

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2010)
Heft: 111

Artikel: "Comment fait-il, puisqu'il est hors du temps?" : Un entretien avec Yvonne Loriod
Autor: Meyer, Thomas / Loriod, Yvonne
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927644>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 11.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

« Comment fait-il, puisqu'il est hors du temps ? »

Un entretien avec Yvonne Loriod

Thomas Meyer

Thomas Meyer : Commençons par la classe d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire. Vous y êtes entrée en 1942 ?

Yvonne Loriod: Oui, quand Messiaen est revenu de captivité. À ce moment-là, j'avais trois classes au Conservatoire. J'étais très jeune. Tous mes professeurs étaient juifs (j'avais André Bloch pour l'harmonie, Lazare-Lévy pour le piano), et, pendant quelque temps, nous n'avions aucun professeur. Un jour, le directeur Claude Delvincourt nous a dit dans la classe : « Mesdemoiselles, Messieurs, je vais vous présenter votre nouveau professeur, Olivier Messiaen. Il revient de captivité, il était prisonnier des allemands. » Nous étions très contents d'avoir un professeur. La première chose que j'ai entendue : Messiaen avait une tout petite partition de poche de dix centimètres qu'il a ramenée de captivité. Les étudiants étaient très émus de voir une partition avec ce STALAG VIII A sur le cachet, et de penser que Messiaen allait donner un cours où il analyserait le *Prélude à l'après-midi d'un faune* devant ses élèves en jouant à partir d'une aussi petite partition, en imitant même les timbres...

Messiaen avait perdu beaucoup de cheveux parce qu'en Allemagne on ne mangeait qu'une soupe par jour, pendant deux ans. Il avait les doigts abîmés et enflés. On avait pitié. Mais il était très, très habile, il nous a fait tout de suite amener de la musique, il corrigeait les devoirs ; et c'était un homme très respectueux. Aux petites jeunes filles, il disait « Mademoiselle », et il avait un grand respect des étudiants. Il les vouvoyait. Normalement on se tutoyait. C'était tout nouveau pour nous.

Il n'enseignait que l'harmonie ?

Il faisait l'harmonie d'après les maîtres. Bien sûr, du Bach il nous en amenait beaucoup, et du Debussy, du Albéniz. Mais chaque année, dans sa classe, il choisissait un thème : une

année, c'était la musique pour piano, une autre année, c'était l'opéra. C'est ainsi qu'il jouait et chantait tous les airs de Wagner, Debussy, Mozart. Un jour, il m'a dit : « Mademoiselle, je voudrais analyser les concertos de Mozart. Est-ce que vous pouvez les travailler pour moi ? Si vous n'avez pas travaillé les 21, je les analyserai et je vous accompagnerai au deuxième piano. » Pour la gamine que j'étais, penser que j'allais être accompagnée par mon maître, c'était absolument excitant. Et c'est ainsi que grâce à Messiaen j'ai travaillé tous les concertos de Mozart. J'avais 18 ans à ce moment-là. Il jouait très bien du piano. Lorsqu'il s'agissait du *Sacre du Printemps*, il jouait lui-même, faisait des réductions extraordinaires au piano en imitant les timbres, en analysant tout avec les partitions d'orchestre. Les thèmes de cours qu'il choisissait étaient merveilleux.

Mais l'harmonie, ce n'était pas nouveau pour vous ?

Non, certes, mais pour analyser certains devoirs, il nous amenait du Fauré, du Debussy, du Mozart, du Rameau. Il avait élaboré une méthode d'harmonie « dans le style de... » : on était forcé de travailler dans le style de Schumann pour faire un devoir sur Schumann, etc. Il nous apprenait l'harmonie d'après les maîtres. C'était unique au monde. C'est aussi comme ça que Boulez ou Stockhausen ont travaillé chez lui.

Votre éducation musicale a commencé très tôt...

Pendant dix ans, j'étais élève de Lazare-Lévy. C'était un maître merveilleux qui connaissait tous les styles et qui avait des doigts très particuliers. Il faisait travailler énormément d'œuvres. Chaque semaine, on devait lui apporter des œuvres importantes, par exemple les *Davidsbündler* de Schumann, et huit jours après une dizaine de *Préludes et Fugues* de Bach. Je

dois dire que le bon Dieu m'a donné beaucoup de dons : à peine je travaillais une partition que je la savais déjà par cœur... J'ai eu énormément de chance d'avoir une mémoire d'éléphant. Un jour, Lazare-Lévy — il était encore au Conservatoire — arrive avec les *Préludes* de Messiaen, et il me dit, parce qu'il voyait mal : « Écoute, Durand m'a envoyé cette partition, je n'y comprends rien, il y a au moins quatre ou cinq notes par main. Toi qui déchiffres bien, tu me le joueras, et, comme ça, je pourrai l'entendre. » C'est comme ça que j'ai déchiffré Messiaen et que je l'ai connu. J'ai suivi ensuite tout ce que Messiaen a écrit, je n'avait même pas 18 ans.

