

1950

La *Turangalîla-Symphonie* au Festival d'Aix-en-Provence

Peter ASIMOV et Madeline ROYCROFT

La première européenne de la *Turangalîla-Symphonie* avec sa réception médiatisée est un événement clé dans la carrière d'Olivier Messiaen, d'Yvonne Loriod et de Roger Désormière.

The European premiere of Olivier Messiaen's *Turangalîla-Symphonie* with its highly mediated reception was a key event in the careers of Olivier Messiaen, Yvonne Loriod and Roger Désormière.

La *Turangalîla-Symphonie* (1946-1948) d'Olivier Messiaen occupe une place singulière dans le paysage musical du XX^e siècle : œuvre résolument moderniste, elle connaît un succès durable auprès du grand public. Elle demeure l'un des rares exemples de l'expérimentalisme d'après-guerre à bénéficier d'une programmation régulière, et même croissante, par les orchestres contemporains. Ayant reçu une commande sans restriction de la part de Serge Koussevitzky, chef d'orchestre et directeur musical du Boston Symphony Orchestra, Messiaen compose une œuvre aux proportions gigantesques, mobilisant un grand orchestre renforcé par une douzaine de percussionnistes. Bien que le compositeur ait intitulé l'œuvre « symphonie », son succès repose en grande partie sur la présence de deux solistes d'exception : la pianiste Yvonne Loriod, dont la virtuosité fut unanimement saluée lors de la création ; et Ginette Martenot, interprète de l'instrument éponyme, les ondes Martenot — curiosité électronique de l'ère Art déco, dont la postérité doit beaucoup à la *Turangalîla*.

On a souvent évoqué la création de la *Turangalîla-Symphonie* en 1949 par le Boston Symphony Orchestra sous la direction d'un jeune Leonard Bernstein : l'événement offre à Messiaen la plus grande tribune de sa carrière jusque-là, consacrant de fait son statut de compositeur d'envergure intercontinentale (Simeone 2002). Toutefois, replacée dans une perspective plus large, cette création intégrale de l'œuvre à Boston ne constitue qu'une étape parmi d'autres dans l'histoire des premières exécutions de *Turangalîla*, une histoire qui comprend également les cinq concerts donnés en 1948-1949 et centrés sur les *Trois Tâlas* — en réalité les troisième, quatrième et cinquième mouvements de *Turangalîla*,

rebaptisés par Messiaen afin de dissimuler qu'il anticipait ainsi la création officielle promise à Koussevitzky — à Paris, Vienne, Baden-Baden et Barcelone (Baeck 2017) ([Écoute 1](#)).

Si ces exécutions ont contribué à l'ascension de Messiaen sur la scène internationale, c'est sans doute la création française de la *Turangalîla*, le 25 juillet 1950 dans le cadre du Festival d'Aix-en-Provence, alors dans sa troisième édition, qui témoigne de la place de l'œuvre dans l'histoire de la musique française. Donné au Théâtre de l'Archevêché et retransmis en direct à la radio nationale, ce concert, qualifié par Messiaen de « succès formidable » auprès du public, met en lumière non seulement quelques-uns des plus grands interprètes de la musique française moderne (le chef Roger Désormière et les deux solistes déjà nommés), mais s'inscrit également dans une tradition méridionale de théâtre en plein air tout en tirant parti des possibilités offertes par les nouvelles technologies de diffusion. C'est précisément à cette intersection entre tradition nationale et modernité technologique que se situent également les ondes Martenot, promues depuis l'Exposition internationale de 1937 comme un instrument idéal autant pour les représentations en plein air que pour la transmission électronique (Asimov 2018, p. 116), dont Messiaen fut l'un des premiers et des plus fervents défenseurs.

