

Présence de Ravel

Cinquante ans après la disparition de Ravel, l'année 1987 commémorait le grand compositeur, et j'ai alors été invité à composer à cette occasion une œuvre pour deux pianos que j'ai appelée Mesarthim. Ce nom était emprunté à une étoile double de la constellation du Bélier, que les superstitions astrologiques associent au printemps, la saison où Ravel et moi sommes nés. C'est l'image de la gémellité qui m'a incité à choisir ce titre qui a l'originalité d'associer l'arabe et l'hébreu, par suite d'erreurs étymologiques remontant au Moyen Âge. Étoile double, appellation d'origine double (Sheratan et Mesarthim), et deux pianos, qui utilisent deux tempi, un pour chaque pianiste, la noire à 184 et à 176 simultanément. Mais la fin de l'œuvre unit les deux interprètes sur un seul tempo de 120, avec une allusion furtive au blues de la Sonate de Ravel pour violon et piano. On pourrait y voir une unification éminemment souhaitable comme symbole de l'arabe enfin associé à l'hébreu en Palestine...

C'est plusieurs années plus tard que j'ai découvert l'existence de Frontispice, l'étrange et courte œuvre de Ravel pour 2 pianos 5 mains qui était restée presque clandestine jusqu'à l'édition Salabert de 1975. L'image de Ravel est souvent associée à son goût pour le siècle de Couperin, initié comme chez Debussy par le Verlaine des Fêtes galantes. De 1895 (Menuet antique) à 1917 (Menuet et Forlane du Tombeau de Couperin) en passant par 1904 (Menuet inédit en ut dièse mineur) et 1909 (Menuet sur le nom de Haydn), et même 1918, l'année où il orchestrait le Menuet pompeux de Chabrier, Ravel a toujours confié sa prédilection pour les danses antérieures à ces flots romantiques que dans la France de ces années la plupart des jeunes compositeurs rejetaient vigoureusement.

Comment interpréter l'expérience esthétique qu'illustre le Frontispice, si différente de celle des « menuets », et pourtant leur contemporaine ? Ravel était curieux de toute nouveauté. Vers 1904 ou 1906 il avait pu croiser, à la Schola cantorum et bientôt au Conservatoire, le jeune Varèse, de huit ans son cadet, qui lui a rendu visite en décembre 1908. Varèse revenait alors de Berlin, et il a pu lui communiquer quelques-unes des idées « modernes » défendues là par Busoni. Mais bien que Ravel l'ait revu à New-York vingt ans plus tard, on ignore si ces rares contacts ont pu favoriser des expériences aussi audacieuses que Frontispice. Si en 1912 Varèse a pu parler à Debussy du Pierrot lunaire que Schönberg composait, rien ne prouve que tout ce que ce Frontispice contient d'atonal puisse témoigner d'un semblable contact. Sa polytonalité ne doit peut-être rien non plus à l'exemple de Milhaud.

Frontispice expérimente un rapport entre des ostinati désynchronisés, sans s'astreindre à coordonner la « polytempie » résultante. Porter sur ces quinze mesures de 1918 un regard d'historien passéiste n'est peut-être pas la meilleure idée. Il vaut mieux tourner plutôt ce regard vers 1987, comme je suis tenté de le faire, pour montrer l'éventuelle fécondité d'une expérience qui superpose des tempi

