



Ravel et l'art de son temps



La musique française est celle d'une élite. Chambonnières, Couperin, Rameau sont des musiciens de cour. Si au XIX^e siècle le grand courant démocratique permet à Berlioz, à Gounod, à Bizet, à Lalo de toucher la foule, qui d'ailleurs ne les comprit pas toujours, cette veine, au moment où paraît Ravel, est épuisée. Quand on joue à la Société Nationale les

Sites auriculaires, les artistes se sont retirés dans leur tour d'ivoire. Dans les lettres s'épanouit la formule symboliste; dans la peinture deux courants demeurent, l'un très étroit, celui des luminaristes

comme Seurat, Cross et Signac, l'autre plus abondant qui, à la suite de Whistler, nous donne des intimistes comme Bonnard et Vuillard. C'est de ce dernier côté qu'il faut ranger Maurice Ravel : discrétion et distinction sont son apanage.

Sans doute le divorce ne peut jamais être entier entre l'élite et le peuple. Il y a dans nos vieux maîtres des formes franches qui ne sont pas très loin de la chanson populaire. Mais au fur et à mesure que la technique musicale s'est compliquée, la séparation paraît s'être faite plus profonde. Nous avons pu regarder du côté des Russes : leur exemple ne nous a pas conquis entièrement. Ce que nous leur avons emprunté, ce sont des audaces harmoniques, des moyens d'écriture et d'expression ; mais nous ne nous sommes pas comme eux retrempés aux sources populaires. Il y a dans la vieille chanson qu'inventa un jour un musicien de génie, et que répètent les lèvres des hommes, certains tours de phrase, certaines expressions, certaines caractéristiques de vocabulaire, qui la font entendre sans effort de l'homme du peuple. Cette langue, nos compositeurs, il faut bien le reconnaître, ne se la sont pas assimilée. Ils sont restés de délicieux discoureurs de salon. Sans doute ils n'ont pas méconnu le charme des chansons d'autrefois. Mais quand ils s'en emparent, un Debussy ou un Bréville les transforment de suite en images précieuses. Ils ramènent la chanson populaire à eux ; elle n'est plus dans leur œuvre qu'une fleur des champs piquée sur une robe de soie ou de velours ; ce n'est pas eux qui consentent à parler le patois expressif des paysannes. Cela viendra. Mais il y a vingt-cinq ans, j'étais sans doute un des rares qui y songeaient et qui essayaient modestement des réalisations de cet ordre. Depuis on a fait quelque chemin. On a certes essayé de se rapprocher du peuple. Pourtant, reconnaissons-le, au lieu de rechercher dans le passé une tradition profonde, on a peut-être trop aisément accepté des formes populaires plutôt que populaires et l'on a quelquefois confondu simplicité avec vulgarité.

Le lieu n'est point ici d'insister sur cela. Ni pour moi de suivre la carrière musicale de Maurice Ravel, à quoi d'autres s'emploieront. Mais il fallait bien indiquer dans quelles circonstances Ravel apparaissait ; il fallait bien montrer le caractère tout aristocratique d'une époque déjà passée, contre laquelle une réaction actuellement s'élève.

Pour bien comprendre le musicien de la *Pavane pour une infante défunte*, il n'est pas inutile de se souvenir que notre école musicale était à la recherche de raretés harmoniques, de sonorités rares, que le poète Albert Samain écrivait *Au jardin de l'infante*, que Vuillard et Bonnard peignaient en des gammes sourdes des intérieurs emplis de tapis et de vieux meubles. Aussi bien, Ravel et Bonnard fréquentaient-ils les mêmes milieux, entre autres celui de M^{me} Godebska, que Pierre Bonnard peignit de la manière la plus délicate dans une gamme d'ors et de roses éteints, aux enfants de qui Ravel dédia ses pièces de *Mère l'Oye*.

En ces temps déjà lointains, nous nous réunissions chaque semaine en haut de Montmartre chez le peintre Paul Sordes, encore un amoureux des nuances choisies et des scènes imaginaires. Venaient là avec quelques musiciens, des écrivains comme Léon-Paul Fargue et moi-même. Ravel m'y faisait lire cette *Asie* de *Schéhérazade* qu'il devait bientôt si magnifiquement illustrer d'un commentaire musical. Plus tard, les réunions furent transportées à Auteuil, chez Maurice Delage qui avait loué au fond d'un jardin un atelier où l'on pouvait faire du bruit jusqu'à l'heure la plus avancée de la nuit. Sordes, Ravel, Delage, Viñès tenaient le piano, parfois même Florent Schmitt. L'art était notre grand amour et même les femmes n'étaient pas admises en ces réunions. Je pense que leur souvenir est une chose assez douce au cœur de tous nos camarades. Elles se prolongèrent longtemps et c'est seulement il y a une dizaine d'années que la guerre les interrompit. Pour mon compte, faute d'argent, je délaissai quelque peu la musique pour la peinture, provisoirement pourtant, car on revient toujours à ce qu'on a d'abord aimé.

