Faux-jours et pleine lumière : Ravel

par

Marcel Marnat

Séance du 14 janvier 2009

Le texte suivant réélabore (tout en lui conservant les sinuosités, voire les familiarités d'une communication orale) une conférence prononcée le 14 janvier 2009 en la salle des séances de l'Institut de France. Outre la suppression de quelque dix-sept citations musicales, ces retouches ont été introduites pour satisfaire aux exigences d'une lecture continue.

Parmi les compositeurs français, quatre œuvres alimentent, depuis des années, le pactole amené par « les dix de nos œuvres les plus exportées ». Et, au milieu des *Feuilles mortes*, parmi les *Vie en rose* et autres *Comme d'habitude*, on a la surprise de lire, chaque année, quatre (voire cinq) titres de musique dite « classique » du XXe siècle. Et tous les cinq de Maurice Ravel. Ainsi *Boléro* ou l'orchestration des *Tableaux d'une exposition* dament-ils le pion à des centaines de titres de « variétés », plus « populaires », prétend-on, mais aussi nettement plus éphémères.

Voilà qui donne à penser. D'autant plus que de malicieux comptables démontrent que *Boléro* durant environ un quart d'heure (alors que le nombre des exécutions est tel qu'il en démarre environ une toutes les quatorze minutes) on peut estimer que, depuis des lustres, notre planète baigne dans un *Boléro* perpétuel.

Morale

Il eut été bien embarrassé, notre Ravel, devant de tels chiffres, lui qui, au mieux, désignait son *Boléro* comme un simple exercice d'orchestration ! Et tout à fait ahuri de découvrir que *Ma mère l'Oye*, *Daphnis et Chloé* ou son *Concerto en sol*, œuvres savantes, et complexes, viennent juste derrière.

Ravel partage ainsi, avec Mozart, le mérite apparemment inexplicable d'être le seul musicien dont l'œuvre soit à la fois indispensable (à quiconque a un peu d'oreille musicale), tout en s'étant soumise à une exigence sans faille, tant pour la qualité mélodique que par la perfection de la réalisation… En fin de carrière, *Boléro* (même rythme immuable, thème unique répété sans souci de le « varier », tonalité fixe…) fut une façon paradoxale de tout ramener à zéro, mise à plat des mécanismes de la musique savante qui, contre toute attente, allait aider des millions d'auditeurs à scruter des musiques de plus en plus élaborées (à commencer par d'autres œuvres de Ravel !).

01-2010-Marnat-ok:communication 14/02/11 14:14 Page 8

Ainsi ont-ils abordé (conquis ?), à travers les siècles et les « genres », un répertoire que l'enregistrement longue durée allait étendre sans limites… De la sorte, Ravel n'est-il pas une porte d'accès vers d'immenses territoires culturels ?

Si, de nos jours, il est le seul compositeur récent à être si présent au sommet du *box-office*, c'est, bien sûr, qu'en tous ses aspects (je veux dire tous les genres sauf la messe et la symphonie !), la petite centaine d'œuvres qu'il nous a laissées a su intéresser tout le monde et se proposer comme modèle. Dans cette petite centaine d'œuvres, il n'y aura pratiquement rien à jeter, tant elles répondent à une exigence, certes, *artisanale*, mais surtout à une autocritique sans faille et donc à une exemplaire honnêteté artistique : nulle part le moindre *bluff*, la moindre affectation (même si on prétendit le contraire !), jamais la moindre faiblesse. Ni facilité, ni remplissage : partout la concision, la netteté du chant, la fermeté du rythme, une probité qui semble née du souci de faire chaque fois mieux et plus grand que le projet l'avait supposé. Devant l'exemple *moral* d'une telle démarche, ce qui compte, ce sont les intentions, d'où une efficacité qui, sans cesse, nous captive ou nous charme tout en étant impérieuse.

Politique

Ce petit homme était de fer et, donc, d'une rigueur morale sans exemple : ni cachotteries ni combines et cela se sent dans sa musique, toujours limpide, surtout lorsqu'elle se met en colère. Ravel est naturellement idéal, sans pose ni redondance : il fut le chef-d'œuvre de l'école de Jules Ferry, le triomphe d'un enseignement laïque et général, capable de faire fructifier le plus rare de tout un chacun. À ce titre Ravel exprime avec acuité la plus éclairée des idées de son époque : né en 1875, il fut l'un des rares grands artistes à mettre de côté le caractère revanchard d'une certaine France issue de la défaite de 1870. De là, dès ses débuts, une œuvre distante et qui sera réputée froide, fût-elle rêveuse, car se situant au-delà de tels conflits.

De cette période (qui s'étend jusqu'à la guerre de 1914) datent *Ma mère l'Oye* et *Daphnis et Chloé* – déjà plus agité. *Les valses nobles et sentimentales* (piano) et les *Trois poèmes de Mallarmé* (chant et petit ensemble) y traduisent pourtant de secrètes inquiétudes, des impatiences ou des doutes que confirment des détails trop traditionnellement occultés de sa biographie. Outre des amours promises à l'échec (on parle beaucoup, depuis quelque temps, de la fameuse Misia Godebska, qui fut successivement Misia Natanson, Misia Edwards puis Misia Sert pour ne rien dire des amants non officiels : les mauvaises langues ne l'appelaient-ils pas « toute la Lyre » ?), Ravel souffre autant de sa petite taille (1,61 m) que des préjugés levés par son origine modeste (sa mère modiste, son père ingénieur malchanceux, dépossédé de ses recherches concernant ce qui sera l'automobile). Voilà qui n'était pas fait pour le situer confortablement dans le « monde », aussi tente-t-il de se faire apprécier par ses jugements pertinents autant que pas son sens intransigeant de l'équité. Ainsi milite-t-il spontanément aussi bien pour les musiques étrangères que pour le capitaine Dreyfus, quand tant d'artistes se repliaient dans le pré carré du bon sens national. Un quart de siècle plus tard, Ravel prenait position vis-à-vis des premières révoltes colo-

01-2010-Marnat-ok:communication 14/02/11 14:14 Page 9

niales (guerre du Rif, 1925). « Méfiez-vous des Blancs », la deuxième de ses *Chansons madécasses*, suscitera l'indignation lors de la première audition parisienne.

