

LE MENESTREL

Maurice Ravel

L'ANNÉE est dure aux musiciens. Après Ch.-M. Widor, Gabriel Pierné, Albert Roussel, voici que Maurice Ravel disparaît à son tour. Nom illustre entre tous. Une des gloires les plus pures et les plus hautes de la France. Notre deuil sera profondément ressenti par les musiciens de tous les pays.

Né le 7 mars 1875 à Ciboure, dans les Basses-Pyrénées, non loin de Saint-Jean-de-Luz, Maurice-Joseph Ravel était fils d'une Basquaise. La famille de son père était originaire de Versoix, sur le lac Léman. Père admirable qui — le fait est rare — encouragea son fils à devenir musicien.

Quelques semaines après sa naissance, le petit Maurice avait été amené à Paris où ses parents s'installaient définitivement. A douze ans, il travaillait l'harmonie avec Charles René auquel il présentait bientôt des *Variations sur un Choral de Schumann* et un *Premier mouvement de Sonate*. En 1889, Ravel était admis au Conservatoire dans la classe préparatoire de piano d'Anthiome. Ensuite, il fut pendant quatre ans l'élève de Charles de Bériot, auprès de qui il rencontrait Ricardo Viñes, dont il devint l'ami. Ils avaient le même âge : ils étaient nés tous deux en 1875 et, si je ne me trompe, dans le même mois de mars. Or, Ricardo Viñes fréquenta très intimement, dès son arrivée à Paris, la famille de ma femme qui n'a pas oublié avec quelle admiration déjà, quel enthousiasme il parlait de son ami Ravel et de ses premières compositions, *Ballade de la Reine morte d'aimer* et surtout les *Sites auriculaires* dont il prononçait le titre avec un accent espagnol inimitable et un certain mystère qui intriguait fort. Et, plus tard, j'entends Viñes jouant pour nous une première fois *Jeux d'eau*, dont nous éprouvions un extraordinaire éblouissement. Je crois que l'amitié de Viñes ne fut pas sans influence sur le goût qui portait instinctivement Ravel, en raison de son origine basque, vers l'Espagne, ses thèmes et ses rythmes. Viñes confirma l'inclination naturelle de son ami en lui jouant une foule de compositions espagnoles que son frère Pepito (familièrement : Pepe) accompagnait parfois des danses les plus pittoresques : c'était un merveilleux danseur.

A la classe de piano, Ravel ne se montrait pas particulièrement brillant. Le « don » lui manquait peut-être un peu, et puis il ne travaillait pas assez. Il n'avait guère que deux morceaux à son répertoire, qu'il « sortait » à toute occasion et notamment aux « séances d'élèves » de M. de Bériot : la *Bourrée fantasque* et la *Fantaisie* de Schumann : il les jouait avec de curieuses intentions, mais avec une technique assez gauche. Il songeait

évidemment à autre chose : à la composition. Ses premiers essais, dont il effarouchait son maître de piano, lui donnaient l'apparence d'un révolutionnaire. Et cependant, chez Pessard, Gédalge ou Gabriel Fauré (auprès desquels il étudiait l'harmonie, le contrepoint et la fugue, la composition), comme il se montrait sage ! L'élève le plus docile, le plus soumis, le plus soucieux d'appliquer strictement les règles.

En 1901 il obtint le second grand prix de Rome. Aux concours de 1902 et de 1903, aucune récompense ne lui fut attribuée. Ses juges pensaient qu'il s'était moqué d'eux en leur soumettant des cantates d'un académisme exagéré et presque parodique. En 1904, Ravel ne concourt pas. En 1905, il se présente. Mais il est refusé au concours d'essai. Gros scandale. Toute la presse proteste. Comment ? On éliminait du concours de Rome l'auteur de *Jeux d'eau* et du *Quatuor à cordes* ! Car il avait déjà composé ces deux chefs-d'œuvre indiscutables.

Son échec ne fit que mieux marquer la place qu'il avait déjà prise dans la musique française.

