

## MAURICE RAVEL

---

Nous savions, mais nous voulions malgré tout espérer un miracle : depuis de longs mois, Maurice Ravel ne semblait plus qu'un fantôme survivant au compositeur agile des enchantements qui ne s'épuisent pas. Son visage n'était presque plus son visage, car la flamme qui l'anima naguère ne brillait qu'en de fugitives éclaircies. Il allait, indifférent et las, comme si déjà les choses de ce monde ne comptaient plus de rien pour lui — ce monde où, pareil à l'enfant dont il a traduit l'émoi, il percevait le mystère et devinait les sortilèges ; car son génie fut sans doute d'avoir conservé une âme d'enfant en acquérant tout le savoir des plus doctes, d'avoir joint la naïveté la plus suave et la candeur la plus fraîche aux subtilités les plus exquises : il a été ainsi le poète merveilleux dont le tact inné, le goût parfait, la mesure, surent exprimer tout ce que l'âme humaine renferme de plus secret et de plus délicat, et tout ce que l'univers contient de plus brillant. Et ce pur artiste de la grâce souveraine n'a point manqué de force quand il s'est attaqué à des sujets qui exigeaient de la vigueur. Il a eu tous les dons, ceux qui font les plus grands d'entre les musiciens et ceux qui font les plus délicats. Il les a unis en sa personne si harmonieusement qu'il restera certes comme l'un des représentants les plus accomplis de l'art français.



Maurice Ravel est né le 7 mars 1875 à Ciboure, qui est sur la rive de la Nivelle opposée à Saint-Jean-de-Luz. Sa mère était basque, mais son père venait d'une famille savoyarde; les époux s'étaient connus en Espagne; ils vinrent habiter une de ces maisons italiennes qui bordent le quai de Ciboure, le quai dont le nom est aujourd'hui celui du musicien qui y vit le jour. A peine âgé de quelques semaines, l'enfant quitta d'ailleurs le pays basque pour venir à Paris. Son père, ingénieur ami de la musique, encouragea les goûts qu'il devina dans son jeune fils. On lui donna d'abord un maître de piano. Puis il eut des leçons d'harmonie, et Charles-René, son professeur, a dit à M. Roland-Manuel que les premiers essais de composition de Maurice Ravel — variations sur un choral de Schumann, premier mouvement de sonate — « affirmaient une réelle unité dans le développement artistique du musicien, car sa conception de la musique lui était naturelle au lieu d'être, comme chez tant d'autres, la résultante d'un effort ». Le même maître s'étonnait d'entendre sans cesse son élève « lui ravauder aux oreilles les trois renversements de l'accord de septième majeure, avec leurs claires dissonances » (1), précoces recherches de subtilités qui présageaient les goûts du futur compositeur de *Daphnis*.

Maurice Ravel fit toutes ses études au Conservatoire. Il y fut élève d'Anthiome dans la classe de piano préparatoire où il entra d'abord, puis de Charles de Bériot, et devint un pianiste excellent. Pessard, André Gedalge, parfont ses connaissances en harmonie, en fugue et en contrepoint jusqu'en 1897; il entre alors dans la classe de composition où Gabriel Fauré venait de succéder à Massenet. Son biographe, M. Roland-Manuel, constate que Ravel acquit au Conservatoire un solide métier, avec une grande bonne volonté et un parfait respect des

(1) Rapporté par M. Roland-Manuel : *Maurice Ravel et son œuvre dramatique* (Librairie de France, 1928) — Ouvrage fondamental pour la connaissance de Ravel.

disciplines imposées; mais cette docilité de l'élève n'empêchait nullement le jeune compositeur d'étonner ses camarades par l'audace de ses premières œuvres et la liberté de ses jugements. Une *Sérénade grotesque*, qui a été perdue, et une *Ballade de la Reine morte d'aimer*, datent de cet heureux temps. On connaît mieux *Les Sites Auriculaires* pour deux pianos à quatre mains, demeurés pareillement inédits et qui furent écrits en 1895, car des deux morceaux qui les composaient, *Habanera* et *Entre Cloches*, le premier, repris et orchestré, est devenu le troisième mouvement de la *Rhapsodie Espagnole*. Ces *Sites Auriculaires*, écrits avant que Ravel eût reçu l'enseignement de Fauré, montrent que sa personnalité était formée dès ce temps. Il est déjà tel que nous le connaissons dans les œuvres de sa pleine maturité : tout intelligence et clarté; difficile envers lui-même, haïssant le « subjectif », cachant avec une pudeur farouchement intrinsèque ses sentiments, détestant le lyrisme déclamatoire, les confidences, les épanchements, masquant au besoin sous l'ironie la secrète tendresse d'un cœur ingénu. D'aucuns, à cause de ces précautions pour ne point se livrer, l'ont accusé de sécheresse : erreur profonde. *Daphnis*, *L'Enfant et les Sortilèges* suffiraient seuls à réduire à néant une telle accusation. De 1895 date aussi le *Menuet Antique*, pour piano, et de l'année suivante les mélodies *Un grand sommeil noir* (Verlaine) et *Sainte* (Mallarmé). Déjà le théâtre le tente; il voudrait écrire la musique d'un conte féerique et il entreprend une *Shéhérazade* qu'il n'achève pas, mais dont l'ouverture, par lui dirigée à un concert de la Société Nationale en mai 1899, est accueillie fraîchement. Cette *Shéhérazade* n'a de commun que le titre avec les trois mélodies sur des poèmes de Tristan Klingsor, composées en 1903. En 1898, Ravel met en musique les deux *Epigrammes* de Marot, *D'Anne jouant de l'espinnette* et *D'Anne qui me jecta de la neige*, puis, en 1899, *Si Morne*, de Verhaeren. *La Pavane pour une Infante défunte* est aussi de 1899, dans sa version primitive pour le piano (elle fut orchestrée en 1910); elle est un des premiers grands succès de

