

MA VIE AVEC LA FOI ET LA MUSIQUE

Olivier Messiaen

J'ai été très surpris en apprenant que j'étais un des lauréats du Prix Inamori. Surpris, mais aussi honoré, et surtout très heureux, car j'aime le son-couleur, les musiques colorées, et tout ce qui comporte un travail de couleur. Qui pouvait mieux me récompenser que Kazuo Inamori, la Foundation Inamori, et cette formidable entreprise de céramique dont les couleurs sont déjà une harmonie, et chantent comme de la musique? Tout ce que je vais dire sur mon "curriculum vitae" nem'empêche pas de commencer par un immense "merci," un merci de fraternité dans la couleur.

On me demande de parler de ma carrière de compositeur, et de la situer dans le cadre du XXe siècle. Il est très difficile de parler de soi, et encore plus difficile de parler de son époque. Parce que l'une et l'autre chose sont comme des livres dont on ne connaît pas la fin, chaque jour représentant une nouvelle page à tourner. Je peux dire seulement que je suis né croyant — chrétien et catholique — et que toute ma vie j'ai essayé d'approfondir davantage ma Foi. J'avais également pour la musique une vocation irrésistible, et je veux rapporter ici une petite anecdote qui est pour moi — maintenant, avec le recul — la preuve que ma voie était vraiment la musique. C'était en 1916-1917, pendant la première guerre mondiale (celle de 1914). J'étais alors à Grenoble, avec ma mère, et j'avais entre 7 et 8 ans. On venait de me faire cadeau de l'Orphée de Gluck. J'étais parti, tout seul, avec ma partition sous le bras, et, m'étant assis sur un banc de pierre du jardin de la ville, je lisais le grand air d'Orphée en fa majeur du premier acte, et je m'aperçus tout d'un coup que je lisais la musique en l'entendant intérieurement. Je pensais donc des sons comme les autres pensent des mots: j'étais musicien!

Quant aux influences subies, il y en a une d'une importance exceptionnelle: celle de ma mère. Et cette influence se situe avant ma naissance. Ma mère était la poétesse Cécile Sauvage. Elle écrivit, alors qu'elle m'attendait, un merveilleux recueil de poèmes de pré-maternité, intitulé "l'âme en bourgeon." Ce livre s'adresse à un fils, qui connaîtra "l'angoisse du mystère où l'art va se briser." Il prédit même mon amour des oiseaux exotiques: "Voici tout l'Orient qui chante dans mon être / Avec ses oiseaux bleus, avec ses papillons..." Et peu après, alors que j'avais à peine deux ans, ma mère écrivit ce vers, encore plus prophétique: "Je souffre d'un lointain musical que j'ignore ..." Cette attente lyrique avant ma naissance, et toute l'atmosphère de poésie dont ma mère a

baigné ensuite le petit enfant que j'étais, ont eu un grand retentissement sur toute ma destinée. C'est pourquoi le premier nom que je cite ici est celui de ma mère: la poétesse Cécile Sauvage.

En 1918, la guerre étant finie, je me trouvais à Nantes. C'est dans cette ville que j'ai rencontré mon premier professeur d'harmonie: Jehan de Gibon, qui me fit cadeau d'une partition de "Pelléas et Mélisande" de Claude Debussy. Cette partition me confirma définitivement dans ma vocation de compositeur de musique, et dès 1919, j'entrai au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris comme élève: j'avais 11 ans. Je fis au Conservatoire de Paris des études très complètes, avec les meilleurs maîtres de l'époque: l'harmonie avec Jean et Noël Gallon, l'accompagnement au piano avec César-Abel Esty, la fugue avec Georges Caussade, l'histoire de la musique avec Maurice Emmanuel, l'orgue et l'improvisation avec Marcel Dupré, la composition et l'orchestration avec Paul Dukas.

