



Maurice Ravel ou l'esthétique de l'imposture

A Ernest Ansermet

« Voici un poète qui prétend que son poème a été composé d'après sa poétique. Il avait certes un grand génie et plus d'inspiration que qui que ce soit, si par inspiration on entend l'énergie, l'enthousiasme intellectuel et la faculté de tenir ses facultés en éveil. Mais il aimait aussi le travail plus qu'aucun autre ; il répétait volontiers, lui, l'original achevé, que l'originalité est chose d'apprentissage, ce qui ne veut pas dire une chose qui peut être transmise par l'enseignement. Le hasard et l'incompréhensible étaient ses deux grands ennemis. S'est-il fait, par une vanité étrange et amusante, beaucoup moins inspiré qu'il ne l'était naturellement ? A-t-il diminué la faculté gratuite qui était en lui pour faire la part plus belle à la volonté ? Je serais assez porté à le croire ; quoique cependant il faille ne pas

oublier que son génie, si ardent et si agile qu'il fût, était passionnément épris d'analyse, de combinaisons et de calcul... »

En donnant ce commentaire à sa traduction de *La genèse d'un poème*, Baudelaire ne prend pas une précaution inutile. D'excellents esprits ne voient qu'ironie ou paradoxe dans la célèbre confession d'Edgar Poe. Remy de Gourmont, que les préjugés romantiques n'aveuglent point d'ordinaire, ne va-t-il pas jusqu'à parler de *mystification* ?

Il n'est pas nécessaire de connaître personnellement Maurice Ravel, ni d'avoir pénétré fort avant dans l'intrinsèque de sa pensée pour se convaincre que les procédés de ce musicien, sa technique et son art tout entier impliquent une recherche volontaire et la défiance de l'inspiration.

Sans doute il ne faut pas négliger ce qui peut entrer d'orgueil — et de pudeur — dans une telle intransigeance ; il ne faut pas restreindre davantage la part de l'illusion : illusion nécessaire et féconde : quand Baudelaire affirme qu'il n'existe pas plus de hasard en art qu'en mécanique ; quand il ose prétendre qu'une chose heureusement trouvée est la simple conséquence d'un raisonnement, il expose, en même temps qu'un dogme contestable, une méthode excellente. Il retrouve les principes d'une hygiène *classique*.

Ces puissances mystérieuses de l'âme, ces réserves secrètes du subconscient, l'artiste doit plutôt feindre d'ignorer qu'elles existent que de les adjurer de le servir. Qu'il s'aide et le Ciel l'aidera. Il ne lui appartient pas de régler le cours du fleuve souterrain dont les alluvions lui fournissent la matière première de son art.

On imagine difficilement Ravel en posture de suppliant, se frappant le cœur pour en faire jaillir le génie. Que son adresse défaille d'aventure, il n'aura point l'excuse de la sincérité. L'art ne s'impose pas à lui de la façon dont il s'impose aux romantiques. Ce n'est pas à ses yeux la suprême vérité, mais un mensonge, le plus brillant ; une merveilleuse imposture.

Un mensonge : toute musique n'est-elle pas mensongère qui renonce à l'expression des sentiments pour devenir un composé d'artifices ? Est-il au demeurant plus étonnante imposture que celle de

////////////////////

cet art, de tous le moins fidèle, le moins ressemblant aux objets qu'il évoque ?

Si cette musique vous plaît, vous émeut, vous arrache des larmes, sachez qu'elle est faite par un homme qui ne s'est pas mis à genoux « auparavant et après », qui n'a pas pleuré en l'écrivant et qui pense avec un grand poète que « celui-là même qui veut écrire son rêve se doit d'être infiniment éveillé ».

Plus Ravel s'affermir dans la pratique de son art, mieux il calcule ses élans et plus il modère ses confidences. Ce magicien n'est pas l'esclave, mais le dompteur des forces obscures qui s'agitent en lui. Il a toutes les roueries d'un illusionniste. Il nous force à penser qu'il n'a rien dans les mains ni dans les poches, quand ses mains et ses poches sont pleines d'artifices. Ses plus intimes amis n'ont jamais surpris le secret de ses tours, ni leur appareil. C'est en vain qu'on chercherait une règle, une gomme, ou un grattoir sur sa table à écrire. On dirait que les touches de son piano déclenchent à distance les poinçons des graveurs.