Pourtant, cette création européenne se tient dans le contexte délicat de l'immédiate après-guerre. Bien que Désormière se soit forgé, dès le début de sa carrière, une réputation hors pair dans l'interprétation de la musique française moderne, l'Orchestre de la Radiodiffusion-Télévision française (RTF), dont il assure la direction musicale à partir de 1947, était surtout chargé des émissions radiophoniques. De plus, l'influence conservatrice des institutions orchestrales établies, telles que la Société des Concerts du Conservatoire (fondée en 1828), dont l'orchestre participe également à cette édition d'Aix, se manifeste clairement dans la programmation du festival de 1950, centrée sur des figures classiques comme Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Sebastian Bach et Ludwig van Beethoven. Dans ce contexte, un festival organisé en dehors de la capitale offrait un cadre propice à la création d'une œuvre symphonique d'envergure, et ce n'est d'ailleurs qu'en 1954 que l'œuvre est donnée dans son intégralité à Paris (cf. la préface à Messiaen 1992). Le festival d'Aix offre également au public l'occasion d'entendre, pour la première fois en Europe, le *Concerto pour piano et orchestre* de Francis Poulenc, une autre œuvre créée l'année précédente à la suite d'une commande du Boston Symphony Orchestra. Toutefois, hormis ces rares incursions dans la musique contemporaine, les 25 concerts du festival restaient majoritairement centrés sur les grands classiques et la musique ancienne. Cette programmation demeurait dans la continuité de l'orientation mozartienne qui avait marqué les deux premières éditions en 1948 et 1949 (Le Berre et Picard 2023). *Così fan tutte* a lancé les festivités de 1950, mais les concerts ont également mis à l'honneur Claudio Monteverdi, *Il Giustino* d'Antonio Vivaldi (présenté comme une redécouverte), ainsi qu'une sélection de motets interprétés par les chœurs de la Cathédrale de Strasbourg et la *Missa Brevis* de Giovanni Palestrina (Rostand 1950a ; Schneider 1950).

Œuvre monumentale, interprètes titanesques

La *Turangaîla-Symphonie* constitue un amalgame improbable, presque contradictoire, d'héritages multiples. Elle est, d'un côté, une œuvre d'un lyrisme luxueux — la deuxième d'un triptyque (avec *Harawi. Chant d'amour et de mort*, 1945, et *Cinq Rechants*, 1949) dans lequel Messiaen s'éloigne des thèmes explicitement catholiques pour reprendre le mythe de Tristan et Iseult, récit d'un amour maudit dont l'accomplissement ne peut advenir que dans la mort. Ces leitmotifs quasi wagnériens, ces prolongements tonals et cette démesure orchestrale culminent dans une volupté amoureuse en *fa* dièse majeur, point d'orgue du huitième mouvement, « Développement de l'Amour », dont le modèle évident est le célèbre *Liebestod* de Richard Wagner.

Mais la *Turangaîla* est également un lieu d'expérimentation moderniste des plus ésotériques : Messiaen y poursuit sa volonté d'assimiler et de prolonger certaines des techniques de composition les plus poussées de son temps, à une époque où l'acte de composer tend à se confondre avec une démarche de recherche. Il fait siens les apports d'Igor Stravinski et d'Anton Webern en matière de permutations rythmiques et de *Klangfarbenmelodie*, en particulier dans les trois mouvements intitulés *Turangaîla 1, 2 et 3* ([Écoute 2](#)). Nourri de son initiation par le disque aux musiques balinaise et tibétaine, Messiaen mobilise également un ensemble riche et diversifié de métallophones, entendus lors d'expositions coloniales ou à travers les archives sonores du Musée Guimet et du Musée de l'Homme à Paris.

L'accueil enthousiaste réservé à cette œuvre lors de sa création européenne ne tient pas uniquement à sa valeur esthétique, mais également à la qualité de ses interprètes. Contrairement à la création à Boston, nous disposons d'un enregistrement de la diffusion en direct par la RTF, aujourd'hui conservé à l'Institut national de l'audiovisuel (INA). La direction méticuleuse du concert fut assurée par Roger Désormière, ami proche de nombreux compositeurs contemporains et qui était à ce moment-là au sommet d'une brillante carrière longue de trois décennies : il commença comme chef d'orchestre des Ballets suédois et des Ballets russes pendant les années 1920 avant d'être engagé à l'Opéra-Comique puis à l'Opéra de Paris dans les années 1930 et 1940, tout en restant un actif promoteur de la musique française contemporaine, de la musique de l'Union soviétique et de la musique ancienne (Figure 1). Chef d'orchestre de prédilection des concerts du groupe Jeune France (dissout au déclenchement de la guerre et dont Messiaen était membre), Désormière était, selon Messiaen, le « plus ardent des défenseurs » de la musique de son temps (Messiaen 1966, p. 127). Il avait travaillé avec Messiaen pendant les années 1930 et à nouveau juste après l'Occupation pour la création des *Trois petites liturgies de la présence divine* (1943-1944) lors des concerts de la Pléiade à Paris (Messiaen 1966, p. 131). Par ailleurs, pour Messiaen, l'interprétation de Désormière du *Sacre du Printemps* demeura pendant des décennies « un modèle impérissable » (Messiaen 1966, p. 127). Compte tenu de ces collaborations précédentes, ainsi que des liens entre la *Turangaîla* et la musique de Stravinsky sur les plans technique et de

l'interprétation, Désormière était le choix logique d'un chef pour une première aussi importante.



