

André JOLIVET (1905-1974)

Une belle photographie d'André Jolivet nous le montre, l'année de sa mort, en 1974, dans son bureau de la rue de Varenne, posant devant un portrait d'Albert Roussel. Se placer ainsi sous le regard protecteur de son aîné n'est évidemment pas fortuit. Cette présence suffit à le resituer, lui et son œuvre, dans une certaine lignée de la musique française, non-conformiste, issue de Berlioz, constituée d'esprits inclassables et souvent négligés. Une indépendance qui s'est affirmée dès ses premières œuvres - dont ce disque se fait l'écho - et qu'André Jolivet revendique alors avec détermination. *« Je n'en demande pas plus à ces premiers travaux. Il s'agit que l'on ait appris par eux ma position esthétique. Position que je conserverai coûte que coûte et qui me permettra peut-être dans l'avenir d'exprimer d'une façon non moins indépendante, mais, j'espère, plus parfaite, les nouveaux rapports sonores dont je sais l'existence et dont je pressens l'éclosion dans une expression artistique que je m'efforce de découvrir et de fixer. »*

Son enfance, comme sa formation, envoient à cette démarche singulière. Né en 1905 à Montmartre, le jeune André grandit dans cet univers pittoresque, au milieu d'artistes tel que Poulbot, auquel il sert de modèle comme bien d'autres gosses, au cours de la Grande Guerre. Jolivet s'imprègne ainsi au quotidien, en dehors des murs de l'école, de l'expérience vécue d'un art de la rue, vivant et iconoclaste, dimension « populaire » à laquelle il restera très attaché. Dès 1917, l'adolescent, poussé par une nécessité de créer, cherche les moyens les plus variés pour s'exprimer. Essais littéraires, poèmes, esquisses, décors de théâtres imaginaires, côtoient les premiers essais musicaux, sans que toutefois ne se dessine, de manière manifeste, de médium privilégié. Placée sous le triple signe de la peinture, du théâtre et de la musique, sa soif créatrice se conjugue alors à une forte détermination d'apprendre : élève du peintre cubiste Georges Valmier, il va chaque semaine à la Comédie Française, et poursuit en parallèle sa formation musicale à l'église Notre-Dame de Clignancourt, dans le cadre des *Ménétriers* animés par un prêtre musicien, l'abbé Théodas. Là, sous sa direction, il chante Buxtehude et Palestrina, improvise sur des thèmes populaires, se met au violoncelle, ajoutant à la pratique chorale celle de l'orchestre et, vraisemblablement, de la musique de chambre, recopie des partitions de quatuors à cordes ou des mélodies, comme *L'île heureuse* de Chabrier, et compose ses premières œuvres...

En 1921, sa décision est prise : face au refus de son père de le voir s'engager dans une carrière artistique, il intègre l'École Normale d'Instituteurs d'Auteuil afin de poursuivre, en secret, sa vocation. Trois ans plus tard, son choix est fait :

il sera compositeur. Face à la peinture et au théâtre, la non-signifiante et « l'universalisme » de la musique l'attirent. Car, s'il revendique avec vigueur le « non-conformisme » de ses premiers essais, son propos se nourrit déjà d'une autre ambition : celle d'un message humaniste, d'un « art de masse » capable de s'adresser à tous et de toucher, mieux d'émouvoir l'inconscient collectif commun à tous les hommes de son temps. A cette question qui le préoccupe, Jolivet répond par des éléments de technique musicale, de la résonance naturelle aux rythmes irrationnels ; principes d'un langage renouvelé, associés à une maîtrise de l'écriture et de la forme, qu'il découvre peu à peu auprès de ses deux maîtres : Paul le Flem et Edgar Varèse, pôles antagonistes et complémentaires d'une formation située entre classicisme et marginalité.

Le Flem, qu'il rencontre en 1927, lui enseigne la rigueur et la discipline de l'écriture, dispensées par un esprit libéral et ouvert aux maîtres de son temps, de Schoenberg à Bartok. Varèse lui révèle quant à lui, de 1929 à 1933, un son « matière », obéissant à des lois acoustiques universelles. Quatre ans d'un enseignement hors norme qui va bouleverser son approche de la matière sonore : « *Avant Varèse, j'écrivais avec des notes, après Varèse, je composais avec des sons* ».

La similitude de leurs personnalités, leurs affinités politiques, leur quête d'universalité, leur force intuitive, tout cela avait de quoi alimenter une fascination réciproque. De longues promenades et d'interminables discussions aux tables des cafés du Montparnasse achèvent de nourrir cette relation privilégiée, Varèse présentant à Jolivet le Tout Paris des Arts, de Calder à Antonin Artaud... C'est là, au beau milieu du foisonnement des années trente que l'univers de Jolivet s'élabore peu à peu, puisant aux sèves les plus fécondes et les plus diverses de son temps, de Bergson aux surréalistes, tandis que l'Exposition coloniale de 1931 confirme sa fascination pour les arts « premiers », qu'ils soient d'Afrique, du Nouveau Mexique ou d'Indonésie.

A l'éclectisme de son inspiration - puisant aussi bien aux sources des musiques extra-européennes, qu'à celles du jazz, du dodécaphonisme de Schoenberg, de la tradition française, du classicisme de Beethoven ou des principes acoustiques de Varèse - correspond la diversité des genres abordés. « *J'estime que le devoir du compositeur est d'être apte à écrire dans tous les styles, confirme Jolivet. A l'exemple de mon maître, Varèse, je veux pouvoir employer toutes les ressources sonores et dialectiques découvertes par nos prédécesseurs, et même quelques-unes qui ne sont qu'entr'aperçues... Et, comme Darius Milhaud, je veux pouvoir écrire toutes sortes de musiques, tous les genres de musiques, et c'est avec autant de plaisir que j'écris une musique de scène pour Les Précieuses ridicules*

ou que je compose un Concerto », précise-t-il à propos de son *Concerto pour ondes Martenot*.

Son catalogue illustre cette riche diversité : près de 200 opus, dont la plupart reste à redécouvrir. Exceptées certaines de ses partitions les plus régulièrement jouées - des *Cinq Incantations* au populaire *Concerto n° 2 pour trompette* -, bien des œuvres instrumentales sommeillent toujours, sans compter, encore aujourd'hui, la quasi totalité de son œuvre vocale.

Laetitia Chassain © Maguelone 08/02

Ce **premier volume** constitue un premier itinéraire à travers l'œuvre pour piano seul d'André Jolivet, de ses tout premiers *opus*, écrits alors qu'il n'était encore qu'adolescent, à des pièces de la maturité, composées quelque vingt ans plus tard, telles que *Mana* ou *Cosmogonie*. Un tel ensemble, pour varié qu'il soit, n'en comporte pas moins une forte unité à placer non sous le signe de l'uniforme mais, comme dans toutes les œuvres riches, du complexe, parfois du paradoxal, en tout cas toujours de la tension : cette dernière constitue un élément central de l'esthétique du compositeur, et on en trouve l'origine dans la personnalité même de Jolivet, à la fois homme engagé, humaniste de gauche tout nourri d'idéaux de fraternité, et compositeur exigeant toujours en quête d'innovation et de renouvellement. Car comment concilier accessibilité et avant-garde, comment écrire des œuvres compréhensibles pour le plus grand nombre, des œuvres capables d'assurer l'union, voire la communion de tous les

ANDRÉ JOLIVET

1905 • collection • 1974

pièces pour piano vol. 1

Pascal GALLET

[1] Cosmogonie	10'19	DEUX MOUVEMENTS *	
		[10] Prélude	5'20
[2] Sarabande sur le nom d'Erik Satie *	3'57	[11] Pastorale	10'30
MANA			
[3] Beaujolais	1'01	[12] Romance barbare *	3'39
[4] L'oiseau	1'23	[13] Fom Bom Bo *	1'16
[5] La princesse de Bali	4'00	[14] Tango *	3'10
[6] La chèvre	1'18	[15] Algeria - Tango *	2'19
[7] La vache	1'59	[16] El viejo camello *	1'37
[8] Pégase	3'22	[17] Danses pour Zizou *	1'01
		[18] Madia *	0'54
[9] Etude sur les modes antiques	3'43	[19] Sidi Ya Ya *	6'54

hommes, sans pour autant renoncer à une exigence qui isola plus d'un compositeur de cet ami et frère public ? Car nul n'ignore le sort réservé aux plus radicaux des créateurs, surtout pas l'ami de Varèse, lequel, pendant la majeure partie de sa vie, traversa ce « désert » qu'est la solitude propre au génie méconnu...

