

Sylvain Caron et
Michel Duchesneau

direction scientifique

Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres

avec la collaboration de
Marie-Hélène BENOIT-OTIS

Cécile AUZOLLE – Jean BOIVIN – Radosveta BRUZAUD – Sylvain CARON
Mario COUTU – Audrée DESCHENEUX – Michel DUCHESNEAU – Nicole DUBREUIL
Valérie DUFOUR – Dominique ESCANDE – Robert FALLON – Jon-Tomas GODIN
Anne-Marie GREEN – Delphine GRIVEL – Jacinthe HARBEC – Steven HUEBNER
Barbara KELLY – Marie-Louise LANGLAIS – Marie-Noëlle LAVOIE – Pascal LÉCROART
Marie-Thérèse LEFEBVRE – Jacques RHÉAUME – Martine RHÉAUME
Gilles ROUTHIER – Fabienne STAHL – Michel STEINMETZ

*Ouvrage publié avec le concours de l'Observatoire international de la création
et des cultures musicales (O.I.C.C.M.) – Université de Montréal*

collection Perpetuum mobile, 2009



collection
PERPETUUM MOBILE
dirigée par Malou Haine
ISSN 1965-0299

Symétrie

30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon, France
contact@symetrie.com
www.symetrie.com

ISBN 978-2-914373-50-0

dépôt légal : septembre 2009

© Symétrie, 2009

Crédits

illustration de couverture : Maurice Denis, *Saint François d'Assise en prière et un ange jouant du violon*,
recueil factice de dessins préparatoires pour l'illustration des *Fioretti* © Photo R.M.N. © Hervé
Lewandowski © A.D.A.G.P., Paris 2009.

conception et réalisation : Symétrie

impression et façonnage : Présence Graphique, 2 rue de la Pinsonnière, 37260 Monts
numéro d'imprimeur 090932744

La musique et la foi entre les deux guerres : vers un nouvel humanisme ?

Sylvain CARON et Michel DUCHESNEAU

Contexte

La période de l'entre-deux-guerres est un temps singulier en ce qui a trait à la religion. En effet, si à l'aube des années 1920, après une guerre dévastatrice, tout semble permis et si les avant-gardes artistiques font les beaux jours d'une société qui affiche une apparente légèreté, elles ne réussissent cependant pas à galvaniser l'esprit des artistes autour d'un projet de liberté, tant intellectuelle que spirituelle. Il est manifeste qu'après un recul important sur la scène politique, intellectuelle et sociale, le catholicisme en France n'occupera plus jamais la place qu'il avait avant l'année 1905, alors que le député socialiste Aristide Briand fait voter par le parlement la loi de séparation de l'Église et de l'État. En fait, c'est le catholicisme lui-même qui s'est coupé de l'évolution sociale, par des gestes comme la publication de l'encyclique « *Pascendi* », qui, en 1907, condamne le modernisme. Certes, les artistes et les intellectuels s'associent malgré tout au catholicisme, pensant ainsi offrir un antidote salutaire au dérèglement du monde. On assiste alors à une réappropriation par les artistes du domaine de la spiritualité, et, en ce qui concerne le monde francophone, plus particulièrement de celui de la religion catholique. Cette réappropriation passera par des conversions ou par l'avènement d'une *culture* religieuse aux sources de la civilisation occidentale, mais aussi et plus simplement par l'exploration de nouvelles voies d'expression. Cependant, ce processus ne va pas de soi, et comme le fait remarquer Susanna Pasticci, « le sens du religieux qui habite la conscience des artistes du xx^e siècle est dans bien des cas un sentiment caché, source de problèmes et de tourments : loin de s'afficher ouvertement et de s'identifier à des rituels officiels, il relève de la sphère la plus intime de la spiritualité personnelle et adopte parfois la forme d'une vague fascination

« Néo-gothique et néo-classique ». Arthur Lourié et Jacques Maritain : aux origines idéologiques du conflit Stravinski-Schoenberg