Cette place, nous savons ce qu'elle est devenue, quand nous considérons l'ensemble de son œuvre. Citons quelques titres :

- Miroirs*, pour piano (1901-1905) ;
- Quatuor à cordes* (1902-1903) ;
- Shéhérazade*, trois poèmes de Tristan Klingsor (1903) ;
- Histoires Naturelles*, de Jules Renard (1907) ;
- Rapsodie espagnole*, pour orchestre (1908) ;
- Gaspard de la Nuit*, pour piano (1908) ;
- Ma Mère l'Oye*, pour piano à quatre mains (1908) ;
- Daphnis et Chloé*, ballet (1910) ;
- L'Heure espagnole*, comédie de Franc-Nohain (1911) ;
- Trio* pour piano, violon et violoncelle (1914-1915) ;
- Le Tombeau de Couperin*, pour piano (1918) ;
- La Valse*, pour orchestre (1920) ;
- L'Enfant et les Sortilèges*, comédie de Colette (1926) ;
- Concerto* pour piano (1931) ;
- Concerto* pour la main gauche (1931) ;
- Don Quichotte et Dulcinée* (1934).

Chez Ravel, la physionomie et toute l'allure du corps annonçaient de telles musiques : un corps maigre, des joues creuses, un grand nez, le regard perçant, spirituel et ironique. D'ensemble, un petit homme étroit, au geste énergique. André Suarès, faisant allusion à son origine basque, « reconnaît partout l'Espagne dans Ravel ». Il note son aspect si sec, si nerveux, frêle et résistant à la fois, « cette roideur câline et cette souplesse de l'acier le mieux laminé. » A cette Espagne il manquait pourtant, il me semble, une certaine « cambrure ». Ravel restait bien français.

Son visage changea peu depuis sa vingtième année, bien qu'il ait souvent modifié la coupe de sa barbe. Il la porta d'abord entière, à deux pointes, puis se fit de courts favoris à l'autrichienne, enfin il la rasa complètement, dégageant ainsi la finesse du profil aigu.

On lui reprochait parfois un peu d'affectation. Mais lui-même disait un jour à un de ses amis : « Est-ce qu'il ne vient jamais à l'idée de ces gens-là que je puis être artificiel par nature ? » Son geste naturel, sans aucune prétention, traduisait en effet un tour d'esprit fort original. Personne de plus simple en réalité que cet homme, qui avait bien le droit d'être lui-même et de n'imiter personne.

*
* *

On lui reprocha cependant d'imiter Debussy. On se plut à retrouver dans ses ouvrages les procédés chers à l'auteur de *Pelléas* : emploi de septièmes, de neuvièmes, de onzièmes librement enchaînées, prédilection pour certaines échelles extra-classiques, recherche des sonorités fines, des effets d'enveloppements vaporeux. On reprochait à Ravel de faire du « debussysme ».

Ravel s'en défendait, ou plutôt ses amis prenaient, à cet égard, àprement sa défense.

Ce ne fut pas tout de suite qu'on s'aperçut qu'ils avaient raison, ni surtout en quoi ils avaient raison. L'analogie partielle des techniques masquait la différence fondamentale des tempéraments artistiques, leur opposition même à certains égards.

Debussy était un rêveur, qui se laissait aller, s'abandonnait mollement au cours de ses sensations et de ses images, qui ne songeait qu'à recueillir de la Nature des « impressions » qu'il reproduisait fidèlement dans leur vague, leur flou, leur inconsistance. (Il était cela surtout. Car il était bien des hommes à la fois. Et il ne peut être trop question de l'« impressionniste » quand nous entendons les scènes de violence de Golaud. Mais là encore sans doute, la fureur s'exhale à travers le voile d'une exquise légende qui ne vous laisse jamais percevoir à crû la réalité. Toujours est-il que l'« impressionniste » est un des aspects fondamentaux de Claude Debussy).