Une telle tension, si fondamentalement ancrée dans la personne du compositeur, transparaît dans sa production au point de véritablement la fédérer : ainsi, les pièces de ce volume illustrent tour à tour différents équilibres de cette double postulation, selon qu'elles relèvent plus ou moins de genres ou de formes connues par les auditeurs, tels que le tango ou la rumba, alors aisément intégrables dans son paysage sonore, ou qu'elles s'écartent de telles déterminations, comme il en va dans *Cosmogonie* ou *Mana*. Mais cette tension informe aussi chacune des œuvres en particulier, les « œuvres de genre » se trouvant transcendées par des traits stylistiques propres au compositeur, de même que les œuvres plus éloignées des attentes de l'auditeur, plus radicalement nouvelles, comporteront des éléments propres à lui rendre l'œuvre familière et à assurer son adhésion.

A cet égard, le titre de la première pièce, **Romance barbare** (1920) est programmatique. Ce qui se joue ici, c'est le retournement d'un stéréotype en paradoxe : ça n'est pas la face attendue, conventionnellement associée au barbare qui intéresse le compositeur de quinze ans, sa cruauté ou sa férocité, mais ce qui pourrait en constituer la face cachée, celle que personne ne prend la peine de voir, sa tendresse ; il s'agit donc là d'une *barbarie* toute humanisée, le terme se délestant de ses connotations dépréciatives pour ne désigner qu'une altérité qui, loin d'être toute autre, a visage de prochain. Car ce qui frappe d'emblée à l'écoute de la pièce, c'est l'absence de tout pittoresque, de toute consonance qui « ferait » primitif. Cette romance barbare adopte au contraire l'allure policée d'un menuet aux accents ramistes, et c'est à l'intérieur de ce cadre familial que vient se loger l'étrangeté « barbare » : le sol mineur sans sensible dans lequel est écrit le thème initial flirte ainsi avec la modalité, et se voit par ailleurs déstabilisé, notamment par l'emploi de notes étrangères. Cette étrangeté se glisse aussi dans l'écriture rythmique, qui s'applique toujours à mettre en valeur les contre-temps, que ce soit par le biais de rythmes pointés, droits ou retournés, de syncopes, ou d'une répartition alternée de carrures binaire et ternaire. C'est enfin dans sa forme que ce menuet se trouve altéré, « barbarisé », car le thème initial, pour repris qu'il soit, est coulé dans une dynamique de variation et de modification continue du matériau qui contribue à atténuer cette structure. Ambiguïté entre tonalité et modalité, rythmes jouant sur les contre-temps, forme directement induite du travail du matériau : autant

de caractéristiques qui dessinent les prémisses d'un style, dont on verra le développement dans les œuvres postérieures. L' « altération », la peinture de l'autre, renvoie donc *in fine* à soi-même : c'est dire combien le barbare est proche, s'il en vient à se composer des traits mêmes du compositeur...

La **Sarabande sur le nom d'Erik Satie** (1925) constitue un hommage de Jolivet au maître d'Arcueil à l'occasion de la disparition de ce dernier, en 1925. L'œuvre lui doit son allure mélancolique, son écriture pianistique, toute en accords, sans nul doute également le choix de cette danse lente et majestueuse qu'est la sarabande - reconnaissable à travers son rythme caractéristique, l'iambe, et sa structure bipartite ; elle lui doit enfin son motif principal, dont chacune des notes correspond à une des lettres du nom du dédicataire (mi-sol-la-do-sol#-mi, E-S-A-T-I-E). Il n'en va cependant pas ici d'un pastiche, sujétion totale au langage de l'autre, mais d'une « altérité intégrée » : les éléments précédemment cités s'insèrent dans un ensemble original par son écriture atonale et pianistique, qui exploite les capacités résonantes de l'instrument, employé ici sur toute sa tessiture.

Si le nom de chacun des **Deux mouvements pour piano** (1930), « Prélude » et « Pastorale », peut faire croire à quelque influence néoclassique, l'œuvre affirme avec plus de netteté encore les spécificités de l'écriture de Jolivet : le Prélude fait en effet la part belle à la mélodie, tout arcbouté sur l'exposé d'un long thème aux courbes marquées, qui sera entièrement repris selon une technique de variation par amplification et ornementation chère à Jolivet, puis suivi d'une conclusion qui emprunte son matériau au début de la pièce. Son aspect sombre s'oppose à la fraîche Pastorale dont la forme se cristallise, comme souvent chez le compositeur, autour de trois familles de motifs apparaissant successivement dans la pièce : une première se fédère autour du rythme de sicilienne - référence au genre pastoral -, une deuxième, sur deux accords répétés, dessine un schème de bascule, enfin, une dernière, fondée sur un profil giratoire, clôt la Pastorale en rappelant le début de celle-ci.

Mais c'est à bien d'autres que se frotte le compositeur, que ce soit le tango ou la rumba. **Tango** (1927), **Algeria-Tango** (1934), **El viejo camello** (1935), **Fom Bom Bo** (1935), pièces de genre, relèvent, comme la *Romance barbare*, de cette esthétique de l' « altérité apprivoisée », en ce que le tango auquel elles se rattachent, tout en étant d'origine argentine et fraîchement importé en France, est déjà bien en vogue dans ces années 1930. Si pour toutes, la référence à la latinité passe par le recours au rythme d'*habanera*, diversement monnayé, ces quatre pièces constituent autant de variations autour de ce genre, qu'elles évoquent plus ou moins nettement et avec plus ou moins d'ironie.

Ainsi, **Fom Bom Bo**, bien que non explicitement rapprochée du tango, en paraît la plus directement inspirée, tant par son écriture rythmique que formelle, fondée sur l'exposition d'une phrase de refrain en do mineur, puis d'un couplet bipartite menant à une coloration majeure, enfin d'une double réexposition du couplet, légèrement varié par assimilation de quelques éléments de ce dernier.

Tango relève d'un style plus personnel, tout empreint d'une mélancolie due tout d'abord à un thème moins pittoresque, mélodie tendre et douloureuse exposée en nuance *piano* à la coloration modale, due également à la finesse de son harmonisation, où septièmes, fausses relations et échange de polarité entre tonique et dominante viennent déstabiliser les attentes de l'auditeur, lui donnant une impression d'inconfort, de déséquilibre, doublée par le jeu sur les carrures rythmiques - souvent de trois mesures quand le tango se fonde normalement sur des carrures de quatre -, mélancolie due enfin à la forme de la pièce, qu'aucune réexposition réelle ne vient ponctuer, quand les intervalles qui caractérisent le motif initial hantent l'ensemble du développement mélodique.

Algeria-tango est d'un caractère bien différent : ce tango là n'est pas sans rappeler les inflexions mélodiques ironiques d'un Françaix ou d'un Milhaud (faut-il d'ailleurs voir dans le titre même, et dans le rapprochement argentino-algérien qu'il signe, une trace d'une telle ironie ?).

Enfin, **El viejo camello**, paraît le plus ironique de tous, plus proche du jazz que du tango sous ses allures de *cake-walk* au fort goût debussyste. Le titre de la pièce autorise ici une lecture figuraliste : ainsi, le rythme même de la danse choisie ainsi que les fréquentes syncopes, l'interruption sporadique de la pulsation énoncée à la main gauche par une petite formule ascendante sur triolet, enfin les brutaux changements de nuance évoquent la démarche accidentée et cahotante de ce « vieux chameau ». Le pittoresque ici présent est donc un pittoresque de second degré, de connivence avec l'auditeur, comme en témoigne l'ultime section de la pièce, où un thème fortissimo présenté sur une basse en quintes à vides - celles que l'on a cherchées en vain dans la « romance barbare » - évoquant un Orient majestueux, se trouve immédiatement tourné en dérision par l'arrivée d'accords successivement *sforzando* et *piano*, marquant le retour du personnage principal... splendeur et misère d'un chameau...

Les **Danses pour Zizou** (1934) ne s'en réfèrent plus au tango, mais plutôt à une danse dadaïste, les jeux rythmiques de syncope et de contre-temps remarquables

dans les pièces précédentes ainsi que les grands intervalles de la mélodie qui renvoient ici aux gestes désordonnés d'une folle chorégraphie. Le comique de l'ensemble, qui n'est pas, à nouveau, sans rappeler Jean Françaix, repose ici tant sur cette mélodie répétitive et dispersée, aux accents de comptine pour enfant, que sur l'écriture générale de la pièce, très contrastive, exprès naïve au point d'être parfois monodique.

On retrouve cette même dimension enfantine dans la rumba **Madia** (1935), mais inversée, la folle danse se muant ici en sage et appliquée danse de salon. La basse simplissime, répondant toujours au même patron mélodique et rythmique, monodique de surcroît dans l'ensemble de la pièce excepté l'introduction, évoque ces exécutions « à un doigt » du débutant pianiste...