Il veut avant tout produire un effet sans laisser deviner son industrie. Il s'abstiendra donc de paraître dans son œuvre, de s'interposer entre elle et nous. Pour y parvenir, il ne s'efforcera pas d'extraire de lui-même quelque étonnante nouveauté. C'est en imitant qu'il innove, car il n'a pas la prétention de créer *ex nihilo*. Aucune œuvre de Ravel qui n'ait été premièrement un pastiche. Il travaille « sur le motif », comme un peintre. Il s'installe devant une sonate de Mozart ou devant un concerto de Saint-Saëns comme un paysagiste devant un bouquet d'arbres. L'œuvre achevée, il est généralement impossible de trouver trace du modèle (1). Notre homme a traqué l'influence et ne l'a pas lâchée qu'elle ne lui ait donné la formule précise dont il avait besoin. L'originalité naïve et profonde du copiste a fait le reste. Nous devinons seulement qu'un Mozart, un Chabrier, un Borodine, un Liszt, un Fauré, d'autres encore ont été ses parangons de beauté : le mécanisme de l'assimilation nous reste

(1) Il est néanmoins intéressant de rapprocher le *Trio* de Ravel du 1^{er} *Trio* et de la symphonie avec orgue de Saint-Saëns ; la *Belle et la Bête* (de *Ma Mère l'Oye*) des *Gymnopédies* d'Érik Satie ; les *Valses nobles et sentimentales* de celles de Schubert ; la *Valse* des valse de Johann Strauss. Quant à la similitude — frappante — du début du *Gibet* avec l'*Hommage à Rameau* de Debussy, il y faut voir l'effet d'une pure réminiscence, extrêmement rare dans l'œuvre de notre musicien.

caché. Notons en passant que l'influence de Debussy, si souvent imputée à crime au musicien des *Poèmes de Mallarmé*, est précisément celle qu'il n'a jamais sollicitée, ni subie.

Cette esthétique paraît singulière à une époque dominée par la passion de l'originalité ; à une époque où beaucoup d'artistes se préservent jalousement de tout contact avec le monde extérieur, ferment les yeux et se bouchent les oreilles pour exprimer seulement de l'inédit, pour ne plus entendre que la mélodie intérieure...

Ravel ne dispute pas à Dieu le privilège de créer son œuvre à son image. Héritier des classiques français, il pratique à leur exemple l'imitation des anciens. Discipline rigoureuse, qui détourne le créateur des séductions de l'arbitraire, le préserve des entreprises de l'Ange du bizarre, le soustrait aux petits bonheurs de l'inspiration. C'est en s'attachant aux objets les plus clairement définis qu'il percevra des rapports nouveaux entre les choses. Plus ces choses nous seront familières, plus la découverte aura de prix. [L'œuvre d'art réellement, sainement originale se dégagera de cette dissociation du connu.

Nous touchons le point qui sépare Ravel des sectateurs du subjectivisme romantique, et l'apparente aux artisans pour qui le style est l'art même, et nommément à Igor Stravinsky. Ravel et Stravinsky se plaisent l'un et l'autre à confondre le *beau* et l'*utile*. Sensibles avant tout à cette espèce de volupté qui naît de « la conformité presque miraculeuse d'un objet avec la fonction qu'il doit remplir... Rien dans ces heureuses fabrications, rien ne figure que l'utile : elles ne retiennent plus rien qui ne soit uniquement déduit des exigences de l'effet à obtenir » (1). Pour Stravinsky comme pour Ravel, la question de métier domine et prétend régler toutes les autres : « On croit, dit Ernest Ansermet, qu'il cherche des effets de couleur, ou de comique, ou de pittoresque, alors qu'il évalue des volumes, des poids ou des densités. » Mais une distinction s'impose ici : ces volumes, ces poids ou ces densités, Ravel, à la différence de Stravinsky, ne les évalue jamais sans une arrière-pensée.

Au cours d'une introduction à l'œuvre de Stravinsky (2), qui

(1) Paul Valéry, *Eupalinos*.

(2) Parue dans la *Revue Pleyel*. Numéro de mars 1925.

est une merveille d'intelligence, Ernest Ansermet ramène la fameuse opposition entre l'esprit subjectif et l'esprit objectif à deux questions que l'œuvre à faire pose au musicien : « Quoi ? » ou « Comment ? ». Pour Stravinsky, la poursuite obstinée de ce qu'Ansermet appelle « le fait musical » est tellement exclusive de toute autre curiosité qu'il en est venu (dans *Mavra* en particulier) à supprimer « toute coïncidence d'accent ou de caractère entre la scène et la musique ».

