

André Jolivet et l'orgue, une histoire particulière

Si le nom d'André Jolivet n'est pas d'emblée associé au monde de l'orgue pour le ou la mélomane qui s'intéresserait à ces répertoires, il n'en reste pas moins que le compositeur n'a pas cessé de côtoyer des organistes et des acteurs de la vie liturgique parisienne durant une grande partie de sa carrière ; que ce soient lors de ses années d'initiation et de formation auprès de l'abbé Théodas au sein des *Ménétriers* de Notre-Dame de Clignancourt, dans l'entourage de l'ensemble des chanteurs de Saint Gervais que dirigera son professeur Paul Le Flem ou bien encore autour des deux groupes *La Spirale* et *Jeune France* au sein desquels l'orgue tient une importance particulière.

Son catalogue compte ainsi de nombreuses œuvres tant solistiques que chambristes destinées *au roi des instruments* qui peuvent être aujourd'hui considérées comme des pièces majeures du répertoire du XX^{ème} siècle. Cet article propose d'en donner une vue d'ensemble en les contextualisant et en les mettant en perspective avec leurs destinations et leurs interprètes.

Le corpus s'articule en deux volets : le répertoire liturgique (trois messes et un hymne) et quatre grandes pièces de concert qui illustrent les préoccupations esthétiques et syntaxiques du compositeur tout au long de son parcours compositionnel.

Si nous nous attacherons à les présenter dans un ordre chronologique afin de mieux faire comprendre l'évolution du langage du compositeur et de mieux cerner son cheminement au contact d'organistes virtuoses et singuliers, nous évoquerons en premier lieu ses liens avec le monde organistique.

André Jolivet et les organistes, quelques affinités électives

Dans une série d'émissions auxquelles il participe en 1972¹, le compositeur consacre une grande partie de l'une d'elle aux organistes et fait ainsi preuve d'une grande connaissance du monde organistique de son temps. S'il propose avant tout un large panorama des artistes majeurs de sa génération, il porte une attention particulière à quelques organistes au parcours singulier qui se révèlent avant tout comme des compositeurs de talent, notamment Jehan Alain, Olivier Messiaen, Jean-Jacques Grunenwald et enfin Jean Guillou le benjamin, connu vers la fin des années 60 dont la carrière de compositeur commençait alors à s'affirmer.

Si le premier ne semble pas avoir joué la musique d'André Jolivet qui n'a écrit que sa première œuvre pour orgue en 1935, les trois autres furent les créateurs des grandes pièces du catalogue, il semblerait d'ailleurs que c'est autant leurs qualités de compositeurs, de créateurs que celles d'interprètes qui séduisirent fortement le compositeur. Ainsi Jehan Alain est présenté dans cette émission de 1972 comme un compositeur de talent - il fut invité et créé aux concerts du groupe Jeune France - mais également le créateur d'une partie de la Nativité du Seigneur, ce qui est d'ailleurs totalement inexact (à moins que Jolivet fasse référence à une séance inédite et hors création officielle qui fut assurée par Daniel-Lesur, Jean Langlais et Jean-Jacques Grunenwald). Les centres d'intérêt de ce compositeur rejoignent particulièrement ceux d'A.Jolivet en ce qui concerne les musique extra-européennes ainsi que les différentes voies qu'offrent les langages modaux dans leur ensemble.

Est-il utile de rappeler les liens très forts qui unissent Jolivet et Messiaen dès le début de leurs carrières. Le second s'illustrant particulièrement à faire connaître les premières grandes œuvres du premier. Ils seront également à l'origine de deux groupes importants : *La Spirale* et le

¹En 1972, le compositeur participe à une série d'émission *Portraits de la musique moderne* à la radio nationale. Il s'agit de la sixième. Cf *Écrits* » d'André Jolivet, transcrits par Christine Jolivet-Erlih, Sampzon, éditions Delatour France, 2 vol., 2006.

groupe *Jeune-France*². C'est également durant cette période que Jolivet s'intéresse particulièrement à l'orgue (peut-être parce que comme nous l'avons évoqué plus haut, il était entouré d'organistes) et qu'Olivier Messiaen l'interroge à ce propos.³ C'est tout naturellement ce dernier qui créera en 1936 le *Prélude apocalyptique* pour Radio-Paris. Si les deux hommes auront dans les décennies suivantes des rapports compliqués, ils manifesteront tous deux une estime réciproque tout au long de leurs carrières.

