

LA GRIFFE JEHAN ALAIN

À l'invitation d'Aurélié Decourt le 25 mars 2011 à Saint-Germain-en-Laye, lors du colloque international organisé pour la célébration nationale du centenaire de la naissance de Jehan Alain, nous avons proposé quelques réflexions autour du compositeur.

Les lignes qui suivent s'efforceront de mettre en forme quelques-unes des considérations évoquées lors du colloque et de dégager les traits profondément originaux de l'œuvre d'orgue du compositeur.

DES INFLUENCES NOUVELLES POUR L'ORGUE

En quoi Jehan Alain se démarque-t-il des autres compositeurs ? Qu'est-ce qui fait l'originalité de son œuvre ?

Nous pensons que Jehan Alain ouvre à l'orgue des univers qui les étaient jusque là étrangers. C'est à notre sens la raison pour laquelle son œuvre d'orgue est peut-être plus originale que les autres pièces de son catalogue.

La musique ancienne

L'invention extraordinairement foisonnante du début du siècle s'est plus ou moins dissoute avec la guerre de 1914.

Le premier conflit mondial a été un choc immense et a suscité une certaine angoisse devant une nouvelle civilisation – celle de la technologie, de l'industrie et de la vitesse – d'où la tentation d'un retour vers le passé. Picasso se tourne vers Ingres, Stravinsky redécouvre Pergolèse et Tchaïkovski (*Pulcinella* composé en 1919), Schönberg retrouve la tradition, écrivant suites, menuets, musettes, de même que Richard Strauss. En France, outre Valéry qui écrit *La Jeune Parque*, Ravel tourne le dos à *Gaspard de la nuit* (1908) et écrit le *Tombeau de Couperin* (1914-17).

Jehan Alain découvre très jeune la musique vocale française du 16^{ème} siècle et les maîtres français de l'orgue de l'époque classique. D'autres auteurs se sont intéressés à ces musiques, dont Charles Tournemire avec sa *Suite évocatrice* op. 74 en 1938. Jehan Alain est toutefois le seul compositeur à intégrer avec autant de profondeur le répertoire ancien. L'esprit et les instruments de cette période vont inspirer avec constance son œuvre, en particulier son univers harmonique et sonore (cf. « la couleur Alain »).

Les *Variations sur un thème de Clément Jannequin* en sont une illustration emblématique (« Cette pièce doit être jouée comme les *Préludes* dont parlait Couperin... avec fraîcheur et tendresse. »). La première page de l'œuvre est la copie exacte d'une chanson de Clément Jannequin (v. 1485-1558) et de son harmonisation par Jean-Baptiste Weckerlin (1821-1910). La musique n'est certes pas de Jehan Alain, mais sa destination à l'orgue et la registration proposée sont de la main du compositeur. Notons que la musique est d'inspiration profane (l'œuvre s'intitulait initialement *Variations sur une chanson de Clément Jannequin*) et que l'orgue entre dans un univers séculier ancien. La démarche rappelle les chansons musicales réduites pour orgue par Pierre Attaignant dans la première moitié du 16^{ème} siècle.

L'exotisme

Le goût de l'exotisme date chez Jehan Alain de l'exposition coloniale de 1931. Cet intérêt n'est pas original. L'orientalisme chez Bartók, Prokofiev et Rimsky-Korsakov est antérieur. L'orientalisme français remonte au moins au 19^{ème} siècle avec, notamment, *Le Désert*, ode-symphonie de Félicien David composée en 1844. Claude Debussy s'inspire des gamelans indonésiens découverts durant l'exposition universelle de 1889 et *Tzigane* (1922-24) de Ravel prolonge ce goût pour les cultures étrangères. À l'époque de Jehan Alain cet attrait est encore bien présent (chez André Jolivet par exemple).

La fascination de Jehan Alain s'inscrit dans cette continuité et il semble être le premier à apporter une touche d'exotisme au répertoire d'orgue. Notons la présence remarquablement constante dans son œuvre de l'alternance entre la tierce mineure et la tierce majeure qui colore sa musique et évoque des modes exotiques. Le rythme dans son écriture rappelle également parfois des folklores étrangers (*Danses à Agni Yavishta* et deuxième thème des *Trois Danses*).

