

## OLIVIER ALAIN (1918-1994), COMPOSITEUR<sup>1</sup>

On pouvait lire encore récemment, dans une revue musicale évoquant la famille Alain, qu'Olivier Alain « fut un musicologue et critique de renom<sup>2</sup> ». Nous pouvons mesurer à quel point son activité de compositeur, qui a pourtant occupé toute sa vie d'artiste, est encore peu connue. Son frère Jehan disait de lui : « Cet être-là, il est plus doué que moi<sup>3</sup> ! ». D'après les témoignages familiaux, il ne cherchait pas à mettre en avant cet aspect de sa personnalité, en dehors d'un cercle restreint. D'ailleurs, ceux qui l'ont côtoyé, Marie-Claire Alain, Aurélie Decourt ou Georges Guillard entre autres, ont pu témoigner de son humilité, de sa délicatesse et de sa fragilité<sup>4</sup>. Si nous abordions Olivier Alain uniquement par sa carrière de « musicologue et critique de renom », nous n'aurions qu'un infime aperçu de cette personnalité kaléidoscopique, irradiant de mille feux les nombreux talents dont il a été pourvu. Citons à ce sujet Aurélie Decourt : « Olivier Alain vivait des passions entre lesquelles il lui était impossible de choisir : se consacrer entièrement à la composition, mais alors il souffrait de l'ombre immense de son aîné, Jehan ; se consacrer entièrement à la littérature, mais il ne voulait ni ne pouvait laisser la musique au second plan ; aussi fut-il, en même temps, pianiste, claveciniste, organiste, musicologue, compositeur, poète et pédagogue, bref un artiste doublé d'un savant<sup>5</sup> ». À la lecture de cette description, on songe à Robert Schumann<sup>6</sup>, qui comme lui fut un esprit supérieur et profondément poétique, confronté au même dilemme à un moment de son existence<sup>7</sup>. Pourtant, un article de journal datant de 1950 montre qu'Olivier Alain avait tout de même réussi à faire un choix significatif : « Il semble bien que ce jeune homme mince et souriant eût fait une excellente carrière dans les lettres. À Paris, il obtint sa licence de français, latin et grec. Voici quelques années il a publié chez Gallimard un volume de vers. C'est la musique cependant qui l'emporta sur la littérature<sup>8</sup> ».

Survolons à présent le cheminement du compositeur, dont le catalogue des œuvres comprend 169 numéros d'opus, composés entre 17 et 66 ans.

Nous pouvons envisager trois grandes périodes de création musicale, alternant avec des moments de repos dus à ses autres activités artistiques déjà évoquées et à ses fonctions de directeur de conservatoire.

Dix-neuf années sont particulièrement fertiles. De 1935 à 1954, il compose ses 148 premiers opus, soit la majeure partie de son œuvre. Ces deux décennies laissent éclore le talent d'un jeune compositeur au fort tempérament, à la recherche d'un style qui cherche à s'affranchir des inévitables influences de ses modèles musicaux (son père, son frère et ses compositeurs de prédilection : Bach, Mozart, Liszt, Wagner, Debussy) après avoir parfaitement assimilé et analysé leurs harmonies<sup>9</sup>. Remarquons qu'Olivier Alain ne commence à écrire ses œuvres que lorsque son frère Jehan s'éloigne du cocon familial en

<sup>1</sup> Etude parue dans *Jehan Alain, Le livre du centenaire*, Presses Franciliennes, 2011.

<sup>2</sup> Bonnaure, Jacques, « Jehan Alain (1911-1940) », *La Lettre du Musicien*, n° 399, mars 2011, p. 12.

<sup>3</sup> Alain, Marie-Claire, « Hommage à Olivier Alain », *Bulletin de l'association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé*, 2007-2008, p. 99.

<sup>4</sup> Guillard, Georges, « Olivier Alain passeur et accoucheur de musiciens », *Bulletin Duruflé*, 2007-2008, p. 105.

<sup>5</sup> Decourt, Aurélie, « Olivier Alain, un artiste déchiré entre ses passions », *Bulletin Duruflé*, 2007-2008, p. 109.

<sup>6</sup> Au soir de son existence, Olivier Alain ne rend il pas hommage au monde onirique de Robert Schumann avec son « Traumerei » publié en 1982 dans les *Microludes* pour orgue ?