différents et crée de ce fait une polyphonie très particulière. Si lorsque j'ai composé Mesarthim j'avais eu connaissance de Frontispice, j'aurais sans doute dû reconnaître en Ravel un précurseur occasionnel de cette sorte d'écriture. L'expérience ne semble pas avoir eu de suite, à ma connaissance, jusqu'au siècle suivant, longtemps après la mort de Ravel. Mais la superposition d'un piano écrit dans une mesure à 15/8 et d'un autre à 5/4, sur deux échelles différentes, et d'un contrepoint superposant 6 voix réparties entre cinq mains de pianistes, avec 2 ostinati de motifs dont les durées diffèrent, peuvent être vues comme une extraordinaire extension des traditionnels 3 pour 2 qui ont longtemps passé pour le comble de la liberté rythmique, surtout lorsque le nombre 5 est doublement présent dans les deux mesures utilisées. Ravel s'autorise en outre à ralentir un des ostinati sans changer pour autant les tempi, car il échange dans les six dernières mesures les croches pour des croches pointées, puis finalement des noires dans les dernières mesures. Celles-ci coagulent tous les contrepoints en un crescendo d'agrégats élargissant le premier ostinato, pour déboucher sur un pianissimo inattendu. Ravel aurait-il voulu surenchérir par rapport à la magie de l'Isle joyeuse où Debussy avait utilisé un ostinato de quintolets, dans la section à 3/8 rubato, comme l'expression de la liberté la plus voluptueuse ? Ici, je vois plutôt une sorte d'ancêtre du célèbre Épisode de Chronochromie, où Messiaen crée un contrepoint qui, en superposant 18 voix d'oiseaux, produit, au delà de toute tonalité, une polyphonie à la Xenakis. Bien avant, Frontispice produit déjà un effet polyphonique comparable avec ses six voix confiées à cinq mains, comme une volière qui rassemblerait six oiseaux s'égosillant sans souci des voisins.

Cette expérience isolée n'est qu'un exemple de la façon dont Ravel s'autorise toute liberté, y compris celle de surprendre ses admirateurs. Les Histoires naturelles, avec la complicité de Jules Renard, prenaient à rebrousse-poil ceux qui croyaient jusqu'alors s'attacher à un élégant jeune mondain. Vingt-deux ans plus tard, la conférence du 7 avril 1928 à New-York révèle dans quel esprit Ravel exerçait son audace. Il n'était ni Russolo ni Schönberg pour se soucier d'abord de bousculer les conventions. Selon ses propres mots, il reconnaissait l'artiste véritable à sa capacité d'obéir à des lois nouvelles, mais édictées par lui-même. Cependant il saluait plusieurs de ces autres législateurs : pour lui Satie par exemple « montrait le chemin », mais il n'avait pas tiré de ses recherches « une seule oeuvre d'art accomplie ». L'admiration dont il a plusieurs fois témoigné pour Debussy ne l'empêche pas de dire en 1928 : « reste que je pense aujourd'hui avoir toujours suivi une direction opposée au symbolisme de Debussy ». Pour Schönberg, il se refuse à condamner comme d'autres « l'atonalité comme une impasse », mais c'est en tant que système qu'il s'en détache, car pour lui « un compositeur doit intensément éprouver ce qu'il compose », ce que les décisions d'aucun système ne suffisent à garantir. La sonate pour violon et violoncelle peut servir d'illustration pour une telle position .

J'ai recueilli de mon premier enseignant compositeur, Émile Passani, élève de Ravel, une intéressante réponse du maître. Passani lui faisait remarquer que parfois, comme dans tel long trait de je ne sais plus quelle oeuvre de piano, il s'éloignait de toute référence tonale, Ravel avait répondu : « Oui, mais peu importe, ça, c'est du piano », donnant toute l'importance à la sensation sans se soucier de l'autoriser ou non par une quelconque grammaire préétablie.

Certains aspects de la personnalité de Ravel peuvent cependant signaler des concessions ou des appartenances à des idéologies susceptibles de contrarier cette liberté idéale de l'individu artiste. Dans la conférence de New-York, il insiste sur ce qu'à son époque on n'hésite pas à désigner du terme de « conscience raciale » pour légitimer telle ou telle esthétique, et, comme Debussy, il se reconnaît d'abord Français. Selon lui, après les deux ans de guerre contre l'Allemagne qu'il a vécus au front (comme chauffeur de poids lourds...), cela implique qu'il a des qualités de discrétion et de réserve dont les Allemands lui paraissent dépourvus. Il écrit cependant à la « Ligue nationale pour la défense de la musique française » ceci : « Il m'importe peu que M.Schönberg, par exemple, soit de nationalité autrichienne: il n'en est pas moins un musicien de haute valeur, dont les recherches pleines d'intérêt ont eu une influence heureuse sur certains compositeurs alliés, et jusque chez nous. » Tout en partageant cette liberté et ce patriotisme, Debussy était nationaliste, tandis que Ravel était socialiste, mais pour eux la musique passait avant la politique.