Figure 1 : Roger Désormière au travail.

Source : Bibliothèque nationale de France, département des Arts du Spectacle, Collection Jean Grémillon, 4-COL-55/53(30).

L'interprétation de la *Turangalîla* par Désormière en 1950 revêt une dimension tragique, car un accident de la route survenu moins de deux ans plus tard mit fin prématurément à sa carrière : paralysé et incapable de parler, Désormière vécut encore dix ans ; la *Turangalîla* de Messiaen fut l'une de ses dernières grandes créations. Dans une dédicace à son ami après son décès en 1963, Messiaen écrit qu'« il y a des hommes qui marquent une époque. Par leurs dons, par leur génie, par leur technique, par leur travail, par leur caractère, par leur seule présence et même par leur absence. Ce fut le cas de Roger Désormière » (Messiaen 1966, p. 127).

Il reste qu'au niveau technique, la précision pour laquelle Désormière était souvent loué, ce que Messiaen décrivait comme l'« extraordinaire netteté de sa battue » (Messiaen 1966, p. 127), est bien perceptible dans cet enregistrement : voir, par exemple, sa direction du VIII^e mouvement, « Développement de l'amour » ([Écoute 3](#)), comparée à une interprétation plus récente de Myung-Whun Chung ([Écoute 4](#)), qui utilise beaucoup plus de rubato pour privilégier l'expression émotionnelle. Malgré un enregistrement plus ancien, la précision rythmique qui marque le style de Désormière est frappante.

Désormière n'était ni le seul, ni même le principal interprète sur lequel Messiaen s'appuyait. L'autre figure centrale est la soliste Yvonne Loriod (Figure 2). Il est aujourd'hui largement reconnu, bien que cela ait été de l'ordre de l'indicible du vivant des protagonistes, que le tournant *tristanien* de Messiaen constitue une transposition allégorique de sa propre histoire d'amour « interdite » avec Loriod, jeune pianiste devenue son élève en harmonie en 1941. Son jeu le fascine, au point de susciter chez lui une série d'œuvres majeures conçues pour elle : les *Visions de l'Amen* (1943) pour deux pianos, suivies des *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), vaste fresque pour piano seul de près de deux heures. De telles œuvres furent rendues possibles par les aptitudes pianistiques hors du commun de Loriod, notamment sa capacité à enchaîner des cascades fulgurantes d'accords dans les modes à transpositions limitées, ou à maîtriser des pédales rythmiques complexes déployées sur plusieurs voix simultanées. Ces œuvres donnèrent lieu à des tournées à deux à travers l'Europe, véritables moments d'intimité partagée, loin de l'épouse de Messiaen dont les troubles psychiatriques s'aggravaient alors. À cet égard, *Turangalîla* ne fut que le plus récent, et le plus éclatant, des cadres au sein desquels Messiaen et Loriod construisirent leur partenariat artistique.



Figure 2 : Yvonne Loriod lors d'un enregistrement de la *Turangalîla-Symphonie* en 1962.

Photographie de Roger Pic. Source : Gallica/Bibliothèque nationale de France,

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10602793q/f29.item>.

L'année 1950 marque un tournant décisif dans la carrière de Loriod. Depuis l'obtention de son premier prix de piano au Conservatoire de Paris en 1943, elle avait su maintenir un calendrier chargé, riche en concerts, enregistrements, et collaborations variées. Mais ce sont ses interprétations des œuvres de Messiaen qui lui ouvrent les portes des scènes les plus prestigieuses, notamment à l'étranger, une trajectoire qui culmine avec *Turangalîla* lors de ses débuts en Amérique du Nord. Ce succès auprès d'un grand orchestre américain fait naître de nouvelles perspectives professionnelles pour Loriod, désormais reconnue comme soliste à part entière. Pour la première fois de sa carrière, elle touche en 1950 plus d'argent grâce à sa propre renommée qu'au titre d'interprète de l'œuvre messiaenienne.