Tout aussi parlante, la façon dont il traita la commande d'un *Concerto pour la main gauche*, conçu pour un pianiste (Paul Wittgenstein, autrichien) auquel la Première Guerre mondiale avait arraché un bras. Richard Strauss, Franz Schmidt et Prokofiev avaient été sollicités avant Ravel mais aucun d'entre eux n'avait songé à inclure, dans la musique elle-même, le drame vécu par l'interprète (et, par-delà, à faire surgir le spectre d'une nouvelle guerre mondiale, deux ans avant l'accession des nazis au pouvoir).

Ces incidences politiques (ravivées, bien sûr, par sa participation à la guerre de 1914) l'avaient convaincu, tout jeune, que la musique du XXe siècle n'avait plus le droit de vivre dans une tour d'ivoire. À partir de 1920, notamment, son œuvre, sans le dire forcément, sera intimement militante : *La valse* (orchestre) mais aussi la *Sonate pour violon et piano* (qui mêle le jazz aux « clartés françaises » et aux traditions savantes) reflètent mieux que bien des discours notre civilisation remise en question par la Grande Guerre.

Ainsi, chez Ravel, tout signifie, tout éveille, et avec tant d'éloquence que trop de commentateurs effarouchés (et trop de « proches » égarés par la désinvolture avec laquelle le musicien refusait de s'expliquer) n'ont restitué, de ce créateur exemplaire, qu'un aimable « artiste », rabougri aux dimensions de tel aboli bibelot d'inanité sonore et d'autant plus facilement diminué face à maintes manifestations réputées plus conquérantes (groupe des Six, folklorisme, sérialisme…). Cette pudeur fondamentale de Ravel, jamais lourd ni démonstratif, on sait aujourd'hui combien ce fut une malice pour pénétrer plus profond et obséder davantage. L'approche de ses contemporains n'en fut que plus distraite et plus réductrice alors que, dès 1926, nous avons vu ses *Chansons madécasses* prétexter de textes du XVIIIe siècle pour inaugurer une véritable musique politique (sans lien, aucun, avec celle qui naissait en URSS).

Références ?

Et si Ravel est, de nos jours, le musicien du XXe siècle le plus interrogé du monde, n'est-ce pas pour avoir tout dit dans une langue digne de tout le monde ? Ainsi, d'une envergure exceptionnelle, sous ses dehors de divertissement, le *Concerto en sol* fait-il la synthèse de tout ce qui peut préoccuper un artiste en 1930 : prestiges du rythme, éloignement de la foi, ressources du passé… Mais, simultanément, le *Concerto pour la main gauche* hurlait, avec une véhémence de tribun, l'angoisse que fait naître la nouvelle levée générale d'idéologies belliqueuses, en Italie comme en Allemagne.

Après cette évaluation, je dirais « militante », de la présence de Ravel, il convient sans doute de nuancer et de l'humaniser en abattant bien des malentendus qui multipliaient les zones d'ombre. Révélatrices, par exemple, ses parentés avec certains poètes et on peut se poser la question : est-il côté Ronsard ou côté Malherbe ? Il sera tout acquis à Verlaine autant qu'à Mallarmé, certes, mais son œuvre ne fera pas le moindre écho ni à Apollinaire ni à Valery qui nous parais-

01-2010-Marnat-ok:communication 14/02/11 14:14 Page 10

sent pourtant si proches. Et pourquoi cette tardive, unique, minuscule mélodie sur des vers (obscurs à plaisir) de Léon-Paul Fargue, un intime de toujours, cependant ? Qui prétendra posséder la réponse ? Certes, le *Concerto pour la main gauche* est digne d'Agrippa d'Aubigné mais *Daphnis et Chloé* doit si peu à Longus !

À ce jeu des équivalences, on prendrait d'autant plus de risques que la vérité oblige à dire que, du point de vue culturel, Maurice Ravel ne fut pas dévorant. Le nombre d'ouvrages non coupés que l'on trouve dans sa bibliothèque en témoigne et plus encore la rapide fatigue que trahissent tant de livres décortiqués partiellement… Ainsi se révèle, sans pose, qu'un grand compositeur n'est pas forcément un fort en thème. Mais, justement : avec une désinvolture dont on s'enchante, Ravel fit toujours litière des idées reçues. Dès lors, à lui seul, il suffirait à prouver que l'essentiel n'est pas de savoir mais de trouver.

Courtes vues

Les fruits d'une telle insouciance étant au-dessus de leur moyenne, ses proches parlèrent complaisamment des noblesses d'un « artisanat » ou de « magie », quand on ne suggérait pas d'aimables « impostures »… Rien de mûrement élaboré, à les en croire ! Avec des amis pareils, on se passe d'adversaires… Klingsor, Suarès (tardivement) puis Jankélévitch mis à part, l'effet réducteur de ces premiers commentateurs fut désastreux. Cinquante ans après sa mort, Ravel passait encore pour un délicat petit maître, si délicieusement français qu'on le donnait comme exemple au Conservatoire… rien de tel pour que les jeunes générations soient tentées de passer outre : en témoignent, hélas, des textes parfois navrants (anciens, il est vrai) d'André Boucourechliev ou de Pierre Boulez. Un simple fait statistique aurait pourtant pu alarmer nos exécuteurs hexagonaux : la musique de Ravel eut, de son vivant, un retentissement planétaire et, depuis la Seconde Guerre mondiale (du fait du développement du disque et des médias), il est non seulement l'un des compositeurs les plus joués mais aussi les plus *interrogés* du monde. Fortune singulière pour une œuvre qui (même ceux qui s'y voulaient rebelles le reconnaissaient) n'est jamais démagogique, simplette ni basse !