En 1931 (j'avais alors 22 ans), je fus nommé organiste du Grand Orgue de l'Eglise de la Sainte Trinité à Paris. J'occupe toujours ce poste, et je joue donc depuis 54 ans sur le grand orgue Cavaillé-Coll de la Sainte Trinité, tous les dimanches (sauf quand je suis en voyage pour des concerts à l'étranger).

C'est en pensant à mon orgue de la Trinité, que j'ai écrit presque toutes mes oeuvres d'orgue: depuis les "Corps glorieux" (1939) jusqu'aux "Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité" (1969), en passant par la "Messe de la Pentecôte" et le "Livre d'orgue."

Après la mort de ma mère, en 1927, je commençais à écrire mes premières oeuvres valables: "Préludes" pour piano, "les Offrandes oubliées" pour orchestre, la "Nativité du Seigneur" pour orgue. Puis, je composai en 1936, les "Poèmes pour Mi" pour chant et orchestre, et en 1938 les "Chants de terre et de ciel" pour chant et piano.

En 1939, ce fut la seconde guerre mondiale. Mobilisé, puis fait prisonnier par les Allemands, j'écrivis au Stalag VIII A, à Görlitz (Silésie), fin 1940 début 1941, mon "Quatuor pour la fin du Temps", pour violon, clarinette, violoncelle, piano. Ce quatuor fut donné en première audition au Stalag, devant un public très nombreux de prisonniers, réunissant toutes les classes de la société: prêtres, petits bourgeois, militaires de carrière, ouvriers, paysans. Malgré le froid atroce, les instruments cassés, et les costumes ridicules des instrumentistes (dont j'étais, jouant la partie de piano), l'oeuvre fut pour tous un instant de délivrance. Je sus, ce jour-là, qu'un des éléments de ma vocation musicale était d'explicitier les mystères de la Foi et d'apporter aux autres l'espérance et la consolation.

Quelques mois après, j'étais libéré et nommé professeur au Conservatoire national

supérieur de musique de Paris. J'avais fréquenté cette maison comme élève pendant onze ans, j'y ai été professeur pendant trente-sept ans. J'aimais l'enseignement, et j'aimais l'analyse musicale. Je fis donc la classe de mon mieux, en m'efforçant d'analyser les chefs-d'oeuvre du passé et du présent avec le plus d'exactitude possible. Ma classe a changé plusieurs fois de nom: ce fut d'abord une classe d'harmonie, puis une classe d'analyse et d'esthétique, puis une classe de philosophie musicale, puis une classe d'analyse et de rythme, enfin une classe de composition. Mais, en fait, elle fut toujours une classe d'analyse. Et c'est par cette classe que j'ai eu le plus de contacts avec mon époque, car presque tous les jeunes compositeurs du XXe siècle y sont venus. Certains sont maintenant mondialement célèbres. Pour ne citer que trois noms: Pierre Boulez, Karl-Heinz Stockhausen, Iannis Xenakis, on peut dire que tous les trois avaient du génie, que je n'y étais pour rien, et qu'ils auraient pu écrire les mêmes oeuvres s'ils avaient eu un autre professeur. J'ai cependant fait très attention à leur audition intérieure. J'ai essayé de réveiller en eux l'inquiétude rythmique, enfin j'ai fait un effort pour m'oublier moi-même et pour les aider à trouver leur propre voie. A mes débuts comme professeur, je faisais faire aux élèves des devoirs d'harmonie traditionnelle. Puis j'y ai ajouté l'analyse d'oeuvres classiques. Mes analyses ont porté ensuite sur le plus grand nombre possible de musiques différentes: musique antique, musique classique, musique exotique, musique moderne et ultra-moderne. J'y ai ajouté quelques spécialités dont on ne parlait que dans ma classe: la métrique grecque, la rythmique hindoue, le chant grégorien, l'accentuation chez Mozart, la musique Balinaise, le Nô et le Gagaku Japonais. J'ai aussi analysé toute la musique de Piano, depuis Chopin, Debussy, Ravel, Albeniz, jusqu'aux oeuvres pianistiques les plus récentes. J'ai vu dans ma classe tous les plus grands Opéras: les opéras de Monteverdi, de Rameau, de Mozart, de Wagner, "Boris Godounov" de Moussorgsky, "Pelléas et Mélisande" de Debussy, "Wozzeck" d'Alban Berg. Enfin, je faisais aussi de l'orchestration, et non content de montrer aux élèves la disposition d'une page d'orchestre, le choix des timbres, l'écriture de chaque famille instrumentale, je faisais venir dans ma classe des instrumentistes isolés: une flûte, une clarinette, un violon, un violoncelle, un cor, un trombone, un xylophone, une Onde Martenot, et l'exécutant nous montrait toutes les particularités de son instrument, ce qui faisait une sorte de traité d'instrumentation par l'exemple. Les années ayant passé, de nouveaux jeunes ont remplacé les jeunes plus anciens et déjà glorieux: c'est ainsi que j'ai pu analyser du Boulez, du Stockhausen, du Xenakis, et beaucoup d'autres auteurs contemporains, et de futures jeunes chefs de file tels que le Vietnamien Nguyen Thien Dao, le Français Tristan Murail, l'Anglais George Benjamin. Mais ce qui reste le plus important dans ma classe, c'est que j'ai toujours essayé d'oublier mes propres