Sidi-Ya-ya (1934) sous-titrée Prélude, s'inscrit dans un autre registre. On sent ici l'influence d'un Varèse, rencontré quelques années auparavant, bien que l'écriture pianistique demeure encore largement héritière du Debussy des *Jardins sous la pluie*, de *Poissons d'or* ou de *Ce qu'a vu le Vent d'Ouest*. Ainsi, dans la première section du prélude se déploient de grandes plages sonores, procédant d'une écriture d'arpèges, puis de trémolos, sur lesquelles se dégage un motif en accords parallèles, dont la récurrence tout au long de la pièce permettra à l'auditeur de structurer son écoute. S'ensuit une section à l'allure dansante, dont le motif, comme dans "La Valse" de Ravel, semble progressivement se construire, débouchant sur une troisième section qui synthétise les données motiviques des deux précédentes. Réapparaissent enfin les nappes d'arpèges du début de la pièce qui marquent une nouvelle et dernière section : bientôt réapparaît le motif d'accords initial, arpégé cette fois, suivi du motif de la troisième section, enfin une réapparition lointaine de la danse, avant que la pièce ne se referme sur le premier motif en arpèges tenus, laissant entendre et mourir la résonance des accords.

Ecrite dix ans plus tard que le Prélude, l'**Etude sur des modes antiques** (1944) nous mène beaucoup plus loin. Si dans ce dernier, l'attention du compositeur était toute tournée vers des problématiques formelles, c'est l'écriture harmonique modale qui constitue le centre d'intérêt affiché de cette étude : la pièce se réfère en effet à trois modes distincts, donnés par le compositeur sur la partition. Chacun d'entre eux apporte une couleur harmonique différente, et leur succession règle le développement de la pièce, qui se boucle sur le retour du mode initial. Bien que fort différente des pièces précédentes, elle se rattache à celles-ci par un même refus du recours au stéréotype : à une époque où il eût été facile d'être néoclassique, rien d'antiquisant en effet dans cette *Etude sur des modes antiques*, où se rejoignent ailleurs géographique et temporel (Jolivet

a fait correspondre à chaque mode antique une échelle indienne Carnâtique). On notera la grande unité stylistique de l'ensemble, tout baigné d'une tristesse calme et feutrée - il s'agit d'une pièce de guerre - liée tant à la répétition obstinée de la même cellule rythmique au sein d'une même écriture, qu'à la mélodie continue qui s'y développe sans jamais s'interrompre pendant toute la durée de la pièce dans des dynamiques allant du pianissimo au piano.

Mana, 1934. L'une des œuvres les plus connues du compositeur et qui lui valut l'estime de ses pairs, dont Messiaen, qui préfaça la pièce (1). Chacun des titres des mouvements désigne un des six objets que Varèse confia à Jolivet lors de son départ aux Etats-Unis un an auparavant : "Beaujolais" est un pantin de bois et de cuivre, "L'oiseau" et "La vache", deux figurines créées par Calder, la première en tôle découpée, la seconde en fil de fer, "La princesse de Bali", une poupée indonésienne de paille, "La chèvre" et le cheval "Pégase", deux animaux de raphia. A chaque petit objet correspond donc une pièce brève, douée de son organisation et de sa structure propres. Cette "proche altérité", décelée depuis la première pièce de ce volume, s'impose indéniablement dans une oeuvre dont son auteur voulait qu'elle fût la "synthèse unitaire de ses oeuvres antérieures" : ce ne sont pas ici les objets eux-mêmes que cherche à représenter Jolivet, mais le pouvoir magique qu'ils exercent sur leur entourage, pouvoir étrange venant d'objets étrangers mais rendus familiers par leur appartenance au proche ami qu'était Varèse.

Cosmogonie (1938) marque un élargissement : la musique ne scelle plus seulement ici un lien entre les hommes, mais, au-delà, rend compte de son intégration au sein du cosmos. Le titre, *Cosmogonie*, « formation de l'univers », ne laisse aucun doute sur la vocation symbolique de cette pièce, qui transparaît à la fois dans la structure de cette dernière, comme dans son matériau : ainsi, comme plus tard dans le *Concerto pour Ondes* du compositeur, et comme auparavant Haydn le fit dans sa *Création*, la forme de cette oeuvre construit un itinéraire menant l'auditeur du chaos à un monde organisé. Une telle évolution s'appuie tout d'abord sur le langage harmonique employé, en son début atonal, puis de plus en plus clairement tonal, enfin modal ; puis sur la nature des thèmes, de structure de plus en plus stable jusqu'au quatrième et dernier, tout bâti sur une dynamique ascendante par quarts. Par ailleurs, l'écriture polyphonique et mélodique, en dessinant de larges profils d'expansion et de grands « gestes » tour à tour d'ascension et de chute, figure cette énergie créatrice en marche. Enfin, pour servir l'évocation finale de ce monde d'harmonie qu'est le cosmos réalisé, c'est tout le pouvoir de la résonance qu'exploite le compositeur, en accordant au son toute son aptitude vibratoire, le laissant se prolonger jusque dans un silence devenu à son tour cosmique.

L'itinéraire parcouru jusqu'ici, autant que chronologique, s'est avéré personnel et métaphysique, et a permis de résoudre la tension initialement posée comme fondatrice de l'œuvre du compositeur. C'est en intégrant l'autre à la musique, dans sa dimension individuelle comme universelle, que cette musique deviendra fédératrice, retrouvant par là son pouvoir originel et sa vocation première : être religieuse au sens étymologique, servir de lien entre les hommes en leur faisant sentir du tréfonds de leur corps leur participation à un ordre plus large, cosmique. Une telle conscience du rôle éthique de la musique donne lieu à une esthétique de la marge ou des marges, en ce qu'elle travaille les limites des genres et des langages en les « altérant » pour mieux les faire siens. L'écriture pianistique ainsi engendrée est elle aussi profondément originale, émancipée de la grande tradition du pianisme français : c'est la frange percussive de l'instrument qui se trouve ici exploitée, dans ses dimensions rythmique, inharmonique et résonante, donnant à entendre un autre visage du piano, dans lequel on peut pressentir jusqu'aux écritures pianistiques de Xenakis ou de certains spectraux.

Mathilde Vallespir © Maguelone 08/03

(1) Nous remercions Mathilde Vallespir de laisser la parole à Olivier Messiaen pour guider l'auditeur à travers « Mana » (note de l'Editeur)

Introduction au Mana d'André Jolivet par Olivier MESSIAEN

Le "MANA" désigne dans les sociétés primitives *"cette force qui nous prolonge dans nos fétiches familiers"*.

Il s'agit donc de peindre en quelques pièces de piano, six petits objets, figurines de cheminée en fil de fer, en paille ou en cuivre, donnés par Varèse à Jolivet, ou plutôt il s'agit de peindre le fluide contenu dans ces objets et transmis par eux. Voyons dans quel style ; puis nous analyserons chaque pièce en détail.

Le style de "MANA" ne se situe pas. Quand son auteur nous parlera de *"transmutation de la matière sonore"*, et avouera son admiration pour Alban Berg et ses travaux d'acoustique avec Edgar Varèse, nous nous sentirons encore très loin du lieu mystérieux où il balance son envoûtement. Le rythme est d'une mobilité extrême : fuyant la répétition, il procède surtout par variation et dislocation; et aussi par opposition, les syncopes préparant les appuis harmoniques. [...] La mélodie saute constamment d'un registre à un autre et use surtout d'intervalles disjoints; elle tourne autour d'une *"note pivot"*, sorte de dominante, varie degrés, valeurs et registres ; elle s'étage sur plusieurs octaves [...] embrassant parfois toute l'étendue du clavier; la note conclusive de chaque période mélodique n'est jamais entendue dans le corps de la période.

L'harmonie est atonale ; elle utilise des combinaisons de quartes justes et augmentées, des effets de résonances supérieures et inférieures ; l'harmonie est quelquefois *"inharmonique"*, se rapprochant des batteries exotiques (notamment dans les percussions graves de "La Princesse de Bali") ; elle sait supprimer certaines notes, certains intervalles, certains registres, afin que leur entrée en scène soit plus frappante, ce qui donne lieu à de véritables *"éclatements d'accords"*.

Mais la grande originalité de ce style réside surtout dans une certaine conception de l'espace sonore. Les registres graves ou aigus s'opposent, se mélangent, se compénètrent, se séparent dans un constant changement.

La densité harmonique (entendez : le nombre de voix) offre la même mobilité. De telles sonorités semblent être le centre, le noeud vital de toute une atmosphère harmonieuse *"d'ondes surentendues"*.