Et, comme souvent, la vérité nous vint de l'étranger. Je me dois de citer Arbie Orenstein qui, avec une bourse de Princeton, travailla dix ans sur Ravel, redressant des dizaines d'erreurs, rectifiant presque toutes les dates… Un exemple parmi d'autres : allez savoir pourquoi ? à peu près toutes celles du catalogue Durand (l'éditeur de Ravel !) étaient fausses ! Il faudrait parler aussi de l'exhumation de pages entières, non publiées par Ravel, notamment des travaux de conservatoire et des trois *Cantates* pour le prix de Rome.

Faux départ

La simple histoire annonçait cette singularité dès les premiers jours. Après quelques mélodies données en privé et un *Mouvement de sonate* (probablement joué au Conservatoire dans la classe de Fauré), tout, de sa fondamentale œuvre pour piano, fut confié aux mains de Ricardo

01-2010-Marnat-ok:communication 14/02/11 14:14 Page 11

Vinès, pianiste catalan qui, à quelques jours près, avait exactement le même âge que Ravel. Envoyé à Paris comme enfant prodige, Vinès eut à maîtriser tout ensemble le français et le clavier… C'est lui qui, avec l'ardeur des néophytes (déchiffrant Mallarmé après avoir colonisé toute la littérature symboliste) suscitera l'essentiel de la culture ravélienne… Confiant, Ravel n'en sera pas moins reçu dans l'arène publique avec le beau chahut qui accueillit, le 5 mars 1898, le massacre, à deux pianos, de ses *Sites auriculaires*. Non seulement ce titre à la Satie (à moins qu'il ne soit mallarméen ?) créait la perplexité mais encore il tenait du pied de nez, de très expressifs carillons s'y intitulant « Entre cloches ». Les interprètes (Ricardo Vinès, donc, et une certaine Marthe Dron) ayant peu ou pas répété, ce fut un cafouillis si fastueux qu'on en oublia la calme *Habanera* qui préludait. Seul, Debussy écouta de près cette *Habanera*, une géniale trouvaille pianistique en assurant la continuité… Cinq ans plus tard, le maître crut pouvoir s'emparer de cette astuce (*Soirée dans Grenade*) : comment imaginer que le petit gommeux qu'était alors Ravel aurait de l'avenir ? Échanges aigres-doux, faux scandale, rupture…

Dès ses débuts, Ravel avait ainsi creusé un espace sonore où les doctes de tout poil allaient s'égarer. S'évadant des repères, il s'affirmait seul (avec Debussy, mais autrement), seul à s'installer dans une musique aussi éloignée du Conservatoire (Massenet, Fauré) que de la *Schola Cantorum* (César Franck et ses disciples, jusqu'à d'Indy). Il ne m'appartient pas de parler technique mais on peut dire que Ravel s'installa d'emblée dans un climat harmonique et des couleurs bien à lui. Il aimait les notes « à côté », un peu fausses, voire très fausses, quitte à les justifier dans les mesures suivantes en consolidant l'harmonie ainsi distendue. Cette hardiesse agaça d'autant plus qu'elle élargissait l'espace des possibles alors que Debussy (que l'on commençait seulement à tolérer) explorait plutôt, dans le malaise, l'épaisseur de l'accord. Là où, schématiquement, Debussy étoffe, Ravel, au contraire, dénude, gratte la musique jusqu'à l'os au lieu de lui ajouter chair et sensualité. Parallèlement, dans le domaine du timbre, Ravel proclame son goût pour les pianos un peu cul de bouteille, les hautbois nasillards, les couleurs tour à tour rompues et épicées. Voilà qui est tout général, bien sûr, mais on peut dire que Debussy se situe volontiers entre l'éclat et l'intranquillité (*Iberia*, *La mer*, etc.) alors que Ravel tend à un discours impératif : *Jeux d'eau*, *La valse*, *Main gauche*… Rebutés par cette autorité soumettant tous les éléments, maints étourdis en vinrent à considérer Ravel comme un épigone plutôt mesquin de Debussy, voire de Chabrier : « Une *Espagna* au compte-gouttes » dira Pierre Lalo à propos de la *Rapsodie espagnole*.

À vingt-trois ans Ravel n'en était pas moins célèbre parce que détesté, descendu en flammes ; lire la *Revue musicale* alors animée par l'illustre Jules Combarieu laisse pantois : en 1910, une douzaine de lignes sur la création de *Ma mère l'Oye* contre quatre pages célébrant la création de *Jeanne la France* d'Henri Bougault-Ducoudray…

Cornaqué par Gabriel Fauré, dès la fin des années 1890, les salons ouvrent pourtant leurs portes à ce Ravel un rien farouche : milieux conventionnels auxquels ce *dandy* fait face en affichant des manières apaches. Il est alors chevelu, barbu, poilu. Tristan Klingsor écrira, en 1939 :

> *Fluet et résistant, volontiers moqueur et pourtant secrètement décidé. Je l'ai toujours connu ainsi. Il semblait mystérieux parce qu'il était trop pudique pour dévoiler sa profonde ardeur.*

01-2010-Marnat-ok:communication 14/02/11 14:14 Page 12

Une pointe d'humour l'aidait à se mieux masquer […] *Si la sociabilité était, chez Ravel, un besoin de nature, les promiscuités de la camaraderie lui étaient visiblement importunes. Hors ses proches-parents et ses condisciples, Ravel ne tutoyait personne.*

