

# LA MUSIQUE VOCALE DE MAURICE RAVEL

Natalie Morel Borotra

---

---

Cuadernos de Sección. Música 8. (1996) p. 173-186  
ISSN: 0213-0815  
Donostia: Eusko Ikaskuntza

*L'oeuvre vocale de Ravel est presque aussi importante que son oeuvre instrumentale, et d'égale qualité. En quarant années de vie musicale active se succèdent plus de quarante mélodies, dont quatre petits cycles et plusieurs recueils de chants populaires harmonisés, une vocalisé-étude, trois choeurs a cappella, des pièces de concours écrites pour le Prix de Rome et deux oeuvres lyriques menées à bien. Cette énumération atteste de la variété des genres abordés, et l'examen des mélodies montre combien Ravel a su parfaitement adapter son style au texte et à l'atmosphère des poèmes choisis.*

*Ravelen ahozko musika kasik tresnetarako burutu zuen obra bezain ugaria da eta kalitate berekoa. Musika jarduneko berrogei urtetan, berrogeitik gora doinu pilatatu zituen haien artean lau ziklo txiki, herri kanta armonizatu-en bilduma zenbait, ahozko estudio bat, capella moldeko hiru koru, Erroma Sariako idatzitako lehiaketa-piezak eta bi obra lirika aurkitzen direlarik. Zerrenda horrek ukituriko jeneroen aniztasunaren testigantza ematen digu eta doinuen azterketaren bidez ikusten dugu Ravelek ezin hobeki egokitu zuela bere estiloa aukeratu olerkien giro eta testuetara.*

*La obra vocal de Ravel es casi tan importante como su obra instrumental, y de igual calidad. En cuarenta años de vida musical activa se suceden más de cuarenta melodías, entre ellas cuatro pequeños ciclos y varias colecciones de cantos populares armonizados, un estudio de vocalización, tres coros "a capella", piezas de concurso escritas para el Premio de Roma y dos obras líricas que llegaron al éxito. Esta enumeración muestra la variedad de géneros emprendidos y el examen de las melodías muestra hasta donde Ravel ha sabido adaptar perfectamente su estilo al texto y a la atmósfera de los poemas seleccionados.*

Spontanément, on pense surtout à Ravel en tant qu'auteur d'œuvres symphoniques - le fameux Boléro, joué en moyenne 24 heures sur 24 sur la planète... - ou de pièces pour piano. Son œuvre vocale, pourtant, est presque aussi importante que le répertoire instrumental, et d'égale qualité. Le premier essai de composition véritable de Ravel est une mélodie, Ballade de la reine morte d'aimer (1893), et sa dernière œuvre un triptyque vocal intitulé Don Quichotte à Dulcinée (1932/33). Pendant ces quarante années de vie musicale active, plus de quarante mélodies, dont quatre petits cycles et plusieurs recueils de chants populaires harmonisés, une vocalise-étude, trois chœurs a *cappella*, des pièces de concours écrites pour le Prix de Rome, et deux œuvres lyriques menées à bien, L'Heure espagnole et *L'Enfant et les sortilèges*. C'est essentiellement le corpus des mélodies qui retiendra notre attention.

Cette énumération illustre la variété des genres abordés ; il y a aussi, ce qui est moins courant, une extraordinaire variété de styles : pour chaque pièce, Ravel emploie l'écriture qui convient le mieux à celle-ci, le style qui s'adapte parfaitement au texte et à l'atmosphère du poème, comme s'il voulait le réécrire en musique. A Jules Renard réticent, se demandant ce que Ravel avait pu par sa musique rajouter à ses Histoires naturelles, le musicien explique : "mon dessein n'était pas d'ajouter, mais d'interpréter (...) Dire avec la musique ce que vous dites avec les mots". Ainsi, l'exotisme prend des tours différents, à une vingtaine d'années d'écart : Asie reçoit une orchestration chatoyante et évocatrice, servant d'écrin à une ligne mélodique souple pour dépeindre l'orient fabuleux imaginé par Klingsor, alors que l'exotisme "réaliste" des Chansons madécasses se contente de trois instruments et de l'âpreté d'une voix grave pour conter, avec sensualité et violence, l'amour et la guerre.

L'examen des mélodies illustrera, au fur et à mesure de l'exposé, cette variété stylistique. Cela ne signifie pas que Ravel se cherche, il est lui-même dès la Ballade écrite à dix-huit ans (alors que d'autres mélodistes féconds, tels que Fauré ou Debussy, avaient cherché plus longuement leur voie) : l'adéquation du texte et de la musique explique seulement le renouvellement constant que l'on observe dans son œuvre vocale. Sous ses facettes changeantes, celle-ci reste cependant fidèle, bien sûr, à l'esthétique ravélienne : s'y retrouvent ses "signatures" mélodiques (usage des intervalles de quarts et de septièmes) et harmoniques (accords de septièmes et de neuvièmes d'espèce, de quinte augmentée, appoggiatures non résolues, etc.), son goût de la précision, de la construction, son sens des couleurs et des timbres instrumentaux. Nous ne reviendrons pas là-dessus, préférant nous arrêter un instant sur un problème spécifique à la musique vocale : la prosodie, c'est-à-dire l'adaptation d'une ligne mélodique à un texte.