preoccupations, pour changer de méthode d'analyse avec chaque oeuvre, en m'attachant uniquement au texte proposé, et surtout que j'ai changé de veste avec chaque jeune compositeur, en tâchant de trouver dans ses oeuvres et dans sa personnalité, non pas ce que j'aurais voulu qu'il fasse, ce qu'il devait faire pour trouver son véritable chemin.

Avant de quitter l'histoire de ma classe, je me permets de citer les noms de mes élèves japonais ayant eu leur premier prix au Conservatoire de Paris. Ce sont: Sadao Bekku, Mitsuki Hamaya, Akira Tamba, Takashi Kato, Susumu Yoshida, Kazuoki Fujii, Makoto Shinohara, Mademoiselle Mie Takumi, et Mademoiselle Kimi Sato.

Le fait d'être organiste à la Trinité et professeur au Conservatoire ne m'empêchait pas de continuer de composer, ni de faire des voyages à l'étranger pour des concerts de mes oeuvres. C'est ainsi qu'en 1944 j'ai écrit mes "Trois Petites Liturgies de la Présence Divine", pour chœur de voix de femmes, piano solo, Onde Martenot solo, vibraphone, percussions, et orchestre à cordes. De 1946 à 1948, j'ai écrit "Turangalîla-Symphonie" pour Piano solo, Onde Martenot solo, et un très grand orchestre. L'oeuvre fut d'abord jouée à Boston et à New-York, sous la direction de Léonard Bernstein, puis en France, à Aix-en-Provence, sous la direction de Roger Désormière. C'est ma femme, Yvonne Loriod, extraordinaire et fulgurante pianiste, qui avait créé en 1945 mes "Vingt Regards sur l'Enfant Jésus" pour piano, puis la partie de piano solo des "Trois Petites Liturgies", puis la partie de piano solo de "Turangalîla-Symphonie". Elle avait tenu aussi le premier piano de mes "Visions de l'Amen", alors que je tenais le deuxième piano. Elle devait jouer par la suite toutes mes oeuvres de piano, et de piano et orchestre. Elle m'accompagna dans mon premier voyage au Japon en 1962. C'est Madame Fumi Yamaguchi, notre impresario japonais à l'époque, qui avait organisé ce voyage. Je fis la connaissance à Tokyo du merveilleux chef d'orchestre japonais Seiji Ozawa. La "Turangalîla-Symphonie" fut donc créée à Tokyo par Seiji Ozawa, avec Yvonne Loriod au piano solo, et ce concert extraordinaire fut un très grand moment dont j'ai toujours conservé un souvenir ébloui. Aux joies musicales s'ajoutait le choc de la découverte du Japon. J'admirais sans réserve ce pays extraordinaire, pas seulement pour le Mont Fuji et les jardins japonais, mais pour tout ce qu'on peut y voir et y entendre: le paysage de Miyajima avec son torii rouge dans la mer bleue, le parc de Nara avec ses lanternes de Pierre, les musiques anciennes traditionnelles japonaises (le théâtre Nô, le Gagaku), les musiques et les musiciens modernes du Japon, (de Yoritsune Matsudaira à Toru Takemitsu), et enfin les admirables oiseaux japonais dont je notai les chants à Karuizawa. C'était un coup de foudre total: rentré en France, je regrettais de ne plus coucher sur des tatamis, et je demandais à ma femme de me faire encore de la cuisine japonaise. J'ai rapporté de ces jours inoubliables