Jolivet joue avec le silence : il le laisse se répandre librement autour d'une ligne unique, puis l'épaissit de larges résonances, le hache sauvagement de rythmes grinçants; et après avoir fait tournoyer dans l'espace ses derniers lambeaux avec

quelques tambours de fureur ou cloches de mystères, il le tue brusquement par un gigantesque coup de gong.

Jolivet observe les seules attitudes à tenir avec le silence : *le soumettre ou le laisser passer*. Venons-en au détail des pièces qui composent "MANA".

"Beaujolois" : [pantin en bois et cuivre] Mouvements saccadés et tristes d'un polichinelle en cuivre.

"L'oiseau" : [Figurine en tôle découpée créée par Calder] Oiseau féérique, paradisiaque des îles lointaines, dont les trilles printaniers s'amplifient en un appel lyrique désespérément cuivré (comme un énorme "*chant du coq*") suivi de quelques cui-cui résignés. Tel le poète fuyant la matière et les contacts terrestres, il a voulu, mais sans y parvenir, s'arracher à sa chaîne.

"La Princesse de Bali" : [Poupée indonésienne de paille]. Rythmes binaires et ternaires savoureusement mélangés et accélérés, dans le grave du piano. Evocation des longs tambours balinais que l'on percute aux deux extrémités, du bout des doigts. La princesse, belle de laideur et coiffée d'un immense diadème de paille, fait son entrée timide et naïve. Le morceau se développe ornementalement. Les tambours estompés dans le grave, un léger turlututu de flûte dans l'aigu, encerclent la mystérieuse mélodie qui chute trois fois sur les mêmes intervalles. Un crissement de fer et de soie, un profond tam-tam, et voici terminée une des meilleures pages du recueil.

"La chèvre" [en raphia] est très caractéristique de la manière Jolivesque. Accords dissonants répétés durement, oppositions constantes des registres, thème de trois notes, qui passe d'une voix à l'autre sans crier gare, en mouvement contraire, interverti, dessus, dessous, de face, par côté, on le retrouve partout, têtu, obstiné.

« La vache » [figurine en fil de fer créée par Calder]. Une vache mélancolique, poétique. La flûte de « Pierrot lunaire » aurait-elle suggéré cette ligne dépouillée ? Cela n'empêche pas « La vache » d'être une preuve : la preuve que Jolivet est un grand mélodiste.

Et voici le dernier personnage : "Pégase" le cheval ailé [en raphia, non ailé]. Cette pièce est admirable. C'est la plus noble, la plus haute, la plus personnelle que Jolivet ait jamais écrite. Deux thèmes se partagent l'exposition. Le premier, rythmique (piaffements d'impatience), le deuxième, mélodique (envol éperdu vers des sommets difficiles). Milieu sur un troisième thème (sorte de danse hiératique qui rappelle les sonorités glissantes des Ondes Martenot). Reprise des

deux premiers thèmes. Développement des thèmes 2 et 3. Exaspération terrible du thème 2, parti à la conquête du ciel ; plein d'espoir et d'angoisse, il bat de l'aile au vitrage des invisibles ; il flaire, il voit, il touche presque le but immatériel qui prolonge son âme ! Puis, plus rien. La chute d'un corps.

Avec l'aimable autorisation des Editions Jobert

Ce deuxième volume consacré à l'œuvre pour piano de Jolivet permet de découvrir une personnalité de compositeur hors-norme dont le principe peut-être le plus fondamental fut, tout au long de sa vie, de ne jamais se laisser aliéner par aucun système. Loin, de ce fait, de tout dogme, c'est une technique compositionnelle en perpétuelle mutation qui se dévoile tout au long de ce

Danses rituelles

]1[- Danse initiatique	8'11
]2[- Danse dite "du héros"	4'23
]3[- Danses nuptiale	5'34
]4[- Danses du rapt	1'55
]5[- Danses funéraire	8'18

3 temps

]6[- Invention	2'30
]7[- Air français	2'51
]8[- Rondeau final	2'19

2^e Sonate

]9[- 1 ^{er} Mouvement	6'05
]10[- 2 ^e Mouvement	7'30
]11[- 3 ^e Mouvement	5'01

Pièces pédagogiques

]12[- Berceuse dans un Hamac	2'18
]13[- Danse Caraïbe	0'20
]14[- Danse Roumaine	1'31

Chansons Naïves

]15[- En regardant les mouches voler	2'07
]16[- Noël du petit ramoneur	0'57
]17[- Chanson pour une poupée bretonne	1'42
]18[- Villanelle	1'43
]19[- Carillon	2'28
]20[- Danse des petits Sioux	1'25

disque, donnant lieu à un ensemble varié, sans pour autant jamais être hétérogène : c'est que les préoccupations de Jolivet, centrées autour du son ("la musique doit être son d'abord") donnent lieu à un traitement du piano qui dévoile sous ses diverses facettes toutes les possibilités timbrales et résonantes de l'instrument. De sorte qu'au-delà des oppositions esthétiques et techniques propres aux diverses pièces du recueil, aussi éloignées dans leurs enjeux que peuvent l'être des *pièces pédagogiques* et des pièces plus "sérieuses" et de plus grande envergure, telles que les *Cinq danses rituelles* ou la *Deuxième sonate*, l'auditeur quelque peu attentif pourra reconnaître un style, véritable pâte de compositeur qui informe les œuvres de l'artiste en dépit des modifications qu'il lui fait subir selon les supports et sujets qu'il choisit.

Les œuvres pédagogiques ici présentées sont bien représentatives de la palette variée de Jolivet, tour à tour pièces de genre, telles que les *Danses* (*Danse roumaine*, *Danse caraïbe*), le *Noël du petit ramoneur*, la *Chanson pour une poupée bretonne*, toutes deux tirées des *Chansons naïves*, ou pièces de circonstance (comme la première des *Chansons Naïves ...En regardant les mouches voler* ou la *Berceuse dans un hamac*). Dans des formes brèves et une écriture plus simple que les grandes pièces du compositeur, conçue pour isoler un nombre limité de difficultés, ces pièces frappent néanmoins par leur finesse et le caractère soigné de leur élaboration.

Dédiée à sa fille Christine en 1951, la ***Berceuse dans un hamac*** paraît ainsi très marquée par le style du compositeur, principalement du fait de la grande ligne mélodique qui s'y déploie à la main droite dans une atmosphère atonale, parfois modale. Elle se compose de trois sections. La première, de couleur modale, se caractérise par le fait que la mélodie de la main droite, structurée en deux phrases, est accompagnée à la main gauche par un motif en liés par deux qui évoque le lent et régulier va-et-vient du hamac. S'ensuit une sorte de divertissement, où la mélodie circule entre main droite et main gauche. Enfin, le motif initial refait son apparition, cette fois-ci accompagné d'un rythme de syncope qui rappelle à nouveau le balancement du hamac, pour s'achever sur une fin suspensive.

La ***Danse Caraïbe***, composée en 1963, très rythmique et de caractère burlesque, emprunte paradoxalement bien davantage au style pianistique de Bartók qu'à la couleur "exotique" que le qualificatif Caraïbe pourrait laisser attendre. Mélodie à la main droite ponctuée à la main gauche par des accords de secondes jouant sur des contretemps ou sur l'accentuation de temps faibles,

elle comporte deux sections dont la seconde reprend en l'amplifiant le processus de développement mélodique propre à la première.

De son côté, la **Danse Roumaine**, composée en 1949 et dédiée à Martine Bouchez, est une pièce parfaitement adaptée pour le débutant pianiste du fait du peu de déplacements des mains et des empreintes simples qu'elle suppose. De la danse populaire d'Europe centrale, elle tire ses pédales et doubles pédales de quinte à la main gauche, sa couleur modale, sa mélodie tournant autour de formules répétées, enfin sa structure générale, toute issue de la répétition variée d'un thème initial peu à peu accéléré jusqu'à son exaspération sur un *accelerando* et *crescendo* occupant la section finale de la pièce.

Les **Chansons naïves**, petites pièces pédagogiques d'une à deux pages chacune, simples mais de fine facture, comportent toutes une écriture bien caractéristique, dont le titre donne la clé.

Les trois sections de la première (ABA), **...En regardant les mouches voler**, peuvent ainsi évoquer le changement d'humeur de l'enfant sage qui rêve, le nez en l'air. Dans la première section, une mélodie proche de celles des pièces pour enfants de Bartók, « bouclée » sur sol et sur une échelle modale défective, est accompagnée à la main gauche par une basse à une voix marquant chaque temps. Après l'énoncé d'un second thème, cette fois-ci doublé à la main gauche par un véritable contre-chant monodique, la pièce se clôt sur le retour de la première section.