Dès ses premières œuvres, Ravel prend des libertés avec la tradition, qui veut que chaque syllabe soit entendue, même s'il s'agit d'un "e" muet. Fauré, par exemple, fait chanter "les frais manteaux di-a-prés/Des présles longs soupirs, les bien-aimé-es,/Fumé-es!" (*Adieu*).

Dans *Un grand sommeil noir* ou *Si môme*, en effet, Ravel place ses "e" muets sur la même note que la syllabe précédente (sur les mots "vi-e", "ourdi-es", "maladi-es"), ce qui les atténue notablement. Dans *Shéhérazade* ou *Manteau de fleurs*, il les supprime parfois. Mais le procédé se systématisé dans les *Histoires naturelles*, texte qui, écrit Ravel, lui "impos[e] une déclamation particulière, étroitement liée aux inflexions du langage français".

Cette déclamation s'applique à un texte en prose apparemment peu fait pour être mis en musique ; elle est dictée par le débit normal de la phrase (et non des conventions mises en place par une tradition lyrique), et ne cherche que le naturel. Pas d'accentuation des syllabes muettes donc (et pas seulement sur le "e" final ; même des syllabes à l'intérieur d'un mot, ou habituellement chantées disparaissent, comme dans le langage courant : "mais qu'est-ce que je dis", Le cygne, "il ne se trouve pas en sûreté", *Le grillon*). *L'Heure* espagnole reprendra très exactement ce principe. Les œuvres postérieures en gardent la recherche de la souplesse mélodique, au service du mot, du rythme et de l'ondulation de la phrase parlée - pré-occupations déjà présentes dans *Shéhérazade*.

Les mélodies sont écrites pour voix moyennes, généralement avec un accompagnement de piano que Ravel transforme parfois, par la suite, en accompagnement orchestral. Arthur Hôéré a rendu justice au métier de Ravel : il "connaît profondément la voix. Son écriture qui respecte toujours la tessiture (intervalle comprenant la majorité des notes moyennes d'une voix) ne se permet les registres extrêmes que par sauts (de quarte, de quinte ou de sixte) s'appuyant au départ sur cette tessiture. Le suraigu s'attaque en forte, la demi-teinte ne monte guère au-delà de la borne supérieure de la tessiture ; le grave ne nécessite jamais l'appui en force (ce qu'on appelle "poitriner"). Pareille écriture n'est donc nullement "anti-vocale" et, quoiqu'elle ne fasse pas toujours valoir l'instrument du chanteur, ne peut se taxer que de "vocale" (à l'encontre de celles de Wagner et parfois Debussy qui semblent s'adresser à deux voix différentes)".

Les auteurs qui l'ont inspiré dressent un portrait assez juste de ses goûts littéraires : Marot et Ronsard (très à la mode : Schmitt, Vuillermoz, Séverac, Caplet, Lamirault, pour ne citer que quelques amis de Ravel, l'ont mis en musique) pour la Renaissance, Evariste Parry pour l'exotisme romantique, quelques poètes parnassiens (Leconte de Lisle, Verlaine, Mallarmé) et symbolistes (Roland de Marés, Régnier, Verhaeren, Grivollet), l'écrivain naturaliste Jules Renard, ses amis "apaches" Tristan Klingsor et Léon-Paul Fargue, l'écrivain voyageur Paul Morand - et Franc-Nohain et Colette en tant que librettistes. Seuls Verlaine et Mallarmé ont été mis en musique à deux reprises, dans des styles très différents d'ailleurs. Ravel a également été poète lui-même, attentif aux images du texte et aux sonorités des mots. Ses thèmes de prédilection sont la légende, une réflexion mélancolique ou ironique sur la nature humaine, la rêverie, l'Orient remis à la mode par les traductions des *Mille* et une nuits, l'exotisme, l'Espagne aussi, l'amour, les fêtes galantes, la féerie du monde animal ou des objets.

Nous avons choisi de présenter (et il s'agit ici uniquement d'une introduction, non d'une étude véritable) l'œuvre vocale de Ravel en groupant ses pièces selon des critères divers : style compositionnel ou genre, tout en respectant les grandes lignes de la chronologie (toute classification dans ce domaine a ses avantages et ses inconvénients, et sa part d'arbitraire ou d'artificiel, mais elle permet de dresser un tableau d'ensemble qu'une énumération fastidieuse ne donnerait sans doute pas). Nous verrons donc tout d'abord les premières œuvres, que Jean-Michel Nectoux appelle les "mélodies processionnelles", suivies de la période des cantates de Rome et des pièces avec orchestre ; puis les fertiles années d'avant-guerre, entre les *Histoires naturelles* et les *Trois poèmes de Mallarmé*, époque également des recueils de chants populaires harmonisés, et les pièces chorales, qui précèdent le dépouillement des dernières œuvres ; nous terminerons enfin avec une rapide évocation du théâtre lyrique.

Les premières mélodies de Ravel (dont plusieurs n'ont été retrouvées ou publiées qu'après sa mort, parfois même très récemment : 1988 pour la *Chanson du rouet* par exemple) sont empreintes d'un *spleen* fin de siècle, où la mort, avec ses images de caveau, de vers et de pourriture, "tombe sur la vie" (*Un grand sommeil noir*, poème de Verlaine, 1895, *Si morne*, poème de Verhaeren, 1898) ; l'on peut tout au plus se réfugier dans un passé mélancolique et légendaire : *Ballade de la reine morte d'aimer* (poème de Roland de Marès, 1893, c'est presque l'époque du *Menuet antique et de la Pavane pour une infante défunte*), ou contempler une vieille image (*Sainte*, poème de Mallarmé, 1896, une sainte Cécile dans son cadre "qui se dédore", désormais "musicienne du silence"). Plus joyeuses mais appartenant aussi au passé, les deux *Epigrammes de Clément Marot* célèbrent la belle Anne, dans un style musical archaïsant : *D'Anne qui luy jecta de la neige et D'Anne jouant de l'espinette*.