Les compositeurs français — c'est ici une des marques de leur art — ont toujours voulu que leur musique répondît également aux deux questions d'Ansermet. Ces logiciens sensualistes, dont Rameau offre le type achevé, ont besoin, pour savoir comment faire, de savoir ce qu'il faut faire : la conception d'une musique rigoureusement, chimiquement *pure*, heurte à la fois leur raison et leur goût.

Est-ce à dire qu'il n'est de musique chez nous que descriptive, et devons-nous enfin confesser que l'art des sons n'est pour un Rameau, un Couperin, un Debussy, un Ravel qu'un moyen d'exprimer des sensations ou des images, comme il n'est pour les romantiques allemands qu'un moyen d'exprimer des sentiments ? L'art de Ravel nous dicte la réponse. Ce « Quoi ? », chez nous, ne sert que de *prétexte* au « Comment ? ». Ce n'est pas le musicien des *Histoires naturelles* au demeurant, c'est le musicien de *don Quichotte* et de *Salomé* qui a imaginé d'imiter le bêlement des moutons et le bruit que fait un glaive en entamant un cou. Quand Ravel emprunte à Strauss sa *Windmaschine* — qu'il baptise *Eoliphone* — ce n'est pas pour imiter le vent : c'est pour évoquer l'apparition des nymphes dans le crépuscule. La prose des *Histoires naturelles*, celle de *l'Heure Espagnole* l'ont séduit en raison même du peu de prise qu'elles offraient à la musique, car il aime à fonder sur un sol résistant. Il y évite curieusement les difficultés que lui oppose à tout moment la sécheresse ironique de Jules Renard et de Franc-Nohain. Il ne décrit pas le paysage ; il ne se remet pas aux mots du soin de conduire sa musique : il ne procède pas habituellement par métaphores, comme Stravinsky, mais volontiers par antithèses, allusions, transmutations de valeurs, renversements d'équilibre. Il mue les personnages de *l'Heure Espagnole* en pantins, en marionnettes sans cœur aux réflexes savants et glacés. La tendresse et la poésie sont ailleurs :

elles se sont réfugiées auprès des véritables automates, dont un Vaucanson a su transformer les rouages en matière vivante, douant les horloges d'une âme immortelle et d'un cœur attendri.

Nous surprenons ici notre illusionniste dans l'exercice de son imposture préférée. Il usera de procédés semblables dans l'ordre de la pure technique : ses rentrées, ses réapparitions de thèmes ou de timbres ressortissent à la même jonglerie paradoxale. Il n'est personne qui joue plus habilement de la surprise. On me fait désirer une trompette ; je l'attends ; la voici... point du tout : c'est l'ombre d'une trompette évoquée par la flûte. A la fin du premier mouvement du quatuor en *fa*, je sais que le second thème, exposé d'abord en *ré mineur*, va se faire réentendre dans le ton principal : le revoici en effet, mais sa texture mélodique n'est pas changée, les *pizzicati* du violoncelle se haussent d'une tierce mineure et le tour est joué.

Pour que notre attente soit à la fois satisfaite et trompée, le musicien doit user de l'équivoque et de l'ambiguïté. Ce sont les instruments de l'imposture, armes dangereuses et souvent fatales à celui qui s'en sert. Aussi Ravel, qui ne s'égare jamais lui-même, peut égarer d'aventure les musiciens qui s'attachent aveuglément à ses pas. La magie de ses agrégations harmoniques est particulièrement funeste aux épigones. Au labyrinthe des accords complexes qui se font si aisément aimer pour eux-mêmes, Ravel tient, l'un des seuls, et ne lâche jamais, le fil d'or de la tonalité. Combien d'imprudents, à le suivre, sont déjà tombés de la griffe du Minotaure, dans le goufre sans fond du Hasard ?

« Ame voluptueuse, dit le Socrate de Paul Valéry, vois donc ici le contraire d'un rêve, et le hasard absent... mais le contraire d'un rêve, qu'est-ce, Phèdre, sinon quelque autre rêve ?... Un rêve de vigilance et de tension que ferait la Raison elle-même !... Rêve, rêve, mais rêve tout pénétré de symétries, tout ordre, tout notes et séquences !... Qui sait quelles lois augustes rêvent ici qu'elles ont pris de clairs visages et qu'elles s'accordent dans le dessein de manifester aux mortels comment le réel, l'irréel et l'intelligible se peuvent fondre et combiner selon la puissance des Muses ? »

ROLAND-MANUEL.