La deuxième pièce, **Noël du petit ramoneur**, explore l'écriture en accords du piano. "Mélancolique", elle a l'allure d'un petit choral à quatre voix, composé à partir de deux phrases aux accents plagaux.

La troisième, **Chanson pour une poupée bretonne**, "vivace", répond nettement à une structure ABA', A et B étant très contrastés. Elle tire son caractère populaire tout d'abord de son écriture de mélodie doublée à l'octave aux deux mains, de la présence constante du même rythme, des quartes et des quintes qui y sont superposées, enfin de l'accentuation de tous les temps de la mélodie, qui donne à l'ensemble une allure de danse paysanne telle que la bourrée. La deuxième section de la pièce, "moderato ed espressivo", semble mimer la poupée quittant ses sabots de bretonne. Dans une écriture alors beaucoup plus légère, héritée du pianisme français de Fauré ou Debussy, au chant de la main droite répond, sur un tapis de croches, un contre-chant à la main gauche. La dernière section A', "presto", évoque la conclusion des danses d'Europe de

l'Est: à l'image de la fin de la Danse roumaine, la Chanson s'achève sur l'exagération des caractéristiques de la première section en une fin tourbillonnante fortissimo typique de ces danses.

La quatrième pièce, **Villanelle**, relève du registre simple associé à cette forme, initialement chanson ou danse villageoise. Sa simplicité provient de la superposition de deux lignes : une mélodie continue à la main droite, fédérée par un motif rythmique récurrent de huit temps, est accompagnée par un contrepoint monodique à la main gauche, tout en croches. Tripartite comme les précédentes, mais sans retour de la section initiale, cette pièce favorise le travail de la main gauche en lui proposant l'exécution d'intervalles variés. La limpidité de son écriture contraste avec l'ambiguïté tonale et modale de la pièce.

Reposant sur l'imitation du **Carillon** qui lui donne son titre, la cinquième pièce, sans doute l'une des plus élaborée du cycle, recourt à la fois à une écriture en accords (à la main droite), et à une exploitation toute particulière de la résonance du piano. C'est pourquoi elle paraît, contrairement aux autres opus du recueil, structurée par ses dynamiques : toute sur pédale de sourdine (qui change le timbre du piano en étouffant certaines de ses harmoniques), elle part d'un pianissimo pour progresser lentement vers un forte qui à son tour, revient à un pianissimo, à l'instar de ces Cloches à travers les feuilles debussystes, dont le son perce du lointain pour s'imposer peu à peu puis s'éteindre doucement.

L'ultime pièce, **Danse des petits sioux**, d'un pittoresque charmant, parvient à reconstruire cet univers enfantin qui tout entier naît d'une plume et d'un bandeau, au fond d'un jardin, au beau milieu d'un après-midi. Ainsi, un thème "indianisant" par sa circularité, son échelle à quatre degrés et ses grands écarts intervalliques, des rythmes irrationnels, des jeux de carrures, des déplacements d'accent sur les temps faibles, des effets d'articulation divers et contrastés associés à la présence d'une basse continue sur laquelle se déploiera le thème évoqué ci-dessus recréent cette fausse "couleur locale" indienne, ou plutôt "indianisante", non dénuée de la tendre ironie de celui qui fut le père de trois enfants.

Trois temps, jusqu'à présent inédit, constitue un net hommage à cette période baroque en laquelle Jolivet voyait un dernier bastion de liberté avant que l'âge classique ne vienne museler les formes et l'expression musicales.

Le premier des trois temps, **Invention**, apparaît assez nettement comme une réécriture, ou plutôt une libre adaptation des inventions de Bach. De son modèle, Jolivet emprunte entre autres le motif matrice de la pièce (très proche de celui de la première invention en do majeur du maître de Leipzig), une

écriture contrapuntique, enfin certains moments formels caractéristiques du genre, tels que l'échange main droite/main gauche de la voix principale sur notes tenues à l'autre main, la reprise du motif initial à la quinte, enfin la cadence finale sur pédale. Mais il ne s'agit nullement d'un pastiche ici, l'ensemble étant traité dans une atmosphère résolument atonale, et de cette atonalité "rigoureuse" que Jolivet a apprise de Varèse, comme en témoigne le début de la pièce, où le total chromatique ne se voit révélé qu'au terme de deux mesures complètes. De plus, le motif initial, s'il est reconnaissable par son rythme, se trouve sans cesse modifié intervalliquement, quand l'écriture contrapuntique fait foi d'une grande liberté, allant d'une à quatre voix.

Le « **deuxième temps** » s'en réfère non plus au contrepoint allemand, mais à l'*air français*, auquel le mouvement emprunte sa forme. L'ensemble évoque en effet une fraîche barcarolle, proche de l'air tendre dix-huitiémiste, du fait de la simplicité de son thème, simplicité de son écriture contrapuntique à deux voix, enfin simplicité de sa forme générale, le thème initial étant ré-énoncé en toute fin quand la structure tout entière est assurée par le retour à différents degrés du motif-thème initial.

Enfin, le ***rondeau final*** sort de l'atonalité pour inscrire l'auditeur dans un sol majeur qui n'est pas, là encore, sans évoquer une certaine couleur pastorale baroque. Ce troisième temps répond à la forme à refrain que programme son titre, sans se priver à l'égard de celle-ci d'une pointe d'ironie: ainsi, les différents couplets sont peu à peu contaminés par le refrain, ce dernier finissant par investir l'ensemble du discours. In fine réduit à sa tête, ce motif est répété à différentes hauteurs et différents degrés sur un *accelerando* progressif. Il donne lieu à une fin affolée des plus cocasses, tournant ainsi en dérision en la poussant à l'extrême une forme fondée sur le principe de retour.

C'est dans une atmosphère très différente que les ***Cinq danses rituelles*** plongent l'auditeur. Composées en 1939, et créées par Lucette Descaves en 1942 à l'École Normale de Musique à Paris, elles semblent vouées à exorciser un Présent alors brûlant et destructeur en lui opposant un temps hors-temps, temps du rite. C'est en effet dans le primitivisme, qui l'a tant passionné, et l'érotisme, auquel un de ses amis l'initia quelques années auparavant, que Jolivet trouva sa réponse à la poussée coercitive de l'Histoire. Ainsi, à l'instar de cette musique primitive, nourrie des ressources symboliques et magiques de l'univers, la musique doit renouer avec sa vocation première : "assurer le lien entre les êtres et les groupements humains". A la violence destructrice, annihilante et dérisoire de la guerre répond dans les Danses rituelles une violence, mais une violence sublimée, celle de la construction du groupe social par le biais de cette manifestation collective fédératrice qu'est le rite. A travers

les cinq danses, c'est ici l'itinéraire ou devenir d'une vie entière qui se trouve retracé dans sa dimension collective, depuis l'intégration au sein de la tribu, à travers le rite d'initiation dans la première des pièces, la danse initiatique, jusqu'à la mort, dans la danse funéraire. En choisissant une des formes les plus physiques du rite, la danse, Jolivet composa des pièces au caractère toujours marqué, souvent incantatoire, tour à tour tendres, sensuelles, abruptes, voire animales. Pour parvenir à cette violence primitive, loin des territoires d'une tradition pianistique française issue du romantisme, c'est le piano dans sa dimension résonante, parfois percussive, qui se trouve ici exploité, dans la droite ligne de l'écriture pour l'instrument que proposait le compositeur quelques années auparavant dans *Mana*. Mais cette écriture, cantonnée alors dans des formes relativement restreintes, paraît ici s'être étoffée, assurée, gagnant une ampleur de proportions nécessaire à ce qui doit constituer un véritable rituel.

Si elle est formée d'une succession de sections dans lesquelles on peut voir les différents temps du rite d'initiation, la ***Danse initiatique*** paraît inscrite dans une seule dynamique : ainsi, c'est d'une atmosphère confuse et brouillée, à laquelle concourent, dans une nuance pianissimo, de longues tenues dans le grave de l'instrument associées à une note inlassablement répétée, que surgit une ligne mélodique. Peu à peu, celle-ci se fait incantation mélismatique, doublée d'un contrepoint de plus en plus riche, pour culminer dans l'aigu de l'instrument en nuance fortissimo. Après ce stade paroxystique, l'ensemble mélodique et contrapuntique se replie pour mener à une fin où dans une quasi-nudité, la mélodie, résonant dans l'aigu du piano, ramène le calme climat initial de la pièce.

La deuxième danse, dite ***Danse du héros***, contraste avec la précédente par son caractère violent, presque dur, dû à une écriture et des dynamiques contrastées et au motif central, presque abrupt avec son rythme pointé sur trois degrés descendants. La récurrence de ce motif, auquel s'opposent des passages en arpèges, structure l'ensemble de la pièce. L'écriture est ici riche en effets acoustiques, liés à des jeux de bariolages et à la présentation du motif central en octaves décalées ; celle-ci crée une impression de grande tension, en faisant entendre le motif sous une forme éclatée, écartelée.