une oeuvre: “Sept Haikai”, pour Piano solo, xylophone, marimba, orchestre de bois, une trompette, un trombone, 8 violons, jeux de cencerros, de crotales, de cloches, et percussions métalliques. Les “Sept Haikai” s’ouvrent et se ferment par une Introduction et une Coda qui jouent le rôle des rois-gardiens, dans les temples bouddhistes, les titres des autres pièces sont des évocations typiquement japonaises: “le parc de Nara et les lanternes de pierre”, “Yamanaka Cadenza”, “Gagaku”, “Miyajima et le torii dans la mer”, “les oiseaux de Karuizawa.”

Je viens de parler de mes notations de chants d’oiseaux. C’est le moment de dire que je ne suis pas seulement musicien mais aussi ornithologue. Après avoir noté des chants d’oiseaux, très mal, et sans savoir le nom de l’oiseau que je notais, j’ai pris des leçons auprès d’ornithologues français, sur le terrain, au cours de promenades dirigées. Mon premier professeur d’ornithologie fut Jacques Delamain, puis je m’adressais à Henri Lomont, à François Hué à Robert Daniel Etchecopar. Enfin, je notais des chants d’oiseaux tout seul, chaque année, au printemps, d’abord dans les différentes provinces de France, puis en Italie et en Grèce, aux Etats-Unis d’Amérique, au Japon, et en Nouvelle Calédonie. J’ai utilisé beaucoup de chants d’oiseaux dans mes oeuvres. En essayant d’être fidèle à leur esthétique mélodique et rythmique, en essayant de rendre leurs différents timbres à des combinaisons d’instruments et surtout à des accords inventés qui changent à chaque note des chants utilisés et renforcent ou diminuent le nombre des sons harmoniques. Mon “Catalogue d’oiseaux” pour piano est une oeuvre très longue: elle dure près de trois heures, et ses 13 pièces suivent toutes la succession des heures du jour et de la nuit. La même forme est adoptée pour “la Fauvette des jardins”, également pour piano. Dans ces deux oeuvres, les oiseaux sont situés dans leurs paysages, avec leurs compagnons d’habitat. Au contraire, dans les “Oiseaux exotiques” pour Piano solo, glockenspiel, xylophone, orchestre à vents, et percussions, la vraisemblance n’est plus respectée, et des oiseaux de pays très différents y voisinent uniquement pour un effet de contrepoint musical: ce sont, en effet, des oiseaux de l’Inde, de la Chine, de l’Amérique de Nord et de l’Amérique du Sud.

Ma première spécialité est d’être ornithologue. Ma deuxième spécialité est d’être rythmicien. Après mes études traditionnelles au Conservatoire de Paris, j’ai travaillé le rythme tout seul. J’ai d’abord admiré la liberté rythmique du chant grégorien ou plain-chant, ses arsis et ses thésis, ses mélanges du 3 et du 2. Je me suis appliqué à comprendre la métrique grecque, à vérifier son emploi dans “le Printemps” de Claude le Jeune. J’ai longuement médité sur les decî-tâlas ou rythmes provinciaux de l’Inde antique, en cherchant à retrouver les symboles cosmiques et religieux, les lois rythmiques qu’ils contiennent. Enfin, j’ai utilisé personnellement deux procédés

rythmiques: les rythmes non rétrogradables, et les permutations symétriques.