<sup>7</sup> Olivier Alain lui consacra d'ailleurs une biographie chez Hachette.

<sup>8</sup> Allan, Gilbert, *Le Courrier Républicain*, jeudi 19 janvier 1950, in Decourt, Aurélie, *Albert Alain (1880-1971), Organiste et compositeur français*, p. 730.

<sup>9</sup> Précisons que pour cette étude succincte, nous nous sommes fondés sur les partitions auxquelles nous avons eu accès et non sur l'ensemble du corpus.

1935<sup>10</sup>. En effet, les rapports fraternels semblent un peu tendus et ne favorisent pas l'épanouissement des dons musicaux d'Olivier, qui s'est d'ailleurs orienté vers l'étude des lettres supérieures au lycée Louis-le-Grand à Paris<sup>11</sup>.

Parmi ses toutes premières œuvres, nous trouvons une *Sicilienne* pour flûte et piano ou orgue (1937) utilisant des tournures modales, colorées par des accords impressionnistes de 9<sup>es</sup> de dominantes ou de 7<sup>es</sup> majeures.

En 1939, Olivier Alain nous livre son premier motet, un *Lucis Creator optima*e pour chœur et orgue. De cette œuvre majestueuse émane une certaine intensité dramatique, particulièrement dans la partie médiane qui est sous-tendue par des rythmes asymétriques (indication de mesure à 5/8, avec des croches groupées en 3 + 2, provoquant une instabilité qui symbolise le sens des paroles : « De peur que, plongé dans le péché, et accablé par des conflits, ils perdent le don de la vie éternelle [...] ils tissent de nouvelles chaînes de malheur et de crime », mes. 33 à 56)<sup>12</sup>. L'écriture harmonique évoque les saveurs d'un Ravel (7<sup>es</sup> mineures) alors que le « Amen » final est clairement inspiré du style fauréen<sup>13</sup>.

33 *agitato*

S.  
A.

T.  
B.

Ténors

Ne - mens gra -

33 *agitato*

Réc. : + Fl. 4'  
- Tr. 8'

*p* (soutenu)

G.O.

- Tir. G.O.

Extrait de *Lucis Creator Optima*e pour chœur et orgue, op. 55  
Tous droits réservés, éditions Delatour France

Au début de la Guerre, Olivier Alain doit interrompre ses études de lettres. Il est nommé officier de réserve à Versailles puis s'enrôle dans l'aviation. Il est alors envoyé au Maroc de 1940 à 1941.

La *Chanson de la brume en mer* (décembre 1940), est une des rares œuvres du compositeur qui peut se rattacher directement au langage de son frère aîné. Comme l'a

<sup>10</sup> Il effectue son service militaire à Nancy, puis retourne en banlieue parisienne pour s'installer avec sa jeune épouse dans un appartement à Saint-Germain-en-Laye.

<sup>11</sup> Détail significatif : en 1937, lors d'une soirée artistique familiale, nous trouvons à la fois Euterpe (avec des œuvres de Jehan) et Calliope (avec la déclamation de quelques vers d'Olivier). Chaque muse est illustrée séparément par l'un et l'autre frère, en fonction de son art de prédilection. Olivier ne choisira la voie musicale que plus tard. In Decourt, Aurélie, *Albert Alain (1880-1971), Organiste et compositeur français*, p. 570, 571 et 598.

<sup>12</sup> Ces tensions rythmiques ne sont pas sans rappeler celles que l'on trouve dans les parties extrêmes du « Monde dans l'attente du Sauveur », extrait de la *Symphonie Passion* de Marcel Dupré (1924).

<sup>13</sup> Glissements de 3 accords de 7<sup>es</sup> de dominantes au 2<sup>e</sup> renversement, mes. 88.

souligné Georges Guillard, elle est un hommage à Jehan, disparu quelques mois plus tôt dans les circonstances que chacun connaît. Olivier Alain utilise une modalité libre, avec des polarités ambiguës suggérant également des couleurs tonales. Notons cette pédale de *si* qui parcourt toute l'étendue de la pièce et qui semble symboliser l'éternité de l'âme. Ces traits saillants nous font particulièrement songer aux ambiances que dégagent les parties extrêmes du *Jardin suspendu* et du *Choral cistercien*.