Maurice Ravel n'est point un rêveur. Il a une vision nette et arrêtée des choses. Il ne cherche, semble-t-il, rien au delà de ce qu'il voit. Et ce qu'il imagine a toujours la précision de la réalité. Voyez les *Histoires Naturelles*.

J'exagère, et l'on m'opposerait des exemples significatifs tirés de *Ma mère l'Oye* (le Jardin féérique), de *Shéhérazade* (la Goëlette) ou du *Quatuor à cordes*. Mais tout au moins la rêverie de Ravel n'appelle pas le même ordre de mystère que celle de Debussy ; et ce mystère, il le traduit par des moyens tellement précis et étudiés qu'il en devient presque transparent.

Et puis, que de fois Ravel considère les choses d'un œil froid, la bouche mordante, l'ironie au coin des lèvres. Et qu'il est spirituel ! Qu'il est intelligent ! Voyez *l'Heure espagnole* !

De toute façon, sa technique est toujours remarquable par sa solidité, si fine, si légère soit-elle. Il y a toujours dans la musique de Ravel une correction et une élégance classiques. N'oublions point comment il aimait Saint-Saëns, auquel il se rattache par sa façon de traiter les idées, de les développer, par exemple dans son *Trio* pour piano, violon et violoncelle. Ce nom de Saint-Saëns, qui se présente ici tout naturellement, nous emmène bien loin de Debussy.

Peut-être trop loin : cette précision de l'écriture a

fait dire à certains que Ravel manquait de sensibilité. Lui-même s'en est quelque peu vanté, ou presque. Ne le croyons pas sur parole, ni quelques-uns de ses commentateurs. « Tout dans Ravel, remarque André Suarès, affirme la volonté de s'effacer et de ne faire aucune confiance. Il préfère passer pour ne rien sentir à déceler ses sentiments. » Au besoin, il feindrait un autre sentiment que celui qu'il éprouve pour nous cacher le sien. « C'est un imposteur. »

L'« imposture » de Ravel, c'était une jolie invention et elle fit son chemin.

Mais on a beau faire, une musique traduit de la manière la plus indiscrete la façon de sentir de celui qui l'a composée. Tous les artifices sont inutiles. La musique ne ment pas. On a beau répéter (et non tout à fait à tort) : « La musique de Ravel donne souvent l'impression d'une machine merveilleuse, d'une montre réglée au dixième de seconde, d'un rouage agencé au centième de millimètre... Ravel est le plus parfait des horlogers suisses... » N'empêche que cette musique est humaine, qu'elle révèle un homme et que l'on peut tenter de faire le portrait du musicien d'après sa musique.

Cette belle mécanique n'est tout de même pas tombée du ciel. Et l'on ne nous fera pas croire non plus qu'elle est l'œuvre d'une pure intelligence admirablement organisée. Elle ne nous « toucherait » pas ; elle ne nous ferait pas « plaisir ».

Mais écoutons Ravel lui-même parler de son art. Il a fait autrefois des aveux que nous retenons. C'est ainsi qu'un jour il se déclara « étreint jusqu'aux larmes par cette ruisselante *Iberia*, par ces *Parfums de la Nuit* si profondément émouvants... » Voilà qui n'est pas d'un insensible. Mais écoutez ceci : « Il y a des règles pour faire tenir debout un bâtiment. Aucune pour enchaîner des modulations. Oui, une seule, l'inspiration. » Voici qui est mieux encore : « Le principe du génie, c'est-à-dire de l'invention artistique, ne peut être constitué que par l'instinct ou la sensibilité. » Et enfin : « En art, le métier, dans le sens absolu du mot, ne peut exister. Dans les propositions harmonieuses d'un ouvrage, dans l'élégance de sa conduite, le rôle de l'inspiration est presque illimité, la volonté de développer ne peut être que stérile. »

Voilà la vérité.

Ces affirmations indiscutables de Ravel nous le révèlent tel qu'il fut au fond de lui-même.