Ravel qui, plus tard, — et peut-être à cause de ce succès — la jugeant « incomplète et sans audace », y remarquait « l'influence trop flagrante de Chabrier, sous une forme assez pauvre ». Sévérité qui nous étonne jusqu'à nous paraître une pure injustice.

Si les années qui suivent paraissent un peu moins fécondes, c'est que le jeune compositeur les consacre à la préparation du concours pour le Prix de Rome. Préparation sévère qui, cependant, ne l'empêche pas d'écrire les étincelants *Jeux d'eau*, pour le piano (1901), et l'admirable *Quatuor en fa*, pour instruments à cordes. *L'allegro moderato* du début semble d'abord promettre des confidences dont se raillent aussitôt les pizzicati du second motif; le deuxième mouvement, très rythmé, donne à ceux qui reprochent à Ravel sa sécheresse le plus éloquent des démentis, mais que d'ironiques pizzicati viennent aussi moquer gracieusement; l'emploi des sourdines dans le troisième mouvement voile le thème central et le rend encore plus doux; enfin le finale évoque un instant le souvenir de Schubert avant de s'achever d'une manière si personnelle qu'elle signe comme un paraphe authentique l'ouvrage du jeune maître. Le *Quatuor en fa*, donné en première audition le 5 mars 1904 au concert de la Société Nationale, fut suivi à deux mois de distance, exactement le 17 mai, des trois poèmes de *Shéhérazade* avec accompagnement d'orchestre. Les textes de Tristan Klingsor, *Asie*, *La Flûte enchantée*, *L'Indifférent*, ont inspiré à Ravel un commentaire musical d'une surprenante poésie. Tout est nouveau dans ces trois poèmes, aussi bien la ligne onduleuse de la mélodie, dont les inflexions prolongent sans la fausser jamais du moindre écart de sens la résonance intime des mots, que l'harmonie si personnelle, que l'instrumentation si ingénieuse et subtile qui les commentent. Trente-quatre ans ont passé et cette musique de *Shéhérazade* a gardé tout le velouté de sa fraîcheur première. On en connaît toutes les notes, on attend, la page tournée, tel timbre ou tel accord, mais on en goûte encore la merveilleuse surprise tout comme au premier jour, on

y retrouve ces délicates inventions, cette ingéniosité et cette souplesse qui les marquent, elles aussi, comme une signature.

Ces qualités si neuves coûtèrent, assure-t-on, à Maurice Ravel son prix de Rome. Il concourut trois fois : en 1901 (cantate *Myrrha*, sur un poème de F. Beissier), en 1903 (cantate *Alcyone*, sur un poème de A. et F. Adenis), et en 1905 (cantate *Alyssa*, toutes trois demeurées inédites). Octave Séré, dans ses *Musiciens Français d'aujourd'hui*, rapporte qu'un membre de l'Institut, ayant entendu *Jeux d'eau*, s'écria : « Il peut nous prendre pour des *pompiers*, mais non pas pour des imbéciles ! » Ravel avait obtenu le second prix de Rome en 1903. Il ne concourut pas en 1904. Lui en voulut-on d'avoir donné cette année même deux authentiques chefs-d'œuvre : le *Quatuor en fa* et *Shéhérazade* ? Au concours d'essai de 1905, le second prix de Rome de 1903 se vit exclure du concours définitif. Cette condamnation, qui ressemblait à une peine disciplinaire, était prononcée par un jury composé de Théodore Dubois, Massenet, Paladilhe, Reyer, Xavier Leroux, Hillemacher et Roujon. Elle était sans appel et sa rigueur provoqua dans les milieux musicaux et jusque dans les gazettes de très vives discussions. « Peut-être, ajoute Octave Séré, ne fut-elle pas étrangère à la nomination de Gabriel Fauré (le maître de Ravel) à la direction du Conservatoire. »

Maurice Ravel conserva-t-il une légitime rancune ? Il n'aimait point parler de lui, ni juger ses juges. Mais il refusa obstinément tous les honneurs, toutes les charges, toutes les « distinctions ». Il ne fut jamais candidat à l'Institut et ne voulut même pas recevoir la croix. Il allait dans la vie silencieux, un peu effacé, sensible seulement à la sincérité, méfiant envers les flatteurs. Son échec, en somme, l'avait servi. Beaucoup d'autres s'en fussent fait une arme. Il n'en tira qu'une leçon et presque une règle de vie. Il apprit à connaître les hommes et sut mesurer à leur juste valeur les apparences extérieures, qui, pour tant d'autres, sont le meilleur de la gloire.