De retour à Saint-Germain-en-Laye à la fin de 1941, Olivier reprend et perfectionne sa technique de clavier, tout en continuant à étudier les innombrables partitions qu'il trouve dans l'immense bibliothèque paternelle.

Le *Divertissement*<sup>14</sup> de 1942 propose un langage subtil, mélange de superposition de modalité et de tonalité. L'ambiance délicate et ciselée peut rappeler par moments le style de Poulenc.

La *Ritournelle*<sup>15</sup> de 1943 mêle entre eux plusieurs ostinatos qui soutiennent une tendre et naïve mélodie modale<sup>16</sup>. On retrouve ce procédé cher au compositeur dans nombre de ses pièces. Des rugosités harmoniques et des surprises mélodiques surgissent au détour d'un traitement très maîtrisé des plans sonores (jeux de tuilages en canons resserrés, raccourcissement du thème, entrelacs mélodiques, carrure mélodique irrégulière...)

La *Suite* pour violon et piano op. 98 de 1945-47, semble être un jalon important dans l'évolution du compositeur, même si des évocations ravéliennes<sup>17</sup> ou des clins d'œil debussystes<sup>18</sup> sont perceptibles. Cependant, ces procédés se fondent dans une harmonie déjà personnelle qui mêle avec bonheur et pertinence l'usage alterné ou superposé de la polymodalité et de la polytonalité, sans chercher à côtoyer l'atonalité. Le dernier mouvement, avec ses ostinatos frénétiques, son tempo vélocé et sa métrique irrégulière, fait songer aux *Litanies* de son frère Jehan.

Extrait de la *Suite* pour violon et piano, op. 98  
Tous droits réservés, éditions Delatour France

<sup>14</sup> Pour flûte et piano ou orgue.

<sup>15</sup> Pour flûte et piano ou orgue.

<sup>16</sup> Référence au Bartók des mélodies populaires.

<sup>17</sup> Usage fréquent d'accords de 9<sup>es</sup> et 11<sup>es</sup>, utilisation de l'extrapolation de l'accord de sixte napolitaine joué en même temps que sa résolution, dans la partie de piano du 2<sup>e</sup> mouvement, mesures 10 à 14 ; frottements d'accords à une distance de seconde mineure comme on en trouve dans le « Blues » de la 2<sup>e</sup> *Sonate* pour violon et piano.

<sup>18</sup> Usage de la gamme par ton, mesures 61, 62 du 1<sup>er</sup> mouvement, au violon et au soprano du piano.

La vitalité et la force rythmique nous semblent être une des caractéristiques de la manière d'Olivier Alain (*Lucis Creator optima*, *Quatuor à cordes*, op. 123, *Threnos*). Nous y verrions volontiers une influence des écoles d'Europe de l'est (en particulier russe et hongroise). En effet, notre compositeur avait été marqué par ces courants dès 1925, d'abord lors d'un concert du chœur de la chapelle de l'Ukraine, puis plus particulièrement en 1933, quand il note dans son carnet personnel : « Je pleure en écoutant les *Danses polovtziennes du prince Igor*<sup>19</sup> ».

En 1947, grâce aux encouragements de sa sœur Marie-Claire, Olivier Alain se décide à pousser les portes du Conservatoire de Paris où il suit les cours d'analyse d'Olivier Messiaen et les cours de composition de Tony Aubin. Il couronne ses études en 1951 avec un premier prix de composition attribué à sa substantielle *Suite* pour orgue<sup>20</sup>. Dans cette œuvre, le compositeur a synthétisé son langage et concentré ses techniques d'écriture (le contrepoint perfectionné pendant ses années d'études n'engendre aucune sécheresse du discours tout en étant utilisé avec virtuosité comme en témoigne le 3<sup>e</sup> mouvement, « *Ricercare* »).

Observons l'extraordinaire 2<sup>e</sup> mouvement, intitulé « *Impromptu* ». Cette pièce de genre fait référence à une œuvre d'inspiration et de forme libre, de caractère improvisé et destiné, dans le cas de l'orgue, au concert. Il a très peu été utilisé dans le corpus des œuvres d'orgue, l'exemple le plus célèbre étant celui que Louis Vierne a inséré dans sa 3<sup>e</sup> *Suite* des « *Pièces de fantaisie* », op. 54. Mais c'est à la littérature pianistique que nous pensons plus particulièrement. Avec les *Impromptus* de Fauré, elle nous offre des modèles dont Olivier Alain semble s'être nourri. Le 2<sup>e</sup> en *fa* mineur et le 5<sup>e</sup> en *fa* # mineur, sont aussi construits sur un mouvement perpétuel de fileuse et possèdent de subtils effets polyrythmiques (particulièrement dans le 2<sup>e</sup>).