Valérie DUFOUR

Arthur Lourié est un compositeur originaire de Russie qui, après ses années de conservatoire à Saint-Petersbourg, fréquente les milieux de l'avant-garde russe, littéraire et musicale. Arrivé à Paris en 1922, il rencontre Igor Stravinski quelques mois plus tard et devient son plus proche collaborateur. Au même moment, Lourié fait la connaissance de Jacques et de Raïssa Maritain, avec lesquels il tisse une amitié durable¹. Lourié joue un rôle évident dans le discours stravinskien, et plus précisément dans la dimension justificative de l'orientation néo-classique du compositeur. Pourtant, sa participation à l'émergence du néo-classicisme et à la genèse de sa définition entre 1925 et 1930 demeure inexplorée jusqu'ici. À travers l'analyse de son article publié en 1928, intitulé « Neogothic and Neoclassic », nous tenterons de dégager les aspects de l'opposition Stravinski-Schoenberg mise en évidence dans le texte, en les mettant en relation avec la philosophie de Jacques Maritain. Nous soutiendrons en effet que l'article et, partant, la définition du néo-classicisme², recèle en filigrane plus d'une référence à la sphère intellectuelle catholique dont Maritain était l'un des piliers. Cette mise en lumière nous permettra de

-
1. Sur Lourié, voir notamment Irina GRAHAM, « Arthur Sergeevič Lourié, Biographische Notizen », *Hindemith-Jahrbuch*, VIII (1979), p. 186-207. Voir aussi Detlef Gojowy, *Arthur Lourié und der russische Futurismus*, Laaber : Laaber-Verlag, 1993.
 2. Scott Messing, dans son ouvrage *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept Through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, mène son investigation jusqu'à l'article de Lourié, en éludant quelque peu l'importance de ce critique et en n'étudiant pas l'influence de Maritain (voir Scott MESSING, *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept Through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Ann Arbor (MI)–London : UMI Research, 1988). Par ailleurs, nous n'aborderons pas dans cette contribution l'incidence du néo-classicisme dans les compositions de Lourié. Le rapport de la notion de *néo* avec l'idéologie eurasiste prônée par Lourié dans les années 1920 peut faire l'objet d'une contribution en soi et ne sera pas abordé ici. Enfin, le présent article ne s'attarde pas à une problématisation de la dichotomie Schoenberg-Stravinski développée plus tard par Adorno.

André Caplet et Jacques Maritain : une résonance du paradigme médiéval entre la musique et les idées

Sylvain CARON

Établir des relations entre la musique et le discours philosophique sur l'art repose sur une démarche à la fois objective et interprétative. Objective par une recherche sur les écrits de l'époque et par l'analyse musicale, interprétative par les choix posés et par la construction d'une mise en relation. Il faut admettre d'emblée qu'établir la généalogie des processus créatifs demeure ultimement une utopie, vu l'impossibilité de reconstituer *tous* les éléments en cause. Un regard totalisant demeure toujours un risque. Plus humblement, cet article se positionne dans une perspective de dialogue entre le processus de production – selon ce que nous savons de l'horizon extramusical du compositeur – et de réception de l'œuvre musicale, en prenant acte de la subjectivité inévitable de cette démarche. La démarche prend ainsi tout son sens, puisqu'elle permet d'entrer de manière intelligente et sensible dans une forme de perception. C'est dans cette démarche que nous allons tisser des liens interdisciplinaires plus étroits entre la musique, la philosophie de l'art et la religion. Ce type d'approche par élargissement du regard sur l'objet musical permettra de mieux comprendre les stratégies de création artistique dans leurs résonances avec le discours dans lequel baignent la musique et l'art religieux, dans la France des années 1920. Le réseau social de Jacques Maritain a favorisé une telle construction collective, où les idées mises de l'avant en philosophie et le processus créateur dans les différentes formes d'art se sont alimentés et amplifiés entre eux. C'est pour cette raison qu'on peut parler de résonance entre la musique et les idées. Certes, il faut éviter le piège qui consisterait à faire des associations trop directes et simplistes entre musique et philosophie. Les deux domaines évoluent dans des univers fondamentalement distincts. En fait, il n'y a pas de relation de cause à effet, mais plutôt une expression multiforme d'idées communes propres à un *Zeitgeist*. La correspondance entre ces mondes s'établit donc sur le mode de la résonance et non de la causalité.