L'année est marquée par de nombreux engagements, parmi lesquels une tournée en Allemagne en mars avec un programme exclusivement consacré à Bach, ainsi que deux tournées en Afrique du Nord alors sous domination française — dont une tournée de douze villes au Maroc en décembre — où elle interprète des concertos de Bach, Mozart et Arnold Schoenberg, ainsi que divers programmes de récitals pour piano seul (Asimov 2024).

Qui plus est, au moment du Festival de 1950, Loriod n'avait pas encore renoncé à son activité de compositrice archiexpérimentale. Elle est déjà l'autrice de plus d'une douzaine d'œuvres, toutes inédites, dont plusieurs pour grand orchestre. Elle profite souvent de l'accalmie estivale dans le rythme des concerts pour se consacrer à la composition. Son œuvre la plus récente, achevée à l'été 1949, propose sa propre adaptation originale du mythe de Tristan : un cycle de quatre pièces intitulé *D'après « Les Noces de Sable » de Jean Cocteau*, pour orchestre avec plusieurs percussions, typique de son écriture. L'allusion aux *Noces de Sable* renvoie à un film du réalisateur André Zwoboda, établi au Maroc, sorti en 1949 avec une narration de Jean Cocteau, et présenté comme un « Tristan et Iseult du Sahara ». En composant sa propre version musicale de Tristan, Loriod répond bien sûr au film, mais également à la trilogie tristanienne de Messiaen, prolongeant un dialogue artistique qu'ils entretiennent depuis plusieurs années et dont on commence seulement à mesurer l'ampleur (cf. Asimov 2023, p. 277-285). Pour autant, Messiaen n'était pas son seul interlocuteur, et ses œuvres ne sauraient être considérées comme de simples reflets de l'univers messiaenien : ainsi, dès le mois suivant la création d'Aix, Loriod compose sa première œuvre pour piano préparé, directement inspirée des *Sonatas and Interludes* de John Cage, que ce dernier avait présenté l'année précédente au cours d'analyse de Messiaen (Hill et Simeone 2005, p. 185), faisant d'elle la première compositrice européenne à exploiter les techniques de Cage. Elle poursuit dans cette voie en 1951 avec ses *Trois pièces pour deux pianos préparés*, partition remarquable par ses innovations en matière de timbre et de rythme, et comportant un mouvement entièrement basé sur les chants d'oiseaux, qui annonce les recherches ornithologiques plus poussées qui occuperont Messiaen tout au long des années 1950. Cette œuvre s'avérera être la dernière de Loriod : peu après, elle cesse discrètement de composer, reléguant ses partitions inédites dans une armoire où elles demeureront jusqu'à sa mort. Il semble qu'en dépit de son talent manifeste et de ses ambitions, sans parler de l'estime que Messiaen nourrissait pour elle en tant que compositrice, qu'il n'hésite pas à exprimer publiquement, Loriod choisit de miser sur le succès grandissant qu'elle rencontrait en tant que pianiste, et de privilégier ses engagements d'interprète et de pédagogue. Sa participation croissante aux nombreux festivals d'été apparus dans l'après-guerre (notamment, au-delà d'Aix, aux *Ferienkurse* de Darmstadt où elle enseigne régulièrement à partir de 1952), contribue sans doute à cette réorientation de ses priorités.

La haute estime dont jouissent Loriod et Désormière dans le milieu musical se manifeste clairement dans les commentaires diffusés lors de la retransmission en direct de la création à Aix. De nombreux compositeurs de premier plan s'y rendent pour entendre les œuvres de Messiaen et de Poulenc, et grâce aux

développements récents de la technologie radiophonique, les premières réactions de certains d'entre eux sont captées sur le vif. Pendant que le public profite d'une pause entre les deux parties de la symphonie, les auditeurs de la radio se divertissent avec une table ronde animée par Daniel-Lesur, compositeur devenu homme de radio apprécié, lui-même ami de Messiaen et cofondateur du groupe Jeune France. Il a interviewé les compositeurs Arthur Honegger, Georges Auric et le jeune Marcel Landowski, ainsi que les critiques Maurice Brillant et Dorel Handman ([Écoute 5](#)). Honegger est frappé par « la performance extraordinaire » à laquelle il vient d'assister et souligne les talents exceptionnels de ces deux interprètes :

Quand on voit une femme comme Yvonne Loriod jouer cette partie de piano, d'une difficulté formidable, par cœur, quand on voit un chef comme Désormière, manier cette masse sonore avec cette autorité, cette sûreté de main, vraiment, on est rempli d'admiration. C'est mon cas, je le dis en toute franchise. ([Écoute 5](#), 7:35).