Il reste que Maurice Ravel a évolué et que, sous l'influence peut-être de ses propres admirateurs, il a fini par se composer une image de lui-même assez différente de la réalité, telle qu'il l'avait perçue d'abord. Il attribua dès lors à l'intelligence ce qu'il devait à la sensibilité.

Cette sensibilité de Ravel, elle s'attache aux objets les plus divers, tantôt aux objets étranges et fantastiques comme dans *Gaspard de la Nuit*, dont il emprunte les thèmes à Aloysius Bertrand, tantôt au contraire à la simplicité, à l'ingénuité des contes enfantins, témoin *Ma mère l'Oye*, dont la féerie l'enchanté. Il aime l'ironie et il y excelle, sans y perdre le goût de l'émotion qu'il ne dissimule que parce qu'il en veut éviter l'excès. Et l'émotion paraît souvent chez Ravel là où on l'attend le moins, au détour d'une ingénieuse modulation qui ne semble recherchée que pour elle-même, ou d'un élégant pastiche.

Lui-même a indiqué naguère à son ami Calvocoressi les passages de son œuvre où l'expression directe de l'émotion, loin d'être exclue, a été délibérément tentée.

LA QUINZAINE MUSICALE

Il désignait particulièrement le début d'*Asie* dans *Shéhérazade* (la Goëlette), puis *l'Indifférent* dans le même recueil, le *Martin-Pêcheur* dans les *Histoires Naturelles* et la fin du *Grillon*. Calvocoressi aurait ajouté volontiers le mouvement lent du *Quatuor à cordes* et *Oiseaux tristes*, — *Oiseaux tristes*, cette pièce magnifique que, lorsqu'il venait de la composer, Ravel s'évertuait à jouer et à rejouer à ses amis sans que ceux-ci parvinssent, malgré leur bon vouloir, à en saisir la beauté. J'indiquerais encore, pour ma part, *la Belle et la Bête*, dont l'impression me paraît déchirante et le *Jardin féérique*, tout de délicieux ravissement. Ce qui ne veut pas dire que Ravel ne peut se montrer ailleurs émouvant. Mais ce sont là endroits privilégiés. Et partout quelque sensibilité anime et « construit » cette musique parfaite.

Perfection accablante d'infailibilité. Mozart lui-même n'est pas toujours si parfait.

Perfection d'une grâce infiniment sensible, fort éloignée de la froide correction des académiques. Grâce qui nous émeut, quand même la musique n'aurait rien d'autre à dire que sa perfection même.

Donc, malgré les cadres étroits où il enferme son langage, malgré les règles minutieuses auxquelles il l'asservit et qui ont pu le faire paraître étriqué lorsqu'il n'était point encore compris, Ravel sait murmurer à notre cœur les mots secrets qui le touchent d'une blessure vive et pénétrante. Comme Couperin, son modèle et son maître, sous les dehors d'une indifférente politesse et d'une souveraine mais impassible distinction, il cache l'ardeur d'une âme à sa façon sensible et passionnée, et ce n'est point seulement par son adresse que son art est grand.

*
* *

Maurice Ravel ne fut pas seulement un incomparable musicien ; il fut aussi un beau caractère.

Réservé, secret, distant avec les importuns, il était capable du plus extrême dévouement à ses amis et de toutes les bontés pour de jeunes artistes qu'il jugeait dignes d'être aidés.

C'était un homme courageux. Il s'engagea comme volontaire pour faire, avec les autres Français, la guerre.

C'était un homme fier. Il refusa tous les honneurs, et particulièrement le ruban rouge qu'on lui offrait vainement. Il ne fut pas de l'Institut.

Il manifestait une remarquable liberté d'opinion et n'en sacrifia jamais rien pour ménager sa réputation ou son succès. Il s'imposait par la force de son génie, mais aussi par l'ascendant de cette dignité inébranlable. Il y a, de par le monde, bien peu d'artistes de cette trempe.

Paul LANDORMY.