Après l'exacerbation de la virilité propre à la Danse du héros, la ***Danse nuptiale*** impose une atmosphère plus tendre. La pièce comporte un mode de développement original : après une section introductive, très interrogative du fait de la nature des accords qu'elle comporte et de l'absence de tonalité dont ils font foi, et entièrement écrite sur une pédale supérieure de sol et sur un motif de bariolage, surgit une mélodie dont la charge sensuelle provient de ses

intervalles constitutifs de seconde dynamique circulaire. S'impose alors un second type d'écriture, la basse procédant à l'enrichissement des résonances de cette mélodie. Or, cette dernière se trouve interrompue, puis reprise et développée plusieurs fois, les éléments de rupture qui se contentaient au départ de la ponctuer venant progressivement la phagocyter pour venir réimposer le motif rythmique d'introduction, jusqu'à l'ultime reprise du début de la mélodie, l'œuvre se clôturant sur des accords résonants.

La **Danse du rapt** qui suit se trouve toute portée par une dynamique de crescendo, partant d'une nuance pianissimo pour parvenir jusqu'à un double fortissimo à la fin de la pièce. Commencant dans une atmosphère sourde de violence contenue, elle repose sur l'amplification progressive, comme par "vagues", d'un motif giratoire en notes conjointes, jusqu'à ce qu'il couvre de plus en plus complètement l'espace sonore et la tessiture de l'instrument. La pédale qui jalonne presque la totalité de la pièce, modifiée par ajout de petites notes puis mue en accords-grappes, parce qu'elle marque la pulsation tout au long de la pièce, (tout en installant dans un inconfort harmonique l'auditeur), assure à la progression de l'ensemble un aspect inébranlable, à l'image du rite qui, malgré les difficultés ou douleurs qu'il suppose, doit être coûte que coûte jusqu'à son terme exécuté.

Enfin, la **Danse funéraire**, plus encore que les précédentes, occupe l'ensemble de la tessiture de l'instrument par des effets de résonances graves, aiguës (que Messiaen eût appelé des pédales "supérieures"), par le tapis de résonances sur lequel le motif initial se déroule, (constitué à la fois de notes tenues et d'une pédale rythmique), enfin par la superposition à plusieurs octaves d'écart du même motif. Après la présentation d'un premier motif, tournant autour des notes polaires, un second, plus disjoint, s'impose. Tour à tour interrompu puis réitéré, tels les motifs mélodiques des danses précédentes, amplifié et complété d'un contre-chant, il en vient à se dilater sur l'ensemble de la tessiture, pour laisser place au premier motif, ré-exploité par amplification. L'ensemble se conclut sur la réitération amplifiée du premier motif-thème, la pédale basse prenant peu à peu le premier plan, tel un glas dont le son inéluctable oblitérerait la variété ou mobilité propre au vivant.

La **Deuxième sonate** pour piano de Jolivet, œuvre exigeante composée en 1957, illustre une tout autre esthétique que celle des Danses rituelles : par son titre, l'œuvre s'inscrit dans une tradition formelle, à laquelle elle se rattache par ses trois mouvements de caractères distincts répondant aux trois temps de cette forme (vif-lent-vif), tout en se situant délibérément en marge d'une quelconque référence à la définition classique et tonale de cette dernière. Loin des territoires tonaux, et même modaux, mais sans se détacher tout à fait de son

style incantatoire, Jolivet recourt ici au sérialisme. Il s'agit cependant d'un sérialisme qu'il s'est approprié. Dans la lignée d'un Berg, qu'il prisait tant pour l'attention qu'il portait à ce dernier et au résultat sonore ainsi que son aptitude au compromis compositionnel, le compositeur procède, dans le premier mouvement, à une mélodisation de la série, même si les deux séries du *premier mouvement*, qui à elles deux recomposent un total chromatique, déterminent l'entier du matériau du mouvement, donnant lieu à des éléments contrastifs, mélodiques et rythmiques. De cette mélodisation de la série naît pour l'auditeur la structure du mouvement, reposant sur la récurrence de la première série de six notes, qui sera reprise, transposée, mais aussi donnée en accords. Pas de réexposition dans ce mouvement de sonate : c'est que Jolivet redonne à ce genre son sens initial, pré-classique, de "sonner", "résonner", en le délestant de toute référence formelle imposée par le classicisme.

Le *deuxième mouvement*, *largo* et de caractère méditatif, en proposant des mélodies qui se déploient sur des ambitus très larges, du grave à l'extrême aigu dont les notes sont tenues, et en les présentant doublées parfois jusqu'à trois octaves d'écart, dévoile à l'auditeur l'espace sonore dans toute sa profondeur en travaillant plus encore que dans le mouvement précédent cette troisième dimension du son qu'est la résonance. Quadripartite, ce mouvement s'ouvre sur l'énoncé d'une mélodie qui, partant dans les graves et en une nuance de piano à la limite de la perceptibilité, et qui culminera dans un pianissimo, s'enfle et se développe pour atteindre progressivement l'extrême aigu. En une seconde section, la ligne mélodique que l'oreille suit, doublée à l'octave, se situe à la main gauche, dans l'extrême grave, et se déroule pendant que la main droite lui oppose une écriture en accord, plus rythmée. L'ensemble fusionne enfin dans un grand arpège en accords descendants, cadence assurant la transition avec un troisième temps, où s'impose une écriture clairement contrapuntique : se superposent alors en effet dans le grave de l'instrument un motif de bariolage et un motif mélodique, lesquels passent tour à tour d'une main à l'autre, le motif mélodique étant enfin doublé à l'octave. Après une cadence plus longue que celle de la section précédente s'ensuit la ré-exposition du début du mouvement, à laquelle succède une coda rappelant le motif de bariolage de la troisième section de celui-ci. Cette coda assume un rôle de transition avec le troisième mouvement de la sonate, auquel le deuxième est enchaîné.

Aussi brillant que rythmé, ce *dernier mouvement* s'inscrit dans la tradition des finales de sonate. Très homogène dans son écriture rythmique, jouant sur les contre-temps, les accents déplacés sur les temps faibles de la mesure, et tout inscrit dans une écriture continue et une dynamique globale de crescendo, il n'en demeure pas moins fondé sur une écriture du contraste et de la rupture -

qui rappellent parfois l'esthétique du sérialisme viennois -, tant par ses oppositions ponctuelles de dynamiques, de registres, que par le recours à des profils mélodiques éclatés, le surgissement inattendu de brefs passages homorythmiques ou mélodiques, ou la suspension tout aussi inattendue, bien que préparée, du discours par des pauses, avant qu'il ne se relance et ne s'achève, telle une course effrénée, dans un ultime élan, sur des accords fortissimo, véritables "projections du son" dans le silence.

Mathilde Vallespir

Dans ce troisième volume enregistré de l'oeuvre pour piano solo d'André Jolivet, nous voulions ajouter certaines pièces qui sont à l'état de manuscrit, dont les « 6 Etudes pour piano ». Mais seule l'étude n°5 est éditée à ce jour, et nous n'avons pas eu l'autorisation de graver les cinq autres.

Nous avons aussi fait le choix de ne pas enregistrer les pièces dont la version originale est destinée à l'orchestre, comme par exemple le Choral et Fugato dont il existe une version 4 mains.