Identité, emprunts et régionalisme : judaïcité dans les œuvres de Milhaud durant l'entre-deux-guerres

Marie-Noëlle LAVOIE

Le thème du religieux n'est pas celui qui a été le plus scruté dans le domaine de la musique française de l'entre-deux-guerres, bien qu'il soit une source de réflexion et de création artistique indéniable et prégnante pour nombre de compositeurs. C'est le cas de Darius Milhaud, qui, dans la phrase liminaire de ses mémoires, se définit sans ambiguïté par une formule concise : « Je suis un Français de Provence, de religion israélite¹ », précisant au sujet de cette triple affiliation identitaire : « Si j'insiste sur le côté religion israélite, c'est que je suis profondément religieux². » Ces propos, dans lesquels le compositeur affirme son identité religieuse et sa foi, datent d'après la Deuxième Guerre, alors que des œuvres juives comme le *Service sacré* (1947), l'opéra *David* (1952), le *Service pour la veille du sabbat* (1955) ou encore la *Cantate de l'initiation* (1960) jalonnent la production de Milhaud. Cependant, un corpus distinct et riche de sens, inspiré par la judaïcité, émerge bien avant cette période³.

Cet article explore les modalités de la judaïcité chez Milhaud durant l'entre-deux-guerres à partir de ses œuvres fondées sur des emprunts à la musique juive. Bien que quelques travaux aient été consacrés à la judaïcité et à l'influence de la musique juive chez Milhaud, notamment l'ouvrage de Barbara Kelly (2003), la thèse de Harriette Rosen (1991), de même

1. Darius MILHAUD, *Ma vie heureuse*, Bourg-la-Reine : Zurfluh, 1998, p. 9. Les mémoires de Milhaud, qui se terminaient avec le chapitre 34 (« États-Unis, 1940-47 »), furent initialement publiées sous le titre *Notes sans musique* en 1949 (Paris : R. Julliard). Vingt-cinq ans plus tard, le compositeur augmenta son ouvrage de huit nouveaux chapitres et le réintitula *Ma vie heureuse* ; cette nouvelle version parut en 1974 (Paris : P. Belfond). L'ouvrage a fait depuis l'objet de deux rééditions, chez Belfond en 1987 et Zurfluh en 1998. C'est à cette dernière édition, qui marque le 25^e anniversaire de la disparition du compositeur, que nous nous référons dans ce texte.
2. Darius MILHAUD, *Entretiens avec Claude Rostand*, collection Entretiens, Paris : P. Belfond, 1992, p. 24.
3. *Poèmes juifs* (1916), *Psaumes* 136, 129 (1918), *Psaume* 126 (1921), *Six Chants populaires hébraïques* (1925), *Deux Hymnes* (1925), *Esther de Carpentras* (1925), *Prières journalières à l'usage des juifs du Comtat venaissin* (1927), *Cantate pour louer le Seigneur* (1928), *Liturgie comtadine* (1933), *Cantate nuptiale* (1937), *Holem Tza'adi et Gam Hayom* (1937), *La Reine de Saba* (1939).

Le « programme » pastoral du motu proprio de Pie X : « Instaurare omnia in Christo ». Les catégories employées pour définir la musique sacrée

Michel STEINMETZ

Introduction

Si le monde s'est considérablement transformé avec les deux guerres mondiales, on n'en continue pas moins de vivre, pour une part considérable, en fonction des problèmes posés au XIX^e siècle qui n'ont pas encore trouvé leur solution, et dans des cadres de pensée et d'organisation hérités de cette époque¹.

En même temps que le contexte, une herméneutique pour le moins pertinente de « *Tra le sollicitudini* » est d'emblée définie. Le *Motu proprio* du pape Pie X est sans doute, par nombre d'aspects, un document de circonstance ; il est aussi une illustration et une référence de et dans la pensée tout à la fois musicale, liturgique, ecclésiologique et théologique de l'époque.

Contextualisation

Giuseppe Sarto ; un homme, un prêtre, un musicien²

Né en 1835 au sein d'une famille nombreuse, l'abbé Sarto passe, après son ordination sacerdotale, par tous les « degrés » du cursus pastoral : vicaire, curé, chancelier de l'évêché.

-
1. Émile POULAT, « Intégrisme », *Encyclopaedia universalis*, DVD, version 9, [Paris] : Encyclopaedia universalis, 2004.
 2. Pour ce qui est de la vie, de la personnalité et de l'œuvre de Pie X, voir Yves CHIRON, *Saint Pie X, réformateur de l'Église*, Versailles : Publications du Courrier de Rome, 1999. Voir aussi Marcel LAUNAY, *La Papauté à l'aube du xx^e siècle, Léon XIII et Pie X, 1878-1914*, collection Histoire, Paris : Cerf, 1997. Le premier ouvrage cité, quoiqu'apologétique, présente l'avantage de citer précisément ses nombreuses sources historiques, notamment les dépositions au procès de béatification (il mérite d'être lu avec ces notes) et fourmille d'indications sur la vie de Giuseppe Sarto avant son pontificat ; le second, intéressant dans l'étude comparée des pontificats de Léon XIII et de Pie X, est cependant moins rigoureux dans le renvoi aux sources. Il est néanmoins pertinent dans sa tentative d'analyse critique.

