombre de notes déterminé, mais sans intervalles présumés » (44). Un neume comme outil analytique et compositionnel. Messiaen, soucieux d'archétypes, extrait un contour mélodique d'un chant grégorien, de *Boris Godounov* ou de la *Chanson de Solveig*, en conserve les intervalles, les cite ou les modifie, rendant ainsi sibylline la relation à sa source. Quant à l'harmonie, « comprise dans un phénomène d'évolution et de filiation » (56),

ses emprunts, à Massenet, Debussy ou Ravel, obéissent à des transformations, dont le livre montre, avec conviction, les opérations, et notamment l'usage constitutif de la marche. Le rythme demeure, lui, souvent indissociable des accentuations de la mélodie. L'union des trois dimensions, mélodie, harmonie et rythme, a priori dissociés, induit un principe, celui de l'emprunt croisé, combinant d'un emprunt une dimension et d'un autre une autre dimension.

La deuxième partie, singulièrement riche, distingue les innombrables sources de Messiaen et commente une sollicitation qui ne tient aucunement de la révérence, mais de l'acte créateur. « Ce sont les textes qui, en l'absence de documents de genèse, ont permis, dans un dialogue continu avec les partitions, de reconstituer des étapes de la conception de l'œuvre, menant à un travail qui relève de la génétique, sans pour autant se fonder sur un dossier d'esquisses » (114). Inutile de citer ici tous les noms ou répertoires convoqués, ce serait refaire la table des matières, qui opère principalement par monographie, selon un plan établi (introduction sur la relation de Messiaen au musicien, analyses aiguës de ses emprunts, synthèse). À qui le compositeur emprunte-t-il ? Et quoi ? Comment transforme-t-il son emprunt ? Quel sens cet emprunt engendre-t-il dans sa singulière herméneutique, où le sens suit des lignes directrices indéfinies ?

Une question essentielle restait encore en suspens, celle de la composition des emprunts, de leur disparité et de leurs interactions, qui font signe vers le montage, quand bien même Messiaen perpétue aussi une tradition de l'organicité. La métaphore du vitrail désignera, dans le livre, ce modèle formel, caractérisé par « rassemblement, rapprochement, ajustement, interaction, croisement entre éléments



constitués» (580). D'où naît l'unité ? De la syntaxe messiaenienne des hauteurs et des rythmes : « Le prisme déformant se renverse en *prisme unifiant*, qui fait rempart à la disjonction du matériau » (474). Et une nouvelle recherche s'ouvrirait, qui ne remonterait pas au modèle d'origine, mais marcherait dans les pas de l'histoire. Comme si l'on se trouvait, tel Messiaen avec ses dictionnaires mélodiques, harmoniques et rythmiques, maître de leurs transmutations, non devant une œuvre, mais face à la page blanche. Y aurait-il alors des lois à établir dans le choix des emprunts, leurs types de transformation et leurs enchaînements ?

Laurent Feneyrou

---

**Technology and the Diva.  
Sopranos, Opera, and Media from  
Romanticism to the Digital Age**

Karen Henson (ed.)

Cambridge, Cambridge University Press, 2016, 226 pp.

---

La relazione fra canto e tecnologia appare particolarmente suggestiva per la musicologia quando questa rivolge il suo sguardo all'universo dell'opera lirica e ai correlati fenomeni del divismo e della mediatizzazione. Un recente libro collettivo pubblicato dalla Cambridge University Press, intitolato *Technology and the Diva*, esplora il complesso rapporto fra la tecnologia e il soprano operistico – preso a modello della «diva» – in un periodo compreso fra l'età romantica e l'odierna età digitale. Il breve volume, che riunisce vari specialisti di opera lirica e nomi noti della musicologia di lingua inglese, è frutto di una gestazione decennale incominciata con una sessione speciale nell'ottobre 2005 al convegno annuale dell'American Musicological Society e proseguita poi con una conferenza alla Columbia University nel marzo 2007.

Nell'introduzione, la curatrice Karen Henson individua negli anni Venti e Trenta dell'Ottocento uno spartiacque cronologico – ossia il punto d'inizio del campo d'indagine del libro – che è anche uno spartiacque teorico. La parola «diva», di origine italiana, iniziò a essere associata all'opera lirica già durante il barocco, che amava mettere in scena soggetti mitologici e divinità. Tuttavia, afferma Henson, fu soltanto nel periodo d'oro del romanticismo europeo che «diva» diventò sinonimo perfetto di «cantante d'opera»: non una cantante qualunque, ma una dotata di qualità canore «straordinarie, persino soprannaturali», nonché della capacità di produrre meraviglia e devozione ossessiva nei suoi ascoltatori (p. 12). La nuova diva operistica, esemplificata dalle

celeberrime cantanti Giuditta Pasta (1797–1865) e Maria Malibran (1808–1836), fu allora esaltata dalla critica musicale coeva soprattutto a Parigi e in Italia. Al contempo, gli anni Venti e Trenta dell'Ottocento costituirono un punto di svolta anche per la storia della tecnologia. A partire da questo periodo, infatti, emersero i primi dispositivi meccanici per immagazzinare e riprodurre informazioni e dati (come la macchina da presa fotografica e, più tardi, il fonografo). L'emergenza parallela della diva e della tecnologia moderna non fu dunque il frutto di una mera coincidenza storica: secondo Henson, il «soprano nella sua forma mitologizzata» (p. 19) costituisce piuttosto una fantasia della modernità tecnologica. A questo proposito, una ricca cronologia all'inizio del volume (pp. 1–10) ricostruisce le tappe dello sviluppo tecnologico ottocentesco e novecentesco, soprattutto in relazione alla storia della scenotecnica teatrale e all'evoluzione delle tecniche di registrazione e trasmissione audiovisiva.

I nove capitoli che compongono il volume, molto vari dal punto di vista formale e teorico, sono ordinati cronologicamente. Se si prende a modello il rapporto fra divismo, media e tecnologia, le indagini più efficaci sembrano essere quelle incentrate su singole dive. La stessa Henson, ad esempio, analizza il rapporto fra Massenet e il soprano californiano Sibyl Sanderson (1864–1903) – famosa *Manon* nel 1888 nonché interprete delle prime assolute di *Esclarmonde* (1889) e *Thaïs* (1894) – sulla base dei ritratti fotografici della diva e della sua influenza sul celebre compositore francese. Arman Schwartz, in un saggio già pubblicato nella rivista *The Opera Quarterly*, si concentra sulla straordinaria figura di Cathy Berberian (1925–1983), interrogandosi sulle potenzialità espressive, mediate tecno-