Jean-Jacques Grünenwald est sans doute avec Olivier Messiaen, l'organiste qui accompagnera le compositeur tout au long de sa carrière et ce, dès la création du groupe *Jeune France* en 1936. S'il suit un parcours traditionnel d'études musicales qui se conclura par de nombreux prix au conservatoire supérieur de Paris et un second prix de Rome, il deviendra également architecte après des études menées aux beaux-arts. Il est également un compositeur de musique de films recherché et collaborera (parfois sous le pseudonyme de Jean Dalve) avec de grands cinéastes tels que Robert Bresson, Jacques Becker, Henri Decoin, Georges Franju ou bien encore Michel Deville. C'est sans doute cet éclectisme qui rapprochera les deux hommes, les carnets personnels de Jolivet comportant à intervalles réguliers des évocations du compositeur qui nous permettent de définir deux périodes de relations et d'échanges. L'une allant de 1936 à 1944 et la seconde de 1959 à 1965 durant laquelle les deux musiciens travailleront ensemble à l'occasion de la création de *l'hymne à l'Univers*.

Si André Jolivet fait tardivement la connaissance de Jean Guillou à l'occasion de la commande de *Mandala*, il n'en reste pas moins impressionné par ses talents évidents de compositeur et de créateur qui seront déterminants dans l'écriture de la pièce⁴.

Les œuvres pour orgue, première période

*Le prélude apocalyptique, AJ 68*⁵ (1935)

Le *Prélude apocalyptique* est la première œuvre du compositeur consacrée à l'orgue. Édité à titre posthume par les éditions Billaudot (1991, GB 4962) à l'initiative d'Hilda Jolivet, la veuve du compositeur, elle est sans conteste une pièce majeure du répertoire des années 1930 puisqu'elle est à notre connaissance l'un des rares exemples d'une mise en œuvre des principes varésiens à destination de l'orgue. Composé entre 1934 et 1935 et créé le 6 décembre 1936 par O. Messiaen à Radio-Paris, ce prélude est contemporain d'œuvres majeures du compositeur telles que *Mana* (AJ 66, 1935), *La danse Incantatoire* (AJ 79, 1935) ou les *Cinq Incantations pour flûte seule* (AJ 80, 1936).

Bien qu'absent des brouillons et du manuscrit autographe mise au net en 1935 (ayant servi de dépôt SACEM en 1936), le verset de *l'Apocalypse* de Saint Jean « Et je vis la bête, et les rois de la terre, et leurs armées assemblées, pour faire la guerre à celui qui était assis sur le cheval et à son armée.... »⁶ noté en exergue du manuscrit ayant servi à l'édition⁷ donne clairement un sens au titre de l'œuvre.

De par cette source scripturaire, Jolivet participe à cette dynamique manifeste dans les années 30 autour des groupes *La Spirale* et *Jeune France* qui consiste à puiser son inspiration compositionnelle dans la littérature religieuse, spirituelle et particulièrement les écritures saintes. Si

² Groupe de compositeurs constitué autour d'Yves Baudrier en 1936 par Daniel-Lesur, André Jolivet et Olivier Messiaen.

³ À deux reprises (en 1934 et 1935), les deux hommes échangent par lettres à propos du *Prélude apocalyptique* (cf. Kayas Lucie, catalogue des œuvres musicales d'A. Jolivet, Paris, Société française de musicologie, 2021).

⁴ Durant la sixième émission radiophonique de 1972, Jolivet s'exprime ainsi à propos de Guillou « *Organiste virtuose, improvisateur inépuisable, Jean Guillou est un compositeur au sens le plus complet du terme...* ».

⁵ Classification de Lucie Kayas pour le catalogue d'André Jolivet.

⁶ Traduction Lemaître de Sacy, *Bible de Port Royal*).

⁷ Paris, archives Billaudot .

l'on pense d'emblée à Messiaen, nous pouvons citer également Claire Delbos (notamment l'une des deux pièces éditées à la même période inspirée du *Livre de Job*) dont les premières œuvres pour orgue sont créées en 1935 lors des concerts de *la Spirale*. Le compositeur s'en explique d'ailleurs lors d'une conférence donnée en 1937 : choisir « (...) le sujet religieux (...) n'est-ce pas pour éveiller en nous le sentiment religieux dans le sens le plus large du mot religieux et pour, finalement nous émouvoir ? J'allais dire ravir ? »⁸

Ce verset illustre le combat du bien et du mal et fait référence au *verbe de Dieu* dans la traduction de Port Royal, menacé par les forces du mal dont il triomphe après un violent combat.