L'expression de Jean-Michel Nectoux donne bien le caractère de ces premières œuvres : "mélodies processionnelles", car Ravel utilise dans ces pièces une même forme d'accompagnement pianistique : battement régulier d'accords (souvent identiques) sur les temps (*Ballade de la reine morte d'aimer. Un grand sommeil noir; Sainte*) ou de motifs aux harmonies recherchées (*Si morne*), qui scandent le chant. L'influence de Satie est perceptible dans l'harmonisation peu conventionnelle ("ésotérique" dit Roland-Manuel). Des tournures modales, une ligne vocale simple et syllabique, parfois psalmodique même (le début et la fin d'*Un grand sommeil noir* ne sont qu'une récitation chantée par la voix d'alto sur un *sol#* sous la portée, les deux dernières pages de *Si morne* une longue psalmodie qui descend par degrés conjoints), qui ira en s'assouplissant, un extrême raffinement des nuances (de *ppp* à *ff*) les caractérisent.

Contemporaine de ces premières œuvres, mais d'esprit différent (elle joue plus sur le charme et le lyrisme), la *Chanson du rouet* (poème de Leconte de Lisle, 1898) où, comme dans toutes les évocations des fileuses (voir Schubert ou Mendelssohn, et Ravel lui-même dans la version orchestrale de *Ma Mère l'Oye*), l'accompagnement illustre par son mouvement perpétuel le mécanisme du rouet qui tourne.

Les premières années du siècle sont rythmées par les mises en loge pour le Prix de Rome : ce prix prestigieux, créé en 1803, permet à son lauréat de passer trois ans à la Villa Médicis, en compagnie des peintres, sculpteurs, architectes lauréats dans leur spécialité ; il est décerné chaque année par un jury, qui statue sur les travaux réalisés en loge par une demi-douzaine de candidats. Ravel, qui fréquente au Conservatoire la classe de composition de Gabriel Fauré, s'y présente à plusieurs reprises (de 1901 à 1905, sauf l'année 1904) ; il suscite involontairement le scandale lorsque le jury (Lenepveu, le directeur du Conservatoire Théodore Dubois, Paladilhe, Massenet, Reyer, Leroux, Hillemecher et Roujon) l'estimant atteint par la limite d'âge, exclut du concours (1905) ce jeune compositeur prometteur qui est déjà l'auteur des *Jeux d'eau et du Quatuor*.

Les travaux conservés comprennent des pièces pour soprano (ou ténor) solo, chœur mixte et orchestre, qui semblent être le résultat d'un premier éliminatoire : *Les bayadères* (1900), *Tout est lumière* (1901), *La nuit* (1902), *Matinée de Provence* (1903) et *L'aurore* (1905). Puis les cantates, pièces académiques sur un texte donné, pour trois voix solo et orchestre : *Myrrha* (1901) *Alcyone* (1902) et *Alyssa* (1903) sur des textes conventionnels et plats, *Myrrha* vaut à Ravel un second grand prix, qui ne donne droit à aucun avantage matériel ou honorifique ; le jury, et tout particulièrement Xavier Leroux, nous dit Ravel dans une lettre son ami Lucien Garban, a été sensible à la facilité mélodique du compositeur, qui a dû bâcler son orchestration, faute de temps.

Sans doute ces travaux avaient-ils donné à Ravel le désir d'écrire pour voix et orchestre. Sa grande réussite en ce domaine date de 1903 : *Shéhérazade* est un triptyque sur des poë-

mes en vers libres de son ami "apache" Tristan Klingsor, extraits du recueil du même nom, et constitue presque par son ampleur un poème symphonique. La première pièce est la plus longue : *Asie*, qui narre un imaginaire voyage en Orient, s'ouvre par un prélude où apparaît bien l'évolution qui s'est opérée depuis les premières mélodies. Le chant est modulé sur la parole naturelle ("mettre en musique un poème, c'était [rapporte Klingsor à propos de Ravel] le transformer en récitatif expressif, c'était exalter les inflexions de la parole jusqu'au chant, exalter toutes les possibilités du mot, mais non le subjugué"), et il quitte le quasi-récitatif du début pour un style plus lyrique qui culmine avec la dernière image ("mourir d'amour ou de haine") sur un *si* aigu.

Chaque épisode du voyage est évoqué à l'orchestre avec la science de l'instrumentation que l'on connaît à Ravel (et une "mobilité déjà cinématographique", note Vuillermoz devant "cette description synthétique et ramassée"), et la pièce se clôt par le retour du récitatif initial. Klingsor raconte comment Ravel, lors de leurs réunions amicales chez Sordes, lui faisait lire lui même son texte à voix haute, et comment il n'a pas forcément suivi les inflexions de voix du poète, qui faisait descendre sa voix sur "Asie; Asie", alors que Ravel a choisi une ligne musicale ascendante - avec raison reconnaît Klingsor : "logique et raffinement"!