Brève, cette « période mondaine » accéléra néanmoins la création de toutes ses premières œuvres. Un mois après les sifflets suscités par *Sites auriculaires*, Ricardo Vinès lançait le mordant *Menuet antique* (encore un télescopage de notions incompatibles), une rêche caricature du classicisme qu'un an plus tard viendra contredire l'*Ouverture* (dite de « féerie » !) d'une première *Schéhérazade*, filandreusement *modern'style*… C'est sans doute la seule œuvre ratée laissée par Maurice Ravel : assommé, Vincent d'Indy parlait de « chère rasade »… reste que ce premier essai d'orchestre eut l'avantage de relativiser tout ce qu'on lui avait appris. Cinq ans plus tard, avec la seconde *Schéhérazade* (chantée) que nous connaissons bien, Ravel s'affirmait comme le plus subtil orchestrateur français de tous les temps. Il lui arrivait même, sûr de sa maîtrise, de parodier (pasticher ?) des modèles que peut-être il n'appréciait guère : je songe à ces fragments quasi oubliés d'une orchestration du *Carnaval* de Schumann que, début 1914, Ravel établit à la hâte pour Nijinski (alors en rupture avec Diaghilev). On a la surprise d'entendre du Tchaïkovski…

Carrière

Avec Ravel, les choses vont vite. Au Conservatoire, Fauré lui est plus une « relation » qu'un professeur et celui qui lui apprend l'essentiel, c'est André Gédalge, pittoresque petit bonhomme qu'un immense béret faisait ressembler à un bolet. Mais quel pédagogue ! De Ravel à Ibert, Milhaud, Wiener ou Honegger, tout notre entre-deux-guerres passera par la classe de ce « maître de contrepoint et de fugue » (ainsi que le définissent les dictionnaires). Un maître qui affirmait crânement : « Faites-moi huit mesures de musique qu'on puisse chanter sans accompagnement, nous verrons après. » Simultanément, c'est Fauré qui, songeant aux éventuels avantages matériels, lui fera perdre pas mal de temps en le convaincant de se présenter au prix de Rome. Au moins son rejet définitif, en 1905 (alors qu'il compose ses *Miroirs* !), provoqua-t-il un tel scandale que sa jeune gloire (il avait 30 ans) s'en trouva définitivement établie.

En effet, au clavier, Ravel passait, alors, de la mondaine *Pavane pour une Infante défunte* (1899) à *Jeux d'eau* (1902) puis aux cinq pièces des *Miroirs* (1905), pages qui, dans la postérité du Liszt le plus délié, donnent tout de suite du grain à moudre à tous ceux qui, en France, font évoluer le piano, en cette période indécise qui précède la Première Guerre mondiale (Debussy, Séverac, mais surtout Albéniz qui entreprend *Iberia* simultanément et Granados qui ne composera ses *Goyescas* qu'en 1912). En coulisse naissaient un *Quatuor* (commencé en 1903 : probablement le plus joué du monde) ou cette *Sonatine* dont Alfred Cortot écrira qu'« elle rend la musique plus musicale »… On ne saurait mieux dire mais, dorénavant, ce qui compte, il faut le redire, ce sont les intentions. Et à partir de là, l'approche de ses contemporains fut de plus en plus distraite et réductrice. Certes, Ravel dédaignait le narcissisme, les confidences, l'exhibitionnisme. Son langage, d'une concision hautaine, il laissait aux autres le soin de le décrypter. Mais n'était-ce pas s'exposer aux malentendus ?

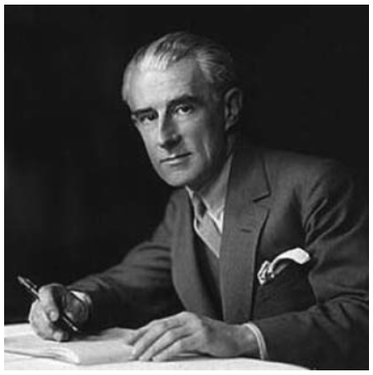
01-2010-Marnat-ok:communication 14/02/11 14:14 Page 13

Contrastes

1906 sera le théâtre d'une véritable explosion : une brassée d'audacieuses mélodies couronnées par les insolentes *Histoires naturelles* (troisième scandale : Fauré et Debussy seront hostiles, désormais), provocations parallèles à six ans passés sur un grand opéra qui n'aboutira jamais (*La cloche engloutie*, d'après Hauptmann). Cet échec secret, Ravel le compensera en se consacrant à un livret loufoque, *L'heure espagnole*, un petit acte de Maurice Legrand *alias* Franc-Nohain, découvert à l'Odéon et dont la salacité distanciée allait, quatre ans durant, effaroucher l'Opéra-Comique.

On imagine que ce qui était perçu comme une crispante alternance de sérieux et de provocation signifiait, en fait, qu'il n'y a pas d'art mineur, que la noblesse du métier peut s'exercer sur tous les tons. Ainsi aborde-t-il, simultanément, à un romantisme si exacerbé qu'il en devient « moderne » (*Gaspard de la nuit*) et ceci avant de s'atteler à l'Antiquité sur le mode impressionniste (*Daphnis et Chloé*). Ce qui pourrait n'être que paradoxal continue, cependant, de créer ces espaces imprévus où se déploient de nouvelles significations du son.

Coïncidence ? Tandis qu'il s'éloigne quelque peu de Vinès, devenu trop mystique à son goût, livré à lui-même, Ravel abandonne son *look* apache-hidalgo et, physiquement, devient glabre, net, aigu, d'une troublante noblesse de visage, combinant l'énergie, l'intelligence et quelque chose de fragile et frémissant qui, pour ses familiers, évoquait l'écureuil…



Maurice Ravel (D.R.).

Né au sein du symbolisme, Ravel n'en continue pas moins d'animer de fertiles équivoques mais sans renoncer, jamais, ni à la lucidité ni à quelque malice : lorsqu'en 1910 il lui faut lancer sa Société de musique indépendante pour en finir avec l'hégémonie de la Société nationale (entendez le chauvinisme – *ars gallica* – de Saint-Saens et d'Indy), il évitera de se mettre en avant, jetant sur la scène deux gamines de onze et quatorze ans qui, de la sorte, ânonneront la première mondiale de *Ma mère l'Oye* !