L'œuvre présente par ailleurs une certaine parenté avec *Octandre* de Varèse que Jolivet transcrit cette même année pour piano à quatre mains : début relativement proche avec un motif monodique exposé (au hautbois pour l'un, à la basse pour le second) suivi d'une entrée resserrée des voix pour aboutir à un accord dissonant complexe, utilisation libre de la série dodécaphonique, élaboration d'échelle issue du spectre harmonique, même recherche sur le travail des intervalles et enfin figures rythmiques et traitement ornemental de la mélodie similaires (notamment par l'emploi des appoggiatures et broderies en petites notes, Jolivet notant d'ailleurs dans un brouillon *spéculer sur la broderie*).

Fortement inspiré par le primitivisme (manifeste dans le traitement des trois paramètres que sont la mélodie, le rythme et le son en tant que masse sonore) Jolivet y développe plusieurs types de mélodies incantatoires alternées avec des sections harmoniques et rythmiques qui illustrent les préoccupations compositionnelles basées sur le concept de la résonance naturelle qui ne le quitteront plus dans la suite de son parcours en développant notamment la technique de la double basse, de la résonance inférieure ainsi que ses idées liées au concept de la transmutation sonore.

Cette œuvre est en outre fascinante dans la mesure où le compositeur tente de redonner à la musique sa portée magique, ce qui dans le cadre d'une pièce pour orgue, instrument liturgique par excellence, peut-être perçu comme la tentation d'un syncrétisme spirituel comme l'évoque si justement J.C. Vançon dans son ouvrage monographique⁹.

En conférant ainsi à l'orgue les techniques d'écriture d'inspiration varésiennes, le compositeur propose pour l'époque une pièce totalement originale qui diffère des recherches en cours d'O. Messiaen ou aux recherches modales et polymodales de ses contemporains ce qui conduit José Bruyr à écrire en 1936 « Enfin le groupe ne pouvait se passer de quelque ferment révolutionnaire, c'est Jolivet qui s'en charge... »¹⁰.

Le corpus liturgique, une parenthèse spirituelle ?

Si André Jolivet n'écrit pas pour l'orgue soliste durant la guerre il ne néglige pas pour autant le répertoire avec orgue en composant plusieurs œuvres religieuses durant ces années compliquées de l'occupation. Cet intérêt au répertoire spirituel est dans doute lié à la rencontre avec Andrée Knecht, catholique convaincue (elle fréquentera d'ailleurs la paroisse Saint-François Xavier à Paris) qui sera à l'origine de la rencontre et de la collaboration active avec l'écrivain et dramaturge Henri Ghéon. Elle est par ailleurs dédicataire de nombreuses œuvres dont *Dolorès ou le mystère de la femme laide*.

Ce corpus liturgique mérite une attention particulière car s'il fait partie des musiques dites *fonctionnelles* au même titre que les musiques de scène, de films et de publicités auxquelles le compositeur consacre du temps, il fut composé en grande partie durant cette période au cours de laquelle le compositeur revient à une écriture modale et dépouillée. Il s'exprimera à ce sujet bien des années plus tard « A cette époque où le bruit courait que faire du Jolivet (...) il n'y a qu'à mettre n'importe quoi (...), j'ai voulu sans doute me prouver que je pouvais écrire (...) de la musique comme tout le monde ? Je me suis donc trouvé un peu, si vous voulez dans la situation d'un peintre abstrait

⁸« Écrits » d'André Jolivet, transcrits par Christine Jolivet-Erlh, Sampzon, éditions Delatour France, 2 vol., 2006., vol. 1, p.64.

⁹ Vançon, Jean-Claire, *André Jolivet*, Paris, collection Horizon, Bleu nuit éditeur, 2007.

¹⁰ José Bruyr (1889-1980) est un poète, musicologue et librettiste belge.

qui ferait une série de portraits pour prouver qu'il sait dessiner »¹¹.

La messe pour la Paix, AJ 91 (1940)

*La messe pour la paix*¹² composée lors de la débâcle de 1940 et créée à Paris à la chapelle des Franciscains, le mercredi 25 mars 1942 par Marcelle Bunlet et Olivier Messiaen est une œuvre importante à plusieurs titres¹³

Elle dénote d'une part l'attachement du compositeur à la voix et la vocalité (« *Depuis mille ans la France chante, elle fut même, en Europe, la première à chanter* », écrit-il en 1936) et d'autre part marque une volonté de poursuivre une réflexion compositionnelle engagée dans les années 30 à propos de plusieurs paramètres tels que la mélodie, le langage ou l'extension de l'instrumentarium.