En 1902, au concours du prix de Rome, que Ravel aurait tant voulu obtenir, on avait imposé une fade cantate intitulée *Alcyone*. J'ai découvert tardivement cette cantate académique, sinon j'aurais peut-être hésité à reprendre ce même titre, il y a huit ans, quand je l'ai donné à une œuvre pour piano et cossyphes africains enregistrés. Ce détail m'invite à évoquer une sensibilité que je crois partager avec Ravel. En septembre 1916, il notait des chants d'oiseaux dans les moments où la guerre lui octroyait un relatif silence. Les apprécier avait toujours été fréquemment pratiqué chez les compositeurs, mais les noter était encore très exceptionnel. C'est l'occasion de parler d'un des premiers grands chefs-d'œuvre de Ravel, les *Miroirs*. Dans ce recueil, *Oiseaux tristes* a été reconnu comme particulièrement original. Ce qui me frappe, c'est en particulier l'usage des silences. Ils créent un sentiment du temps radicalement différent de tout développement. On sait qu'il était à la mode, au début du siècle, de déclarer après avoir entendu un thème de Brahms, « Fuyons, il va développer ». *Oiseaux tristes* ne développe pas, mais juxtapose des instants discontinus, magiques et autosuffisants pour abolir le temps. Pour accéder à ce but fondamental de la musique, cette stratégie est à l'opposé de tout ce qui pourrait légitimer un rapprochement avec un discours.

Un autre trait remarquable dans les *Oiseaux tristes* est justement leur tristesse. J'interprète les titres du recueil *Miroirs* et de quatre sur les cinq pièces qui le composent comme autant de révélateurs discrets d'une profonde mélancolie chez Ravel. Avec une discrétion que tous ceux qui l'ont approché ont toujours reconnue chez lui, il nous livre l'image de ce qui se reflète dans ces miroirs : celle d'un homme trop fier pour publier son pessimisme à la manière des Romantiques. La nature est omniprésente mais sombre et solitaire comme les noctuelles, les oiseaux tristes, la barque sur l'océan. La présence des hommes dans les deux dernières pièces, que ce soit celle du bouffon ou celle des cloches lointaines, ne sont là que pour éviter d'avouer ce pessimisme. L'humour de Ravel est bien la « politesse du désespoir » que révélait Chris Marker. Le titre pince-sans-rire du Menuet antique et les sombres pressentiments qui colorent la Valse ou le Concerto pour la main gauche laissent transparaître la solitude du petit passager de la Barque sur l'océan.