J'ai dit que Ravel me faisait lire *Schéhérazade*. J'avais adopté la technique du vers libre. Elle me paraît convenir particulièrement à la musique. Le vers régulier oblige le compositeur à des coupes uniformes ; il lui faut beaucoup d'adresse pour éviter la carrure des phrases mélodiques. Fauré et Debussy se contentèrent cependant de ce vers régulier ; je crois au contraire que Ravel était secrètement séduit par un balancement plus varié et moins artificiel des rythmes. S'il s'adressa parfois à Mallarmé et à Henri de Régnier, c'est moins à cause de leur forme parnassienne qu'à cause de leur caractère mystérieux.

Mais le vers libre et même la prose lui plaisaient mieux : *L'heure espagnole* de Franc-Nohain devenait pour lui un livret exquis ; les *Histoires naturelles* de Renard un thème imprévu à variations musicales.

Alors poésie et musique se rapprochaient. Abandonnant la forme usuelle très heureuse, mais purement empirique, de l'ancienne prosodie, le poète cherchait à faire de son vers un chant personnel dont le rythme fût basé sur l'accent, dont le mouvement fût calqué sur celui de la pensée. De son côté le compositeur ne se contentait plus d'une mélodie indépendante pouvant à la rigueur être adaptée à des strophes diverses. Son langage à lui aussi voulait épouser mieux la pensée. Sa formule devenait quelque chose d'intermédiaire entre la mélodie carrée et le plat récitatif. Ou plutôt ce récitatif au lieu de se prolonger sur une même note devenait une phrase pleine d'accents variés, montant à toutes les hauteurs de la gamme. Pour Ravel, ce fut en quelque sorte une transposition chantée de la parole.

Le choix des poèmes, car pour Renard lui-même il s'agit encore de poèmes en prose, montre bien quels étaient les goûts du musicien. Son lyrisme avait horreur de toute vulgarité, de toute émotion trop grosse. Par contre, il ne dédaignait pas l'image pittoresque. Et Jules Renard lui en fournissait à souhait. Vers libres et poèmes en prose furent donc les modes d'expression préférés de Ravel. La faveur des lettrés leur était alors acquise. On avait remis en honneur le premier maître des poèmes en prose, le meilleur aussi sans doute, Aloysius Bertrand. Dans ma jeunesse, avant la réédition de *Gaspard de la nuit* par le *Mercury*, le livre était introuvable. Le père d'un de mes amis de régiment, établi libraire rue de Châteaudun, en possédait pourtant un rare exemplaire. Je me souviens d'en avoir copié bien des pages. Plus tard Ravel devait choisir entre elles les prétextes de ses pièces de *Gaspard de la nuit*.

Mais on l'a vu, l'image et le détail pittoresques qui faisaient le prix des *Histoires Naturelles* abondaient plus encore dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand. La musique ne dédaignait pas une certaine tendance descriptive. C'est une tradition chez nous depuis la *Bataille de Marignan* de Jannequin. Le poème symphonique a pris définitivement droit de cité : l'*Apprenti sorcier* de Paul Dukas en est un exemple

délicieux. A rebours, nous allons voir les peintres s'approcher plus ou moins directement des formes musicales.

Je veux dire qu'ils essaieront de donner de plus en plus d'importance à l'intervention de l'artiste, de maîtriser mieux l'impression extérieure et même, poussant la logique jusqu'à l'absurde, de se passer de la nature. Des néo-impressionnistes aux cubistes, nous les voyons parcourir ce chemin ; quelques cubistes ne seront plus à vrai dire que des décorateurs disposant sur une toile des lignes et des taches de couleur et ne faisant plus qu'une allusion lointaine aux modèles naturalistes. Mais déjà il y a vingt-cinq ans, la préoccupation décorative se montrait fort bien chez des gens comme Bonnard et Vuillard. L'un et l'autre avaient beaucoup aimé les estampes japonaises ; et comme les Orientaux, ils cherchaient à tracer des contours simples, à les remplir de teintes discrètes, à établir ainsi des registres de couleur en mineur fort plaisants pour l'œil. Cette distinction originelle restera la qualité première de Maurice Ravel. Les évolutions du goût, les trouvailles harmoniques n'ont point altéré sa personnalité ; en dépit des changements de l'écriture, il reste le même, un homme du début du xx^e siècle. Les circonstances ont ramené la brutalité chez les hommes ; peintres et musiciens ont fait parade de cette brutalité, les premiers par l'abus des couleurs fortes, des contrastes violents, les seconds par l'indépendance des parties violemment acouplées, par l'emploi des timbres éclatants ; mais Ravel n'a pas cédé à ce courant.