Le travail sur la monodie (ou mélodie) à travers *un contrepoint fleuri* selon les mots du compositeur qui loin de singer ou parodier les monodies grégoriennes propose un véritable traitement vocal novateur dans le cadre d'un répertoire liturgique sacré en conférant au contrepoint modal un traitement proche du style incantatoire.

La recherche d'un nouveau traitement de la modalité, en mêlant chromatisme, modalités mobiles (par le biais de transpositions rapides des modes de La et Ré)¹⁴ et langage atonal est manifeste.

Par l'emploi du tambourin, dans certaines pièces, le compositeur renouvelle le genre de la messe accompagnée à l'orgue et déplace ainsi le référent accompagnateur traditionnel pour le confier à la percussion. En cela, il relie le rite sacré occidental chrétien aux cultures extra-européennes dont l'élément percussif est central.

La Missa brevis, AJ 101 et les Interludes pour orgue, AJ 109(1942-43)

Cette œuvre composée en 1942 et créée en 1943 à Paris réutilise essentiellement des extraits de la *Messe pour la Paix* (*Sanctus, Benedictus, Agnus*) et de la *Suite liturgique* (dont le *Salve Regina* et le *Magnificat* sont eux-mêmes extraits de *Dolorès ou le mystère de la femme laide*), et sera augmentée de *Cinq Interludes* pour orgue en 1943 qui illustrent également les recherches monodiques du compositeur.

Loin de céder aux facilités néo-classiques le compositeur poursuit ses recherches en présentant la monodie et la modalité dans cinq cadres formels et compositionnels différents :

Introduction : monodie en duo (la plus jolivetienne de toutes tant dans son utilisation modale que dans son traitement quasi incantatoire)

Interlude 1 : Pièce essentiellement contrapuntique privilégiant les rencontres harmoniques de septièmes et de neuvièmes (intervalles privilégiés par Jolivet pour sortir des contraintes tonales)

Interlude 2 : Monodie accompagnée

Interlude 3 : Monodie traitée dans un cadre harmonique (travail sur la densité sonore)

Conclusion : Si cette mélodie tournant sur elle-même est traitée en musette. Sa seconde partie est construite sur un mode rappelant le pentatonique.

L'hymne à Saint André AJ 138 (1947)

Composé en 1947, cet *Hymne à Saint André* pour voix et orgue qui est à la fois un hommage au saint patronymique du compositeur ainsi qu'à de nombreux amis proches dont Andrée Knecht (qui fut également une grande résistante durant l'occupation) clôt en quelque sorte les recherches autour de la musique spirituelle entreprises dès le début de la guerre. La partie d'accompagnement de l'orgue est sans doute la plus étoffée de ce corpus qui procède dans la première partie en motifs

¹¹ In « Douze entretiens avec Antoine Goléa », enregistrés à la RTF du 24 au 30 avril 1960, transcrits par Christine Jolivet-Erlüh, *op. cit.*

¹² *La Messe pour le jour de la Paix* est composée de : Alléluia, Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Domine non sum dignus, Deo Gratias, Alléluia.

¹³ Le compositeur lui-même s'est exprimé à son sujet en 1942 et a présidé à son enregistrement dans les années 60 par Jean-Jacques Grünenwald et Jacqueline Sylvie.

¹⁴ Vançon, Jean-Claire, *André Jolivet*, Paris, collection Horizon, Bleu nuit éditeur, 2007, p. 86.

harmoniques descendants pour ensuite alterner avec des motifs proches des cellules rythmiques et mélodiques confiées à la voix. On y retrouve toutes les préoccupations d'écriture énoncées plus haut mais synthétisées avec une maîtrise et une intensité poético-spirituelle hors du commun. Le compositeur reviendra une dernière fois à la formation chambriste avec orgue lors de la composition de *L'Arioso barocco* composé en 1968 à l'intention de Maurice André.

Les œuvres pour orgue, seconde période

L'hymne à L'univers, AJ 237 (1961-63)

Après sa création en 1936, le *Prélude apocalyptique* restera dans les cartons du compositeur. Les raisons de la mise à l'écart d'une œuvre aussi forte restent mystérieuses.

Quoiqu'il en soit, à la demande des *Amis de l'orgue de Saint-Pierre de Montrouge*, A. Jolivet reprend en 1961 les idées thématiques du prélude pour composer sa seconde grande pièce d'orgue *L'hymne à l'Univers* que Jean-Jacques Grunenwald créera en 1963.