Ces élégances de comportement n'égarent pas tout le monde : si les professeurs de la *Revue musicale* passent à côté, Jacques Rouché, alors directeur d'une scène d'avant-garde (le théâtre des Arts, actuel théâtre Hébertot) va, lui, demander à Ravel d'étoffer cette esquisse. Orchestrée et considérablement allongée, l'œuvre devint ballet (1913) et surtout l'une des œuvres les plus jouées et les plus justement admirées de tout le répertoire français. Cette progression dans l'envoûtement est néanmoins contemporaine des acerbes *Valses nobles et sentimentales* (1911), fausse allusion à Schubert (très mal connu à l'époque), commençant dans le panache et la dissonance pour s'acheminer, insidieusement, vers la solitude et le silence : rien de tel pour n'être jamais joué (voir à ce sujet les mémoires d'Arthur Rubinstein). Dans la même foulée, les *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) proposeront, à la France, l'alchimie d'un ensemble raréfié et d'une écriture vocale explosant la sacro-sainte prosodie française. Tant sur le plan vocal (dérivé

01-2010-Marnat-ok:communication 14/02/11 14:14 Page 14

d'*Erwartung* que lui a fait découvrir son condisciple Alfredo Casella) que sur celui du traitement instrumental (*Pierrot lunaire* dont Stravinski vient lui vanter les « effets »), il s'agit d'un hommage à cet Arnold Schönberg dont, alors, nous ignorions tout, en France…

Ce goût de perpétuellement muter ne pouvait que dérouter, et plus encore lorsque Ravel entreprend une série de réinventions néoclassiques (*Le tombeau de Couperin*) en même temps qu'il va rendre hommage aux vertus apaisantes de l'académisme (*Trio*) !

Effondrement

Ravel n'a jamais eu la plume facile et le voici suant sang et eau sur ce *Trio* qu'il prétend imiter de Saint-Saens (Paris ignore les lumineux trios de Dvorak !). Inévitablement, le modèle va s'effacer : les premières mesures épousent un rythme basque, le deuxième mouvement sera sous-titré *pantoum* (par allusion à certaines formes de la poésie malaise jadis adoptées par Baudelaire), quant à la *Passacaille*, préludant amplement, à la seule main gauche, sa monumentale gravité va très au-delà des effusions qu'en France on concède aux mouvements lents… Depuis les romantiques, ajouter un *finale* à des pages pareilles est déjà, en soi, un problème. Et voici qu'en août 1914, la brutale explosion du premier conflit mondial plonge Ravel dans les affres.

Par nature, il est pacifiste et antinationaliste. Néanmoins, il ne peut supporter de voir ses amis (et son propre frère cadet) faire la guerre quand sa faible constitution le confine à l'arrière… Puérilement, il arguera de son faible poids pour être incorporé dans l'aviation, ce à quoi on lui oppose, bien sûr : « Vous serez plus valeureux en composant de la musique. » Or, précisément, les circonstances font qu'il ne peut plus composer selon « l'art pour l'art » qui sévissait jusqu'alors exclusivement, tout au moins dans son domaine. Ainsi pense-t-il que la musique doit absolument faire percevoir, physiquement, la bigorne générale qui mène alors le monde entier au suicide… En fait Ravel renoue avec les intuitions surprenantes qui avaient été les siennes, dix ans auparavant, alors qu'il découvrait les usines de la Ruhr, affirmant alors qu'il fallait désormais prêter l'oreille au vacarme des bielles et des marteaux-pilons… C'est ainsi que, théoriquement serein, le *finale* appelé par le *Trio* devra, pour raccorder avec le reste, résumer toute l'époque : débutant selon des irisations impressionnistes, il évoluera, de la sorte, vers une colère bientôt véhémente et s'achèvera par un long cri…

Hauteur de vue

Il fallut une intervention ministérielle pour que Ravel, versé dans l'auxiliaire, finisse brancardier à l'arrière de Verdun, expérience prostrante sur laquelle sa correspondance (naguère publiée par Jean Roy) reste d'une hauteur de vue surprenante (pas une seule fois le mot « boche » !). Mais toutes ses attitudes futures en seront marquées.

D'abord le rejet des *embusqués*, si prompts à donner des conseils et à jouer les va-t-en-guerre. La coupe déborde quand un assortiment de musiciens patriotes lui demande de signer une pétition tendant à interdire en France l'exécution de toute musique teutonne :

01-2010-Marnat-ok:communication 14/02/11 14:14 Page 15

> *Il serait dangereux, pour les compositeurs français, d'ignorer systématiquement les productions de leurs confrères étrangers* […] *Notre art musical* […] *ne tarderait pas à dégénérer, à s'enfermer dans des formules poncives. Il m'importe peu que M. Schönberg soit de nationalité autrichienne. Il n'en est pas moins un musicien de haute valeur* […] *Bien plus, je suis ravi que MM. Bartok, Kodaly et leurs disciples soient hongrois et le manifestent dans leurs œuvres avec tant de saveur. En Allemagne* […] *il est possible que, bientôt, de jeunes artistes s'y révèlent qu'il serait intéressant de connaître ici* [6 juin 1916].

À Verdun comme ailleurs (en 1916, la bataille de Verdun ne fait que commencer), dans la boue et sous les obus, Ravel reste fidèle à lui-même : propre, sans concession. Cette sainteté laïque est assurément le chef-d'œuvre de l'école de Jules Ferry, je l'ai déjà dit.

Mais après la guerre ? Évidemment, tout change et d'abord, à titre personnel, Ravel se retrouve absolument seul, sa mère ayant été emportée, en 1917, par une maladie sans rémission (son père était mort en 1908, alors que le musicien élaborait *Gaspard de la nuit*). Artistiquement, sans rien renier, il sait que sa musique doit être réorientée. La beauté n'y est plus une nécessité première : l'urgence, c'est d'éveiller.