1	Sonate n°1	Allegro	8'00
2		Molto lento	6'28
3		Largo - Allegro ritmico	7'14
4	Etude n°5		3'59
5	Patchinko	<i>Pour 2 pianos</i>	2'10
6	Hopi Snake Dance	<i>Pour 2 pianos</i>	7'51
7	Concerto pour piano	1- Allegro deciso	7'39
8		2- Senza rigore	9'26
9		3- Allegro frenetico	7'59

Ecrite en 1945, la **Première Sonate pour Piano** d'André Jolivet, « à la mémoire de Béla Bartok », constitue un hommage au compositeur récemment disparu. Celui qui cherchera des références ostensibles à l'œuvre du maître hongrois sera déçu à l'écoute de cette sonate : en effet, nul folklorisme, nulle citation soulignée dans une œuvre qui se refuse à l'illustration et au pittoresque. C'est que Jolivet, âgé alors de quarante ans et en pleine possession de son art, est trop imprégné de Bartok pour se contenter de le citer ou pire, de le pasticher. C'est à un phénomène d'innutrition que l'on a affaire ici, et l'influence de Bartok doit se chercher à un degré de profondeur où il devient presque difficile de distinguer ce qui relève de l'un ou de l'autre compositeur. Les éléments que l'on pourra attribuer à Bartok seront donc non seulement tout à fait homogènes avec l'esthétique de Jolivet, mais même, au-delà de dissemblances de surface, propres à s'inscrire dans les principes compositionnels les plus fondamentaux de ce dernier. Pour ne donner qu'un exemple, si l'atmosphère harmonique du

compositeur hongrois, encore largement redevable de la tonalité, ne ressemble nullement à ce que l'on pourrait appeler l' « atonalité orientée » de Jolivet, les deux systèmes d'écriture (théorie des axes pour le premier et système des notes-pivots pour le second – sans doute en partie redevable du système bartokien) reposent tous deux sur la notion mathématique de symétrie. De sorte que si l'on retrouve chez Jolivet l'intervalle de triton déjà très présent chez Bartok, ce n'est pas par simple mimétisme superficiel, mais parce que, constituant l'axe de symétrie de l'octave, cet intervalle fonde les deux systèmes compositionnels. Une telle parenté profonde existe également dans les développements mélodiques des deux compositeurs, dans le traitement du piano comme instrument à percussion, impliquant autant des techniques de jeu (staccato/spicatto) qu'une écriture en accords et un travail du rythme (notamment par des jeux de syncopes), enfin, dans le jeu sur les carrures, en particulier sur la relation binaire/ternaire, par exemple dans le cadre de mesures à cinq croches – réparties tour à tour en 3+2 ou 2+3 croches.

On aura donc compris que les principes d'écriture de la sonate demeurent ceux de Jolivet : loin d'une écriture pianistique de mélodie accompagnée, la primauté est ici accordée à la mélodie, de laquelle est redevable tout le tissu musical, tant dans sa dimension « harmonique » (au sein d'une écriture atonale travaillée par des échelles aux couleurs parfois modales), formelle et cinétique (le développement par répétition/variation de motifs étant la source de la dynamique des mouvements), que dans sa dimension acoustique (des « résonances inférieures », notes égrenées dans le grave chargées d'émphatiser la résonance, venant ponctuer le discours).

Si la forme générale de l'œuvre inscrit celle-ci dans la tradition de la sonate, avec son alternance de mouvements vif-lent-vif, la structure interne du premier et du troisième mouvement ne recourent pas à ce que l'on appelle « forme sonate ». Ceci serait en totale contradiction avec les principes compositionnels de Jolivet, pour lequel la forme doit naître du matériau (dont on a vu qu'il était essentiellement mélodique). La forme sonate, avec sa réexposition, dont il fera presque toujours l'économie, paraît arbitraire à notre compositeur.

Pas de réexposition, donc, dans ce premier mouvement de sonate « **allegro** », dont la forme répond à une dynamique continue, sorte de marche en avant sans fin, très caractéristique de Jolivet. Cette impression repose sur une cinétique globale d'accélération servie par une pulsation de plus en plus rapide, mais aussi par le travail des motifs. Ainsi, le développement du mouvement repose sur l'exploitation de quelques 5 motifs ; ceux-ci étant voisins les uns des autres, jamais réitérés à l'identique, transposés et amplifiés par des techniques d'allongement ou de modification intervallique, repris et combinés de manière

complexe jusqu'à fusionner à la fin du mouvement, l'auditeur a toujours l'impression d'être en terrain connu sans pour autant être véritablement capable de les reconnaître, ni de s'en rapporter à une forme préconstruite. On remarquera tout particulièrement l'un d'entre eux, le troisième à être énoncé, aux consonances tout particulièrement bartokiennes, longue mélodie giratoire à la main droite débutant sur un intervalle de triton et se déroulant sur un ostinato rythmique à la main gauche. Car l'impression d'expansion sans fin du mouvement est également donnée par les développements mélodiques : ils ont pour patron des phrases amples et tendues, soit globalement et lentement ascendantes, soit relevant du modèle naturel de l'arcis/thesis aux très larges proportions.

Mais c'est dans le deuxième mouvement, « **Molto lento** », pause méditative avant le finale, que l'art de la mélodie de Jolivet se manifeste avec le plus d'éclat. Car toute son écriture tire sa spécificité d'une ligne mélodique presque continue qui se déroule dans l'aigu, évoquant les plus belles œuvres monodiques de Jolivet, comme celles pour flûte : constituée de mélismes autour de notes polaires, initialement un la, sur lequel le mouvement se boucle, elle répond à cette technique de « débit du lyrisme » propre au compositeur, qui vise à créer un effet de naturel quasi déclamatoire dans l'énoncé mélodique en notant paradoxalement le plus précisément possible les durées, et en composant ainsi des rythmes hautement sophistiqués. Une atmosphère énigmatique se dégage ainsi du mouvement, laquelle tient également, outre au travail de la résonance de l'instrument par la présence de « résonances inférieures » faisant valoir l'ampleur du registre du piano, à l'unité des dynamiques du mouvement, tout écrit en nuances piano et pianissimo (un seul passage déroge à cette nuance, fortissimo correspondant à la section d'or du mouvement, de ce fait propre à mettre en valeur une articulation secrète de ce dernier).

Enfin, le dernier mouvement, « **allegro ritmico** », précédé d'un bref largo assurant la transition entre deuxième et troisième mouvement, de caractère très contrasté, relève, plus nettement encore que le premier, d'une dynamique générale d'accélération (comme le suggèrent les mentions « poco piu vivo, stringendo »). Aux procédés assurant cette impression d'implacable avancée (pulsation rapide presque toujours marquée, notamment par des ostinati rythmiques en staccato, succession de sections construites sur des motifs recourant à des intervalles voisins, absence de retour à l'identique de sections balisant la forme), on peut ajouter l'évolution des dynamiques, le mouvement répondant globalement à une structure de très vaste crescendo, ainsi que l'évolution de l'écriture modale : l'échelle pentatonique très nettement perceptible sur laquelle s'ouvre le mouvement se complexifie progressivement

pour donner lieu à une atonalité plus dense, renouant ainsi avec l'écriture des autres mouvements.

Six **Études** (1931). D'une durée totale d'environ 12 minutes, seule la cinquième étude a été publiée dans la Revue musicale de février 1932, limitant quelque peu notre compréhension de l'apport de Jolivet aux études pour piano. Les indications sur chaque étude sont :

1. Concentré ; 2. Vite – mais ne pas sacrifier l'expression de la ligne à la vitesse ; 3. Calme, presque lent ; 4. Assez vif ; **5. Expressif. Extrêmement lent quant au mouvement** ; 6. Vif et ramassé – très rythmé.

D'un univers de structures complexes émerge graduellement une fulgurante clarté émotionnelle.

Patchinko (1970). La création se déroula le 17 décembre 1970 à la Salle Gaveau avec Geneviève Joy et Jacqueline Robin aux pianos. On ne peut s'empêcher, en écoutant cette pièce, de penser au colossal bruit ambiant des salles de Patchinko (jeu de casino japonais que l'on pourrait comparer au flipper).

Hopi Snake Dance pour deux pianos est dédiée à Darius Milhaud, qui fit créer l'oeuvre au Festival de Tanglewood en août 1948. Le « Hopi Snake Dance » — rituel sacré de la danse du serpent de la tribu Hopi, que Jolivet a découvert grâce à Edgard Varèse, lequel se passionnait pour la culture amérindienne — a fortement inspiré Jolivet. Cette danse « fruste », montre l'intérêt qu'il portait aux musiques extra-occidentales. Son art de mêler musiques classiques et primitives, desquelles il extrait les rythmes intenses et les couleurs harmoniques les plus vives, représente parfaitement ici sa recherche des énergies originelles.

Le concerto pour piano de Jolivet est de quelques années postérieur à la Sonate, son projet remontant à 1946 quand sa composition s'étend entre 1948 et 1950. Très peu joué aujourd'hui, il s'agit pourtant d'une oeuvre qui, en son temps, fit beaucoup parler d'elle : alors qu'à sa création à Strasbourg en 1951, l'oeuvre fit scandale, elle fut ovationnée à Paris un an plus tard, puis adaptée en ballet par Georges Skibine – ballet qui fut également un succès. L'accueil qui lui fut réservé, hétérogène et même contradictoire, fait foi de la difficulté

d'appréhender ce concerto, sur lequel Jolivet s'est d'ailleurs très peu exprimé. Ce qui frappe aujourd'hui, c'est la dimension testimoniale de cette œuvre d'envergure, qui nous semble refléter les soucis de son temps, tant d'un point de vue esthétique qu'éthique : l'œuvre répond en effet à une commande d'Henri Barraud, directeur de l'ORTF, pour lequel Loucheur vient de réaliser une symphonie malgache, et auquel Jolivet propose de composer *Equatoriales* (titre que le compositeur ne donna finalement pas à l'œuvre, pour affranchir cette dernière de tout pittoresque), qui serait un « condensé des techniques équatoriales ». Il s'agit donc, dans ce direct après-guerre, en faisant entendre une musique empreinte de consonances « exotiques » (terme dénué de nuance péjorative à l'époque), de faire valoir l'humain dans sa diversité, tout en fournissant à l'écriture occidentale, en particulier orchestrale, des ressources pour se renouveler, à un moment où les modèles d'écriture symphonique d'avant-guerre, tels ceux d'Honegger, ont perdu de leur influence, quand ni le sérialisme, ni la musique concrète, les deux voix d'avant-garde majoritaires quelques années plus tard, ne se sont encore réellement imposés.