Par contre, il a tout de même parfaitement senti le charme de la chanson populaire. Il a été amené là par l'harmonisation d'anciens motifs comme les *Mélodies hébraïques* ou mieux comme les *Chansons populaires grecques* qu'avaient traduites M. D. Calvocoressi, encore un habitué de nos réunions d'Auteuil. Bien mieux, il écrit lui-même les paroles de ses trois chansons. Et il se montre là le plus charmant poète. Dans *Nicolette*, dans les *Trois beaux oiseaux de paradis*, dans le *Rondeau*, il se laisse aller à une inspiration fraîche, toute nourrie de souvenirs d'enfance ou de légende. C'est un genre que Paul Fort a beaucoup remis en honneur. Mais la technique poétique de Ravel est moins simple et plus souple. Paul Fort se contente du vers traditionnel, mais très négligé et d'un caractère un peu facile. Les délicats poèmes de

Ravel ont plus de subtilité. Et je ne parle pas ici de la musique, en laissant à d'autres le soin.

J'ai fait allusion à la technique. C'est par elle surtout que se différencient les arts. Elle est d'une importance capitale. Elle n'est pas uniquement, comme on pourrait le croire, la servante de la pensée ; elle a ses exigences propres et ses possibilités d'expression particulières. Peintre et musicien ne peuvent communiquer aux autres hommes leur rêve intérieur de la même façon. Parce que la technique picturale permet la reproduction du monde extérieur, l'art du peintre comporte une proportion d'imitation beaucoup plus grande. Et puis le musicien peut avoir recours à des interprètes ; le peintre est nécessairement lui-même son propre exécutant. D'où vient la particulière difficulté du métier pictural. En notre temps où la tradition des métiers est perdue, il faut vingt ans de travail pour former un peintre capable de s'exprimer réellement. Ce temps était fort abrégé aux grandes époques, parce que l'élève travaillait constamment dans l'atelier du maître, parce qu'il était son collaborateur de tous les instants. Il ne faut donc pas trop s'étonner qu'un effort aussi long ait rebuté beaucoup de gens. Plutôt que d'apprendre la technique picturale, ils ont préféré déclarer qu'elle était inutile. De là l'infériorité des écoles de peinture moderne. Même l'*Olympia* de Manet est peu de chose à côté de la *Vénus d'Urbain* du Titien ; mais que dire de certains nus contemporains ?

Ce n'est pas qu'il y ait aujourd'hui moins d'artistes qu'autrefois, ni des sensibilités moins fines, au contraire. Mais picturalement le moyen d'expression fait défaut. On ne sait plus parler sa langue. On commence pourtant à s'apercevoir de cela ; une réaction sourde se prépare et les jeunes commencent à soupçonner qu'il n'est pas inutile de connaître le métier qu'on veut pratiquer. Il n'en va de même ni dans les lettres ni dans la musique. Notre système d'enseignement paraît destiné à former surtout des littérateurs. Et nous n'en manquons pas. Qui parlent de tout d'ailleurs et surtout de peinture, à quoi ils n'entendent rien. Ils ont déserté le domaine de la critique musicale, se doutant tout de même un peu qu'il était bon d'avoir là quelques notions de solfège, d'harmonie et de contrepoint. Mais nous faisons tous des exercices littéraires. Il est peu de pharmaciens qui n'aient dans leur

jeunesse composé quelques poèmes. La chose peut donc bien être permise à un musicien.

Le grand avantage de notre école de musique est de ne pas manquer de préparation technique. Que ce soit au Conservatoire ou ailleurs, on y fait tout de même de suffisantes études. Je ne prétends pas qu'on y forme des artistes : cela est indépendant en grande partie de l'enseignement. Mais on y enseigne une langue avec tous ses procédés, avec ses règles de grammaire. Règles dont ils pourront d'ailleurs vérifier la légitimité et qu'ils pourront modifier selon leur génie. Si révolutionnaires que puissent paraître les plus jeunes compositeurs français, ils n'en sont pas moins tributaires d'une heureuse tradition. C'est ce qui manque à nos peintres ; c'est ce qui fait la réussite de nos productions musicales et littéraires. Le métier n'est rien pour qui n'a rien à dire ; mais pour qui a quelque chose à exprimer, rien n'est plus important.

TRISTAN KLINGSOR.

