

Marie-Hélène Wilmotte*

*Docteur de l'université. Partage son temps entre activités de musicologue, de pédagogue et d'interprète.

Le Merle noir d'Olivier Messiaen

Le Merle noir, pièce pour flûte traversière & piano, est une commande du CNSM de Paris pour un concours de flûte, en 1951. L'édition date de 1952. C'est essentiellement la flûte qui tient le rôle du merle, notamment dans les deux cadences du premier mouvement. Olivier Messiaen écrit cette pièce après une période de recherches sur le sérialisme, qui avait abouti aux *Quatre Études de rythme* (1949-1950). Il avait déjà composé plusieurs œuvres importantes : *La Turangalîla Symphonie* (1946-48), les *Cinq Rechants* (1948), le *Livre d'orgue* (1951)... Même si *le Merle noir* n'est pas une de ses œuvres majeures, elle n'en est pas moins très importante pour tout flûtiste. Sa composition respecte les principes énoncés dans *Technique de mon langage musical*, par notamment l'utilisation de couleurs modales.

Avant de développer quelques détails d'écriture, présentons la forme. La pièce se divise globalement en deux parties, divisées en sous-parties clairement définies par des indications de tempo et de caractère, telles que « presque lent, tendre » ou « presque vif »... Le tableau ci-dessous récapitule le découpage des différentes sections :

Tableau V. 1. Découpage formel de l'œuvre.

Section	Mesures	Remarques
Partie 1	1-90	Forme générale basée sur des oppositions de musiques contrastées (nuances, tempi)
Partie 1, A	1 à 8	1 ^{re} cadence de flûte, figures neumatiques
Partie 1, B	9 à 34	1 ^{er} chant flûte & piano. Mélodie en alternance sur les deux instruments en 4 phrases ; le piano précède toujours la flûte (canon non rigoureux) : <ol style="list-style-type: none">Mes. 9-14, « a » en mode 7 de Messiaen, progression en quintes diminuées ou quarts augmentées de la main gauche du piano, très chromatique. Mélodie de la main droite reprise par la flûte. L'utilisation de rythmes à valeur ajoutée, inscrits dans une musique non mesurée, crée un balancement rythmique particulier.« b » mesures 15-26« c » mesures 27-30« d » (élément vertical suivi d'un silence, mesures 31-35)
Partie 1,	36-43	Flûte & piano ensemble. Transition à la 2 ^e cadence
Partie 1, A'	46-53	2 ^e cadence de flûte, figures neumatiques
Partie 1, B'	54-81	2 ^e chant flûte & piano, plus dense Mes. 72, strette entre piano & flûte.
Partie 1, C'	83-90	C à la quarte supérieure. Transition au mouvement vif.
Partie 2	91-125	Mouvement vif, structure irrégulière de la partie de flûte, différente du découpage régulier de la partie de piano. Rythmique tirée du chant d'oiseaux et des intervalles de chants d'oiseaux dans les deux parties. La main gauche du piano mélange trois éléments : <ol style="list-style-type: none">Des sonorités de septièmes mineures et de quartsDes sonorités de tierces majeures, de tons entiers, de quintes.Des sonorités de quintes, de quarts augmentées.

Partie 2, section 1	91- 100	Mes. 91-96, la partie disjointe du piano contraste avec la partie relativement stable de la flûte, qui joue sur les mêmes notes. La place variable des <i>sol#</i> aigus crée un relief rythmique particulier, et les répétitions apériodiques de cellules (mes. 95-96) créent la variété rythmique de la partie de flûte. Les sextolets des mesures 99-100 seront repris mesures 119-120.
Partie 2, section 2	101-125	La partie de flûte évolue dans l'ambitus restreint de l'octave diminuée, et joue sur l'extension ou le rétrécissement irrégulier de la cellule mélodique située entre deux silences (mes. 101-102, partie de flûte) <ul style="list-style-type: none"> - Mes. 115-118, la place irrégulière des petites notes varie le rythme de doubles croches. - La pièce termine brillamment sur un contre-<i>ut</i>, limite théorique du registre supérieur de la flûte.

La première partie de ce morceau comportant de nombreux rappels, il semble intéressant de comparer A et A', puis B et B'.

La première cadence, A, s'inspire des talents d'improvisateur et du babillage varié du merle noir, en développant les différentes cellules à la manière des neumes médiévaux. Les phrases sont courtes, vives de caractère, très nuancées. Dans les dialogues, il arrive que l'oiseau reprenne une partie de ce qu'il entend pour dialoguer, en variant la mélodie. Un flûtiste jouant de préférence du piccolo (registre plus adapté à celui du merle) peut tenter un bref dialogue en reprenant des intervalles de l'oiseau, pour susciter l'échange. L'expérience est amusante.

