



Le style orchestral

Maurice Ravel, écrivain d'orchestre, s'est trouvé placé par le destin dans des conditions singulièrement embarrassantes et difficiles pour courir sa chance. Nul moment ne semblait plus mal choisi pour créer un style. Lorsque l'auteur de *Daphnis* composa ses œuvres essentielles, Debussy avait déjà réalisé un modèle parfait de l'écriture impressionniste, et Strawinsky avait lui aussi proposé sa solution explosive au problème du rajeunissement des sonorités instrumentales. Jamais créateur ne fut immobilisé dans un aussi troublant carrefour.

Il se trouvait en présence d'un certain nombre de formules déjà voisines du poncif. Réagissant contre la densité de l'instrumentation wagnérienne, dans laquelle M. Croche affirmait ne voir qu'« une espèce de mastic multicolore, étendu presque uniformément et dans lequel il ne pouvait plus distinguer le son d'un violon de celui d'un trombone », Debussy avait commencé le travail d'isolement des timbres. Il avait libéré, une à une, les voix émouvantes des bois et des cuivres, recherché les petites taches de couleur, les luisants, les glacés, les brèves juxtapositions qui font vibrer deux lumières et l'enveloppé léger et scintillant que donne le voile de la sourdine.

Renonçant au trait appuyé de ses premiers violons à l'unisson, le quatuor divisé imposait son riche équilibre élastique. La trompette,

discrètement bâillonnée, s'essayait à de fugitives agilités. Partout brillaient des reflets rapides de nacre ou d'argent. L'orchestre tendait de plus en plus à évoquer sans cesse la féerie prenante des sous-bois frémissants, des nuages en marche et des eaux miroitantes. C'est dans l'asymétrie savante et subtile de la nature que cette architecture délicate découvrait ses lois.

L'importation des recherches les plus savoureuses de Moussorgsky, de Borodine et de Rimsky enrichissait encore ce vocabulaire si souple d'un slavisme et d'un orientalisme extrêmement séduisants. Lorsque Ravel entra en scène, tout semblait donc avoir été dit dans le domaine des confidences orchestrales les plus ingénieuses et les plus nuancées.

D'autre part, Strawinsky, réagissant à son tour contre l'esthétique impressionniste, orientait les curiosités de la jeune école vers un point de l'horizon tout différent. Ayant déclaré la guerre au charme et aux « suavités » des *Nocturnes*, Igor le Terrible bouleversa les lois traditionnelles de l'orchestre. Étouffant les derniers frissons que l'on pouvait arracher aux instruments, il ne leur demanda plus que du dynamisme et de la puissance rythmique, créant ainsi une nouvelle forme de pathétique obtenue par le mépris du pathétisme.

Comment, dans ces conditions, Ravel pouvait-il inventer un style orchestral personnel ? Y être parvenu constituera l'un de ses titres de gloire les plus surprenants pour les observateurs attentifs de cette étonnante période de notre histoire musicale. Car l'orchestre de Ravel ne ressemble vraiment à aucun autre.

Le ravélisme orchestral affirme son existence, en dehors de toute critique subjective, par le phénomène suivant : les chefs d'orchestre qui conduisent très bien la musique de Debussy échouent souvent dans celle de Ravel. De plus — contre-épreuve significative — certains porte-baguettes qui échouèrent dans la direction de la *Mer* ou de *Pelléas* nous ont donné des traductions très satisfaisantes de *Daphnis et Chloé* et du *Tombeau de Couperin*.

L'écriture debussyste appelle en effet la collaboration intime d'une sensibilité agissante : celle de Ravel n'exige qu'un respect attentif. Ravel ne laisse rien au hasard. Cet « horloger suisse » compose une partition avec la même minutie qu'une montre. Il n'y place un pivot, un ressort ou une roue dentée qu'après avoir longuement étudié leur maxi-

////////////////////
mum de rendement. Tout est calculé avec une sagacité miraculeuse et, lorsque l'ajustage est terminé, la partition développe son sortilège avec une sûreté et une précision de mouvement d'horlogerie.

Il ne faut rien ajouter à la musique de Ravel. Sa mise au point instrumentale est si parfaite qu'on la trahit lorsqu'on veut l'embellir. Il y a plusieurs façons d'exécuter du Debussy : il n'y en a qu'une de jouer du Ravel.