Le second volet est intitulé *La flûte enchantée*, car il s'agit de la flûte médiatrice entre l'esclave aimée et l'amant musicien, et il semble que chaque note soit un "mystérieux baiser" sur la joue de la captive. Musicalement aussi, la flûte joue un grand rôle (une version pour chant, flûte et piano fut d'ailleurs publiée du vivant de Ravel, dès 1919) car toute la pièce déroule un souple contrepoint avec la voix. Ravel affectionne ces entrelacs de chant et de flûte : on les retrouve notamment dans le deuxième des *Trois poèmes de Mallarmé (Placet futile)*, dans le duo de la Princesse de *L'Enfant et les sortilèges* et dans la troisième des Chansons madécasses (*Il est doux*).

*L'indifférent* est un jeune et séduisant étranger qui refuse l'invitation qui lui est faite, et s'éloigne d'une "démarche féminine et lasse"; texte un peu provocateur, dont le traitement musical renforce l'ambiguïté, la langueur et le caractère mystérieux. Emile Vuillermoz a fait remarquer que Ravel modifiait l'ordre d'exécution du triptyque de façon à ce que *La flûte enchantée* ouvre le cycle, suivie de *L'indifférent et d'Asie*.

Ravel, dans son *Esquisse biographique*, reconnaît pour *Shéhérazade* "l'influence, au moins spirituelle, de Debussy" : le hiératisme de Satie est en effet abandonné pour la ligne souple de *Pelléas*, et cette évolution est sensible dans deux mélodies de la même période, écrites pour chant et piano et orchestrées par Ravel. *Manteau de fleurs* (1903) une commande de l'éditeur Hamelle pour un recueil collectif sur des textes de Paul Gravolet (Ravel est en compagnie de Debussy, d'Indy, Widor, Vidal, Busser, Caplet) : mélodie pleine de charme, avec un accompagnement pianistique fluide où les deux mains encadrent la voix, alternant ou superposant trémolos cristallins et accords chatoyants.

La seconde mélodie est le *Noël des jouets* de 1905 (orchestré deux fois : 1905 et 1913) dont l'accompagnement reprend subtilement la mélodie renversée du chant traditionnel *Douce nuit* ; H.H. Stuckenschmidt remarque que Ravel fait ici éclater les frontières de la mélodie : en quelques pages, on passe du *pianissimo* au triple *forte*, du *si* mineur au *si* majeur, du caractère pastoral du début aux raffinements harmoniques de la partie centrale, et le compositeur conclut cette petite saynète lyrique dont il a écrit le texte par une sorte de strette sur le mot "Noël" qui annonce la fin du *Jardin féérique* (Ma Mère l'Oye, 1908).

Nous verrons plus loin que quelques mélodies populaires, écrites à l'origine pour chant et piano, seront orchestrées par la suite. Néanmoins il faut attendre le triptyque de Don Qui-

*chotte à Dulcinée* (1932/33) pour retrouver une œuvre écrite directement pour voix (celle d'un baryton en l'occurrence) et orchestre. Ce triptyque avait été commandé à Ravel pour un film de George W. Pabst, avec Paul Morand comme scénariste et parolier, et Chaliapine dans le rôle principal - on ne concevait pas alors un film sans chansons... Ce qui se passa n'est pas très clair (retard de Ravel, malhonnêteté du producteur, refus du chanteur?), mais le film se fit sans Ravel qui termina son cycle et le fit créer par le dédicataire de la seconde pièce, Martial Singher (originaire d'Oloron Sainte-Marie, et familier de Biarritz). Il s'agit de la dernière œuvre de Ravel, et ses trois volets sont basés sur des rythmes de danses traditionnelles : *quajira* pour la *Chanson romanesque*, qui alterne 3/4 et 6/8 ; *zortziko* pour la *Chanson épique*, notée en 5/4, en tempo lent (comme certains *zortziko* anciens) ; *jota* pour la *Chanson à boire*, que Javier Bello Porta a si justement rapprochée d'un fandango luzien.

Revenons en arrière pour reprendre la chronologie des mélodies ravéliennes. Après les travaux de concours du Prix de Rome, après les mélodies avec accompagnement d'orchestre, Ravel revient à la formule voix et piano, et s'intéresse tout particulièrement à la mise en musique de textes apparemment peu faits pour cela. Pour *Les grands vents venus d'outre-mer* (1906, poème d'Henri de Régnier) par exemple, il traduit par une écriture tourmentée, peu courante dans son œuvre, chargée de romantiques chromatismes, s'appuyant sur des basses profondes la bourrasque hivernale qui emmène les "adolescents amers" vers le large.

Sa grande réussite en ce domaine est cependant le cycle des *Histoires naturelles* (1906) d'après les portraits animaliers (mais s'agit-il réellement d'animaux ?) de Jules Renard parus deux ans plus tôt. La création de l'œuvre, en juin 1907, fit scandale : Pierre Lalo parla de musique de "café-concert avec des neuvièmes", Debussy s'avoua en privé agacé par cette "attitude de fakir charmeur, qui fait pousser des fleurs autour d'une chaise", Fauré critiqua le choix du texte. Mais ce sujet n'est-il pas un vieux thème littéraire (La Fontaine) et musical (Janequin, Couperin, Daquin, Rameau, Saint-Saëns, etc. - et plus tard, le *Bestiaire* de Poulenc, sur des poèmes d'Apollinaire) ? Des rires saluèrent la première phrase du *Martin-pêcheur*, qui semblait se rapporter à l'insuccès de cette première : "ça n'a pas mordu ce soir".