L'année de ce retentissant et injuste échec, Ravel écrivit sa *Sonatine en fa dièse*, dont le curieux menuet utilise les modes antiques, sans sensible, et les cinq pièces de piano des *Miroirs* (*Noctuelles*, *Oiseaux tristes*, *Une Barque sur l'Océan*, *Alborada del Gracioso* et *La Vallée des Cloches*). Traduisons le titre de la quatrième pièce : « aubade du bouffon », du plaisantin si l'on préfère. *Gracioso* n'a point d'équivalent en français; dans l'orchestration plus tard réalisée, Ravel a mis en valeur le caractère parfois humoristique de cette pièce. *Miroirs* furent interprétés — avec quelle admirable sûreté! — par Ricardo Viñes à la Société Nationale, le 6 janvier 1906. « Réussites descriptives exceptionnelles, dit à propos de *Miroirs* M. Alfred Cortot, et qui, loin d'émousser le pouvoir imaginaire de Ravel, lui donnent l'occasion de se manifester sans redites, sans imitation de soi-même, dans un constant esprit d'invention et de découvertes. » Ce renouvellement, les trois morceaux qui composent le recueil inspiré par le *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand (1908) l'attestent avec éclat. *Ondine*, la première pièce, offre un crescendo magnifique s'élevant à travers un ruissellement de sonorités; il n'existe pas assure M. Alfred Cortot, dans l'entière littérature du piano, d'exemple d'un tragique aussi poussé que *Gibet*, la deuxième pièce du recueil; il n'en est point qui laisse derrière soi une aussi singulière sensation de malaise. D'étranges accords, « d'inquiétantes désagréments harmoniques, rôdent pendant cinquante-deux mesures, la durée totale du morceau, autour d'une hallucinante pédale intérieure de *si bémol* dont les vibrations syncopées se heurtent plaintivement à l'impassibilité d'un rythme de plomb ». *Scarbo*, la troisième pièce, est un schéma non moins étonnant, dont l'apparent désordre cache la composition la mieux ordonnée qui soit, mais reflète la vision du gnome « pirouettant sur un pied et roulant par la chambre comme le fuseau tombé de la quenouille d'une sorcière ». Le sorcier, ici, c'est le musicien dont l'art demande, exige de l'interprète une traduction vigoureuse et quasi métronomique, et un parfait dosage de

la sonorité, un respect du texte bannissant tout apport personnel, mais voulant une lucide intelligence. Il n'existe guère de musique plus difficile. Cette difficulté même, comme on l'a dit, préserve ces délicats bibelots des mains maladroites. Ils ne courent pas le danger d'être galvaudés.

En 1907, après *Les Grands Vents venus d'outre-mer* (sur un poème d'Henri de Régnier), Maurice Ravel entreprend de mettre en musique des *Histoires Naturelles* de Jules Renard. Cette prose ironique, ciselée à froid, menue, sèche, spirituelle, semble écarter *a priori* tout commentaire musical. Elle se suffit si bien à elle-même que toute surcharge doit nuire à l'effet cherché patiemment par l'écrivain. On n'imaginait pas qu'une idée mélodique pût jaillir de ces mots assemblés avec tant d'art appliqué. On avait tort : Maurice Ravel a pleinement accordé son humour à l'humour de Jules Renard. Les *Histoires Naturelles* rendent un son nouveau dans le concert des mélodies : *le Paon, le Grillon, le Cygne, le Martin-pêcheur, la Pintade* montrent un Ravel inventeur d'une forme de déclamation dont la convenance étonne d'autant plus qu'elle est toujours imprévue et dont l'accompagnement révèle une ingéniosité harmonique, un raffinement que nul avant lui n'avait atteints. Ajoutons encore que l'humoriste sait se montrer poète, laisser deviner — très discrètement — son émotion (dans le *Grillon*, par exemple).

C'est un tour de force de même ordre et c'est une réussite pareille que *L'Heure Espagnole*, composée pendant l'année 1907. Mais, cette fois, il s'agit d'un ouvrage plus long, tout un acte, et qui exige, à cause de ses dimensions, des ressources multipliées. Franc-Nohain avait fait représenter *L'Heure Espagnole* à l'Odéon, et pas plus que les proses de Renard les petits vers alertes, cocasses, spirituels, les répliques rebondissant du coq à l'âne, les allusions parodiques dont la pièce était tissée, ne semblaient faits pour séduire un musicien. Tout ce cliquetis de mots, qu'eût-il risqué à passer sur les lèvres des chanteurs sinon de s'assourdir et même de dispa-