NOS SUPPLÉMENTS MUSICAUX

(pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encartés dans ce numéro : *Sous ces pavots...* et *De nos vergers...*, de Maurice JAUBERT, extraits du recueil *Le Tombeau de l'Amour*, sur des poésies de C.-A. DEMOUSTIER, pour les abonnés au 3^e mode. Et *Cinq Bagatelles* (n° 5) de Marius-François GAILLARD, pour les Abonnés au 2^e mode. Les abonnés au 4^e mode recevront simultanément ces deux suppléments.

Opéra. — *Oriane et le Prince d'Amour*, tragédie dansée en deux actes, d'après un poème de M^{me} Claude SÉRAN ; musique de M. Florent SCHMITT.

Oriane-Sans-Egale est, au xiv^e siècle, à l'époque des troubadours, célèbre à travers le monde. Sa réputation de beauté attire dans son château, en Avignon, des soupirants innombrables. Pourtant, Oriane n'a jamais aimé. Curieuse d'amour, mais sensible seulement aux promesses mystérieuses de son propre rêve, elle est indifférente jusqu'à la cruauté à l'égard de ses amants successifs. Elle goûte, au milieu de la tendresse équivoque de ses suivantes, la sensualité libertine que lui donne le Poète. Elle l'abandonne, pour répondre à l'appel d'un Marchand mongol qui représente pour elle l'enchantement de l'Orient et de ses légendes. Le Marchand tue le Poète qui veut s'interposer. Oriane le fait alors chasser par ses valets. Puis surgit le Prince d'Amour, dont Oriane, sans jamais l'avoir vu, reconnaît le premier appel. Perdant tout souvenir du passé, elle croit retrouver sa pureté native. Mais le passé impitoyable est évoqué par la tache de sang qui subsiste à l'endroit où a succombé le Poète. Le Prince sent que son amour meurt, et il disparaît. Oriane, au cours de la Fête des Fous — dont l'un, qui n'est autre que la Mort, l'entraîne dans une ronde diabolique — tombe, en tendant les bras vers l'amour évanoui.

Le 12 février 1937, la partition de ce ballet fut exécutée sous le titre *Oriane-la-Sans-Egale* à l'un des concerts de la Société Philharmonique. Elle produisit un effet considérable. Elle est, en effet, une des plus riches et des plus puissantes qu'ait écrites M. Florent Schmitt. On y retrouve le dynamisme extraordinaire de la *Tragédie de Salomé*. Sa force est d'abord de caractère rythmique. L'éminent musicien tire du Rythme une étonnante variété d'accents ; il fait, de nouveau, usage des mesures à 5 et 7 temps, grâce auxquelles il obtient une amplification de l'élan expressif par rapport à celui qui eût pu résulter de la régularité des mesures traditionnelles, binaires ou ternaires : de là, en grande partie, l'impression forcenée produite par la Danse des Mongols, de là aussi le caractère expansif qui se dégage de la Danse d'Amour. La puissance de l'œuvre résulte aussi de la sûreté avec laquelle sont évoqués tour à tour le burlesque et le tragique, la nostalgie et la véhémence, et, peut-être plus encore, de l'équilibre et de l'éclat sonores. La fanfare qui souligne l'entrée d'Oriane est d'une impressionnante plénitude, et le lyrisme se fonde le plus souvent dans des orgies de sonorités d'une somptuosité sans pareille.

Ce véritable chef-d'œuvre musical est accompagné, cette fois, de sa réalisation chorégraphique. Puisque celle-ci a pour auteur M. Serge Lifar, on était assuré d'avance qu'elle ne pouvait que comporter un vif intérêt. Elle n'évite pas, cependant, quelque disparate avec l'œuvre qu'avaient conçue les auteurs. Le poème de M^{me} Claude Sérans comporte une part importante de pantomime. Or, on sait que M. Serge Lifar interprète toujours celle-ci très librement, et dans un large esprit de stylisation. Mais le musicien, lui, traduit fidèlement les nuances du livret, que ce soit dans la scène initiale où le Bouffon joue avec les Valets,