Les rieurs cependant oubliaient que la suite du texte était aussi significative : "mais je rapporte une rare émotion". Emotion éprouvée par le poète "fier d'être pris pour un arbre par un martin-pêcheur", et traduite par le musicien par des riches agrégations sonores aux notes serrées, d'une harmonie recherchée. Les autres tableaux montrent un paon présomptueux et pitoyable, qui se pavane sur une sorte de marche nuptiale en attendant une fiancée qui ne vient pas ; un petit grillon méticuleux et ordonné, qui s'active chez lui ; un cygne glissant sur des arpèges en septolet superposés à une main gauche binaire ; une pintade bossue tyrannique et complexée, dont les changements de tempo et les motifs pianistiques (traits, appoggiatures, notes piquées ou répétées) dépeignent le caractère versatile.

Le piano en effet, outre qu'il assure la continuité de l'œuvre, installe chaque animal dans son décor (les petits bruits du grillon qui fait son ménage et remonte sa montre), évoque musicalement la psychologie des protagonistes (un rythme pointé pompeux pour la suffisance du paon), commente les images du texte. Il ne s'agit pas cependant de musique descriptive, mais d'évocation sonore. Quant à la mélodie, née d'une prosodie totalement nouvelle, elle porte une grande part de responsabilité dans le scandale de la création de l'œuvre, car c'est une rupture profonde avec la tradition lyrique française : nous avons déjà expliqué plus haut l'aspect "révolutionnaire" et subversif de cet "exercice de déclamation" (selon le mot de Roland-Manuel).

Plus de problèmes de prosodie, en revanche, avec la vocalise-étude en *forme de habanera* (1907) écrite à la demande du professeur de chant du Conservatoire, M. Hettich, qui

voulait initier ses élèves à l'esthétique musicale contemporaine (il fit appel à Delage, Fauré, Dukas, Auric, Honegger, Ibert, etc). Sur un accompagnement pianistique immuable de habanera (sauf pour les cadences soutenues par quelques accords arpégés), l'écriture vocale fait appel à la maîtrise de la technique et de l'expression : *gruppetti*, trilles, traits rapides, cadence et passages *rubato*, ports de voix, sons enflés ou filés, notes piquées..., les difficultés se succèdent, que l'art du compositeur (et de l'interprète) font oublier. On retrouve des accents parodiques de la habanera dans la scène finale de *L'heure espagnole* (qui lui est contemporaine, de même que le début de la composition de la *Rapsodie espagnole*). Des transcriptions furent faites du vivant de Ravel, notamment pour violoncelle et pour flûte (Fleury, 1926).

Quelques semaines plus tard, Ravel - avec ce goût pour la difficulté (voire la gageure) qui fut toujours le sien - revenait au texte poétique, avec un ironique dialogue de Verlaine, *Sur l'herbe* : le vin de Chypre tourne la tête au galant abbé, le piano souligne les propos badins à la manière d'une guitare, ou les commente de quelques mesures de menuet, le caractère spontané de la conversation se coule dans une musique rigoureusement construite.

Après Verlaine, Mallarmé, et de nouveau l'un des sommets de la musique vocale de Ravel, par la parfaite adéquation entre la poésie et la musique que réalisent ces *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) : "j'ai voulu, dit Ravel, transposer en musique la poésie mallarméenne, et particulièrement cette préciosité pleine de profondeur si spéciale à Mallarmé". La ligne vocale est souple et épouse le texte, hors de toute éloquence bavarde, l'harmonie est d'un raffinement extrême, parfois à la limite de l'atonalité, l'instrumentation toute en nuances et finesse.

Cette instrumentation a été suggérée par Stravinsky, que Ravel a retrouvé au printemps 1913 à Clarens (Suisse), pour travailler à la *Kovantchina*, l'opéra inachevé de Moussorgsky (une commande de Diaghilev). Stravinsky avait été très marqué par l'audition à Berlin, l'année précédente, du *Pierrot lunaire* de Schoenberg ; il avait alors entrepris un petit cycle de mélodies avec un accompagnement instrumental presque identique à celui de Schoenberg : piccolo, flûte traversière, clarinette, clarinette basse, quatuor à cordes et piano (soit un violon - et trois instrumentistes - de plus), et dédié la troisième de ces *Poésies de la lyrique japonaise* à Ravel.

Celui-ci se met à l'œuvre à son tour, et offre à Stravinsky *Soupir*, évocation des splendeurs de l'automne, la première pièce de son triptyque. Les deux autres volets sont *Placet futile*, recours galant d'un abbé auprès de sa belle, et l'hermétique *Surgi de la croupe et du bond*, "béance d'un vase vierge de toute fleur" (Nectoux) - curieux hasard, au même moment, Debussy avait également choisi de mettre en musique les deux premiers poèmes, complété par *L'éventail*. Ajoutons enfin que les *Poésies de la lyrique japonaise* et les *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* furent créés lors d'un concert donné en janvier 1914, au programme duquel figurait également le *Pierrot lunaire* et, en première audition, les *Quatre poèmes hindous* de Maurice Delage (pour chant, deux flûtes, hautbois, deux clarinettes, quatuor à cordes et harpe), dédiés à Ravel et Stravinsky (signalons aussi que Stravinsky reprendra en 1954 la distribution instrumentale des *Poésies japonaises* pour arranger ses deux Poèmes de *Konstantin Balmont*, de 1911).