Avec Messiaen nous avons fait beaucoup de musique contemporaine aussi. Quand Bartók est mort, j'étais chez Marcel Ciampi, au Conservatoire, et il me dit : « On ne trouve aucun pianiste français qui sache jouer le *Deuxième concerto* de Bartók. Radio France voudrait le faire jouer. Personne, aucun pianiste célèbre ne le veut faire. Est-ce que tu ne peux pas le lire ? » Ça m'amusait beaucoup, et finalement, Radio France a annoncé : « Même si la petite Liorod n'a pas son prix, elle peut jouer le Bartók. » C'était encore la guerre, il faisait un froid épouvantable aux Champs-Élysées. On avait mis un radiateur dans mon dos, et c'est comme ça que j'ai créé le *Deuxième concerto* en France. Ma bonne mémoire m'a permis ensuite de travailler beaucoup de répertoire.

Vous avez aussi suivi la classe de composition ?

Avec Darius Milhaud, que j'aimais beaucoup. C'était un maître merveilleux.

Vous n'avez jamais composé vous-même ?

Bien sûr ! C'était chez Milhaud que je devais composer. J'ai composé longtemps, et Messiaen trouvait que je devais continuer parce qu'il trouvait que j'étais aussi douée que Boulez. Mais je me suis arrêtée ensuite. C'est dommage, parce que j'ai encore tous les manuscrits. J'étais très influencée par Messiaen — mais c'était si grand, vous ne pouviez pas l'imiter — et aussi par Milhaud, la polytonalité, et comme tous les jeunes à ce moment-là, j'étais complètement passionnée par John Cage. C'était très amusant, il faisait mettre des cuillères, des clous et autres objets dans le piano, et je l'ai fait aussi. Dans les années cinquante, Cage était vraiment le grand bonhomme qu'on découvrait en France, c'était très nouveau. J'ai alors beaucoup écrit pour piano préparé, mais avec ma carrière ensuite j'ai dû renoncer à la composition. Ma sœur Jeanne jouait des Ondes Martenot et j'ai aussi écrit pour cet instrument, tout comme Messiaen. Honegger fut un des premiers à avoir écrit pour cet instrument, par exemple dans *Jeanne d'Arc au bûcher*. Ma sœur a joué tout ça.

Avez-vous connu Honegger ?

Oui, j'étais très jeune alors. Ma marraine, une autrichienne, me faisait travailler chez elle et m'offrait les leçons chez Lazare-Lévy, qui coûtaient très cher. Mes parents n'avaient pas d'argent. À cette époque Honegger habitait à côté de chez ma marraine, près de la place Clichy. Un jour, l'idée m'est venue de jouer le *Prélude B-A-C-H* de Honegger. J'avais onze ans. Ma

marraine m'a amenée alors chez Honegger. Il avait un costume de velours côtelé beige, un nez busqué. Imaginez-vous qu'il m'a prise sur ses genoux. Je le regardais attentivement, et il me disait : « Alors, ma petite fille, vous aimez la musique, etc. » Je me blottissais dans ses bras et j'étais amoureuse de lui. Sa femme aussi était très gentille, et une grande pianiste ! J'ai aussi travaillé son *Concertino*, il me ravissait ! C'était vraiment un grand amour, mon premier amour ! Il était adorable. Par la suite, quand j'ai joué du Messiaen, il venait chez ma marraine et il fut un des premiers à entendre les *Visions de l'Amen* que je jouais dans le salon de ma marraine avec Messiaen. Il est venu comme voisin. Messiaen connaissait plutôt bien sa musique et il analysait *Le Roi David* et *Horace victorieux* et disait à la classe de travailler ces partitions pour nous faire un dictionnaire harmonique et rythmique d'après les grands maîtres.