Si le compositeur s'était inspiré d'un extrait de *l'Apocalypse de Jean* dans le prélude, il choisit comme citation augurale de cette nouvelle œuvre une phrase de Teilhard de Chardin (1881-1955) - qui est depuis longtemps l'un de ses auteurs de chevet - tirée du *Cœur de la matière* : « Rien n'est plus précieux ce que ce qui est toi dans les autres et les autres en toi »

Si Lucie Kayas s'interroge à juste titre dans son ouvrage monographique¹⁵ sur la translation citationnelle d'une œuvre l'autre, nous pouvons en déceler néanmoins quelques points communs et justifier ce nouveau titre au regard du réemploi thématique :

Doté d'une force poétique inouïe, ces deux titres sont emprunts de symbolismes et d'ésotérismes et possèdent tous deux une valeur exégétique signifiante. A travers ces deux choix A. Jolivet traduit une évolution de sa pensée philosophico-spirituelle. S'il choisit dans les années 30 la force narrative de Saint Jean – qui relate le combat du bien contre le mal- il évolue vers une sorte de syncrétisme – proche peut-être d'un certain panthéisme extra-européen- dans le choix du texte de Teilhard. Le concept initial de dualité évolue ainsi vers une unité universelle nécessaire pour l'homme et le monde qui l'entoure.

Si le compositeur conserve les principales idées thématiques ainsi que la structure formelle de l'œuvre, il n'en écrit pas moins une nouvelle pièce tant il en modifie les principaux paramètres.

Il développe considérablement certaines sections en ajoutant un motif introductif qui va articuler l'œuvre différemment puisque celui-ci est énoncé à trois reprises notamment pour annoncer une nouvelle section. Il ajoute également une grande coda radicalement différente du prélude dans la mesure où elle est clairement atonale. Sur le plan harmonique, le compositeur enrichit les accords de secondes et de neuvièmes fidèle en cela à son système d'écriture, les traite également en arpègements soit mesurés soit notés par le signe ornemental en usage, amoindrissant ainsi la régularité motorique des sections rythmiques originelles au profit du traitement de la matière sonore.

L'œuvre est significative de l'évolution du langage d'A. Jolivet qui confirme son attrait pour l'atonalité large et un langage complexe, mais néanmoins doté d'une force poétique indéniable.

Mandala, AJ 263 (1969)

Commandée par la fondation *Schnitgerpris Zwolle* et créée conjointement en 1969 par Jean Guillou à Bordeaux et Charles de Wolf à Zwolle, cette œuvre s'inspire du schéma concentrique du mandala issu de la cosmogonie indienne. André Jolivet confirme son attachement aux philosophies spirituelles extra-européennes comme il s'en explique dans une note manuscrite « la forme de l'œuvre se réfère au schéma du JAMBU. Après une brève mutation ouvrante sont exposées sept séquences représentant les continents. Elles sont de difficulté croissante tandis que les sept séquences figurant les mers qui s'intercalent entre les continents laissent décroître leur agitation

¹⁵ Kayas Lucie, André Jolivet, Paris, Fayard, 2005.

initiale. »¹⁶

Si durant une grande partie de sa carrière le compositeur s'attachera à composer en privilégiant les rapports intervalliques, il décide avec cette nouvelle œuvre de s'en affranchir en se focalisant sur les concepts de *transmutation sonore* et *du sens de projection du son* dont il donne pour Fred Goldbeck en 1946 une définition précise « *les transmutations de la matière sonore sont des modifications brusques de volume (donc d'intensité, de timbre)... le sens de projection du son sera le dynamisme donné à l'émission de la matière sonore* ». Ainsi dans sa notice le compositeur précise que « le symbolisme de la forme compte plus encore que les rapports entre les signes graphiques : les notes ne sont ici qu'une substructure des sonorités produites par l'orgue ».

Il en résulte une œuvre nouvelle très différente tant par son langage (totalement ancré dans l'atonalité avec notamment une large utilisation des clusters) que par les figures et gestes musicaux qu'elle propose (ouvrant notamment sur de nouveaux champs techniques tels que les glissandi de pédales ou les superpositions de gestes d'une grande complexité technique), marquée par ailleurs par la forte personnalité de Jean Guillou que le compositeur découvre dans un premier temps à la télévision avant d'aller l'entendre en concert en différentes églises parisiennes.