raître? On connaît l'anecdote qui semble un conte de Boccace ou de La Fontaine, et comment la brûlante Concepcion, femme de l'horloger tolédan Torquemada, réussit à faire monter chez elle, successivement dissimulés dans une horloge que porte le robuste muletier Ramiro, le poète Gonzalve et l'alcade don Inigo Gomez, puis, dépitée parce que le bachelier ne sait que débiter des sornettes et parce que l'obèse Inigo demeure enfoncé dans son horloge comme une hamadryade en son chêne, comment Concepcion invite le muletier à monter dans sa chambre et cette fois « sans horloge ». Toute cette verve légère et endiablée, la musique encore ne l'écrase ni ne la déforme, mais semble au contraire la multiplier. Le prélude n'aurait pu être écrit par aucun autre musicien que Ravel, méticuleux amateur de joujoux de précision, de bibelots mystérieux comme le mécanisme des coucous et des automates qui bruissent, s'animent, chantent dans cette extraordinaire, cette hallucinante symphonie. Les mots sont impuissants à dire l'amusante variété de ces trouvailles. Chaque personnage, dès son entrée, est défini, caractérisé musicalement avec autant d'esprit. Et cette diversité, ce jaillissement s'épanouissent jusqu'au quintette final qui éclate en parodie des opéras de l'ancien répertoire :

Un financier et un poète,  
Un époux ridicule, une femme coquette,  
Qui se servent dans leurs discours  
De vers tantôt longs, tantôt courts,  
Avec un peu d'Espagne autour...

L'Espagne : ses origines peut-être la rendaient familière à Ravel au point d'en faire comme sa seconde patrie. Il a été en ceci pareil à Bizet, à Chabrier, à Debussy, à ces musiciens français qui ont trouvé dans les rythmes venus de par delà les Pyrénées — où parfois eux-mêmes n'étaient pas allés — quelques ouvrages demeurés parmi les meilleurs de la musique française et où les Espagnols retrouvent cependant l'accent même

de leur terroir. *La Rhapsodie Espagnole* est, elle aussi, de 1907, période de production étonnamment féconde, car Ravel, en ce moment, songe à *Daphnis* et écrit, avec les *Cinq mélodies populaires grecques* traduites par M. D. Calvocoressi, *Ma Mère l'Oye*, la *Vocalise en forme d'Habanera* et encore, sur le poème de Verlaine, *Sur l'Herbe*. *La Rhapsodie Espagnole* fait retentir, selon le mot très juste de M. Roland-Manuel, un orchestre nerveux, félin, transparent, une instrumentation tout ensemble soyeuse et sèche, fluide et profonde : « Souriant géomètre du mystère, Ravel dose les impondérables de la substance sonore sur les balances les plus sensibles et les plus justes du monde. »

Dans *Ma Mère l'Oye*, il transpose en un langage tout moderne l'éternel agrément des contes enfantins. *La Pavane de la Belle au Bois dormant*, *Le Petit Poucet*, *Laidéronnette*, *impératrice des Pagodes*, *La Belle et la Bête*, *Le Jardin féérique*, qui composent le recueil pour piano à quatre mains, furent donnés pour la première fois au concert inaugural de la Société Musicale Indépendante dont Maurice Ravel fut un des fondateurs, le 20 avril 1910. Deux petites filles s'assirent au piano; l'une était un futur prix de Rome, Jeanne Leleu, alors élève de la classe Cortot, et Ravel lui-même interpréta ce soir-là *D'Un Cahier d'esquisses*, de Claude Debussy.



Claude Debussy, Maurice Ravel... Combien de fois, alors — il y a trente ans — les noms des deux musiciens, l'un déjà glorieux, l'autre voyant chaque jour grandir sa jeune renommée, n'ont-ils pas été rapprochés, et pas toujours avec bienveillance?

C'était le temps où, sous le nom d'*impressionnisme musical*, on rangeait pêle-mêle, et non sans un peu de dédain, toute la production des « jeunes », de tous ceux qui n'étaient pas académiques. C'était le temps où, cinq ans après *Pelléas*, l'Opéra-Comique donnait *Ariane et Barbe-bleue* et où certains essayaient de dresser l'un contre l'autre deux grands musiciens, deux amis qui,

fort au-dessus de ces querelles, n'en continuèrent pas moins à s'estimer. Il y eût de même une « affaire » Debussy-Ravel, en 1904. Le 9 janvier de cette année-là, Ricardo Viñes donna la première audition de *Soirée dans Grenade*. Inconsciemment sans doute, Debussy avait fait un emprunt harmonique à la *Habanera* des *Sites auriculaires* dont Ravel lui avait communiqué le manuscrit — une pédale obstinée autour de laquelle tournent d'étranges accords. Et cela détermina Ravel à reprendre la *Habanera* dans la *Rhapsodie Espagnole*, pour affirmer nettement ses droits.