Un jour, Messiaen a reçu une commande de Madame Duval. Pendant l'occupation, il y avait des concerts qui s'appelaient les Concerts de la Pléiade, et Madame Duval groupait des musiciens, des peintres, des acteurs, en gros tout ce qu'il y avait comme artiste dans la ville de Paris. A ce moment-là, elle a dit à Messiaen : « Il paraît qu'il y a dans votre classe une petite gamine qui est très douée. Si ça vous intéresse, je vous fais une commande. » Messiaen a répondu : « Oui, en effet, elle s'appelle Yvonne Liorod. Elle est très douée, elle sait tout de suite par cœur et j'ai envie d'écrire une œuvre pour deux pianos. Mais la petite n'est pas connue du tout. Peut-être que cela ne vous conviendra pas... » Madame Duval, qui vient de mourir d'ailleurs, il y a deux ans, a rétorqué : « Mais pas du tout, je suis très intéressée ! Si vous dites qu'elle joue bien, je suis d'accord. Je vous fais cette commande et vous écrivez cette pièce pour deux pianos. » C'était les *Visions de l'Amen* que j'ai jouées avec mon maître en concert public en mai 43 à la Galerie Charpentier. C'était un de mes premiers concerts avec mon maître Messiaen. C'est merveilleux, n'est-ce pas ? Encore une fois, j'ai eu beaucoup de chance.

Les rôles des deux pianos sont très différents dans cette œuvre. Est-ce que c'était conçu pour vous deux ?

Oui. Messiaen a pensé que le premier piano ferait des traits brillants, plus légers, plus virtuoses, et que le deuxième piano qu'il devait jouer, avait plus de force, de couleur harmonique, de thème, et c'est ce qui fait qu'il a pu vraiment écrire selon les deux pianistes — lui et moi — comme deux pianos différents et complémentaires.

Mais n'est-ce pas un portrait de vous deux ?

Non, mais lui avait beaucoup de puissance, il a écrit des choses beaucoup plus difficiles, plus puissantes, avec des couleurs extraordinaires. Tout ce qui était très virtuose, il l'avait mis au premier piano, c'est à dire pour moi.

Est-ce qu'il analysait aussi la musique de l'École viennoise ?

Oui, Schoenberg et Webern. Il y avait là des choses qu'il aimait beaucoup. Il invitait Boulez aussi à venir à analyser sa *deuxième sonate*.

Il me semble que l'étude des chants d'oiseaux était une réaction au sérialisme, c'était même une libération. À mon avis, les oiseaux l'ont sauvé de l'avant-garde.

C'est possible. Après ses *Quatre études de rythme*, les gens ont tellement parlé de génie. Dans le *Mode de valeurs et d'intensités*, les gens ont dit : « Ah, Messiaen devient intelligent, il s'occupe d'autre chose que de ses modes. » Il y a eu des gens qui ont dit que Messiaen n'est génial que par ses *Études de rythme*, et d'autres ont dit le contraire.

Aimait-il ces œuvres ?

Il les a composées, tout de même !

Pour l'avant-garde, ces pièces ont eu un grand effet, mais Messiaen lui-même a cherché un autre chemin. Il a commencé à étudier les oiseaux, toujours plus profondément.

Messiaen a toujours été fasciné par des oiseaux. Si je vous fais sourire, voilà une petite anecdote qui en dit quand même long : la mère de Messiaen promenait son petit garçon dans une poussette. Cela devrait avoir eu lieu probablement lorsque Messiaen n'avait pas deux ans, un an et demi peut-être ; le petit bébé suçait son biberon. Tout d'un coup, il a lâché le biberon, et il a levé son petit doigt vers le ciel. Il souriait. Sa mère se demandait : « Qu'est-ce qui a pu l'intéresser à ce point ? » Plus tard, sa mère s'est dit que probablement c'était un oiseau qui chantait. Cette première anecdote est quand même extraordinaire. Quand Antoine Goléa écrivait son livre sur Messiaen, qui contient de bonnes choses, mais aussi de moins bonnes, il est arrivé un jour en disant à Messiaen : « Aujourd'hui nous allons parler des zoziaux. » Messiaen répondit : « S'il vous plaît, voulez-vous parlez poliment du corps enseignant ? » Les oiseaux étaient ses maîtres.

Quand a-t-il commencé à noter systématiquement les chants d'oiseaux ?