La frivolité parisienne tend, au contraire, à s'étourdir : ce seront les Années folles. Le groupe des Six n'est pas loin d'affirmer que la « musique sérieuse » (notamment Beethoven et Wagner) a mené à l'abîme et qu'il vaut mieux, désormais, se contenter de numéros de cirque. Debussy, Ravel et Stravinski sont voués aux gémonies. Diaghilev et ses Ballets russes changent de cap et, après un dernier chef-d'œuvre (*Le tricorne* de Manuel de Falla en 1920), dérapent vers le divertissement. Ravel est relancé sur le projet d'une « apologie de la valse viennoise »… et, malgré ses nombreux différends avec Diaghilev, il accepte parce que c'est une idée qui le poursuit depuis 1906… Mais la réaliser après avoir vécu la Grande Guerre ? Dans l'angoisse d'un hiver glacial, il s'abîme, dans une maison isolée, en Ardèche, sur un projet qui est devenu un « tournoiement fantastique et fatal ». En quelques semaines naît *La valse*… et cela ne ressemble guère à ce que souhaitait un Diaghilev tellement soucieux de complaire à la mode ! Rupture.

D'autant plus significative que Ravel reste très au courant de tout ce qui se passe : il applaudit à la (tardive) création parisienne de *Pierrot lunaire*, il encourage même Milhaud (qui, pourtant, l'avait enterré) et Honegger. Le bruitisme italien, le jazz, la *Revue Nègre*, tout l'intéresse, à condition que ce ne soit pas prétexte à excommunications… Poulenc et Honegger auront tôt fait de se rapprocher de lui car, qu'on le veuille ou non, depuis la mort de Debussy (peu avant la fin de la guerre), il est le seul Français qu'on écoute vraiment. Parisien de fraîche date, Serge Prokofiev constatera, en 1923 : « À Paris, le seul qui sache où il va, c'est Ravel… » Et l'importance prise par l'œuvre fait oublier qu'en 1920, Maurice Ravel n'a guère que quarante-cinq ans !

Réinstallation

L'héritage inattendu qui lui vint d'un oncle (Édouard Ravel, peintre suisse) le convainc de changer de vie, de s'éloigner de Paris, de prendre du recul. Tous ses amis se mettent en chasse

01-2010-Marnat-ok:communication 14/02/11 14:14 Page 16

et c'est quasi par hasard qu'en avril 1921, l'un des hommes les plus célèbres de la France des Paul Morand, Proust, Cocteau, Abel Gance et autres Gide s'installe à Montfort-L'Amaury, un mesnil chic à quelque 40 kilomètres de Paris, où on lui a déniché un pavillon modeste mais avec vue imprenable sur un paysage de rêve.

Il faudra y entreprendre bien des travaux et Ravel, qui n'a plus un sou, doit se faire peintre, maçon, architecte… Après quatre ans de bricolages, ce gîte exigu devient demeure, demeure d'une bizarrerie à la Edgar Poe, à la fois béante (sur l'extérieur) et confinée sur ses secrets : Ravel y travaillera le dos tourné à la campagne. C'est pourtant là que va naître le plus significatif de son œuvre, entre des promenades en forêt de Rambouillet et des crises de cafard qu'il combat en fuyant, à Paris, s'arsouiller au *Bœuf sur le toit*… Une vie de vieux garçon bien caractéristique sur laquelle les étourdis s'interrogent vainement : Ravel est moins seul qu'on le dit et sait parfaitement combattre son vide affectif entre amis fidèles et bonnes fortunes tarifées.

Outre un cercle de fervents de plus en plus nombreux (les pianistes Henri Gil Marcheix, Vlado Perlemuter, Robert et Gaby Casadesus – qu'il vient de marier –, la cantatrice Madeleine Grey dont on a publié récemment des souvenirs réjouissants, quelques écrivains locaux), pour la première fois, il accueille un vrai disciple, je veux dire un tout jeune homme de vingt-neuf ans son cadet. Un violoniste qui gagne sa vie dans l'orchestre du *Moulin-Rouge* et qui s'est vu joué au centième concert de la Société indépendante : on avait cru à une page de Darius Milhaud, présentée sous un pseudonyme ! C'est qu'il s'appelle Manuel Rosenthal et, poursuivant son travail, il deviendra un compositeur hardi quand bien même le fait qu'il soit promis à être l'un des chefs d'orchestre français les plus fameux (avec Monteux et Münch) ait fait oublier une création qui reste, aujourd'hui, à découvrir. Et guider ce jeune talent ne fait que confirmer Ravel dans l'idée qu'il lui reste beaucoup à dire, et toujours mieux.

Rayonnement

D'abord, il dame le pion à ses jeunes détracteurs en composant, selon leurs principes (thèmes populaires, harmonie agressive, invention instrumentale, plaisante férocité), une *Sonate pour violon et violoncelle*, vitriol sonore d'une difficulté acrobatique qui, de nos jours (et à bon droit), tétanise les auditoires… Publié à part, le premier mouvement de cette pelote d'épingles s'était voulu « à la mémoire de Debussy », voici donc une mise en perspective résolue, sans « debussysme » affecté (ni bastringue branché) : du Ravel emblématique. Il entreprend aussi une *Sonate pour violon* (terminée quatre ans plus tard) et, simultanément, l'orchestration des *Tableaux d'une exposition* (commande de Koussevitzky, brouillé avec Stravinski après avoir bousillé les *Symphonies d'instruments à vents*). Naissent aussi quelques mélodies (dont *Ronsard à son âme*, si révélateur), enfin *Tzigane*, pour la compagne de Béla Bartók (lequel haïssait le tziganisme !) : beaucoup de violon, décidément, pour un pianiste qui a abandonné la carrière… Ajoutons divers menus travaux, un rien erratiques : tout se passe comme si Ravel se dérobait, consciemment ou non, à la mise en route de *L'enfant et les sortilèges*.