Daniel-Lesur et Charles Tournemire : une filiation

Cécile AUZOLLE

En 1932, lorsqu'il reçoit *La Vie intérieure*, deuxième œuvre composée par Daniel-Lesur pour l'orgue, Charles Tournemire lui écrit :

Je tiens à te dire combien j'ai trouvé belle ta composition : élévation dans les idées, style religieux dans la fantaisie la plus grande. Je crois bien que l'avenir de la musique d'orgue est là... Le milieu – avec la clarinette – est suave ; la fin étincelante me fait songer à la rosace septentrionale de N[otre-D]ame de Paris.

Enfin, je suis ravi.

Je voudrais entendre encore une fois ton œuvre quand le manuscrit sera tout à fait au point, avant que tu le déposes dans les mâchoires du « Colonel »¹.

Ainsi, le maître est fier de l'élève qu'il forme depuis quatorze ans et avec lequel il a noué une solide amitié. Car si le chemin de Daniel-Lesur s'est éloigné de l'orgue après le décès de son maître, c'est à l'ombre de Sainte-Clotilde et de son titulaire que l'enfant, né en 1908, a grandi et s'est formé, suivant bientôt son mentor dans ses deux villégiatures atlantiques : l'île d'Ouessant et le bassin d'Arcachon où l'organiste disparaît en novembre 1939. Pour appréhender la personnalité de Daniel-Lesur, compositeur plus croyant que chrétien² et tenté par de nombreuses formes d'expression musicale, examinons sa filiation à la fois amicale, musicale et spirituelle avec Charles Tournemire.

1. Archives personnelles de Daniel-Lesur. Sauf mention contraire, toutes les sources citées ici proviennent de ce fonds, actuellement conservé au domicile du compositeur à Puteaux (Hauts-de-Seine, France) et en dépôt au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France. Les citations ne comportant aucun renvoi en bas de page proviennent de lettres non datées, identifiées dans le corps du texte. Quelques documents, extraits de ces archives, sont reproduits ci-après avec l'aimable autorisation de M^{me} Simone Daniel-Lesur.
2. À son ami Christian Tournel qui l'interroge dans les années 1980 : « Êtes-vous croyant ? », il suggère : « Y répondre par la négative serait ne pas reconnaître un monde invisible, l'éternité. Cela semble aussi impossible que d'affirmer que rien ne nous échappe. Mais ce n'est pas nous qui possédons la foi, c'est elle qui nous possède – ou nous échappe, nous abandonne. » Daniel-Lesur tente donc d'être chrétien, dans un état d'esprit ouvert, voire œcuménique. Son arrière-grand-père n'était-il pas pasteur protestant ?

Paul Claudel et l'esprit nouveau de l'oratorio

Pascal LÉCROART

On a peut-être du mal à se le représenter aujourd'hui tant l'essentiel de ce répertoire est tombé dans l'oubli, mais, dans la première moitié du xx^e siècle, l'oratorio à sujet sacré est un genre à la mode, en particulier dans le monde francophone. Il suffit de consulter les études consacrées au genre pour s'en convaincre : celle de Félix Raugel, *L'Oratorio*, chez Larousse, de 1948¹, celle de Nicole Labelle, *L'Oratorio*, aux P.U.F., de 1983², ou la thèse d'Hortense Morissette, soutenue à Montréal en 1970 : *L'Oratorio français des origines à Georges Migot*³. Celle-ci présente un relevé statistique des œuvres⁴ : pour le xx^e siècle, elle compte, par exemple, en France, plus de cent oratorios à sujets bibliques et religieux, contre 75 pour le xix^e siècle. En Allemagne, elle ne relève comparativement qu'une quarantaine d'oratorios pour le xx^e siècle. Si la grande majorité de ces œuvres est actuellement oubliée, la partie émergée de cet iceberg est bien connue : on pense aux réalisations d'Arthur Honegger, de Frank Martin, d'Olivier Messiaen, pour le domaine francophone, à Schoenberg – *L'Échelle de Jacob* – pour le domaine germanique, ou à Michael Tippett – *A Child of Our Time* – pour le domaine britannique.