*Soupir* déroule sa mélodie sur un accompagnement arpégé des cordes en sons harmoniques, ce qui donne cette sonorité à la fois douce et un peu immatérielle, et les interventions du piano sembleront des notes de célesta. Cette "esthétique de la fluidité" (selon le mot de Vladimir Jankélévitch) n'est pas contredite par *Placet futile et Surgi de la croupe et du bond* (écrit à Saint-Jean-de-Luz en août 1913) qui témoignent du même raffinement de l'instrumentation et de l'écriture, au service d'un calme épanouissement vocal.



Il est un domaine que l'on associe peu à Ravel, qui pourtant l'a abondamment fréquenté : c'est la musique populaire. On connaît l'intérêt porté au folklore par de nombreux compositeurs de l'époque ; la Schola Cantorum (Bordes, d'Indy) en avait fait l'une des bases de sa formation musicale et esthétique : Canteloube, Séverac ou Le Flem, pour ne citer que quelques noms, ont tiré les fruits de cet enseignement. En Espagne aussi, Pedrell avait basé sur le chant populaire le renouvellement de la musique nationale. Certes, Ravel n'a pas été un autre Bartok, arpentant les campagnes crayon en main et phonographe en bandoulière. Il n'a pas fait un travail d'ethnomusicologue, mais a su spontanément s'adapter à la chanson populaire et la faire sienne sans la trahir.

Ses débuts en ce domaine remonteraient à 1895, avec l'harmonisation de douze chants corses (inédits) pour illustrer une conférence. C'est encore pour une conférence de Pierre Aubry sur la "chanson des opprimés" (Grecs et Arméniens, 1904) qu'il doit écrire en trente-six heures l'accompagnement de cinq mélodies populaires grecques, dont deux seulement (*Chanson des cueilleuses de lentisques*, *Quel galant m'est comparable*) nous sont parvenues - la partie pianistique des trois autres fut jugée trop sommaire par Ravel pour être conservée.

Deux ans plus tard (1906) son ami l'Apache Calvocoressi, qui enseigne à l'École des Hautes Etudes Sociales et sera son traducteur pour ces chansons grecques, fait encore appel à lui : trois autres chansons recueillies sur l'île de Chio par le professeur Hubert Pernot assisté de Paul Le Flem sont harmonisées (*Chanson de la mariée*, *Là-bas, vers l'église*, *Tout gai!*) ; elles forment avec les deux précédentes le recueil intitulé *Cinq mélodies populaires grecques*, que complètera une sixième mélodie écrite en 1909 pour Marguerite Babaïan, la créatrice des mélodies grecques : *Tripatos*, une danse chantée.

Ce travail d'harmonisation semble avoir beaucoup plu à Ravel ; il satisfait son goût pour les musiques modales, pour un "ailleurs" géographique et musical, et surtout son penchant ludique : chaque mélodie est comme un petit problème musical à résoudre, qui appelle sa solution propre, en fonction de son caractère : une pédale de tonique prise dans un réseau double-croches en triolets pour accompagner le réveil de la mariée ; un même motif arpégé répété à différentes hauteurs pour la naïve invocation à la Vierge ; une petite ritournelle de pipeau, quelques notes piquées (à une voix), des accords parfaits enchaînés pour le galant persuadant sa dame ; un même accord dont la présentation varie sans cesse pour évoquer l'amour toujours renouvelé des cueilleuses de lentisques pour le "bel ange blond" ; une régularité rythmique bousculée par une mesure ternaire se glissant dans la danse de *Tout gai* ! Dans tous les cas, une extrême simplicité de moyens, rehaussés ça et là par une discrète touche ravélienne (la sixte ajoutée du dernier accord de la *Chanson des cueilleuses de lentisques* par exemple).

Pour H.H.Stuckenschmidt, d'ailleurs, "la simplicité des chants populaires n'était qu'un masque. Il s'en servait volontiers pour dissimuler son propre langage tonal, moderne, tendu, aux mille éclats diaprés (...) Il se sert des phrases d'un chant populaire comme d'une visière qui lui permet de dissimuler son style particulier. Procédé qui n'a d'équivalent chez aucun autre compositeur. Le remaniement ravélien d'un chant populaire possède une manière de charme insolite qui lui vient de la tension permanente qui naît du conflit de la simplicité et de la recherche alambiquée. Et c'est cette tension qui vient stimuler l'instinct ludique de l'art du compositeur".

En 1910, Ravel participe au concours organisé par la Maison du lied à Moscou : sept mélodies populaires provenant de sept pays différents doivent être harmonisées. Ravel remporte quatre prix, avec les chansons espagnole, française, italienne et hébraïque, publiées en un recueil intitulé simplement *Chansons populaires*. La chanson écossaise, poème

d'amour désenchanté de Robert Burns, a été reconstituée en 1975 par Arbie Orenstein, à partir des esquisses de Ravel et du texte du lauréat, Alexandre Georges ; les chansons russe et flamande ont disparu - si, tout du moins, elles ont jamais existé.

Comme pour les chansons grecques, Ravel conserve à chaque mélodie son caractère : un accompagnement évocateur de guitare pour la modale chanson espagnole colorée de secondes augmentées ; la belle simplicité paysanne du Do majeur pour la chanson française, qui est en fait une chanson limousine ; un style grandiloquent et ironiquement conventionnel, quoique extrêmement simple dans les moyens mis en œuvre, pour la chanson italienne (trois chansons d'amour) ; l'alternance d'une complainte (rythmée par un piano aux allures de timbale) et d'une psalmodie liturgique (reposant sur de larges accords parfaits arpégés) pour les louanges divines de la chanson hébraïque.