Fileuse virtuose, dans l'esprit d'un scherzo fantastique, ce mouvement hérite d'une construction formelle soucieuse d'équilibre, un axe de symétrie étant assuré par une phase de transition :

Intro. mes. 1-3	A mes. 4-12	A' mes. 13-23	B mes. 24-31	C mes. 32-39	C' mes. 40-51	Trans. mes. 52-59	A mes. 60-68	A' mes. 69-79	B' mes. 80-87	C mes. 88-94	C' mes. 95-106	Coda mes. 107-124
--------------------	----------------	------------------	-----------------	-----------------	------------------	----------------------	-----------------	------------------	------------------	-----------------	-------------------	----------------------

L'œuvre repose sur un matériau thématique resserré. Olivier Alain aurait pu sous-titrer son « *Impromptu* », « *jeux de quarts* », tant cet intervalle irrigue tout le mouvement, utilisé sous tous ses aspects, qu'il soit juste, diminué, augmenté ou renversé. Les multiples manipulations dont il fait l'objet participent constamment à l'élaboration des différentes mélodies, motifs ou effets polytonaux<sup>21</sup>. Notons également avec quelle finesse le compositeur manie la polyrythmie<sup>22</sup> et la polymodalité<sup>23</sup> qui sont à la source d'un langage personnel<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> Decourt, Aurélie, *Albert Alain (1880-1971), Organiste et compositeur français*, p. 317. Dans ces *Danses* de Borodine nous trouvons une utilisation audacieuse et novatrice du rythme (utilisation récurrente des contretemps plus ou moins appuyés en ostinatos ; polyrythmies (5/8 sur 6/8 ; 2/4 sur 6/8 ; 12/8 sur 2/2) ; oppositions brusques de mouvements ternaires (6/8) et binaires (2/4), mes. 138-139). Bien sûr, nous songeons également aux fréquents ostinatos et rythmes asymétriques de Stravinsky ou de Bartók.

<sup>20</sup> Le choix de cette forme est-il en rapport avec la *Suite* de Jehan de 1936, elle aussi lauréate d'un premier prix pour le concours des *Amis de l'orgue* ? Hommage ? Revanche ?

<sup>21</sup> Voir le thème A, l'intervalle des ponctuations du pédalier de A, l'accompagnement par la main gauche de C'.

<sup>22</sup> Il y a dans cette œuvre une ambivalence rythmique prégnante qui consiste à superposer un triolet avec un duolet : main gauche et pédalier de la partie A, main droite et main gauche de A', main gauche de B.

<sup>23</sup> Ambiguïté modale/tonale présente dans A, dans C.

<sup>24</sup> Nous invitons le lecteur à se reporter à l'annexe située à la fin de cet article, où figure une description analytique plus développée de cet « *Impromptu* ».

Cet échantillon du savoir-faire acquis par Olivier Alain lors de ses années d'études officielles au Conservatoire montre la subtilité de son écriture dans une pièce qui, après plusieurs lectures, révèle une unité compositionnelle remarquable (éléments mélodiques, rythmiques et harmoniques intimement reliés entre eux). Cette qualité d'écriture reste constamment au service d'une très grande expressivité.

Dans les *Trois Répons du Samedi Saint* pour voix et orgue (1953/1954), les douloureux chromatismes s'inspirent du texte. La recherche de figuralismes conduit le compositeur à utiliser un agrégat (*do, ré, mi, fa #, sol, sol #, la #*), joué par l'orgue, contrastant magistralement avec la lugubre résonance du mot « mortem » chanté a cappella à la mesure précédente (mes. 15, 16).

The image shows a musical score excerpt. The top staff is a vocal line starting at measure 13. It contains a triplet of notes (do, ré, mi) and the text "traditus est ad mortem,". The organ accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with complex chromatic patterns and chords. The organ part features a prominent triplet of chords in the treble clef and a rhythmic pattern in the bass clef.