Technologie et critique : une évolution parallèle

L'existence même de cette table ronde, diffusée en direct, constitue un autre élément qui distingue la création européenne de *Turangalîla* de celle de Boston, mais aussi des grandes créations du passé (comme celle du *Sacre du printemps*). En plus d'incarner une forme d'engagement qui est désormais familière à notre époque, où les réactions de figures publiques sont captées en temps réel, ces échanges illustrent comment la radio n'a pas remplacé la critique musicale traditionnelle mais en a transformé les modalités. La table ronde fait office à la fois de complément et de préface à ce qui allait paraître ensuite dans la presse écrite, d'autant plus que Brillant a ensuite chroniqué le concert dans *L'Aube* et y affine ses idées initiales exprimées lors de l'émission (Brillant 1950). La radio offre ainsi un espace plus libre pour échanger des idées ou développer des arguments sur le vif qui n'auraient peut-être pas trouvé leur place dans un compte rendu publié. Il est également intéressant de noter que plusieurs de ces commentaires reflètent les préoccupations propres aux intervenants à ce moment-là : par exemple, les premières louanges sur la *Turangalîla* de Georges Auric, compositeur engagé en faveur d'une musique accessible au grand public (Roust 2012), soulignent que, malgré les réserves largement exprimées dans les années d'après-guerre à propos de la musique de Messiaen, l'œuvre est « d'une clarté extraordinaire » ; c'est « une musique très directe, très simple, et sans aucune complication » ([Écoute 5](#), 3:28)

En revanche, Auric n'est pas convaincu par certains éléments de l'œuvre qu'il juge « surajoutés ». Bien qu'ils aient souligné qu'il s'agissait bel et bien d'un chef-d'œuvre, Daniel-Lesur et Honegger interprètent cette remarque d'Auric comme une critique visant la percussion. Honegger, pour sa part, évoque « un peu d'indiscrétion » en ce qui concerne la batterie et rapproche l'utilisation qu'en fait Messiaen du geste d'un maître d'hôtel venant poivrer un plat à table ([Écoute 5](#), 11:39). Il est fascinant de constater que ces commentateurs perçoivent cet aspect comme superflu et aussi qu'ils formulent un tel jugement dès la première écoute, car des études plus récentes confirment [d'ailleurs] l'hypothèse selon laquelle certaines parties de percussion auraient été ajoutées a posteriori (Balmer, Lacôte

& Murray 2017, p. 513-528). Pour le compositeur, toutefois, la percussion constitue un élément essentiel de l'œuvre. Le critique Antoine Goléa a assisté aux répétitions et a noté que la seule remarque formulée spontanément par Messiaen, sans sollicitation directe de Désormière, était : « il faudrait un peu plus de maracas » (Goléa 1960, p. 79). Maurice Brilliant juge l'usage des percussions intéressant, notamment la manière dont le piano est souvent traité comme un pur instrument de percussion. Il est d'avis que, combinée à « la façon déchirante [...] dont Messiaen se sert de la petite harmonie des cuivres », l'esthétique qui en résultait évoque la musique de Stravinsky (Écoute 5, 9:24). Ainsi, les rythmes superposés et additifs, les harmonies, l'instrumentation, ainsi que la précision de la direction de Désormière renvoient tous au grand compositeur cosmopolite du XX^e siècle.