Cette mélodie hébraïque, recueillie en Russie en 1909, sera orchestrée, de même que les deux suivantes, écrites par Ravel en 1914 à la demande de la chanteuse Alvina Alvi : *Kaddish*, prière des morts sur un texte araméen, dont l'accompagnement peu à peu se remplit autour d'une pédale de *sol* pour soutenir les mélismes orientaux de la mélodie ; *L'énigme éternelle*, chant populaire yiddish, dont l'accompagnement imperturbable (ostinato rythmique et mélange de quarts et de quintes successives ou superposées) souligne l'ironie du texte. "Par quel miracle de sympathie intuitive Ravel est-il entré si profondément dans ce mélange d'humour et d'amertume dont est faite l'anxiété juive ?", s'interroge Jankélévitch. Est-ce la réussite de ces harmonisations qui a ouvert la voie de la musique juive à Louis Aubert, Milhaud - pour ne pas parler de Prokofiev ou Schoenberg ?

1914, la guerre. Ravel compose peu (le *Trio, Le tombeau de Couperin*), mais écrit ses premiers (et seuls) chœurs mixtes a *cappella* : *Trois chansons* dont il a écrit lui-même les textes, paroles et musique se voulant dans la tradition polyphonique chorale de la Renaissance. *Nicolette* (manière de fabliau où une jeune fille préfère le riche et vieux seigneur à de plus appétissants prétendants), *Trois beaux oiseaux du paradis* (trois oiseaux de couleurs "ciel", "neige" et "vermillon", et l'évocation des hommes partant à la guerre : belle ballade faisant alterner voix solistes et chœur, qui fait penser à l'air de la Princesse dans *L'Enfant et les sortilèges*) et *Ronde* (qui met en garde les jeunes gens contre toutes les espèces de faunes et d'enchanteurs dont les vieux dressent le catalogue : prouesse de vocabulaire et d'articulation vocale !). N'oublions pas non plus les glissades chromatiques et les vocalises du chœur invisible de *Daphnis et Chloé* (1912) véritable "orgue humain" (Arthur Hoéré) dans ce ballet aux allures de symphonie.

Après 1920, une évolution s'opère chez Ravel : ses dernières œuvres portent la marque d'un style plus dépouillé où, plus que jamais, se concentre l'essentiel. Trois œuvres vocales témoignent de cette nouvelle esthétique. *Ronsard à son âme* (1924) écrite à l'occasion du quatre-centième anniversaire de la naissance de celui-ci, accuse le caractère ancien du poème par l'utilisation d'un accompagnement basé sur une succession de quintes à vide (on songe au début de *L'Enfant et les sortilèges*, créé l'année suivante, où les deux hautbois font entendre un mélange de quarts et de quintes a *cappella*). Il est difficile de faire plus simple, plus intimiste aussi : c'est dans un murmure allant du *piano* au triple *piano* que le poète s'adresse à son "âmelette, Ronsardelette" qui descend au "froid royaume des morts", et la discrétion de l'accompagnement n'est guère troublée par l'accord final, formé par la superposition de sept quintes.

Autre courte mélodie (à peine plus d'une minute), avec un accompagnement "nu", parfois réduit à une seule note, ailleurs d'écriture contrapunctique à deux ou trois voix ponctuée de quelques accords : *Rêves* (1927) sur un texte de l'Apache Léon-Paul Fargue, quitte la Renaissance pour la rêverie suscitée par les "grandes orgues de quelque gare".

Entre ces deux mélodies, un triptyque écrit à la demande de la mécène américaine Mrs. Coolidge, qui est un des sommets de la maîtrise de l'art de Ravel : les *Chansons madécasses* (1925/26), sur des textes "traduits" par Evariste Parry (en fait, inventés de toutes pièces par ce pré-romantique). Leur création, en pleine guerre coloniale au Maroc, occasionna quelques remous dans la salle. Après le "nocturne d'amour" (Jankélévitch) qu'est la première pièce (vantant sur un mode non platonique les charmes de la belle *Nahandove*), le second volet est en effet un hymne à la liberté, une condamnation de l'esclavage et de la colonisation: il débute par le cri de guerre qui lui donne son titre (*Aoua !*), suivi de la mise en garde: "méfiez-vous des Blancs, habitants du rivage". La troisième pièce, *Il est doux*, évoque la douceur d'une chaude après-midi, passée à attendre la fraîcheur du soir en écoutant chanter les femmes.

Ravel, dans son Esquisse autobiographique, définit ainsi son œuvre: "*Les Chansons madécasses* me semblent apporter un élément nouveau, dramatique - voire érotique - qu'y a introduit le sujet même des chansons de Parry. C'est une sorte de quatuor vocal où la voix joue le rôle d'instrument principal" - les autres membres de ce "quatuor" sont la flûte, le violoncelle et le piano : une version quintessenciée de l'instrumentation des *Trois poèmes de Mallarmé*. Il ajoute : "la simplicité y domine. L'indépendance des parties [s'y affirme], que l'on trouvera plus marquée dans la Sonate [*pour piano et violon*]" (instruments qu'il jugeait d'ailleurs "essentiellement incompatibles"...).