Extrait des *Trois Répons du Samedi Saint*  
Tous droits réservés, éditions Delatour France

Durant la période suivante, qui s'étend sur huit années (de 1956 à 1964), le compositeur laisse quatorze pièces aux styles hétérogènes, certaines étant des commandes, comme la *Musique pour Saint-Germain* pour orchestre, op. 153, œuvre de circonstance aux inflexions néo-renaissantes. Le *Lacrymae* pour orgue (1957) retrouve des accents personnels. L'écriture chromatique, la polytonalité, les ostinatos lancinants font de cet hommage à la disparition de Victor Gonzalez une page émouvante, semblant résumer, par sa forme rhapsodique, la vie du facteur d'orgues. La *Suite pour Rameau* pour trompette et orgue de 1964 est un chef-d'œuvre qui allie une grâce d'esprit à une subtilité harmonique, en hommage au génie de l'auteur des *Boréades*. Elle se compose d'une « Ouverture » (à la française), suivie de sept danses anciennes (« Sarabande », « Loure vive », « Contredanse », « Air dans le goût italien », « Rigaudon », « Menuet grave » et « Tambourins »).

Enfin, de 1973 à 1984, Olivier Alain compose principalement des pièces pédagogiques, en lien avec sa prise de fonction en tant que directeur du Conservatoire National de Région de Paris. Il faut néanmoins citer quelques œuvres profondes comme *Souvenances* (1973) pour hautbois et orgue ou *Threnos* (1982) pour piano et orgue<sup>25</sup> qu'il décrit avec les termes suivants, en guise de testament spirituel : « Cette musique est un

<sup>25</sup> Il jouait cette pièce avec Pierre Cochereau (tout comme sa *Ballade*, op. 163 b) lors de « conférences-récitals » qu'ils donnaient « sur les grandes formes de la musique d'orgue, pour l'association Orgue et musique de chambre du Mans ». In Decourt, Aurélie, *Une famille de musiciens au XX<sup>e</sup> siècle, la famille Alain*, Langres, Hermann, 2011, p. 100.

cheminement de la douleur (et de la révolte) à l'espoir – une sorte de foi encore inconnue. On ne s'étonnera donc pas d'entendre, peu avant la fin, quelques citations du *Te Deum* (et non pas du *De Profundis*). Une nouvelle foi, me semble-t-il, dépasse les notions d'enfer, de purgatoire, et même de nirvana, pour entrevoir un accomplissement transcendantal, dans une paix élyséenne ». Citons encore *Microludes* pour orgue, sa dernière œuvre éditée, qui peut s'interpréter comme un condensé de la personnalité musicale du compositeur avec son goût pour le contrepoint élaboré (« Intermezzo canonique »), ses nombreuses références à la musique baroque (« Cromorne en taille »), son utilisation fréquente des formules répétées (« Ostinato »), son recours au lyrisme romantique, à la verve schumanienne et au chant grégorien (« Traumerei »), et enfin son attrait pour l'ésotérisme avec la dernière pièce, « Enigme ». Quelques indications figurant dans cette œuvre nous livrent peut-être des clés pouvant permettre de percer une partie de la complexité de son caractère : « avec des nuances toujours exagérées », « mesuré, sardonique ». Aurélie Decourt ne nous a-t-elle pas confié qu'Olivier Alain était investi par les doubles schumanniens Eusébius et Florestan ?

En guise de conclusion, nous pouvons dire qu'Olivier Alain est un compositeur de grande envergure dont l'œuvre, vaste et diversifiée, reste largement à mettre en lumière. Déjà en 1953, un auteur anonyme disait de lui qu'il comptait parmi les « jeunes compositeurs les plus doués ». Cependant, malgré son talent époustouflant, nous avons pu voir que son tempérament et le déroulement de sa carrière ne lui ont pas permis de mettre en avant son profil de compositeur. Puisse ce colloque<sup>26</sup> contribuer à remettre à l'honneur ses œuvres, afin qu'elles trouvent enfin la place qui leur revient.

### **Annexe : « L'Impromptu » de la Suite pour orgue**

Dès les trois premières mesures d'introduction, le bourdon 8' et l'octavin 2' du positif dessinent un tétracorde juste descendant (*la, sol, fa, mi*) dans un mode de *la* sur *ré* annonçant une fausse simplicité dans la conduite de la riche polymodalité (ou encore l'utilisation conjointe d'un mode et d'une tonalité) qui va naître par la suite. Dans cette courte introduction, nous notons aussi l'esquisse de l'ambivalence rythmique qui va mener le reste de la pièce avec l'utilisation récurrente de la superposition d'un triolet et d'un duolet.