01-2010-Marnat-ok:communication 14/02/11 14:14 Page 17

Œuvre pivot

Ce sera le fruit de douze ans d'abandons divers ! En 1913, Jacques Rouché, devenu directeur de l'Opéra de Paris, avait demandé à Colette (alors l'épouse du rédacteur en chef du plus important journal du matin) le livret d'un ballet. Naguère sulfureuse, Colette était mère depuis peu (Bel Gazou) et, pieusement, proposa un *Divertissement pour ma petite fille* qui ne fut pourtant esquissé qu'en 1916. Rouché avance alors le nom de Ravel qui fut immédiatement adopté. C'est, du moins, la version donnée par Colette. Colette et Ravel s'étaient connus vingt ans auparavant dans le salon de Madame de Saint-Marceau, durant la brève période où l'élève de Fauré s'était voulu mondain. Aucun atome crochu ne se manifesta et, vingt ans plus tard, toute l'affaire se traita par correspondance… Le canevas 1916 fut envoyé au compositeur, alors près de Verdun : pas de réponse. C'est seulement en 1918 que, revenu à la vie civile, le musicien aurait eu vent de ce *Divertissement pour ma fille* qu'il refusa radicalement, précisant : « Je n'ai pas de fille… » Sans doute Rouché voulut-il sauver son affiche mirifique. Le ballet devint opéra (une des frustrations de Ravel) et on crut pouvoir y songer sérieusement.

Mais c'est seulement trois ans plus tard, qu'expédié à Megève (pour ce qui semble bien avoir été un début de tuberculose), le compositeur, désœuvré, se penche distraitement sur le texte qu'on lui a fait parvenir. Et c'est, tout de suite, pour demander des transformations :

> *Le récit de l'écureuil ne pourrait-il se développer ?* […] *Que penseriez-vous de la tasse et de la théière, en vieux We[d]gwood, donc deux chanteurs noirs, chantant un rag-time ?* […]

Colette n'était point sotte : absorbée par sa carrière littéraire, bousculée par une vie sentimentale plutôt laxiste, elle laissera Ravel faire ce dont il avait envie. Mais les choses restent au point mort encore cinq ans durant. Le *Journal à rebours* (que Colette publiera en 1941) est, sur ce point, totalement fantasmatique. On ne s'y étonne même pas que ce soit Raoul Gunzbourg, patron inamovible (quasi soixante ans durant !) de l'opéra de Monte-Carlo qui ait, finalement, convaincu Ravel de se remettre à ce qui est devenu *L'enfant et les sortilèges*. Gunzbourg a-t-il promis des émoluments historiques pour les cinquante ans du compositeur ? Mais alors pourquoi pas Rouché, ami de longue date, et pourquoi pas à l'opéra de Paris, tellement plus prestigieux ? Même devenu caduque le contrat avec Paris ne pouvait-il être renouvelé ? Y a-t-il là-dessous quelque friction politique ? On n'en sait trop rien car si Rouché était résolument marqué à droite (il venait de monter à grands frais *La légende de saint Christophe* de Vincent d'Indy) il avait, tout autant, en 1921, adopté *L'heure espagnole*, au grand applaudissement de Ravel. Un exemple parmi tant d'autres des innombrables petites obscurités qui demeurent dans la biographie du musicien.

Récapitulation

Toujours est-il que, soudain, les choses vont bon train. En un an, cette petite heure de musique est menée à bien et ce sera la stupeur. Une série de tableautins permet à Ravel de passer en revue presque toute l'histoire de la musique, de Josquin à la *Revue nègre* en passant par Monteverdi ou

01-2010-Marnat-ok:communication 14/02/11 14:14 Page 18

le *bel canto*. Massenet est à peine paraphrasé (*Toi, le cœur de la rose* = *Adieu notre petite table* !), Bach sera cité textuellement dans la scène au jardin… nous aurons là un kaléidoscope bouffon qui va se décanter petit à petit, passant par de pénétrantes inflexions sociales (apostrophe de l'Écureuil) avant de déboucher sur l'impuissance, la solitude, la panique devant une vie qui s'annonce terrifiante… À l'issue l'enfant appelle au secours : ma-man.

« Moralité puérile et honnête » se permet d'écrire un encombrant imbécile quand, avec sa pudeur et sa concision habituelles, notre ex-symboliste proposait une allégorie de ses préoccupations quotidiennes… *L'enfant et les sortilèges* sera créé à Monte-Carlo le 21 mars 1925 pour le cinquantième anniversaire du compositeur. Rouché n'était pas totalement étranger à cette décentralisation puisque son gendre avait participé aux décors… Plus intéressant, pourtant : la chorégraphie avait été confiée à un certain George Meltinovitch Balanchivadzé, maître de ballet de vingt et un ans qui sera bientôt l'un des plus éminents chorégraphes du XXe siècle sous le nom, plus maniable, de Georges Balanchine…

Tant qu'on n'aura pas produit le manuscrit de Colette (?), il est difficile d'évaluer les modifications que Ravel fit subir au texte proposé. La seule page qui en a été montrée illustre le duo de la théière et de la tasse, lesquelles parlent auvergnat et s'envoient de franchouillards *fouchtri-fouchtra*… S'il est évident que, dans la version définitive, les plaisanteries sur l'acteur japonais Sessue Hayakawa (et le renfort d'argot militaire) relèvent de la plume du compositeur, s'il est probable que le « Discours de l'écureuil » traduit ses indignations socialistes, le reste est, certes, moins évident : le « maman » final vient d'une page superbe de Colette, dans *la Chambre éclairée*, évoquant les agonisants sur les champs de bataille… Ainsi le nom de Colette restera sur les affiches : Ravel avait une plume suffisamment exacte pour, en quelques retouches, faire d'un canevas passe-partout une œuvre singulièrement personnelle. Dès lors on n'a pas fini d'interroger l'œuvre pivot de notre énigmatique quinquagénaire.