Là encore, comme dans la Sonate pour piano, il ne faut chercher nulle référence directe ou circonscrite à tel ou tel continent. Et si, pour certains, le premier mouvement emprunterait à des formes musicales africaines, le deuxième à des formes extrême-orientales, en particulier javanaises, quand le troisième serait d'inspiration polynésienne, les brouillons du compositeur pour leur part rendent compte de collecte d'informations concernant les échelles turques, les musiques bantou, chinoise et coréenne.

A l'instar de la ligne symbolique de l'équateur qui relie entre eux les continents évoqués, l'œuvre fait fusionner ces divers modèles dans une perspective universalisante qui serait sans doute aujourd'hui proscrite du fait du développement des connaissances ethnomusicologiques, mais qui, pour son temps, constitua un geste moderne, que Messiaen adopta également, notamment dans sa *Turangâlila-Symphonie*.

Comme chez ce dernier, c'est en particulier le timbre orchestral qui se trouve modifié par cette influence extra-européenne, la nature de l'effectif de percussions ainsi que sa richesse cherchant à recréer l'effet timbral du gamelan ; en outre, la partie de piano, presque toujours doublée de percussions propres à amplifier la dimension inharmonique de l'instrument, a pour fin d'évoquer les consonances du balafon, instrument africain à lames en bois que Jolivet connaissait pour en avoir joué.

Une telle inspiration ne remet cependant nullement en cause, on l'aura compris, les principes compositionnels de Jolivet, dans lesquels elle se loge en

toute logique : en choisissant le genre du concerto, le compositeur retrouve une de ses formes de prédilection (c'est là, depuis la guerre, le quatrième qu'il écrit – sur douze qu'il composera en tout) : peu contraignante, et donc peu arbitraire, à l'inverse de formes comme la sonate, la forme concertante programme un développement construit sur le rapport d'opposition de masses entre l'instrument soliste et l'orchestre ; elle permet ainsi au matériau timbral et instrumental de régir la forme, tout en laissant ouvertes toutes les combinaisons possibles. Jolivet la conçoit comme un dialogue devant nécessairement conduire à une fusion entre les différentes masses orchestrales.

Le concerto relève pleinement d'une telle structuration du matériau, y compris dans des combinaisons paradoxales fréquentes ici, où le piano est utilisé comme instrument d'orchestre, intégré au tissu orchestral. Le passage progressif de dialogue entre masses instrumentales opposées à la fusion de l'ensemble en tutti sert une dynamique ascensionnelle d'accélération dans le premier et troisième mouvement, ponctuée d'un retour au calme dans le deuxième mouvement.

Ainsi, l'impression d'avancée permanente du premier mouvement, « **allegro deciso** », culminant en une accélération aboutissant à un fortissimo, repose sur un mode d'élaboration de la forme et du matériau conforme à ce que l'on a entendu dans la Sonate pour piano. Aux procédés utilisés dans cette œuvre s'ajoute cependant une articulation des sections s'arc-boutant sur les contrastes de répartition de la masse orchestrale. Ainsi, après une courte introduction où trompettes et cordes énoncent le premier motif du mouvement, s'ensuit, conformément au genre concertant, un dialogue entre piano et cordes, ponctué par un tutti orchestral. Le retour du motif initial de cette section dialoguée en effectue la synthèse, et boucle celle-ci sur elle-même, mettant en valeur une articulation forte du mouvement. La suite déjouera les attentes du genre, ainsi que les attentes des premiers auditeurs du concerto, qui en furent troublés : en effet, le piano, normalement et initialement soliste, se fait piano d'orchestre, soit inscrit dans les tutti, soit associé à d'autres familles d'instruments, dans différentes configurations toujours variées (tutti de cordes accompagnées tour à tour des vents, des bois seuls, ou vents seuls, ou, plus original, flûtes et violons exécutant un motif monodique), quand d'autres instruments jouent le rôle de solistes, que ce soit le hautbois, le trombone, le cor ou la trompette, l'ensemble venant enfin peu à peu se fondre dans un tutti final.

Plus simple par son écriture et la nette opposition de caractère structurant ses sections, le deuxième mouvement, lent « **senza rigore** », n'en repose pas moins sur une structure très subtile dans son détail. En effet, dans la forme à sections

successives articulées sur des motifs distincts se glisse une forme à variation : après une courte introduction cadencielle, où le piano énonce un motif introductif mélodique sur tenue d'orchestre, s'ensuit au piano le « thème » de la première section, qui sera présenté sous trois formes variées, les variations procédant par ornementation. L'atmosphère se modifie alors totalement et se charge d'une grande douceur quand intervient le célesta ; les accords arpégés qu'il énonce ont pour rôle d'accompagner un nouveau motif de piano, constitué de deux longues phrases et très reconnaissable à son échelle pentatonique. Il sera varié une fois, puis, après le retour de la variation du premier motif, suivi de l'énoncé d'un ultime motif, lui aussi varié en une section de synthèse, dans laquelle se superposent à cette dernière variation des formes elles-mêmes variées des deux autres thèmes. Enfin, l'atmosphère initiale revient, marquée par le retour du deuxième motif varié. On pourrait de ce fait réévaluer l'ensemble de la forme du mouvement, et l'analyser comme forme à refrain. Difficilement décelable à l'écoute, une telle structure se constitue en véritable forme secrète, cryptée, le retour des motifs étant masqué par les changements harmoniques qu'ils supposent et les formes variées qu'ils adoptent.

Le troisième mouvement, « **allegro frenetico** », rompt avec l'atmosphère intimiste et douce du précédent. Allegro finale, il reprend en les accentuant les caractéristiques des deux mouvements précédents. Ainsi, il dessine, plus encore que le premier mouvement, une dynamique d'accélération continue, et emphatise les effets de saturation sonore déjà manifestes dans le second mouvement, au point que l'auditeur se trouve confronté à une masse sonore quasi-compacte, obtenue par superposition de matériaux différents. C'est enfin la structure de ce mouvement qui paraît particulièrement complexe. On pourra y voir une structure mixte entre, d'une part, une forme tripartite, déterminée à partir des contrastes globaux perçus à l'oreille, et encadrée par une introduction orchestrale et une conclusion sur crescendo orchestral ; d'autre part, une forme en arche (abcba), perceptible à partir des trois motifs principaux ; enfin, une forme quasi symétrique déterminée à partir de l'orchestration du mouvement.

Ce qui fait l'originalité du mouvement, c'est que cette forme, qui se dégage globalement des contrastes de masses sonores et naît des oppositions de blocs instrumentaux, est balisée par ce que Jolivet appelle, en s'inspirant de son maître Varèse, « projections du son » ou « sur-résonances » : ainsi, chaque fin de section se trouve ponctuée par un effet orchestral très perceptible, où une montée vers l'aigu est associée à un bref crescendo, doublé d'un crescendo orchestral (tous les instruments de l'orchestre entrent successivement pour jouer in fine tous ensemble), cet effet étant immédiatement suivi d'un silence permettant d'entendre la résonance de ladite projection.

Ces projections du son, en se mettant au service de l'intelligibilité de la forme, contribuent à faire coïncider entre eux les différents niveaux structuraux de la pièce que sont matériau orchestral (oppositions de masses), matériau acoustique (projections du son), ainsi qu'un dernier niveau auquel Jolivet accordait une importance toute particulière, comme les brouillons du concerto le révèlent : celui de l'organisation mathématique sous-jacente de l'œuvre à partir du principe de nombre d'or. Si elle soutient la structure globale du second mouvement, c'est le détail de ce dernier mouvement que la section d'or conditionne, chaque section étant déterminée par rapport à la précédente en fonction de cette proportion. En s'arc-boutant sur ce principe numérique, l'œuvre acquiert pour Jolivet, au-delà d'une cohérence perceptive de surface, une dimension universelle, par laquelle elle rejoint les origines magiques de la musique, et atteint sa vocation profonde et première : relier les hommes entre eux.

Mathilde Vallespir © Maguelone 11/07