Il est inévitable ici de penser au Bolero, à ses exceptionnels pouvoirs mondialement reconnus, mais toujours mystérieux. Prolonger un ostinato pendant quelque treize minutes n'est pas rare dans quantité de pratiques populaires, mais pourquoi celui-ci a-t-il toujours un tel impact ? Je ne l'ai personnellement compris ou ressenti que grâce à une autre expérience insolite. J'avais collaboré en 1965 pour un ballet appelé Coïncidences avec la chorégraphe Francine Coursange, avant qu'elle ressuscite la danse baroque en chorégraphiant la recreation de l'opéra Atys de Lully en 1986. Elle faisait des recherches sur les danses françaises traditionnelles, comme la bourrée auvergnate ou la gavotte bretonne. Un jour j'ai eu la curiosité de participer chez elle à une séance où un groupe folklorique breton dansait cette gavotte. J'ai eu la surprise de passer par des émotions très différentes. Dans la variante de la chorégraphie à laquelle je participais, le cercle des danseurs se déplaçait peu à peu au rythme d'un ostinato, chaque déplacement étant précédé d'un balancement régulier des bras. Après quelques déplacements, il était facile de prévoir la suite, et bien avant que le cercle ait opéré un retour jusqu'à sa position de départ, je considérais que ma curiosité était satisfaite. Mais il était exclu de sortir du cercle, et peu à peu les mouvements devenus automatiques ne suscitaient plus aucune question ni aucun ennui. Une troisième étape tout à fait inattendue était qu'après un temps indéterminé, probablement de plus de 10 minutes, j'entrai dans un état de conscience second abolissant tout sentiment d'existence individuelle. Je n'étais plus qu'un mouvement puissant, irrésistible et collectif, paradoxalement « hors-temps ». Je pense que sans éprouver physiquement ce sortilège, l'auditeur du Bolero s'en approche suffisamment pour en imaginer la puissance par la seule écoute. Le tempo demandé par Ravel est de la noire à 72, nettement plus lent que celui de la danse espagnole supposée servir de modèle. Mais il est rarement respecté par des chefs d'orchestre souvent tentés d'accompagner le lent crescendo général par une légère accélération. Cette dramatisation ramène le Bolero dans le domaine du discours et non de la transe. Le brusque changement de couleur tonale près de la fin symbolise, je crois, cet état second d'une transe recherchée. Je pense que Ravel visait plutôt à gagner sur les deux tableaux : combler l'écoute intelligente, sensible aux ingénieuses combinaisons orchestrales, et cependant entraîner l'imaginaire dans un monde où l'individu disparaît, et avec lui tout le poids des responsabilités et des jugements. Il n'est plus nécessaire de choisir entre prendre conscience des trouvailles de l'orchestrateur ou s'abandonner à une impérieuse transe au pouvoir anonyme. Dans cette œuvre exceptionnelle Ravel a réussi une synthèse entre la richesse de l'écriture classique au service d'une narrativité, et la fascination hors-temps d'une pure présence sonore. Heureusement pour lui, il a disparu avant d'avoir connu d'autres musiques totalitaires, rudimentaires, et écrasantes, comme celles des rave parties, susceptibles de s'en tenir à la recherche d'une abolition de la conscience.

Sans vouloir réactiver l'ancienne confrontation entre Ravel et Debussy. Il faut bien reconnaître que certaines valeurs essentielles sont communes à leurs deux esthétiques. Ravel a reconnu la révolution induite par son aîné lorsqu'il a illustré, à sa suite, la primauté de la sensation sur tout classement d'ordre « grammatical », qu'il soit traditionnel ou innovant. Chez Debussy les accords sont le plus souvent d'abord des timbres, libres de ne plus se soumettre à des usages syntaxiques. Ravel oscille entre cette liberté admise et un attachement à des couleurs tonales reconnaissables. La duplication des motifs chez Debussy et le goût pour les ostinati

chez Ravel sont peut-être deux moyens différents visant à remplacer la cohérence affaiblie des enchaînements du monde tonal par une autre cohérence, incarnée dans la dimension la moins importante classiquement, celle du rythme. J'appartiens à une génération où, après Varèse et Xenakis, la question semble réglée, mais où la réaction tonale et les valeurs conservatrices reprennent tous leurs pouvoirs si fortement contestés au XXème siècle. Dans un tel contexte, l'exigence minimale de sincérité de la part du compositeur, affirmée par Ravel, peut sembler encore plus importante que celles d'un succès commercial ou même de l'originalité. Les excès de la modernité à tout prix ont suscité par réaction certains passésismes douteux, et ma recherche d'une troisième voie, pour naviguer par-delà les deux écueils opposés de ces Symplégades, peut en profiter pour saluer en Ravel un lointain parrain.

F-B.Mâche

Cahiers Maurice Ravel n°252024, éd. L'Harmattan, décembre 2024