Militant

L'accueil de *L'enfant et les sortilèges* fut pour le moins mitigé. Si on fut poli à Monte-Carlo, Paris siffla copieusement quand l'Opéra-Comique (toujours pas l'Opéra tout court) le donna un an plus tard. Spécialement le « Duo des chats » (contrairement aux sottises que Colette prête au musicien, concernant les onomatopées à utiliser, Ravel ne fait qu'y transcrire les rages de ses siamois !), duo qui, par sa férocité, séduisit définitivement Honegger. On en vient à penser que par ses aspects militants plus ou moins voilés, le reste de la carrière de Ravel va germer à partir des détails de cette œuvre somme (tout de suite : les *Chansons madécasses*, déjà évoquées). Depuis *La valse*, en effet (ou même le finale, littéralement panique, de *Daphnis*, né peu avant 1914 ?), Ravel a de plus en plus tendance à conclure dans un climat d'apocalypse, parfois masqué par l'humour : une ravissante petite fanfare (composée début 1927 pour un ballet collectif intitulé *L'éventail de Jeanne*) s'achève par un vertigineux plongeon de tout l'orchestre, catastrophe indiquée *Wagneramente*.

01-2010-Marnat-ok:communication 14/02/11 14:14 Page 19

Tout aussi significative la prégnante *Sonate pour violon et piano* qui, créée avec la participation de son condisciple George Enesco, suscita bien des discussions avec l'illustre violoniste. Un *allegro* rayonnant y sera contredit par un mouvement lent, sous-titré *blues*, où Ravel tire un effet harassant de syncopations empruntées au jazz (on sait l'estime dans laquelle il tenait le duo de Wiener et Doucet, applaudi au *Bœuf sur le toit*). Traditionnel, un premier finale fut (au témoignage de Manuel Rosenthal) mis au feu comme « trop joli » : la version définitive que nous connaissons enchaîne donc un mouvement perpétuel qu'à l'exemple d'Oïstrakh, il ne faut pas craindre d'articuler avec la plus grande sauvagerie possible.

La tendance culmine, évidemment, avec le *Boléro* qui, partant d'un thème caressant (proposé en ut majeur), identique à lui-même, va devenir de plus en plus menaçant du fait de l'amplification imperceptible de tout l'orchestre. Cette intoxication imparable finira par se fracasser d'elle-même de façon tragique… Comment ne pas y lire une allégorie des propagandes qui, insidieuses au départ, aboutiront aux embrasements de la Seconde Guerre mondiale ?

Plus évident encore, le *Concerto pour la main gauche*. Marguerite Long (qui préféra ne pas s'y risquer) fut la première à en confirmer les intentions prophétiques :

> *Tout, ici, est grandiose, monumental, à l'échelle des horizons flamboyants, des vastes troupeaux humains grimaçants de souffrance et d'angoisse, des monstrueux holocaustes où se consument les corps et s'engloutit l'esprit…*

D'un bout à l'autre y plane le spectre du *Dies irae*… Peut être, de Ravel, la musique la plus haute, en tout cas la moins équivoque et la plus grave.

Désormais armé pour toutes les Apocalypses, il n'est pas étonnant qu'il ait accepté la sollicitation qui lui était faite d'écrire la musique d'un film de G. W. Pabst, grand maître alors gauchisant du cinéma allemand. C'était la première fois, en outre (1932), que le Septième Art faisait appel à lui. Mais l'entreprise tourna court. Du projet ne nous resteront que les trois « chansons » de *Don Quichotte à Dulcinée*. Chaliapine devait y chanter : la joie est le seul but où je vais droit et il est vrai que, trente ans plus tôt, éliminé du prix de Rome, Ravel avait écrit à une illustre fauréenne : « Je crois fermement que la joie est bien plus fertile que la souffrance. » La fatalité voulut que ce soit là la dernière œuvre de Ravel menée à terme…

Fin

Parlant de Gauguin, Mallarmé célébrait « Tant de mystère dans tant d'éclat »… C'est peut-être là tout le secret de la *présence* ravélienne : ne s'être jamais avoué submergé par l'angoisse, avoir chaque fois entrevu ce qu'il appelait « le fond du tunnel ». Relativement peu lettré, Ravel se refusait *ipso facto* les consolations rêveuses. Sa bibliothèque en témoigne : ont été lus le noir pessimisme de Conrad et le dynamisme impavide de Morand tout autant que les subtilités proustiennes et nombre de rosseries pêchées dans des *Mémoires*. notamment ceux de Madame de Boigne. Tout au long de sa vie, il a évité la préciosité pour bâtir selon l'ardeur et la fermeté.

01-2010-Marnat-ok:communication 14/02/11 14:14 Page 20

Alors, faut-il dire Malherbe plutôt que Ronsard ? Justement, il sait trouver, chez ce dernier, les quelques vers les plus alarmants. De même son indifférence (?) à Valery ou Apollinaire (alors qu'il questionnait volontiers sur le mouvement dada ou les surréalistes) est à céder aux nigauds qui reprocheront à ce prosélyte de Schönberg de n'être pas devenu sériel : il aurait pu répliquer que la tonalité ne lui était que toile de fond, ainsi que l'alexandrin l'avait été pour un Mallarmé. Dès lors, la culture, c'est lui, désormais : entendons par là que c'est lui qui nous aide à mieux comprendre une infinité de choses.

Il lui restait à rappeler combien les dieux sont jaloux. En juillet 1933, quelques mois après un accident de taxi qui l'avait laissé ébranlé, lors d'une de ses heureuses baignades à Saint-Jean-de-Luz, ses amis s'inquiétèrent de ce qu'il tarde à regagner le rivage. On le repêcha faisant la planche : il ne savait plus nager. Un accident cérébral venait de le priver de la coordination de ses mouvements. En un temps record : plus d'écriture, plus même de lecture car, pour lire, les deux yeux doivent se déplacer avec une extrême précision… Bien sûr, plus question de composer. La parole elle-même se fera difficile alors que l'intelligence restait intacte. Tous les traitements furent tentés : l'acuponcture, les plantes, l'hypnose, l'électrothérapie. À l'effarement de ses proches, inexorablement, Ravel, quatre ans durant, déclina. Le 17 décembre 1937, un neurologue de renom tenta une opération. Deux petites semaines, on espéra mais, le 28 décembre, vers 3 h 30 du matin, trois mois avant de compter soixante-deux printemps, le cœur de Ravel cessa de battre.