Une certaine forme d'humour

Jehan Alain n'était pas un homme austère et il est probablement le premier à apporter quelques traits humoristiques à la musique d'orgue de son temps, d'un caractère souvent très sérieux. La présence d'un orgue dans le salon familial a sûrement contribué à faire sortir l'orgue de l'église et à le mettre en contact avec des univers qui lui étaient étrangers.

La plaisanterie musicale est chez Jehan Alain en toile de fond, elle revêt une forme de fantaisie et de dérision alors que le propos de l'œuvre reste souvent toujours grave.

La première œuvre d'orgue de Alain s'intitule « *Berceuse sur deux notes qui cornent* ». Une annotation manuscrite évoque par ailleurs « *une vache* » en allusion aux cornes. Le compositeur n'a alors que 18 ans, et on ne peut n'être que saisi par l'originalité de cette pièce dont la source n'est autre que deux touches d'un clavier qui restent accidentellement bloquées.

En 1930 Jehan Alain compose un bref *Chant donné*. Celui-ci tourne autour de... deux notes ! Est-ce un pied de nez à l'enseignement scolaire du Conservatoire et de l'exercice du même nom ? L'œuvre présente en outre un accord parfait de si majeur (mesure 10) écrit avec des enharmonies tordues (*si bécarré, mi bémol, sol bémol*).

C'est avec beaucoup de finesse que de telles touches d'humour « sous-jacentes » se manifestent dans son œuvre. Elles sont source d'inspiration et d'originalité, comme lors de l'apparition d'un thème enfantin dans la *Première Fantaisie* (réminiscence d'une chanson d'enfance mentionnant une locomotive reliée par un tender).

Le jazz

Il est à la mode en France depuis la première guerre mondiale. Darius Milhaud est l'un des premiers à s'en inspirer dans la *Création du Monde* de 1923.

Jehan Alain introduit quelques touches « jazzy » dans sa musique. Le sujet de la *Fugue JA 57* débute par une gamme *blues* et la fin du *Jardin Suspendu* fait entendre une sorte de solo inattendu de saxophone sur des jeux de mutations.

Voici à nouveau une influence étrangère apportée au répertoire d'orgue de l'époque.

Les machines

La diffusion massive de l'automobile en France dans les années 1920, l'apparition de la Radio en 1921 et l'arrivée de toutes sortes de machines ont bouleversé le mode de vie

occidental. Ces technologies émergentes inspirent à Honegger et son *Pacific 231* en 1923. La deuxième symphonie de Prokofiev évoque à son tour le Paris industriel des années 1920.

Jehan Alain a su tirer profit de l'aspect implacable du mécanisme des machines en élaborant certaines pièces sur des boucles musicales. L'*Intermezzo* est ainsi une suite ininterrompue de formules d'écriture inlassablement répétés.

Les *Litanies* se composent d'un thème d'essence grégorienne (inventé par Jehan Alain sur un mode de ré transposé) dont la pulsation est régulière mais la mesure asymétrique. Jehan Alain présente initialement ce thème à une voix « *comme une sonnerie de trompette* » (la mélodie est alors libre et mélismatique) puis l'œuvre adopte une structure rythmique implacablement répétée, telle une machine lancée à grande vitesse. Cette combinaison improbable de la machine et du grégorien explique peut-être le succès de cette œuvre. *Fantasmagorie* (1935) avait initié cette écriture implacable et l'élément dit « du chemin de fer ».

À la manière d'un engin qui accélère et ralentit, les boucles musicales chez Jehan Alain possèdent un tempo mobile (première présentation du thème rythmique dans *Joies*). Il n'est alors pas étonnant que plusieurs passages de ses œuvres puissent être rapprochés de la musique de Ligeti. Les « rythmes composés » qui précèdent l'accord d'*ut majeur* final des *Litanies* annoncent ainsi *Hungarian rock* du compositeur hongrois.

LA COULEUR ALAIN

Une « couleur » instrumentale originale.