Depuis longtemps, dans les arts décoratifs (architecture, tapisserie, vitrerie, parterre de fleurs), on use de motifs inversement symétriques, ordonnés autour d'un centre libre. Cette disposition se retrouve dans les nervures des feuilles d'arbres, dans les ailes de papillons, dans le visage et le corps humain, et même dans les vieilles formules de magie. Ce sont deux groupes de durées, rétrogradés l'un par rapport à l'autre, encadrant une valeur centrale libre et commune aux deux groupes. Lisons le rythme de gauche à droite ou de droite à gauche, l'ordre de ses durées reste le même. C'est un rythme absolument fermé.

Les rythmes non rétrogradables reposent sur une impossibilité de rétrogradation. Les permutations symétriques reposent sur une impossibilité de permutation. On sait que le nombre de permutations de plusieurs objets distincts augmente démesurément à chaque ajout d'une unité nouvelle aux objets choisis. Si je prends une gamme chromatique de durées allant de la triple croche à la ronde, donc de une à 32 triples croches, avec toutes les durées intermédiaires, et si je veux en chercher et en utiliser les permutations, leur nombre est si élevé qu'il faudrait plusieurs années pour les écrire. Il faut donc choisir, et choisir avec le maximum de chance de dissemblance d'une permutation à l'autre. Pour y arriver, je lis ma gamme chromatique de durées dans un certain ordre trouvé par moi. Puis, ayant écrit le résultat, je numérote de 1 à 32 la succession des durées obtenues. Ensuite, je lis cette nouvelle succession de durées dans le même ordre que la première fois, j'écris ce nouveau résultat, et je recommence, ce qui m'en donne un troisième, et ainsi de suite, jusqu'à ce que je retrouve textuellement la gamme chromatique de durées de départ. Cela donne un chiffre de permutations raisonnable (pas très loin du nombre de durées choisies) et aussi des permutations assez différentes pour être juxtaposées et superposées. C'est en 1960 que j'ai écrit "Chronochromie" pour orchestre, et c'est dans "Chronochromie" que j'ai utilisé le plus les "permutations symétriques." Elles y sont rendues perceptibles par trois moyens (le monnayage, les timbres, et les couleurs d'accords).

En 1963, j'ai écrit "Couleurs de la Cité céleste" (piano et orchestre), et en 1964, "Et expecto resurrectionem mortuorum"(orchestre de bois, cuivres, et percussions métalliques). Enfin, de 1965 à 1969, j'ai écrit "la Transfiguration de Notre Seigneur Jésus Christ," long oratorio, divisé en deux septénaires, qui utilisé sept solistes instrumentaux, un chœur mixte, et un très grand orchestre. Cette oeuvre fut l'occasion d'un nouveau voyage au Japon. Comme ma femme Yvonne Loriod y jouait le Piano solo, je partis avec elle à Tokyo. Dans le même avion se trouvait tout l'Orchestre National de France, les chœurs de la Radiodiffusion française, les autres solistes, et le

chef Lorin Maazel: ils devaient exécuter l'oeuvre deux fois: à Tokyo, puis à Kyoto. Nous étions tous invités par le Nippon Cultural Center, et Messieurs Shiroishi et Sasaki. Quelques jours après, nous partîmes, ma femme et moi, à Nikko, pour apprécier les couleurs vives de ses temples, admirer les trios singes du bonheur (qui ne disent rien, ne voient rien, n'entendent rien), ajouter l'opposition entre le bruit de la foule et le silence de la tombe de l'Empereur, et noter encore une fois deux oiseaux japonais très connus: l'Uguisu (Bouscarle de Japon), et l'Hototogisu (petit Coucou à tête grise).