Évidemment, en raison des différences technologiques, on ne dispose pas de réactions critiques aussi immédiates rattachées à la création du *Sacre du printemps*, de sorte que le public radiophonique de 1950 vit une expérience tout à fait différente. Mais les créations au festival d'Aix en 1950 attiraient tout de même les critiques musicaux traditionnels dont Claude Rostand, qui consacre plusieurs articles à la programmation du festival dans *Carrefour* et *L'Intransigeant* entre mai et août, dont l'un est spécifiquement consacré à la *Turungalîla* (Rostand 1950b). Cette double présence de la critique écrite et radiophonique illustre ainsi la manière dont ce concert met en lumière certaines convergences qui caractérisent la vie musicale en France en 1950 : entre l'ancien et le nouveau, le simple et le complexe, une cohabitation féconde entre les modes traditionnels et modernes de médiation musicale. Pour Poulenc, les influences mêlées qui marquent cette œuvre, notamment le mélange de romantisme nostalgique avec un modernisme radical, sont la raison pour laquelle il ne peut y souscrire : il racontera plus tard avoir trouvé l'œuvre malhonnête, écrite pour plaire à la fois « la foule et l'élite, le bidet et le bénitier » (lettre à Darius Milhaud du 6 septembre 1950, dans Poulenc 1994, p. 695). Pour Pierre Boulez, dont le désir principal est de rompre avec l'histoire musicale au moyen d'un formalisme purgé de toute référence aux modèles du passé, le sentimentalisme sirupeux de cette œuvre moderne suscite un pur écœurement (Jameux 1991, p. 33).

En tant qu'œuvre majeure du beau milieu du siècle, la *Turungalîla* met en relation différents courants de la composition française et de susciter des points de vue variés. C'est sans doute cette combinaison improbable qui lui permet de durer : sans ces éléments, on ne l'écouterait certainement plus 75 ans après sa création.

Turungalîla, conquérante du public ?

Par une question posée à ses invités, Daniel-Lesur soulève un point intéressant sur la pérennité de l'œuvre : la *Turungalîla* peut-elle « remporter l'adhésion d'un nombreux public tout en suscitant probablement naturellement de l'opposition » ? (Écoute 5, 12:47).

La réponse de Honegger est sans appel : « Absolument. Ce qui serait regrettable c'est que cette œuvre ne soit pas présentée à un grand public [...] Je prétends que quiconque a des oreilles ne peut pas rester insensible à cette œuvre ». Daniel-Lesur partage ce point de vue, proclamant que « nous venons d'entendre

une des œuvres qui sont les plus en pointe de notre époque ». Pour lui, elle constitue « une réponse magnifique, à ceux qui vont en disant que la musique se sépare progressivement du public » ; il reprend, en la soulignant, l'affirmation d'Honegger, selon laquelle la *Turangalîla* possède la capacité de « conquérir immédiatement l'adhésion d'un public sincère et du grand public ».

Ces observations ont aujourd'hui valeur de prophétie. Yvonne Loriod à elle seule a interprété la *Turangalîla-Symphonie* à environ 162 reprises, dans 24 pays différents et sous la direction de 47 chefs d'orchestre. Aujourd'hui, l'œuvre s'impose comme un véritable rite de passage pour les pianistes et les musiciens d'orchestre, et avoir une performance de la *Turangalîla* à son actif est une sorte de distinction parmi les chefs et cheffes d'orchestre. Enfin, étant l'une des rares œuvres orchestrales majeures à intégrer les ondes Martenot, elle contribue activement à la reconnaissance, voire à la survie, de cet instrument singulier. Tant que musiciens et auditeurs continueront à y trouver un terrain d'émerveillement commun, la *Turangalîla* conservera la vitalité, la clarté et l'élan qui, déjà en 1950, la rendaient inoubliable.