Comme toujours, chez Messiaen, la notation rythmique est très précise, bien qu'elle doive être ici interprétée « avec fantaisie ». On peut remarquer que cette cadence travaille essentiellement sur une cellule de départ :

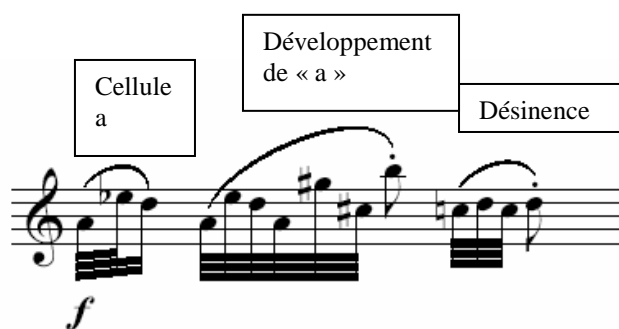


Figure V. 1. 7. Cellule de départ¹

¹ Comme dans nombre d'œuvres du XX^e siècle, dont la *Sequenza I* de Berio, la mesure n'est pas indiquée, mais - pour la commodité de la lecture - garde la séparation en barres de mesures. Lorsque l'exemple que nous citons ne donne qu'une partie de la mesure, nous ne fermons pas ladite mesure.

Figure V. 1. 8. Modifications de la cellule de la première cadence. Cette cellule sera immédiatement développée avec permutations.

L'utilisation d'un phrasé lié permet de mieux approcher le chant de l'oiseau, stylisé pour les besoins de la composition. Le travail est assez rigoureux, dans la mesure où il reprend une cellule, pour la développer en lui donnant des airs d'improvisation, notamment grâce à la longueur irrégulière des interventions, comme pour un oiseau. L'effet de *flutterzunge* doit s'interpréter ici « sans air », c'est-à-dire en recherchant une sonorité légère et douce, afin de mieux se rapprocher des sonorités de l'oiseau. L'effet avait déjà été utilisé dans les *Ascèses* de Jolivet pour flûte seule. En 1958, Berio l'utilise également - comme souvent d'autres compositeurs après lui - dans une sonorité *ff*, « venteuse » et « granuleuse » (*Sequenza I*).

La deuxième cadence poursuit le travail de la cellule déjà citée dans la première cadence :

Figure V. 1. 9. Modifications dans la deuxième cadence.

La partie « chantée » installe un nouveau climat de douceur, de tendresse. Elle fait intervenir un autre personnage. La ligne mélodique est presque d'essence vocale. Elle sera reprise dans la section B' pour être densifiée par un travail en canon, en strette... Cette mélodie sera

reprise plus tard dans le numéro 7 du *Catalogue d'oiseaux*² et dans la *Transfiguration*³. Ce climat de douceur et de tendresse se construit dans un dialogue entre flûte & piano, dénué de notion de tension/détente dans la ligne mélodique. Michel Chion pense que l'on peut, de manière générale, commenter ces impressions : « On a souvent noté que le système mélodique et harmonique de Messiaen, qu'il expose dans son ouvrage *Technique de mon langage musical*⁴, est contemplatif et statique : il ignore volontairement la notion de tension/détente, aucun accord, aucune ligne mélodique ne se présente comme une question, une attente, que viendraient combler l'accord suivant, ou la mélodie suivante. Il n'y a apparemment ni question ni réponse ». L'affirmation permanente de phrases musicales et de chants d'oiseaux a une dimension presque « théologique » : « Qui parle ? Qui répond ou plutôt qui ne répond pas ? Est-ce Dieu ? Dieu est-il Celui qui parle ou Celui qui ne répond pas ? »⁵ Le musicien lui-même se disait « rythmicien ». C'est peut-être encore la confiance (la foi ?) qu'il avait dans l'emploi des subtils modes rythmiques indiens (les *decî tâlas*) et médiévaux à partir de *La Nativité* (1935)⁶ qui lui permet de justifier, d'une autre façon, cette clarté verticale. La rythmique de la mélodie que s'échangent piano et flûte n'est pas basée sur un mode indien, mais s'en inspire largement, en mélangeant l'effet de suspens que donne l'usage des croches pointées subtilement insérées dans la pulsation régulière des croches.

Les parties de transition C et C' alternent - au piano comme à la flûte - les tons et les demi-tons :

Figure V. 1. 10. Alternance des tons et demi-tons dans les parties « C » et « C' »⁷

Le mouvement vif retrouve le caractère d'un discours d'oiseau, d'apparence libre, mais toujours stylisé. Cette partie reprend les attaques des parties C et C'. On remarquera un nouveau mode d'attaque de la partie de flûte dès le début du mouvement vif, qui vient peut-être du jeu pianistique, et qui nécessite une articulation en « double coup de langue », « Te-Ke », très vive.

² MESSIAEN Olivier, *Catalogue d'oiseaux pour piano*, Paris : Leduc, 1956-58

³ MESSIAEN Olivier, *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1965), pour chœur mixte, sept solistes instrumentaux et grand orchestre, Paris : Leduc, 1965, p.29-166 & p.175-437

⁴ MESSIAEN Olivier, *Technique de mon langage musical*, Paris : Leduc

⁵ CHION Michel, « Le silence chez Olivier Messiaen », *Accents* n°34, Paris : janvier-février-mars 2000, p.28-29

⁶ MESSIAEN Olivier, *La Nativité du Seigneur pour orgue*, Paris : Leduc, 1935-36

⁷ *Op. cit.* p.3 et 6

Une nouvelle forme d'articulation, un nouvel effet d'attaque apparaît dans le second mouvement :



Figure V. 1. 11 : Début du second mouvement, partie de flûte.