Son orchestre a une qualité de son exceptionnelle. Sans renoncer à la soyeuse douceur du velours debussyste, l'étoffe que tissent ses archets est plus lumineuse et plus crissante. Elle est à chaque instant « lamée » de broderies métalliques d'un style imprévu et charmant.

Ravel, comme tous les musiciens de son temps, a la curiosité des sonorités exceptionnelles. Les instrumentistes d'aujourd'hui connaissent bien cette sorte d'avidité angoissée des compositeurs qui viennent leur demander en grand secret des recettes inédites pour tirer de la corde, du métal ou du bois, des accents insoupçonnés. Les honnêtes artisans de la clarinette, du basson ou du cor sont souvent scandalisés du sadisme avec lequel nos jeunes musiciens s'efforcent d'arracher à leurs instruments des cris de souffrance n'ayant jamais frappé jusqu'ici une oreille humaine. En présence d'un hautbois ou d'un violon, ces chercheurs ont des âmes de tortionnaires : ils le tournent, le retournent pour découvrir le point sensible, le point douloureux où l'on pourra enfoncer le stylet d'une croche pour altérer sa voix d'une façon poignante.

Les traités d'orchestration nous signalaient jusqu'ici, avec une noble candeur, les « mauvaises notes » de chaque instrument et leurs registres défavorables. Leurs auteurs espéraient ainsi épargner aux novices de fausses manœuvres et de fâcheuses déceptions. C'était bien mal connaître les aspirations des générations présentes. Saturés d'effets connus et catalogués, les musiciens d'aujourd'hui, soucieux de découvrir du nouveau à tout prix, explorent passionnément ces domaines interdits. Ils cherchent à tirer parti des zones jadis stériles où le cor s'étrangle, où la clarinette parle du nez, où le basson s'enrhume du cerveau, où les cordes sifflent et où le trombone se fêle. C'est ce qu'on appelle en terme de métier un effet « amusant ».

On sait à quel point cet amusement est limité, et combien il est

peu récréatif. Sans vouloir accorder aux doléances des instrumentistes une importance esthétique exagérée, il faut bien reconnaître que ces bons ouvriers n'ont pas toujours tort lorsqu'ils se plaignent de voir saboter méthodiquement leurs outils par de jeunes compositeurs en quête de « truquages » et de « déformations » pouvant leur assurer à bon compte un brevet d'originalité.

Ravel n'a pas échappé à cette hantise. Il est de ceux qui interrogent curieusement les virtuoses pour surprendre leurs petits secrets de fabrication. L'écriture systématique et acrobatique de *Tzigane* et de la *Sonate pour violon et violoncelle* nous en fournit la preuve éclatante. Mais le goût de Ravel est si délié et si subtil qu'il triomphe toujours de tous les paradoxes et de toutes les gageures.

On ne peut s'empêcher pourtant de souhaiter la fin de cette mode des sons exceptionnels. Elle entraîne en effet d'inquiétantes surenchères, dont le résultat artistique ne peut être que décevant. Quel que soit le désir de nos compositeurs de renouveler le matériel sonore et de rajeunir nos sensations auditives, il arrive un moment où le sentiment du perpétuel tour de force et surtout celui de l'effort constant créent une obscure souffrance. Il y a quelque chose de douloureux dans l'enfantement déchirant de certains sons, et la répétition inconsiderée de pareils effets développe chez l'auditeur un état d'angoisse et de gêne dont une œuvre d'art ne saurait tirer aucun bénéfice. Il va falloir d'ici quelque temps « découvrir » de nouveau l'agrément sain des registres instrumentaux aisés et faciles et chercher l'originalité dans leur utilisation attentive.

L'écriture de Ravel marque dans ce sens le point-limite des curiosités coupables. Au delà de ce domaine, l'orchestre grince et grimace. D'ailleurs, les prouesses les plus merveilleuses de l'écriture instrumentale de Ravel ne résident pas, à mon sens, dans cette recherche de l'anomalie sonore. Son mérite s'affirme dans des conditions infiniment plus glorieuses lorsqu'il s'agit d'irradier dans l'orchestre, sans les altérer ni les trahir, mais en les « survoltant » miraculeusement, les frissons les plus rares d'une page de piano.