Rien de superflu, en effet, dans ces pièces où le discours musical atteint à l'émotion maximale avec le minimum d'éléments : les *Chansons madécasses*, qui souvent sur un libre contrepoint de chant - une voix qui reste dans les limites de la portée, sans chercher aucun effet vocal - et de violoncelle, se terminent, quand les deux notes tenues du piano se sont tues, par une phrase *a cappella*. Au milieu, le combat est évoqué avec violence : la voix s'élève, le piano martèle le rythme et se fait tambour de combat, la flûte dans le grave trompette de guerre (*quasi tromba*). L'écriture incisive suit de près la pensée, le rythme épouse l'idée, le langage harmonique flirte avec la bitonalité.

Déjà en 1938, Arthur Hoéré pouvait écrire dans *La Revue Musicale* : "par l'usage exceptionnel des instruments, ici fort réduits et courants, par la ligne mélodique des plus libres et des plus neuves, par l'originalité de la polyphonie tout ensemble légère et complexe, par leur force d'évocation, les *Chansons madécasses* constituent l'une des œuvres les plus rares, les plus riches de la musique contemporaine. Une œuvre où le raffiné et le barbare, la science et l'intuition se conjuguent en perfection pour atteindre jusqu'au chef-d'oeuvre".

Terminons ce panorama avec quelques indications sur les rapports de Ravel avec le théâtre lyrique. Si ses réalisations achevées en ce domaine se limitent à deux ouvrages, ses tentatives, menées plus ou moins loin, sont nombreuses, Roger Nichols en cite une douzaine : *Shéhérazade* (1898) tiré des *Mille et une nuits* de Galland, "mon opéra inédit et inachevé", dit Ravel, "assez fortement dominé par l'influence de la musique russe", dont seule "l'ouverture de féerie" fut jouée en 1899 à un concert de la Société Nationale - et dont on ne possède rien d'autre ; *Olympia* (1898/99), tiré de *L'homme au sable* d'E.T.A. Hoffmann, dont Roland-Manuel indique que des extraits furent réutilisés dans *L'heure espagnole* ; *La cloche engloutie* (1906) de Gerhardt Hauptmann, pour laquelle il demande une adaptation à son traducteur Ferdinand Hérold : Ravel travailla longtemps et avec enthousiasme à cette œuvre ("c'est passionnant de faire une œuvre de théâtre", écrit-il à Maurice Delage en 1906), dont le thème de l'arbre et le chœur des grenouilles de *L'Enfant et les sortilèges* seraient issus.

Les autres titres semblent plutôt des velléités que des réalisations effectives : *Intérieur*, sur un drame en un acte de Maeterlinck (1906) ; *Saint-François d'Assise* (1910), oratorio ; Guillaume d'orange, grand drame historique ; *La jeunesse de Figaro*, opéra-comique en

trois actes ; L'or; opéra "fantastique" en cinq actes ; *Le jongleur et ses moutons*, fable en trois actes, à la Jarry (est-ce "la grande pièce bouffe" dont Ravel parle dans une interview de 1911 ?) ; *Le Cantique des Cantiques* (oratorio ?) ; *Opéra*, parodie en un acte sur le comportement des chanteurs d'opéra ; *Le chapeau chinois*, une seconde pièce de Franc-Nohain ; *Jeanne d'Arc*, d'après Joseph Delteil, Ravel rêvant d'en faire, d'après Hélène Jourdan-Morhange, "un "grand opéra", genre Meyerbeer" : un projet datant de 1928, que la maladie l'empêcha de réaliser, de même que l'opéra-ballet *Morgiane*, sur l'histoire d'Ali Baba, commandé par Ida Rubinstein.

Deux œuvres, en revanche, ont vu le jour : *L'heure espagnole* (1907, créée en 1911), comédie lyrique sur un livret de Franc-Nohain, court texte de vaudeville qui met en scène la femme d'un horloger de Tolède et ses trois prétendants. Ravel décrit l'ouvrage comme "une sorte de conversation en musique. L'intention y est affirmée de renouer avec la tradition de l'opéra bouffe". Il a voulu écrire "de la musique qui [fasse] rire", avec des accords "drôles, comme des calembours dans le style", et une ligne vocale proche de la parole parlée - dans la continuité de ses *Histoires naturelles*. Ce comique musical, qui est une parodie constante des traditions du chant lyrique et des clichés espagnolisants, ne fut guère prisé du public.

*L'Enfant et les sortilèges* (1925) mieux accueilli par la critique, est une fantaisie lyrique en deux actes, sur un livret de Colette. "Le souci mélodique qui y domine s'y trouve servi par un sujet que je me suis plu à traiter dans l'esprit de l'opérette américaine", dit Ravel. C'est en fait tout un patchwork de styles et de genres musicaux qui se succèdent en tableaux souvent dansés, sur une trame féérique dans laquelle l'Enfant se trouve confronté au monde enchanté des objets, puis des animaux.

On pourrait conclure en remarquant, avec Marcel Marnat, que c'est l'ensemble des mélodies de Ravel qui forme un *théâtre*, "son théâtre secret dont les pièces sont si courtes qu'elles interdisent toute mise en scène", chaque mélodie apparaissant comme une petite scène indépendante. Il reste à souhaiter que les organisateurs de concerts et les interprètes n'hésitent plus à les inscrire à leur programme, afin que nous puissions avoir le plaisir de les écouter et de les savourer plus souvent.