Par ailleurs, l'usage de la pédale de piano enfoncée presque jusqu'à la fin du mouvement rapide, lequel évolue dans le tiers aigu du registre de l'instrument, procure un effet de brouillage. Cet effet cesse 4 mesures avant la fin. Inhabituel et audacieux, il n'est pourtant pas sans précédent, puisque Heitor Villa-Lobos (1887-1959) l'utilisait dans sa pièce pour piano *A Fiandeira* (1921)⁸. Les pianistes de l'époque, choqués par ce manque de netteté, n'avaient pas apprécié ce mélange de sons, le « halo sonore » que cela provoquait. L'écriture est agréablement dynamique, vive, rythmique, grâce à une écriture rythmique que Boulez appelle « temps pulsé », dussent les pulsations ainsi invoquées ne pas se montrer régulières. C'est l'irrégularité, en apparence fantaisiste, des cellules de la flûte et du piano, jouées dans le cadre d'une pulsation absolument régulière, qui donne cette impression de « temps pulsé ».

La partie de piano reste totalement indépendante du découpage des phrases de la flûte. Tout se passe *a priori* comme s'il y avait deux plans sonores : celui du merle (la flûte), et celui d'autres babillages d'oiseaux (le piano). Ces apparences, immédiatement perceptibles par tout auditeur, cachent une réelle invention savante dans l'ordre rythmico-mélodique des deux parties.

Pour la première fois dans l'œuvre de Messiaen, cette pièce fait référence à l'intérêt qu'il portait aux oiseaux, « petits serviteurs de l'immatérielle joie », selon le compositeur⁹. Elle fait aussi référence, tout en renouvelant le genre, au caractère champêtre prêté à la flûte, du *Concerto* de l'op.10 de Vivaldi « *Le chardonneret* », à *Rossignol, mon mignon*, d'Albert Roussel, pour flûte & chant, d'après un poème de Ronsard.

Il n'y a pas ici d'innovation majeure dans l'écriture de la flûte ou celle du piano, même si l'œuvre reste difficile à jouer. Serait-ce pour ne pas trop dérouter les jeunes interprètes de l'époque ? ou bien pour montrer que flûte et piano peuvent s'exprimer de manière innovante grâce à la conception même de l'écriture musicale ? L'aspect didactique de Messiaen se retrouve ici dans le traitement des silences - qu'ils soient écrits ou engendrés par la respiration de la flûte, notamment dans les cadences. Michel Chion apporte un commentaire sur cette manière de concevoir le silence, « sorte de déconnection entre constituants du langage musical. [...] Nous avons l'impression d'y entendre à nu la charpente musicale, sans tissu autour. L'harmonie est bien audible, chaque accord est posé autour de la note, sans déborder ; la mélodie est elle-même bien isolée, le rythme bien affirmé, les « phrases » séparées les unes des autres, comme dans un poème en vers libres qui souligne le blanc de la page. Il nous semble entendre, à nu, des éléments que d'habitude on enfouit et on relie. Même dans le

⁸ VILLA LOBOS Heitor, *Bachianas brasileiras n°4*, pour piano à quatre mains, *A fiandera, poema singelo, Carnaval des enfants, Francette et Pia*. CD Naxos, distr. : Abeille Music (06-09-2004)

⁹ WILMOTTE Marie Héléne, Archives personnelles. Cours d'analyse d'Alain Louvier, CNSMDP, 1994.

vacarme, ça ne sonne pas « plein ». Une éclatante lumière accentue les contours des notes, et le silence apparaît comme le vide qui souligne cette netteté, cette clarté »¹⁰.

Si Messiaen a développé ce style « oiseau », si caractéristique de son écriture, à partir d'une œuvre pour flûte, ce n'est peut-être pas un hasard. Il avait coutume de dire, dans ses interviews, qu'il avait développé ce désir de rapprocher son écriture musicale du chant des oiseaux depuis qu'il avait été prisonnier des Allemands, lors de la guerre de 1939-1945. Pendant son incarcération, les oiseaux lui paraissaient être, dans cet enfer, les êtres vivants les plus libres, peut-être les plus porteurs d'espoir.

Il est étonnant de constater que les principales avancées dans le répertoire de flûte de la première moitié du XX^e siècle sont essentiellement le fait de compositeurs français. C'est à Paul Taffanel et Philippe Gaubert que nous devons les fondements de l'école de flûte moderne (système Böhm). La seconde moitié du XX^e siècle verra un nombre croissant de compositeurs étrangers agrandir son répertoire, notamment pour flûte solo.

L'écriture de cette pièce s'inscrit aussi bien dans le modernisme que dans la tradition. Ainsi Olivier Messiaen développe-t-il, dans le cadre du jeu de la flûte, ce sens du style limpide et aéré directement hérité de l'école française. Il renouvelle aussi le caractère champêtre de la flûte traversière, diversement décliné depuis le XVIII^e siècle.

¹⁰ CHION Michel, *op. cit.* , p 28-29