La rencontre entre la facture d'orgue d'esthétique symphonique et la sonorité des instruments anciens est peut-être à l'origine des couleurs si spécifiques de la musique d'orgue de Jehan Alain. Certaines œuvres sont clairement destinées à des orgues de type Cavallé-Coll (*Premier Prélude Profane*) tandis que d'autres sont destinées à des instruments baroques (*Postlude pour les complies*). Jehan Alain mêle toutefois les deux univers et propose souvent d'adapter sa musique en fonction du type d'orgue (l'un des manuscrits de la *Fugue* est explicite à ce sujet). Nous pouvons toutefois noter que l'essentiel de son œuvre utilise des jeux de mutations : des sonorités claires et harmoniques propres aux instruments anciens. Jehan Alain appréciait les compositeurs baroques et en particulier les auteurs français (Nivers, Marchand, Grigny, Clérambault, Daquin, etc.) qu'il estimait pour leur finesse (opposée au « *caporalisme* » allemand). Il avait une prédilection pour le Prestant doux, les mixtures, les jeux de solo et les anches claires et chaudes d'Ornans. Il aimait l'orgue ancien de l'abbaye de Valloires et celui du Petit-Andelys.

Son œuvre se situe donc à l'orée de la naissance de l'orgue néo-classique dont son père Albert Alain est l'un des initiateurs avec son instrument familial. Jehan Alain se place dans une position de renouveau esthétique de la facture d'orgues, renouveau fortement influencé par la tradition du passé.

Les timbres qu'affectionne Jehan Alain sont en réaction avec la notion d'ensemble et de plans romantiques (voir les principales œuvres de Marcel Dupré, Charles Tournemire ou Olivier Messiaen). Les compositeurs de l'époque appréciaient encore une certaine rondeur sonore et une couleur homogène issue du romantisme. La notion de mélanges homogènes, à l'image de la doublure orchestrale romantique, était encore vive durant l'entre-deux guerres.

Comme Stravinsky ou Debussy dans le domaine de l'orchestre, Alain réagit à la tradition romantique qui se prolonge durablement à l'orgue et propose des exemples

sonores plus légers et hétérogènes. Il préfère des jeux saillants dégageant des harmoniques paires (Cromorne, Voix Humaine, Quintaton, Nasard, Gros Nasard) aux traditionnels registres romantiques plus ronds (Flûte Harmonique, Clarinette, Célestes). Chez Jehan Alain les jeux ne se mélangent pas forcément : le musicien disperse la matière sonore et fait éclater les fonctions habituelles de la registration symphonique.

Le tutti du *Choral* de la *Suite* et la registration « *tout en harmoniques* » au début de *Deuils* sont deux exemples frappants de couleurs instrumentales puissantes passées par le prisme de sonorités hétérogènes et claires.

Si l'on consulte ses écrits, on constate sans surprise que Jehan Alain aime les jeux de détails (Flûte creuse, Prestant doux, etc.) plus que des couleurs d'ensembles et les masses sonores. Cette approche s'inscrit en partie dans la continuité de ses contemporains (André Marchal aimait ajouter un Larigot ou une septième au jeu de Cornet) mais notre compositeur est probablement le seul à y apporter un sens aussi aigu de la sonorité des orgues anciennes dont l'esprit demeure constamment présent dans sa mémoire. Jehan Alain aime toutefois les boîtes expressives nombreuses, propices à une registration « orchestrale » et dynamique de ses idées musicales. Comme nombre de ses contemporains il apprécie les tractions électriques et les machines Barker.

La couleur chez Alain est détaillée et délicate mais elle est aussi « aérienne ». *Le jardin suspendu* (1934) est ainsi retenu dans une tessiture aigue. Le compositeur suspend les timbres et immobilise le temps (les notes pédales sont interminables et les points d'orgue conclusifs figurant sur l'un des manuscrits sont remarquables). Henri Dutilleux s'en est-il souvenu dans *Le temps suspendu*, dernier mouvement de son quatuor à cordes *Ainsi la nuit* (1976)? Notons que cette immobilisation du temps musical est également merveilleusement traitée dans *l'Andante* et *De Jules Lemaître*.

Choral pour une élévation

Prenons, à titre d'exemple, le *Choral pour une élévation* comme illustration de cette couleur personnelle propre à Jehan Alain.

Un compositeur de l'époque aurait vraisemblablement opté pour une registration unique et conventionnelle de type Fonds 8' et 4'. Alain est plus novateur et plus raffiné, même si les procédés utilisés restent simples et accessibles au jeu de l'organiste amateur dédicataire de l'œuvre (Jeanne Salzani).

Tout d'abord le compositeur place sa musique dans deux « lieux » spécifiques du buffet de l'orgue. La main droite se situe sur le clavier de Positif (le plan souvent le plus rapproché de l'auditeur) et la main gauche s'exécute sur le Récit avec la boîte expressive fermée (sonorité distante de l'auditeur). Ces deux plans s'opposent très clairement et ne manquent pas de dissocier le proche et le lointain, le détaillé et le flou, le clair et l'obscur.