Très jeune, il a déjà commencé à noter dans la nature le chant de l'alouette. Il y a très peu d'oiseaux dans les *Regards sur l'Enfant-Jésus* et dans les *Visions de l'Amen*. Avec la *Turangalîla*, il a pensé que c'était un matériau possible. En 1953, quand il a commencé le *Réveil des Oiseaux*, il a écrit à des ornithologues, dont Jacques Delamain : « Monsieur, je m'intéresse aux oiseaux, je sais que vous avez une réserve d'oiseaux. Serait-il possible que je vienne un jour chez vous ? » Et Delamain l'a invité : « J'ai une grande forêt, où vous logerez, vous serez entouré d'oiseaux. Comme ça, vous entendrez leur chant dès le matin. Et puis je vous emmènerai aussi noter les chants des oiseaux des vignobles. Je vous les ferai connaître tous ! » C'est à partir de Delamain qu'il a noté scrupuleusement les oiseaux. Delamain lui expliquait tout en détail : « Voilà le chant typique, voilà le cri, voilà pourquoi cet oiseau fait ce bruit à ce moment, etc. » C'était son premier maître. Par la suite, il a toujours demandé à l'imprésario, lorsqu'il préparait un de ses voyages aux quatre coins du monde : « Je veux que vous me réserviez quatre ou cinq jours dans le pays avec des ornithologues qui m'apprendront exactement comment chante tel ou tel oiseau. » Par exemple au Japon.



Olivier Messiaen et Yvonne Loriod en 1977. © : AFP — Getty Images

Vous savez, on a beaucoup voyagé. Son dernier voyage — c'était pour ses 80 ans — était en Australie. Là, ce fut vraiment très enrichissant, j'ai beaucoup enregistré. J'ai des centaines de bandes que j'enregistrais moi-même. Que faire de ça ? Quand je mourrai, j'espère que quelqu'un va s'en occuper. En Australie, il a pu entendre l'oiseau-lyre (on ne le trouve que là-bas !). Durant la période des amours, il fait comme une lyre pour attirer la femelle. C'est un oiseau extraordinaire. Une fois revenu, il a écrit *Éclairs sur l'au-delà*, où tout un mouvement est dédié à l'oiseau-lyre.

Vous avez enregistré les chants vous-même ?

Oui, j'avais repris la technique des ornithologues pour enregistrer un chant sur un magnétophone. Une fois que vous l'avez, un peu plus loin vous faites jouer le chant pour attirer d'autres oiseaux. Alors l'oiseau pense que c'est un rival, et il chante encore mieux.

Et vous, vous continuez de donner ces informations à vos élèves ?

Il y a des gens qui comprennent tout. Mais pas tous, et c'est pour ça que Messiaen est assez souvent allé écouter ses œuvres à l'étranger, pour qu'une tradition se crée. Que ce soit Messiaen ou Mozart, il faut essayer de comprendre le style.

Qu'est-ce que l'interprète de Messiaen doit savoir ? Est-ce qu'il doit connaître les chants d'oiseaux, voir les couleurs, avoir les mêmes convictions par rapport à la foi ?

Est-ce qu'il doit connaître tout pour jouer ? Pendant vingt ans, j'étais professeure. Il y a des gens qui jouent très bien Messiaen. Le meilleur pour le moment c'est Roger Muraro. Il joue tout très bien : Albéniz, Messiaen, Tchaikowsky, tout Ravel, tout Messiaen, et c'est lui je crois que Messiaen préférerait, parce

qu'il l'a reçu chez lui, où il ne recevait personne. Je ne peux pas dire qu'on doit tout comprendre. Moi, j'ai eu la chance de suivre Messiaen depuis qu'il était jeune, de suivre tout ce qu'il a écrit, en suivant peu à peu toutes ses œuvres. J'ai eu la chance d'avoir le piano, d'avoir la foi, de vivre à côté de Messiaen, de noter les chants d'oiseaux, de les enregistrer, de tout comprendre. Mais vous avez des gens qui jouent très bien et qui n'ont pas la foi. C'est un plus, on dira, bien sûr.

Comment l'enseignez-vous ?