Ainsi *Mandala* clôt l'activité créatrice du compositeur à destination de l'orgue. Elle marque la rencontre entre un compositeur au faite de sa carrière et au métier accompli et d'un jeune organiste-compositeur qui n'aura de cesse de questionner l'orgue et ses répertoires de par ses activités multiples de créateur et de pédagogue. Il en résulte une œuvre d'une grande contemporanéité qui ouvre ainsi de nouvelles perspectives expressives et techniques tout en restant fidèle à la conception varésienne de la musique.

« *Mais qu'est-ce que la composition sinon l'ordonnance de la matière sonore* » écrivait Jolivet en 1939 dans son célèbre *Plaid sur le vif*.

André Jolivet et la registration, des mondes qui se rencontrent

Si André Jolivet laisse le soin aux organistes avec lesquels il a travaillé de proposer les registrations, il note généralement sur ses manuscrits, les différentes hauteurs de pieds qu'il souhaite et parfois même les plans sonores. Outre les indications de hauteur le compositeur prend le soin sur ces brouillons d'indiquer des indications de caractères voir de timbres comme par exemple *avec une force contenue, cuivrez beaucoup, peu cuivrez* ou bien encore *jeux épais*. Il note également avec beaucoup de précision des nuances et les progressions dynamiques- notamment dans le *Prélude apocalyptique* -.

Cette question de la registration est primordiale si l'on prend en compte l'importance que revêtent pour lui la nature même du son ainsi que son traitement timbrique et la question de son utilisation n'est pas anodine. En réalité chaque œuvre est l'occasion d'une rencontre entre trois univers : celui du compositeur, celui de l'interprète créateur et celui de l'orgue sur lequel elle fut créée.

Ainsi nous avons sur la copie mis au net de 1935 du *Prélude apocalyptique* les indications de registration vraisemblablement celles de Messiaen qui semble être le seul organiste à avoir joué cette pièce et ce, lors de la création. Elles sont intrinsèquement liées à l'orgue de la Schola Cantorum qui servit pour la création. L'interprète y privilégie des registrations colorées et caractéristiques (ainsi que nous les retrouvons dans sa propre musique à la même période) tels que le hautbois et son fonds, le cornet (qui énonce la seconde partie du premier motif incantatoire), les flûtes, le cromorne (qui annonce l'esthétique néo-classique) et enfin toute une progression timbrique au fil du dernier énoncé incantatoire qui oscille entre crescendo, decrescendo progressif au cours duquel les jeux de fonds sont ajoutés et soustraits durant le développement mélodique pour aboutir à une grand tutti final conforme en cela aux nécessités de l'écriture.

L'Hymne à l'Univers créée par Jean-Jacques Grünenwald est composé à destination de

¹⁶ Notice manuscrite in « Écrits » d'André Jolivet, *op. cit.*

l'orgue de Saint-Pierre de Montrouge et caractéristique des combinaisons sonores de l'orgue néo-classique en usage à cette période. L'interprète n'hésitant pas à affiner le travail timbrique avec des jeux de détails en privilégiant des registrations à base de mélanges creux et en diversifiant l'utilisation des jeux de mutations ainsi qu'il le pratique dans sa propre musique (nous pensons particulièrement à *Pièce en mosaïque*, composé pour le concours du conservatoire de Paris en 1966 à partir d'une série dodécaphonique)

Enfin *Mandala* est fortement inspiré de l'univers sonore propre à l'art de Jean Guillou dont on ne dira jamais assez qu'il fut totalement novateur dans sa conception de la registration à l'orgue notamment en ce qui concerne ses idées sur l'individualité propre de chaque jeu pouvant tout à tour être utilisé tant dans une situation soliste qu'en grand ensemble. Ainsi on y retrouve des registrations extrêmement contrastées qui expriment au mieux la structure de la pièce et soulignent particulièrement les différences de caractères entre les séquences des continents et les séquences des mers (dans les particularités mélange de 8'-1'1/3, ranquette de 16' en solo, utilisation du jeu de septième, bourdon de 16', 8', cymbale etc..). Le travail timbrique élaboré pour cette dernière œuvre illustre totalement la rencontre entre deux créateurs d'exception qui ont su se trouver à cette occasion, l'art consommé et novateur de Guillou traduisant certainement au mieux les conceptions sonores d'A. Jolivet qui n'aura cessé sa vie durant d'élargir l'instrumentarium musical occidental en le renouvelant constamment au gré de ses inventions et de ce besoin d'aller incessamment *au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau*.

Jean-Christophe Revel