Autre point remarquable : le Positif fait entendre des jeux aux sonorités lisses et chantantes (Bourdon 8', Flûte 4') tandis que la main gauche fait entendre des sons plus râpeux et harmoniques (Bourdon 8', Prestant).

D'où il ressort que les sons harmoniques âpres et lointains de la main gauche s'opposent aux timbres chantants et présents de la main droite, choix qui inverse l'écoute traditionnelle : la main gauche - c'est à dire les sons graves - sonne comme des harmoniques lointaines de la main droite alors que celles-ci sont normalement attendues dans l'aigu. Jehan Alain modifie ici en profondeur la perception traditionnelle d'un accord. Les sons flûtés de la main droite sont si présents et les harmoniques de la main gauche si délicates, que l'impression de suspension, pour ne pas dire d'élévation, est remarquable.

Le compositeur confère à cette pièce extrêmement facile d'exécution une originalité et une poésie confondantes.

Le sens de l'harmonique !

L'accord parfait (et ses renversements) se situe au cœur du langage « harmonique » de Jehan Alain. Cet accord s'inscrit dans les rangs du jeu de Cornet de l'orgue (registre que Jehan Alain appréciait particulièrement) et dans les harmoniques naturelles d'un son. Il est à la fois un timbre (Cornet) et un accord. Il est à la fois harmonique et harmonie.

Les mesures initiales de *Joies* ne sonnent pas tout à fait comme une mélodie harmonisée à trois voix en triades. Selon nous il s'agit davantage d'une mélodie timbrée par des accords à trois sons. L'œuvre de Jehan Alain propose maints exemples de ce type. Il aime composer une mélodie et la timbrer avec des harmonies dérivant de l'accord parfait. Il s'agit même caractéristique stylistique forte. La passacaille de *Deuils* est éminent exemple de ce type d'écriture : la basse obstinée va supporter des harmoniques artificielles douces sur les jeux ondulants et le point culminant sur le tutti fait entendre des accords parfaits parallèles (contrariés par quelques dissonances) qui sonnent comme des harmonies timbres.

Autre procédé issu de cette écoute « harmonique » : le glissando. Il consiste à écrire un accord parfait et à « glisser » ensuite par enharmonie vers un autre accord parfait (par exemple *ut majeur* vers *ut dièse mineur*). Richard Strauss emploie abondamment ce procédé d'écriture pour rendre l'accord parfait plus coloré et moins fonctionnel tonalement.

Chez Jehan Alain ce type de glissando sonne comme une distorsion de l'accord parfait : ainsi dans les dernières mesures des *Litanies* (après l'accord d'*ut majeur* puissant) un accord de *la mineur* glisse vers un accord de *la bémol majeur*).

UNE ŒUVRE OUVERTE

Grâce à Marie-Claire Alain, j'ai bénéficié du privilège d'étudier toutes les facettes de cette musique et de comparer longuement différents manuscrits. Il en ressort que l'immense majorité des pièces d'orgue de Jehan Alain ont été soit conçues initialement pour d'autres formations, soit transcrites pour d'autres formations après leur composition pour orgue. Il est à noter que plus l'œuvre est développée, plus la formation des versions correspondantes l'est aussi (deux pianos pour la *Première Fantaisie*, quintette à cordes pour l'*Introduction et variations* de la *Suite*, orchestre pour les *Trois Danses*).

D'innombrables détails, des indications de nuances toujours très précises et abondantes, illustrent une pensée qui dépasse le cadre habituel de l'orgue. Jehan Alain apparemment insatisfait de l'instrument pour lequel il écrit, entre alors dans une sorte d'imaginaire, un « idéal perpétuellement poursuivi » comme il le décrit pour le *Jardin suspendu*. Pour l'interprète et le compositeur que je suis, cet aspect « ouvert » de son œuvre est peut-être le plus passionnant. Cette originalité impose de se libérer de certaines habitudes interprétatives et de trouver des solutions instrumentales à même d'exprimer la pensée de Jehan Alain, passant bien entendu par le prisme de l'imagination et de la subjectivité de chaque interprète.

Son œuvre demeure toujours d'une incroyable jeunesse, chacun se trouvant libre de s'approprier « son » Jehan Alain.

Jean-Baptiste Robin