La première chose, pour toutes les musiques, que ça soit Mozart ou Bach, c'est l'exactitude du texte, du rythme. J'ai eu des gens qui m'ont joué du Messiaen avec du rubato. Messiaen était très strict pour ça. Le rubato change le rythme. C'est malhonnête de faire cela. Ensuite, l'intérêt est de chercher les couleurs. Le piano, c'est noir et blanc. Messiaen a acheté un Bösendorfer parce que les Bösendorfer sont bien pour cela. Là-dessus, Messiaen chantait les rôles du *Saint-François*, et je jouais la réduction de piano. J'ai encore des petites cassettes de travail. José van Dam, qui a créé le rôle de Saint-François, a aussi écouté ces cassettes. Pour jouer du Messiaen, première chose : respect du texte. Deuxième chose : entendre des oiseaux. Une petite anecdote : quand j'ai joué le *Réveil des oiseaux*, ici même à ce piano, en 1953, je devais faire la première audition avec Hans Rosbaud à Donaueschingen. J'ai fait venir Messiaen. Je l'avais travaillé, je le savais par cœur, j'étais très contente de moi. J'ai joué, il a suivi la partition. Je m'attendais à des compliments. Rien. Je dis alors : « Vous n'êtes pas content ? Je ne me suis pas trompée tout de même ? » — « Ah, non, vous ne vous êtes pas trompée. » — « Mais qu'est-ce qui ne va pas ? » — « Ce ne sont pas les timbres. » — « Mais comment ? » — « Vous ne comprenez pas les oiseaux. Ce n'est pas de votre faute. Il faudrait aller à la campagne. » Je suis rentrée chez ma mère : « Écoute, ce type-là me casse les pieds. Il est méchant, il n'était pas content. Je ne me suis pas trompée. Qu'est-ce qu'il veut de plus ? » — « Ne t'inquiète pas, ma chérie, me dit maman, j'ai une petite voiture. Nous allons aller dans la campagne. Si vraiment il faut que tu entendes des oiseaux, nous nous lèverons à quatre heures du matin pour voir les oiseaux. » Alors c'est ce qu'elle a fait. On s'est levées à quatre heures du matin. Je me mets à écouter : ce qu'il avait dit était vrai. Là, ça commence par un rossignol, ensuite il y a la chouette qui chante. J'ai tout suivi, comme si Messiaen l'avait écrit. Le réveil des oiseaux s'est passé exactement comme ça. Ma mère disait : « Retravaille-ça d'après les oiseaux que tu as entendus, ça va te guider. » quinze jours après, c'était encore à un mois du concert, j'ai fait venir Messiaen. « Est-ce mieux ? » — « C'est mieux, mais c'est de ma faute. » — « Comment cela, c'est de votre faute ? » — « J'aurais dû marquer les onomatopées que mettent les ornithologues. » C'est comme ça que depuis lors il y a des onomatopées dans la partition. C'est venu dès le moment où il a pensé que les pianistes ne pouvaient pas comprendre. Alors, on cherche à imiter... C'est pour aider. Lui, il n'avait pas écrit cela au début, il l'a fait seulement pour le *Réveil des oiseaux*, et pas pour les autres pièces.

Et pourquoi pas pour le « Catalogue d'oiseaux » ?

Parce que ce sont des oiseaux français. C'est plus facile. Les treize pièces du *Catalogue d'oiseaux* sont toutes basées sur les oiseaux du Nord, du Sud, des lacs, des Charentes.

Au fond, vous êtes la personne qui connaît le plus profondément la musique de Messiaen ?

Vous savez, j'ai toujours gardé un très grand respect et une grande humilité. Messiaen est maintenant joué dans le monde entier par de très grands pianistes, par de très grands organistes, de très grands chefs d'orchestre. Je l'ai connu alors qu'il était mon maître. J'ai continué d'avoir cette adoration pour lui, pour son style, pour le professeur, pour le pianiste, pour l'organiste, et je continue encore. Je dois vous dire, je vais vous faire un peu sourire : je n'ai eu qu'un seul amour dans ma vie, un seul mari, un seul amour, une seule admiration, et c'est Messiaen. Sans Messiaen, Yvonne Loriod ne serait rien, je continue ! Jusqu'à la fin de ma vie, j'aurai une adoration pour Messiaen. Et tout ce que je demande au Seigneur, ça sera, quand je mourrai, de pouvoir avoir une petite place, même au poulailler d'une grande salle, pour voir le bonheur de Messiaen, parce qu'il était mon unique, mon grand amour, ma grande admiration. J'ai aimé Mozart aussi : imaginez-vous en ce moment le dialogue maintenant que Messiaen est parti et qu'il a pu retrouver Mozart... Imaginez-vous le dialogue entre ces deux grands musiciens qui sont mes dieux, Mozart, Messiaen. Qu'est-ce qu'ils peuvent bien se raconter ! ? Qu'est-ce que c'est beau ! Avec leur langage coloré, leur tempérament et leur foi, parce que Mozart était un très grand croyant lui aussi. Imaginez-vous alors les dialogues dans l'autre monde. C'est formidable de réfléchir à ça.

Une seule chose me tourmente. Après la mort, on est hors du temps. Nous n'avons pas la perception du temps ; et Messiaen, qui était le maître du temps, qui a écrit dans le temps de si belles choses, qui a écrit une succession de chants d'oiseaux, comment imaginez-vous qu'il puisse être hors du temps, c'est-à-dire dans un présent perpétuel ? C'est pour moi une souffrance, une grande interrogation. Lui, qui doit entendre les plus beaux oiseaux, comment fait-il, puisqu'il est hors du temps ?

Paris, 2004