Cet intérêt manifesté pour l'oratorio est avant tout le fait des musiciens. Si, à l'instar de Berlioz et de Wagner, certains compositeurs de cette époque tendent à se passer de librettistes pour écrire le texte de leurs opéras, dans l'oratorio, cela devient la règle : à l'exception d'Honegger, les compositeurs que nous avons cités ont tous composé leur propre texte, souvent à partir de sources bibliques réorganisées à leur guise ; l'écrivain Richard Dehmel avait refusé sa collaboration à Schoenberg, et T. S. Eliot, d'abord consulté, avait conseillé à Michael Tippett d'écrire lui-même le texte de son oratorio. Le syndrome de l'opéra, où le librettiste a rapidement vu son travail minoré par rapport à celui du

1. Félix RAUGEL, *L'Oratorio*, Paris : Larousse, 1948.

2. Nicolle LABELLE, *L'Oratorio*, collection « Que sais-je ? », Paris : Presses universitaires de France, 1983.

3. Hortense MORISSETTE, *L'Oratorio français des origines à Georges Migot*, thèse de l'Université de Montréal, 1970. Un exemplaire de cette thèse a été déposé au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France.

4. Voir MORISSETTE, *L'Oratorio français*, p. 263.

Combattants, reines et collaborateurs : religion, politique et images de la France

Barbara L. KELLY

L'oratorio *Jeanne d'Arc au bûcher* (1936) d'Honegger et l'opéra *Esther de Carpentras* (1925) de Milhaud ont connu un cheminement difficile avant de parvenir à la salle de concert et à la scène, et ne furent créés qu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Composé dès 1925, *Esther* ne sera pas entendu avant le 3 février 1938, à l'Opéra-Comique, dans le cadre d'un Festival provençal où figurent également *Le Pauvre Matelot* et la *Suite provençale*¹ ; par la suite, *Esther* sera rarement représenté. Quant à *Jeanne d'Arc*, il fut créé hors de France, à Bâle en Suisse, le 12 mai 1938, avec Ida Rubinstein dans le rôle-titre et Paul Sacher comme chef d'orchestre. L'oratorio connut sa première française le 8 mai 1939 en tant que pièce de résistance des célébrations annuelles de Jeanne d'Arc ; une représentation parisienne suivit, le 13 juin 1939, au palais de Chaillot. Bien que l'oratorio ait ensuite été présenté à de nombreuses occasions pendant et après la guerre, il ne sera joué sur la scène de l'Opéra de Paris qu'en 1950².

Le présent article explore la juxtaposition de la création des deux œuvres à la veille de la guerre. Y sont considérés les choix de sujets faits par les compositeurs, reflets du tournant spirituel caractéristique de cette période tumultueuse. Symbole du catholicisme national en France, Jeanne d'Arc est canonisée en 1920 et sanctionnée par la République en dépit de ce qu'elle représente pour les mouvements de droite. Quant à Esther, personnage de l'Ancien Testament, elle a risqué sa vie en tentant de sauver le peuple juif de la persécution. Esther et Jeanne furent donc toutes deux des gardiennes et des protectrices de leur peuple, au prix de leur propre sécurité. Il existe cependant entre elles une différence cruciale pour le succès et l'impact général des œuvres : alors que Jeanne d'Arc, la

1. *Esther de Carpentras* avait également été entendu à la radio de Rennes en mai 1937, sous la direction de Manuel Rosenthal.

2. Parmi les autres représentations, soulignons celles ayant eu lieu à la salle Pleyel de Paris le 22 février 1940, à Bruxelles et Anvers en mars 1940, une tournée en zone libre du 4 au 7 août 1941, à Zurich le 13 juin 1942, au palais de Chaillot le 25 juin 1942, une émission de radio en 1943 ; avec un nouveau prologue, à Bruxelles, du 2 au 5 février 1946 ; au théâtre des Champs-Élysées de Paris, le 14 juin 1947, et enfin à l'Opéra de Paris, le 18 décembre 1950.