L'orchestration du Prélude du *Tombeau de Couperin*, dont le mécanisme si bien huilé tourne avec la grâce équilibrée d'une machine de précision, peut être citée comme un modèle du genre. On peut

en dire autant de l'extraordinaire traduction orchestrale des *Tableaux d'une Exposition* de Moussorgsky. Voilà de la virtuosité orchestrale à l'état pur. Voilà de la maîtrise absolue qui ne doit rien à l'effet facile de surprise et à l'équivoque de l'étrangeté.

L'orchestre est en effet pour Ravel une forêt de Brocéliande dont chaque arbre emprisonne une fée. La grande caractéristique du génie de Ravel est précisément son pouvoir féerique. Ce pouvoir s'affirme dans toutes ses œuvres, qu'il s'agisse de la fantasmagorie en miniature de *Ma mère l'Oye*, du paradis artificiel et mécanique des pendules de *l'Heure espagnole*, des frémissements de l'aube, des feuillages et des eaux de *Daphnis* ou de l'évocation hallucinante du fantôme tourbillonnant de la *Valse* viennoise. Tout l'idéal musical de ce magicien est contenu, résumé et stylisé dans son *Asie*. Ravel est le passager éternel de la goélette qui fait escale dans les pays les plus divers et lui permet de capter au vol et d'enfermer en dix mesures tous les trésors de l'Inde, de la Perse ou de la Chine. Comme le voyageur de Klingsor, qui élève de temps en temps jusqu'à ses lèvres sa vieille pipe arabe, l'orchestre de Ravel excelle « à interrompre le conte avec art ». Les récits qu'il nous fait de ses croisières au pays du rêve sont étincelants de couleur, mais savent toujours s'arrêter à temps.

L'art orchestral de Ravel est un miracle de précision et de netteté. Il n'attend rien du hasard bienveillant, d'une réaction hypothétique de deux timbres placés en contact. Le vertige instrumental entraîna parfois plus d'un impressionniste : ce qui distingue Ravel de ces enivrés, c'est qu'il demeure toujours le maître absolu de sa pyrotechnie. Tout dans son écriture est conscient, organisé et intelligent. Cela n'en diminue en rien la souplesse et la spontanéité, mais on s'émerveille de voir les effets les plus rares dosés et calibrés avec une science aussi infaillible.

Par un prodige que je ne me charge pas d'expliquer, certaines formules déjà consacrées revêtent, lorsqu'il les emploie, un éclat tout à fait personnel. Tout le monde utilise avec une adresse suffisante le quatuor divisé avec sourdines. Or, la sonorité de ce mélange classique n'est pas la même chez Ravel que chez Debussy. On sent que Ravel a une tendance instinctive à serrer de plus près le phé-

nomène sonore, à creuser plus profondément le mystère des timbres, à tirer de la matière, par un choc plus nerveux, une étincelle plus vive.

Cette orchestration peut être considérée comme le terme des recherches musicales dans le domaine de la division atomique. Debussy semblait avoir donné la formule définitive de cette technique, mais Ravel a poussé plus loin encore la virtuosité de ces expériences de physique et de chimie orchestrales. Aussi, après lui, les musiciens se sont-ils découragés. On ne semble pas devoir aller plus loin dans cette voie. Sous l'influence de Strawinsky, les jeunes musiciens renoncent à l'étude trop difficile des irisations et des phosphorescences. Ils sont en train de forger un outil solide et robuste, mais d'une simplicité assez rustique. Ils abandonnent les délicates merveilles de cet outillage de précision que leur avaient légué leurs aînés.

Ravel aura eu la gloire d'être le dernier représentant de cette technique raffinée qui, sans mièvrerie et sans concessions, a créé un style français d'une éblouissante magnificence, assez souple pour triompher dans la richesse des plus grandioses évocations aussi bien que dans les mystères de l'infiniment petit. L'orfèvre Ravel aura ciselé dans le métal fin et brillant de la musique de France les arabesques les plus souples et les plus incisives qui aient jamais orné les flancs d'un brûle-parfums harmonique. Et il semble devoir emporter son secret avec lui.

ÉMILE VUILLERMOZ.