Le matériau, simple et efficace, est posé. Voyons à présent comment Olivier Alain va élaborer sa pièce.

La partie A présente l'incise initiale d'un thème qui dégage une expressivité résignée (son contour mélodique descendant parcourt une quarte augmentée de *fa* à *do* #) soulignée par l'utilisation du son grêle du hautbois seul et les phrasés succincts adoptés (2 fois liés par 2, puis par 4). La deuxième incise accentue une courbure mélodique dépressive qui va s'effondrer jusqu'au *si* b 2, après avoir traversé un ambitus d'une octave et une quinte, depuis le début de son énonciation. Remarquons l'accompagnement léger et aérien (grâce au mélange creux du 8', 2' à la main gauche et à la pédale basée sur le 8') avec cet effet de bourdonnement de la main gauche (dû à ces triolets très resserrés sur les broderies de *ré* et *mi* b en ostinato) qui adopte le rôle d'une fileuse entêtée et surtout ce pédalier contestataire qui offre l'opposition rythmique préparée dans l'introduction (ses duolets de quarts augmentés ponctuent d'un effet bancal chaque mesure du thème en contraste avec les triolets continuels de la fileuse de la main gauche).

---

<sup>26</sup> Colloque international tenu dans le cadre de la Célébration du centenaire de la naissance de Jehan Alain en mars 2011, organisée par Les Amis du Vieux Saint-Germain et Aurélie Decourt.

The image shows a musical score for organ, measures 4-11. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a 'Réc.' marking above it. The middle staff is a treble clef with triplet markings above it. The bottom staff is a bass clef with a descending chromatic line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/8.

« Impromptu » de la *Suite* pour orgue, mes. 4-11  
Tous droits réservés, avec l'aimable autorisation des éditions Leduc

Le décor est posé, mais aussitôt il se métamorphose : la main gauche s'envole rapidement par degrés chromatiques conjoints et sert ainsi de transition vers la partie A'. L'onctueuse flûte harmonique du grand-orgue (en opposition avec la maigre sonorité de notre précédent hautbois) développe un motif descendant (issu de la 2<sup>e</sup> incise du thème de A) dont les extrémités sont comprises dans un intervalle de quinte juste. Simultanément, les arabesques de la voix d'alto à la main gauche dessinent un intervalle de quinte diminuée, contrastant avec la quinte juste de la mélodie de la main droite. Cette partie se développe principalement en mode de *sol* sur *mi* b [avec un 6<sup>e</sup> degré mobile (*do*, *do* b)]. Toutefois la basse crée une sensation d'ambiguïté tonale grâce à l'utilisation d'enchaînements faisant songer à des alternances de I<sup>ers</sup> et V<sup>es</sup> degrés, formant même un semblant de marche harmonique (*si* b, *mi* b, *la* b, *ré* b, *si* b, *mi* b...). Distinguons également l'utilisation d'accords de quinte augmentée à la main gauche, préparant le magnifique accord expressif de septième majeure avec tierce mineure qui va venir conclure cette partie et initier la partie suivante.

Dans la partie B, nous constatons surtout la disparition du motif de fileuse et l'apparition d'une nouvelle mélodie de caractère lyrique aux phrasés amples. Pourtant, c'est l'accompagnement de la main gauche qui relie cette nouvelle section avec ce qui précède, car nous retrouvons la présence de ce déhanchement rythmique qui règne depuis le début de la pièce (utilisation simultanée d'un triolet et d'un duolet). C'est ainsi que la main gauche installe un nouvel ostinato rythmique opposant la voix d'alto [motif brodé constitué de deux notes (*sol* # et *la*)] avec le ténor qui présente un motif chromatique de tierces majeures consécutives descendantes. Revenons à la mélodie lyrique qui se profile après l'installation de l'ostinato durant une mesure : observée dans le détail, elle se révèle d'essence harmonique. Construite sur une alternance de quarts ou de quintes et de secondes, elle se pare d'un caractère anguleux et sinueux, d'autant plus accentué que cette mélodie est doublée par le pédalier en 8', à une distance de deux octaves en-dessous.