D'aucuns essayèrent de brouiller les cartes. Rien n'est cependant plus nettement original et personnel que le génie des deux musiciens : Ravel est venu quelque quinze ans après Debussy. Il a su naturellement utiliser l'enrichissement dont son devancier avait doté l'art sonore. Mais s'il existe entre eux cette parenté qui est naturelle et nécessaire chez deux artistes contemporains dont les ouvrages s'inspirent obligatoirement des idées, des manières de sentir particulières à une époque, leurs moyens d'expression diffèrent totalement et on ne trouverait point d'exemple chez Ravel de cette gamme par tons entiers dont l'emploi est si fréquent chez Debussy. Calvocoressi, Roland Manuel, Alfredo Casella, Alfred Cortot ont excellemment démontré qu'entre le génie de Ravel et le génie de Debussy, il y a l'abîme qui sépare deux artistes aussi originaux l'un que l'autre. Rien que leur musique de piano suffirait à les caractériser : Debussy — la remarque est de M. Alfred Cortot — se complaît à revêtir certains enchaînements très simples de vaporeuses arabesques qui n'ont d'autre origine que le plaisir physique des sonorités cristallines, les délices du timbre en soi. Ravel avive les rythmes, accuse reliefs et saillies; la notation pianistique semble n'être souvent chez lui qu'un premier état de sa conception. La liste est longue de ses œuvres de clavier qu'il adapte ensuite à l'orchestre. Et même on le voit « revêtir les géniales maladresses de la version pianistique des *Tableaux d'une Exposition*, de Moussorgsky, d'une instrumentation qui

suscite ce surprenant phénomène : les maladresses disparaissent, le génie s'accuse » (2).



*Daphnis et Chloé* demeurera un sujet d'émerveillement pour les auditeurs futurs, comme pour ceux du premier soir. Depuis le 8 juin 1912, date de la création au Châtelet par la troupe de Diaghilew, les années passent et n'ont d'autre effet que de nous apporter des raisons nouvelles d'aimer cette « symphonie chorégraphique » (c'est le titre que Ravel lui donna), de la mieux comprendre et, à mesure qu'elle devient classique, d'en mieux pénétrer le charme en oubliant ce qui en fit la nouveauté. Certes, il est mieux de la voir au théâtre, animée par la chorégraphie pour laquelle elle est faite, et d'autant plus que sous la forme des suites d'orchestre qui en ont été tirées, les chœurs en sont ordinairement bannis. Mais, même au concert, cette musique demeure vivante. Elle l'est sans viser le moins du monde à se faire descriptive. Elle ne recherche jamais ce qu'on appelle le pittoresque; mais cet orchestre étonnamment divisé, chatoyant, auquel les voix se mêlent parfois, ces rythmes si variés, cette luxuriante floraison, ces épanouissements d'accords, cette tendre douceur d'un nocturne suivi d'un « lever du jour » qui est une des plus belles pages que jamais symphoniste ait écrites, tout fait de *Daphnis et Chloé* un pur chef-d'œuvre. Il n'y en a point dont la lecture comme l'audition réservent tant de joie à qui les veut pénétrer : l'art de Ravel, qu'on en étudie les procédés, les moyens ou qu'on en éprouve les effets, est de toute manière pur enchantement. Il a des trouvailles imprévues, mais qui, toutes voulues, préméditées, assurent quelque infaillible résultat, au point de nous faire croire parfois à la présence dans l'orchestre d'instruments inconnus. Et Roland-Manuel, commentant ce « lever du jour », a pu dire que Ravel avait réussi à y évoquer l'inaudible et que nulle part son art ne s'était immiscé davantage dans la familiarité du mystère.

(2) Alfred Cortot : *La Musique Française de piano*, II, p. 19 (Rieder).

La composition de *Daphnis et Chloé* occupa Ravel de 1907 à 1911, mais dans l'intervalle, d'autres ouvrages d'importance virent le jour : sept *Chansons* (*Française, Italienne, Espagnole, Hébraïque, Ecossaise, Flamande et Russe*) en 1910, un *Menuet, pour piano, sur le nom d'Haydn* (1909), et les *Valses Nobles et Sentimentales* (qui, après avoir été éditées sous ce titre pour le piano, en 1911, devinrent, orchestrées pour un ballet de Mlle Trouhanova, dont la première eut lieu le 12 avril 1912, *Adélaïde ou le Langage des Fleurs*). Ces *Valses Nobles et Sentimentales* avaient été présentées au public dans les conditions les plus bizarres : le Comité de la jeune S. M. I. voulut donner un concert composé d'ouvrages inédits et anonymes ; l'auditoire désignerait s'il le pouvait les auteurs. Les Œdipes écoutèrent Louis Aubert qui interprétait les *Valses* ; et si quelques bulletins les attribuèrent bien à leur légitime auteur, beaucoup en firent hommage à quantité d'autres musiciens. Ravel a pris pour épigraphe cette phrase des *Rencontres de M. de Bréot* : « Le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile. » Plaisir délicieux, certes, mais dont le raffinement n'alla point sans épouvanter quelques timides ; ne découvrait-on point dans la septième valse un passage « polytonal » où sur une main gauche qui frappe successivement *ut* bécarre et *fa* naturel, la droite fait entendre *do* dièze, *sol* dièze, *do* dièze, et aggrave ce jeu aux mesures suivantes ?