De 1971 à 1974, j'ai travaillé à une oeuvre pour Piano solo, cor solo, et orchestre: "Des Canyons aux étoiles..." Cette oeuvre est dédiée aux canyons de l'Utah, où j'ai visité spécialement Bryce Canyon, Cedar Breaks, et Zion Park. Dans cette oeuvre, il y a mes recherches rythmiques des chants d'oiseaux de l'Utah et des îles Hawaii, et beaucoup de couleurs d'accords en souvenir des rochers rouge-orange de Bryce Canyon.

Je viens d'écrire le mot couleur. Il me faut parler maintenant du rapport son-couleur. Ma première émotion colorée se situe assez loin dans le temps: je devais avoir 11 ans quand j'ai vu les vitraux de la Sainte Chapelle. La seconde fut la découverte des tableaux de Robert Delaunay. Vers l'âge de 22 ans, je fis la connaissance du peintre des sons: Charles Blanc-Gatti. Enfin, j'admire profondément le grand homme de la Lithuanie, le peintre musicien Ciurlionis. Tous ces exemples m'ont fortifié dans ma recherche du son-couleur. J'ai beaucoup réfléchi sur ce qui se passait en moi et j'ai compris que mon audition musicale était en même temps une audition colorée, mais intellectuelle, sans le secours des yeux. Je vois intérieurement des couleurs quand j'entends de la musique. Pour chaque complexe de sons il existe un complexe de couleurs correspondant, chacun de mes modes, chacun de mes accords, a sa couleur. Le même complexe de sons donne toujours les mêmes couleurs, à condition qu'ils restent à la même place. Si on le transporte à l'octave aiguë, les couleurs sont dégradées vers le blanc (c'est-à-dire plus claires) — si on le transporte à l'octave grave, les couleurs sont rabattues par le noir (c'est-à-dire plus sombres) — si on le transpose au demi-ton, au ton, à la tierce, à tout autre intervalle que l'octave, les couleurs changent complètement. Il s'ensuit qu'il y a, pour chaque complexe de sons 12 combinaisons de couleurs changeant avec chacun des 12 demi-tons, mais la combinaison de couleurs reste la même au simple changement d'octave, avec un éclaircissement s'il s'agit d'une octave aiguë, avec un assombrissement s'il s'agit d'une octave grave. Et comme la musique use de milliers de complexes de sons, comme ces complexes sont toujours en mouvement, se faisant et se défaisant sans cesse, ainsi les couleurs qui leur correspondent donnent des arcs-en-ciel entremêlés, des spirales bleues, rouges, violettes,

oranges,vertes, qui bougent et tournent avec les sons, à la même vitesse que les sons, avec les mêmes oppositions d'intensités, les mêmes conflits de durées, les mêmes enroulements contrapuntiques que les sons.

En parlant de la couleur, des rythmes, des chants d'oiseaux, j'ai résumé toute ma musique. En parlant de ma classe au Conservatoire de Paris, j'ai résumé mes rapports avec le XXe siècle et les jeunes musiciens qui ont fait et continuent à faire la musique du XXe siècle. Cependant, l'aspect le plus important de ma musique, et mon véritable rôle auprès de mes contemporains, tout cela n'a pas encore été abordé. J'ai dit en commençant que j'étais croyant, chrétien et catholique. C'est en essayant d'approfondir les mystères du Christ et de la Foi chrétienne que j'ai écrit mes meilleures oeuvres, et que j'ai pu toucher le plus profondément le grand public. C'est en faisant un acte de Foi que j'ai écrit ma dernière oeuvre: "Saint François d'Assise."