Une mesure de transition en crescendo nous mène vers la section C, dans un véhément tutti en 8'.

Une courte mélodie d'accords (*mi b, ré, si b, mi b, ré*) est jouée par la main gauche. Elle est répétée deux fois, la 2<sup>e</sup> fois rehaussée d'½ ton, engendrant une tension d'autant plus perceptible que la fileuse de la main droite reste sur ses harmonies initiales, semblant vouloir ignorer le changement entrepris par la mélodie d'accords. Olivier Alain harmonise la première apparition de son thème de la main gauche par empilement de quarts justes lui donnant un caractère impérieux. Lors de la deuxième répétition, le thème, donné ½ ton plus haut, est cette fois construit en dessous d'une agglomération de quarts diminuées ou augmentées, rendant son profil plus incertain. Comme dans la partie A', le pédalier semble avoir un cheminement différent des autres voix (lors de la 2<sup>e</sup> apparition du thème il est clairement en *fa #*, alternant le V<sup>e</sup> et le I<sup>er</sup> degré) renouvelant cette subtile couleur harmonique propre à Olivier Alain qui mélange adroitement modalité et tonalité.

La partie C', est basée sur un tutti en 16' qui va s'éteindre progressivement le long d'un decrescendo. Elle propose une figure rythmique qui est une extrapolation du rythme de la mélodie d'accords précédente, répétée telle quelle jusqu'à épuisement. Tandis que la main gauche prend le relais de la fileuse en sauts de quarts, la main droite présente une mélodie d'accords, dont la partie supérieure suit une courbe descendante, dans le même esprit que les contours de la mélodie initiale de la partie A. La fin de la mélodie ne néglige pas, au soprano, l'utilisation d'une quarte, suivie d'une quarte diminuée. À la mesure 44, au début du decrescendo, la main gauche retrouve progressivement ce mouvement fluide et conjoint de la fileuse initiale, tout en esquissant une quinte diminuée. Les accords de la main droite, en homorythmie avec la pédale, installent progressivement une couleur de 11<sup>e</sup> de dominante sans fondamentale qui va servir de soubassement à la section suivante.

Une partie transitoire se déploie tout d'abord sur deux quarts augmentées brodées qui aboutissent à un rapide point culminant, *ré* aigu 6. Une ligne chromatisante se forme. Elle vient s'échouer progressivement sur le motif d'ostinato de fileuse du début de l'« Impromptu », un ton plus haut cependant, afin de préserver l'effet de surprise, d'indiquer une fausse issue. Ce passage s'achève de manière inopinée à l'aide d'un glissement soudain d'un demi-ton en direction du *ré* bécarre, point de départ du motif d'origine de la fileuse. S'en suit immédiatement, mesure 60, une réexposition pure et simple du début de l'œuvre. La pièce est réitérée presque intégralement<sup>27</sup> jusqu'à la mes. 107 où l'accord qui sous-tend la séquence de transition suivante n'est plus un accord de 11<sup>e</sup> de dominante sans fondamentale mais un accord de septième majeure avec tierce mineure déjà rencontré plusieurs fois, particulièrement au début de B.

Enfin, une coda étire le temps en présentant le profil de la première incise du thème de A en valeurs augmentées (son profil mélodique est également légèrement déformé par des modifications légères de ses intervalles). L'« Impromptu » se clôt dans une atmosphère évanescente. À nouveau, nous percevons une sensation d'instabilité due au contraste entre la partie de basse, qui avec ses appels de *la* évoque la dominante non résolue de *ré* majeur, et la main gauche qui évolue vers un accord de *ré* majeur avec sixte majeure augmentée (pouvant aussi s'inscrire dans un mode de *fa* sur *ré*) tandis que la main droite finit par s'envoler, « sans ralentir » comme le demande le compositeur, vers ce *sib-ré* frottant et ironique, laissant l'auditeur dans un état de suspens.

<sup>27</sup> Mise à part la fin de la transition mes. 79, où Olivier Alain utilise une harmonisation avec la gamme par tons afin de mener B à une transposition un ton plus haut (serait-ce une extrapolation de la technique de réexposition de la forme sonate ?).



Yannick Merlin

Organiste de Notre-Dame-des-Champs à Paris, professeur agrégé de musique