En 1913, Ravel met en musique *Trois Poèmes de Mallarmé* (*Soupir, Placet futile, Surgi de la croupe et du bond*) et les accompagne du piano, de deux flûtes, deux clarinettes, et du quatuor à cordes, dosant les sonorités de ces instruments avec un art exquis. La même année, il orchestre le *Prélude du Fils des Etoiles*, de Satie, et des fragments de *La Khovantchina*, de Moussorgski (ces deux ouvrages restés inédits, ainsi qu'une orchestration du *Carnaval de Schumann*, faite l'année suivante (3)). *Kaddish*, psalmodie hébraïque, d'abord publié pour chant

(3) On trouvera le détail des ouvrages de Ravel (jusqu'en 1928) dans le livre de Roland-Manuel.

et piano, puis orchestré ainsi que *Meyerke* et *L'Enigme éternelle* — trois *Mémoires hébraïques*, de caractère très divers, allant de la prière fervente à l'ironie, — sont de 1913 et du début de 1914. De même époque encore *Prélude* et *A la Manière* de *Borodine* et de *Chabrier* (pour piano). La guerre le surprend alors qu'il compose le *Trio en la mineur, pour piano, violon et violoncelle* qu'il ne pourra terminer qu'en 1915. Il est alors à Saint-Jean-de-Luz, rêvant d'enclorre en cet ouvrage toute la poésie du pays basque. Il l'abandonne pour s'engager et parvient à se faire envoyer au front. En 1917, malade, affaibli, il est réformé, et, convalescent à Lyons-la-Forêt, il écrit une suite de six pièces pour le piano, *Le Tombeau de Couperin*, monument de pur style français, dédié à la mémoire du grand claveciniste. Le *Trio* est un digne pendant du *Quatuor*; dans la *passacaille*, le compositeur s'est diverti à confier aux notes les plus graves du piano le thème de cette danse; mais ce n'est là ni la seule originalité, ni le seul mérite de cette pièce. Quant au *Tombeau de Couperin*, des six morceaux originels (*Prélude, Fugue, Forlane, Rigaudon, Menuet, Toccata*), Ravel orchestra les premier, troisième, quatrième et cinquième pour les Ballets Suédois de Rolf de Maré qui en donnèrent la première représentation, sous la direction de M. D.-E. Inghelbrecht, le 8 novembre 1922.

Depuis longtemps une collaboration devait unir les deux noms de Colette et de Ravel sur l'affiche d'un ballet. La poste aux armées, conte Roland-Manuel, perdit le manuscrit d'un scénario d'un *Ballet pour ma fille* que la trop confiante Mme Colette lui avait remis; Ravel, rendu à la vie civile, protesta qu'il n'avait pas de fille, et le titre fut changé. *L'Enfant et les Sortilèges* naquit ainsi. Mais point tout de suite. Diaghilew avait demandé à Ravel un poème chorégraphique; Ravel écrivit *La Valse*, et Diaghilew, quand il l'eut, ne la monta point. L'auteur dut attendre que Mme Ida Rubinstein la mit à la scène dix ans plus tard; mais, dans l'intervalle, les grands concerts avaient rendu populaire cette extraordinaire *Valse*, dont on ne sait si elle est une page ironique ou sincère, où

l'auteur parfois se moque de lui-même, mais qui, assurément, est un chef-d'œuvre.

La *Sonate pour violon et violoncelle*, en quatre parties, sans accompagnement (1920-1922), est une autre gageure : M. Emile Vuillermoz définit exactement le double plaisir qu'elle procure, en remarquant qu'il y a deux façons très différentes d'écouter la *Sonate* ou le *duo* de Ravel. En effet vous pouvez tout aussi bien vous délecter du « fini », du poli de ce travail d'ajustage, que vous enchanter des sonorités de ces deux instruments que, par un raffinement singulier, le compositeur emploie à l'état pur. Et dans l'andante, ce dilettante vous montrera qu'il sait aussi le secret de vous élever très haut et même vous attendrir sans emprunter les recettes sentimentales. Plus tard, en 1924, avec sa *Sonate pour violon et piano* en trois parties, Ravel redonnera une nouvelle démonstration de son extraordinaire maîtrise, en infligeant un nouveau démenti à ceux qui s'obstinent à confondre sa discrétion et sa pudeur avec une prétendue sécheresse.



*L'Enfant et les Sortilèges* fut donné à Monte-Carlo au printemps de 1925 avant que d'être représenté à l'Opéra-Comique, le 1<sup>er</sup> février 1926. Commencée entre deux mouvements de la *Sonate* pour violon et violoncelle, abandonnée capricieusement, puis reprise, la partition, exigée par contrat, fut achevée en 1924. Le livret de Colette propose au musicien des thèmes d'une savante naïveté : un enfant rage sur ses devoirs d'écolier, déchire ses livres et ses cahiers, martyrise les bêtes familières, commet cent méfaits, puis, sa colère passée, croit pouvoir demeurer en paix. Mais les choses, qui ont une âme, et les bêtes, qui sont pleines de sagesse, vont faire comprendre à l'enfant que la cruauté des hommes est stupide. Elles entreprennent de se venger, quand, dans la bagarre, un écureuil est blessé. L'enfant a pitié et panse la plaie du petit animal. Son geste le sauve.