Toute ma vie, j'ai rêvé d'écrire un Opéra. Mais j'avais peur de ne pas être doué. Et il a fallu l'insistance de Rolf Liebermann pour que j'accepte d'écrire une oeuvre pour l'Opéra de Paris: ce fut "Saint François d'Assise," opéra en trois actes et huit tableaux. J'ai travaillé plus de huit ans à cette oeuvre: de 1974 à 1983 – j'ai fait moi-même le Poème (en m'inspirant des "Fioretti", des "Considérations sur les Stigmates", et du "Cantique des Créatures" de Saint François), puis j'ai passé quatre années à écrire la musique et quatre années à en faire l'orchestration. La création a eu lieu le 28 novembre 1983, au Théâtre National de l'Opéra de Paris, et j'ai réclamé pour cette création le grand chef japonais Seiji Ozawa. Il s'agit d'un opéra anti-traditionnel, dans lequel il n'y a ni intrigue amoureuse, ni crime, seulement la progression de la Grâce dans l'âme de Saint François. Ce n'est pas une progression dramatique, c'est une progression intérieure. Premier tableau: "la Croix"— François comprend ce qu'est la sainteté. Deuxième tableau: "les Laudes"— François demande à Dieu de rencontrer un lépreux et d'être capable de l'aimer. Troisième tableau: "le baiser au lépreux"— François embrasse le lépreux, et un double miracle se produit: le lépreux est guéri, et François devient Saint François. Quatrième tableau: "l'Ange voyageur"— l'Ange apparaît familièrement au milieu des hommes, comme un beau papillon énigmatique, et ceux-ci ne le reconnaissent pas. Cinquième tableau: "l'Ange musicien"— l'Ange apparaît à Saint François qui le reconnaît tout de suite, et le solo de viole de l'Ange, par la musique, initie Saint François aux mystères célestes. Sixième tableau: "le prêche aux oiseaux"— comprenant les mystères célestes, Saint François comprend aussi le langage des oiseaux, et il parle avec eux.

Septième tableau: "les Stigmates"— François reçoit le sceau de l'approbation divine par les Stigmates, et il devient ainsi conforme au Christ dont il porte les cinq

plaies: aux deux mains, aux deux pieds, et au côté droit. Huitième tableau: “la mort et la nouvelle vie”— le Paradis lui étant promis par une nouvelle apparition de l’Ange, Saint François meurt, et le choeur chante sa résurrection future.

En plus de cette ascension vers la sainteté totale, mon Opéra est rempli de couleurs et de chants d’oiseaux. Son orchestre est énorme: Beaucoup de cordes, beaucoup de cuivres, les bois par sept, près de 40 percussions dont le Géophone et l’éoliphone, cinq claviers, deux jeux de cloches, trios Ondes Martenot, les sept chanteurs solistes, un choeur mixte de 150 personnes. Toutes ces couleurs de timbres, ajoutées aux couleurs d’accords et aux couleurs des chants d’oiseaux, créent une sorte d’éblouissement analogue à celui que provoque un vitrail ou une rosace de cathédrale. C’est sur cette sensation d’éblouissement que je voudrais terminer. Elle dépasse les concepts, nous prépare à l’indicible et à l’invisible, et s’approche de l’acte de Foi. L’acte de Foi, maintenant, et sa continuation logique, la contemplation réelle,

La vision béatifique après la mort. Notre corps ressuscité, malgré sa gloire, sa force, sa spiritualité, conservera cette même chair qui nous a revêtu et accompagné avec les mêmes facultés de voir et d’entendre: et il faudra bien voir et entendre pour apprécier toutes les musiques et toutes les couleurs dont parle l’Apocalypse. Nous pourrons alors dire ce que dit à Dieu Saint François au moment de sa mort: “Seigneur! Musique et Poésie m’ont conduit vers Toi: par image, par symbole, et par défaut de Vérité. Seigneur! Illumine-moi de ta Présence! Délivre-moi, enivre-moi, éblouis-moi pour toujours de ton excès de Vérité.”