Bibliographie

- Asimov, Peter (2018), « Une invention “essentiellement française”. Seeing and Hearing the Ondes Martenot in 1937 », *Musique – Images – Instruments*, n° 17, p. 106-126.
- Asimov, Peter (2023), « Yvonne Loriod, Ultramodernist. Preliminary Glimpses of a Compositional Legacy », dans Mariateresa Storino et Susan Wollenberg (dir.), *Women Composers in New Perspectives, 1800-1950. Genres, Contexts and Repertoires*, Turnhout, Brepols, p. 265-290.
- Asimov, Peter (dir.) (2024), « Yvonne Loriod. Trajectoires d’une carrière pianistique à l’apogée du modernisme », *Dezède*, dezede.org/dossiers/id/512/, consulté le 17 décembre 2025.
- Baeck, Erik (2017), « André Cluytens et les *Trois Tâla* d’Olivier Messiaen », *Revue belge de musicologie*, vol. 71, p. 153-79.
- Balmer, Yves, Thomas Lacôte et Christopher Brent Murray (2017), *Le modèle et l’invention. Messiaen et la technique de l’emprunt*, Lyon, Symétrie.
- Brillant, Maurice (1950), « Au Festival d’Aix. Un chef-d’œuvre de Messiaen : Turangalila-Symphonie », *L’Aube*, 31 juillet, p. 2.
- Goléa, Antoine (1960), *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Paris, René Julliard.
- Hill, Peter et Nigel Simeone (2005), *Messiaen*, New Haven, Yale University Press.
- Jameux, Dominique (1991), *Pierre Boulez*, traduit par. Susan Bradshaw, London, Faber & Faber.
- Messiaen, Olivier (1966), « Absence et présence de Roger Désormière », *Roger Désormière et son temps. Textes en hommage*, textes réunis par Denise Mayer et Pierre Souvtchinsky, Monaco, Éditions du Rocher, p. 127-133.
- Messiaen, Olivier (1944), *Technique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc.
- Messiaen, Olivier (1992), *Turangaîla-Symphonie*, Paris, Durand.
- Poulenc, Francis (1994), *Correspondance, 1910-1963*, éd. Myriam Chimènes, Paris, Fayard.
- Roust, Colin (2012), « Reaching a “plus grand public”. Georges Auric as Populist », *The Musical Quarterly*, vol. 95, n° 2-3, p. 343-367, <https://doi.org/10.1093/musqtl/gds005>.
- Simeone, Nigel (2002), « An Exotic Tristan in Boston. The First Performance of Messiaen’s *Turangaîla-Symphonie* », dans Richard Barber (dir.), *King Arthur in Music*, Cambridge, D. S. Brewer, p. 105-125.
- Le Berre, Anne et Timothée Picard (dir.) (2023), *Le Festival d’Aix-en-Provence, L’Avant-Scène Opéra*, n° 334.
- Rostand, Claude (1950a), « De Strasbourg à Aix-en-Provence », *Carrefour : La semaine en France et dans le monde*, vol. 6, n° 298, 30 mai, p. 9.
- Rostand, Claude (1950b), « Aix-en-Provence : Première de *Turangaîla-Symphonie*. Olivier Messiaen a produit un splendide amusement de l’oreille », *Paris-presse, L’Intransigeant*, 29 juillet, p. 4.
- Schneider, Marcel (1950), « Le Festival d’Aix fait la partie belle aux Modernes », *Combat*, 15 juillet, p. 2.

Écoutes

- Écoute 1 : Messiaen, Olivier (1950), *Turangalîla-Symphonie*, V. « Joie du sang des étoiles (Vif, passionné, avec joie) », Orchestre National et Chœurs de la RTF, Roger Désormière (chef d'orchestre), Ina Archives, <https://open.spotify.com/intl-fr/track/62oo6aY9tqto3ECOqicwT9?si=e407ec398ee34ea3>.
- Écoute 2 : Messiaen, Olivier (1950), *Turangalîla-Symphonie*, IX. « Turangalîla III (Bien modéré) », Orchestre National et Chœurs de la RTF, Roger Désormière (chef d'orchestre), Ina Archives, <https://open.spotify.com/track/6HAsa4Xr6Zx2vt8QbCCcU6?si=603bbbd3edda422f>
- Écoute 3 : Messiaen, Olivier (1950), *Turangalîla-Symphonie*, VIII. « Développement de l'amour (Bien modéré) », Orchestre National et Chœurs de la RTF, Roger Désormière (chef d'orchestre), Ina Archives, <https://open.spotify.com/intl-fr/track/4UaSRotXAv8bVVInO8TO5U?si=9a9a0ff885b14dc0>.
- Écoute 4 : Messiaen, Olivier (1991), *Turangalîla-Symphonie*, VIII. « Développement de l'amour (Bien modéré) », Orchestre de l'Opéra Bastille, Myung-Whun Chung (chef d'orchestre), Deutsche Grammophon, 431 781-2, <https://open.spotify.com/intl-fr/track/6Js76Dn65zSrycZxIDK eaB?si=667df211e3f340a2&nd=1&dlsi=4fe159454f8b4ca2>.
- Écoute 5 : Daniel-Lesur, Georges Auric et Arthur Honegger (1950), *Suite présentation & interviews Auric & Honegger par Daniel-Lesur*, Ina Archives, <https://open.spotify.com/intl-fr/track/3WYzjrUhlJ7Mh67eTqD0a5?si=579b68a8809b4702>.