Animer — au sens propre du mot : donner l'âme et la vie — une théière de Wedgwood, une tasse de porcelaine

chinoise, des problèmes d'arithmétique, écrire un duo de matous, faire parler le feu, évoquer la cendre, inventer des modes d'expression convenant aux génies familiers, aux dieux lares, aux animaux, aux personnages d'une tenture, — bergers et pastourelles, — c'est la succession de miracles réalisés sans apparent effort dans *L'Enfant et les Sortilèges*. En dépit des complications d'une orchestration qui exige un piano-luthéal, une flûte à coulisse et... une râpe à fromage, l'originalité de cette musique est tout intérieure. Ravel est devant les choses comme l'enfant qu'il met en scène; la science de sa musique n'est qu'un moyen, et toujours si judicieusement utilisé qu'il semble, à l'audition, le seul qui ait été susceptible d'exprimer ce qu'il fallait dire. Son art, en même temps, s'est allégé, dépouillé, mais sans s'assécher. Au contraire, jamais il n'a été plus tendre qu'en ces pages où l'âme d'un enfant capricieux se laisse dompter par une larme.

Le public parisien accueillit avec une incompréhensive ironie quelques-unes des pages les plus significatives de la partition. C'est la règle, semble-t-il. Mais ce qui est plus grave, c'est que ce chef-d'œuvre dort sur les rayons des archives où sont rangés les « matériels » lyriques, et que, sans le bon vouloir des maîtres de la Radiophonie, les voix de *L'Enfant et les Sortilèges* seraient demeurées muettes. Nous sommes ingrats, et notre ingratitude est compliquée d'ignorance.



Une élégante et sensible contribution au « Tombeau » élevé à Ronsard par la *Revue Musicale* au moment du tricentenaire, *Ronsard à son âme*; une *Rhapsodie de Concert* pour violon et piano (orchestrée bientôt (*Tzigane*, en 1925), et nous arrivons à une autre merveille, les *Trois Chansons Madécasses*, une « commande » de Mrs. Coolidge, que Ravel composa en 1925, sur des paroles d'Evariste Parny. En 1915, pendant la guerre, il avait écrit pour chœur mixte sans accompagnement *Trois Chansons de France*, s'appuyant dans *Nicolette*, dans

Trois beaux oiseaux et dans la *Ronde*, sur la musique populaire, comme sur un tremplin solide mais qui donne un envol infiniment léger à la mélodie. Dans les *Chansons madécasses*, Ravel ne cherche point à faire de l'exotisme; là encore il reste lui-même en s'inspirant du texte de Parny — un texte du XVIII<sup>e</sup> siècle qui traduit une chanson d'amour : *Nahandove, ô belle Nahandove*; une chanson belliqueuse : *Aoua! Aoua! Méfiez-vous des blancs, habitants du rivage!* et puis une chanson voluptueuse, *Il est doux de se coucher durant la chaleur, sous un arbre touffu...* L'accompagnement de piano, flûte et violoncelle est exquis. En 1927 paraissent *Rêves*, texte de Léon-Paul Fargue, puis la contribution de Maurice Ravel à l'œuvre collective de dix musiciens, *L'Eventail de Jeanne*, pour lequel il écrit une *Fanfare* initiale (donné d'abord chez Mme Jeanne Dubost, ce ballet fut interprété à l'Opéra par les enfants des classes de danse). Tout est étrange dans cette *Fanfare* qui, vers son milieu, porte pour indication de mouvement *wagneramente*, et qui, comme le dit Roland-Manuel, commence comme une sonnerie de trompes d'insectes pour finir dans le style du *Crépuscule des Dieux*.



Maurice Ravel n'était encore qu'illustre. Le *Boléro* le rendit populaire. Il le devint presque du jour au lendemain, comme une vedette de music-hall ou une *star* de cinéma. Les gosses des faubourgs sifflèrent *do, si, do, ré, do, si, la, do, do, la, do...* tout comme ils sifflaient *Valencia* ou *Pedro*. Le phonographe et la Radio répandirent à travers le monde l'obsession de ce rythme. Créé à l'Opéra en novembre 1928 par Mme Ida Rubinstein, le *Boléro* est une œuvre d'une maîtrise déconcertante : une simple phrase, un rythme de danse espagnole bien frappé, obsédant, enflé dans un *crescendo* obtenu bien plus par l'adjonction de timbres nouveaux à chaque reprise, et puis le battement incessant de la caisse claire qui scande impitoyablement la phrase, une percussion grossissant elle aussi de reprise en reprise, et jusqu'à