La religion et l'art moderne : opposition ouverte et connexions souterraines

NICOLE DUBREUIL

Une posture récalcitrante

Le présent article s'inscrit un peu « de guingois » par rapport au thème du colloque à l'origine de cette publication¹. Qu'il ait été retenu malgré l'attitude récalcitrante dont il fait preuve et malgré le déplacement de corpus auquel il donne lieu témoigne de l'esprit d'ouverture des organisateurs et de leur volonté d'accueillir la discussion. En effet, l'idée d'aborder comme significatif le rapport entre les arts et la religion durant la première moitié du xx^e siècle a, de prime abord, surpris et même légèrement agacé la spécialiste de l'art moderne que je suis. Toute enquête historique peut bien sûr réclamer, en tant que telle, une forme ou une autre de légitimité. L'examen du programme du colloque et des titres de communications, comme celle de la table des matières du présent ouvrage, laisse cependant entendre que la pertinence du thème choisi semble plus affirmée en ce qui concerne la musique qu'elle ne l'est pour les arts visuels. On y trouve en effet davantage de noms de compositeurs que de noms de peintres. Si Maurice Denis n'était pas là pour sauver la mise, on pourrait d'ailleurs croire que le renouveau de l'art religieux dans l'entre-deux-guerres a complètement échappé aux artistes plasticiens... aux artistes

1. « Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres : la construction d'une culture en pays francophones », colloque organisé par Sylvain Caron, Gilles Routhier et Michel Duchesneau dans le cadre des activités de l'Observatoire international de la création et des cultures musicales, faculté de musique de l'Université de Montréal, 9 au 11 mars 2006.

« Je suis né croyant... » Aux sources du catholicisme d'Olivier Messiaen

YVES BALMER

La constance des propos tenus par Messiaen dans les nombreux entretiens qu'il réalisa pendant sa carrière ne manque pas d'étonner un lecteur attentif : les thématiques abordées par le compositeur, les phrases et mots utilisés pour exprimer ses opinions, souvenirs et analyses restent identiques à plusieurs années d'intervalle, quel que soit son interlocuteur (journaliste, musicologue, interprète) et le média utilisé. Si Messiaen a manifestement orienté et cloisonné les échanges¹, voire contrôlé les informations délivrées sur lui-même et son œuvre², il apparaît néanmoins que ses propos, largement repris ou cités par la

1. Voir par exemple les questions posées à Messiaen dans Raymond LYON, « Entretien avec Olivier Messiaen », *Le Courrier musical de France*, 4 (1978), p. 126-132 (p. 131) : « Vous m'avez dit que vous ne répondriez qu'aux questions qui vous sont chères, et vous avez cité : la couleur. » Voir aussi l'entretien public réalisé, en 1978, par Maryvonne Kendergi, Charles Dutoit et Serge Garant à l'Université de Montréal : l'animatrice du débat annonce d'emblée que le compositeur ne répondra qu'aux questions liées à des sujets l'intéressant directement (enregistrement réalisé par l'Université de Montréal et la Société de musique contemporaine du Québec ; consultable à la Bibliothèque de musique de l'Université de Montréal, cote AVDOC RV11256). Citons enfin Brigitte MASSIN, *Olivier Messiaen : une poétique du merveilleux*, collection De la musique, Aix-en-Provence : Alinéa, 1989, p. 19 : « Olivier Messiaen est, en dépit de sa délicieuse courtoisie et de sa grande disponibilité, un créateur difficile à interviewer. Non qu'il ne veuille pas, mais il a souvent un discours prêt d'avance, plusieurs fois redit, dont il éprouve beaucoup de réticences à s'écarter. »
2. Voir Claude SAMUEL, *Olivier Messiaen. Les couleurs du temps : 30 ans d'entretiens avec Claude Samuel*, collection « Archives sonores INA. Les grandes heures », Arles : Harmonia mundi France, Paris : INA – Radio France, 2000, p. 21 : « J'ai eu la chance de tendre un micro à Olivier Messiaen dès 1961, disque noir (25 centimètres) destiné à accompagner le premier enregistrement de la *Turangalila-Symphonie*. Tant d'autres dialogues (enregistrés) suivirent, en particulier deux livres d'entretiens dont Messiaen contrôla avec un soin extrême et dans les moindres détails le contenu. Le premier jet était déjà lumineux, mais Messiaen était un perfectionniste ; quant à la clarté de son discours, elle relevait à la fois la force des convictions et la longue expérience de la médiation pédagogique. » Il note également, au-dessous de la reproduction d'une page de transcription de leurs entretiens, très retravaillée par Messiaen : « Cet homme du son croyait à la valeur de l'écrit, qu'il traitait avec une précision et une méticulosité exceptionnelles. » Se reporter également à une autre page de leurs entretiens corrigée par Messiaen dans Claude SAMUEL, *Permanences d'Olivier Messiaen : dialogues et commentaires*, collection Série musique, Arles : Actes Sud, 1999, p. 173.