la violence, jusqu'au déchirement, et cela sans une seule modification du rythme, sans un changement de valeur, crée une véritable hallucination. Elle est comme un motif au pochoir, répété indéfiniment sur un panneau, mais dans des tons différents, jusqu'au dernier qui, au lieu de peinture, serait flamme. Et Ravel n'emploie ici ni castagnettes, ni tambour de basque, ni grelots, aucun des instruments qui, d'ordinaire, sont usités par les musiciens désireux d'évoquer l'Espagne à peu de frais. Curieuse musique, critiquée aussi vivement qu'idolâtrée. Les suffrages de ceux qui, d'ordinaire, n'aiment la musique qu'en fonction de la mode ont nui au *Boléro* dans l'esprit de certains autres. Ces querelles, sans doute, amusaient Ravel. Un matin que l'on répétait un de ses ouvrages, comme je lui parlais de *Daphnis*, il fit une pirouette et me dit, coupant court : « Mon chef-d'œuvre ? C'est le *Boléro* ! »

Il écrivit coup sur coup deux *Concertos* pour le piano. Le premier fut créé par Mme Marguerite Long au cours d'un festival Ravel dirigé par un jeune musicien portugais, M. de Freitas-Branco, le 14 janvier 1932. Le succès fut triomphal et valut au chef d'orchestre une réputation — méritée — de « prince de la baguette ». Mme Marguerite Long dut entreprendre une tournée pour faire connaître le *Concerto de Ravel* dans les capitales européennes. L'auteur, se pliant aux exigences du genre, avait voulu faire œuvre brillante. Il ne se dispensa point pour cela de faire œuvre profonde. Divisé classiquement en allegro, adagio et finale en rondo, ce concerto est étincelant; le mouvement lent fait chanter une longue phrase dont la séduction est irrésistible.

Le *Concerto pour la main gauche* fut écrit à l'intention du pianiste manchot Paul Wittgenstein, qui en donna la première audition à Paris le 17 janvier 1933, avec le concours de l'Orchestre Symphonique de Paris. Les trois mouvements se jouent sans interruption, ce qui contribue à imprimer à l'ouvrage un caractère d'unité et de force singulier. Le second mouvement est une sorte de *rag-time* d'un très curieux effet rythmique. Parfaite-

ment différent du premier, ce second concerto doit être mis au même rang : c'est une œuvre de premier ordre.

En 1934, un chant suprême, un adieu... *Don Quichotte à Dulcinée*, créé aux Concerts Colonne le 1<sup>er</sup> décembre par M. Martial Singher. C'est encore une fois vers l'Espagne que Ravel s'est tourné. Trois chansons composent le recueil; la première est romantique, la deuxième épique, la troisième est une chanson à boire. Trois chansons, trois rythmes de danses, une « guajira », où alternent les mesures à 6/8 et à 3/4; la seconde, un « zortzico », à 5/4; la dernière, une « jota aragonese ». Trois chansons pleines de vie, trois tableaux ramassés, concis, où pas un détail n'est inutile, où tout est sobre, jusque dans la violence... Et ce fut tout.



On l'apercevait parfois encore au concert, en compagnie de son cher Maurice Delage. Et puis on ne le vit plus.

Il avait toujours été réservé, et son ironie même n'était guère qu'un vêtement dont, par pudeur, il couvrait sa tendresse. Il n'aimait point qu'on s'occupât de sa personne, ne recherchait que la perfection de ses œuvres et non les satisfactions de la vanité. En 1919, très simplement, il refusa la croix de la Légion d'honneur. Il avait toujours vécu près de sa mère qu'il chérissait. Quand elle mourut, il demeura inconsolable. Le dévouement de son frère, le zèle affectueux de quelques intimes ou disciples — Maurice Delage, Roland-Manuel, Manuel Rosenthal — adoucirent cependant la solitude qu'il recherchait dans sa maison de Montfort-l'Amaury, où il s'était entouré de bibelots précieux. Il réservait aux jeunes le meilleur accueil et les conseils qu'il a donnés ont toujours été judicieux et bienveillants.

La fin de sa vie ne fut qu'une longue épreuve, supportée avec dignité. Il avait le courage et l'ardeur de sa race, sa petite taille, sa vivacité, son esprit pétillant, la maigreur du visage et la souple minceur d'un corps agile.

A la clinique de la rue Boileau, quand on étendit son corps parmi les fleurs, pour les derniers adieux, le pansement qui entourait comme d'un turban sa tête trépanée rendait son visage pareil, dans la paix de la mort, à celui de l'*Indifférent* de sa *Shéhérazade*.



L'intelligence lucide et le clair génie de Maurice Ravel, la perfection de son écriture, sa subtilité, et puis encore cette pudique tendresse devinée à travers certaines pages qui sont parmi les plus belles de son œuvre, lui assurent une place de premier rang, non seulement parmi les musiciens contemporains, mais parmi ceux de tous les temps. Son influence a été grande; elle n'est pas de celles qui cessent avec la mode ou avec la mort, car il a véritablement enrichi son art et su lui faire exprimer quelque chose que nul n'avait dit avant lui.

RENÉ DUMESNIL.