

La mise à profit du risque chez Maurice Ravel : une démarche surréaliste ?

L'exemple de *Gaspard de la nuit* (1908)
et de *L'Enfant et les sortilèges* (1925)

Henri Gonnard

ABSTRACT A Surrealist Approach? Ravel's exploitation of risk as illustrated by *Gaspard de la nuit* (1908) and *L'Enfant et les sortilèges* (1925)

The present article discusses Ravel's *Gaspard de la nuit* (1908) and *L'Enfant et les sortilèges* (1925) by allowing a section of each of these works – namely 'Le gibet' and 'Préambule féérique' – to enter into resonance with the notion of risk-taking and the dictates of the Surrealist movement. While Ravel carries out experiments of an unusual and perilous character with a consummate art, the result is far removed from the Neoclassical perspective from which his works are usually considered.

KEYWORDS Surrealism, Neoclassicism, experiments, comparatism, analysis.

« Si l'artiste court un risque, c'est que l'œuvre elle-même est essentiellement risque et, en lui appartenant, c'est aussi au risque que l'artiste appartient »¹. Maurice Blanchot soulignait par ces mots que le propre de l'œuvre est d'être risque en elle-même et que, de ce fait, celui ou celle qui la façonne « appartient » au risque² de manière structurelle et non conjoncturelle. Or la particularité des artistes relevant des avant-gardes historiques du premier XX^e siècle est d'avoir non seulement assumé ce risque inhérent à leur démarche mais aussi – et surtout – d'avoir surenchéri en la matière.

Le mouvement surréaliste fut ainsi conçu d'emblée comme une aventure dange-reuse : « Ce qui m'a donné l'idée d'entreprendre *Les Champs magnétiques*, c'est le désir d'écrire un livre dangereux » écrira André Breton³. Effectivement, durant les expériences d'écriture automatique auxquelles il se livra au printemps de 1919 avec

1. M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955, p. 317.

2. La perspective selon laquelle l'artiste appartient plus à son œuvre que son œuvre ne lui appartient mérite aussi d'être retenue.

3. Page de garde des *Champs magnétiques*, cité par M. Bonnet, in A. Breton, *Œuvres complètes*, vol. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1988, Édition établie par M. Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de P. Bernier, É.-A. Hubert et J. Pierre, p. 1128. On ne peut s'empêcher de penser à ce sujet aux mots de Maurice Maeterlinck à propos des *Fragments* de Novalis qu'il traduira en 1895, sachant que le romantique allemand fut une référence importante du surréalisme, fût-ce avec quelque ambivalence, dans ce mouvement athée, tenant à son spiritualisme : « Ici, nous nous trouvons

son ami Philippe Soupault, les hallucinations guettaient ; et, sur ce terrain périlleux, il rendra hommage à son compagnon de risque en précisant : « [...] il a fait surgir le long de ce livre plus d'êtres menaçants et de conjonctures troublantes que je n'ai su, sans doute, le faire moi-même »⁴. La période « des Sommeils » (1922-1924) qui suivit fut aussi un temps propice aux « conjonctures troublantes » ; cela au point que Breton dut se résoudre à y mettre fin, l'intégrité psychique – voire physique – de celles et ceux qui prenaient part aux séances en question s'y trouvant menacée⁵. Le surréalisme continua ensuite à rassembler des personnalités pour qui le refus du cours ordinaire des choses pouvait les conduire au plus grand danger. Durant la Seconde Guerre mondiale, par exemple, l'écrivaine, photographe et comédienne surréaliste Claude Cahun (1894-1954) fut arrêtée et condamnée à mort pour son activité de résistance contre l'occupant avant que sa peine ne soit commuée⁶.

En contraste avec sa place habituelle dans l'histoire de la littérature et des arts, la musique ne fut point en marge des prises de risque voulues, conscientes, du premier XX^e siècle. On assiste alors dans le champ musical à ce que nul·le artiste aurait seulement imaginé auparavant, depuis *Le Sacre du printemps* de Stravinsky dont la création, le 29 mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées, conduisit Valentine Gross à dire que ce fut « comme si la salle avait été secouée par un tremblement de terre »⁷ jusqu'aux performances dada les plus dévastatrices – et qui donnaient à l'art des sons un rôle central, quelle que soit la teneur provocatrice de ce rôle – en passant par la méthode dodécaphonique de Schoenberg qui remit en cause d'une manière « scandaleuse » la façon de concevoir la composition et d'entendre la musique.

C'est là que le rattachement du compositeur Maurice Ravel (1875-1937) à ces audaces ne s'impose pas à l'attention, de même que son rapprochement avec le surréalisme, à plus forte raison quand on sait que la musique fut en position problématique dans le mouvement d'André Breton, en particulier sous sa forme instrumentale. En effet, dans le contexte de cette période parcourue par des bouleversements sans précédent, Ravel est, d'ordinaire, principalement annexé au néoclassicisme⁸.

Aussi nous proposons-nous de réexaminer la question sur la base d'une pièce

sur les crêtes aiguës et souvent dangereuses du cerveau ». Novalis, *Fragments*, précédé de *Les Disciples à Saïs*, traduit de l'allemand par M. Maeterlinck, José Corti, Paris 1992, p. 27.

4. *Ibid.*, p. 1129.

5. Lors de l'une de ces séances qui pouvaient conduire à l'état de transe hypnotique, plusieurs personnes, dont René Crevel, s'éclipsèrent dans une pièce voisine et tentèrent de se pendre aux portemanteaux ; à une autre occasion, Robert Desnos armé d'un couteau s'en prit à Paul Eluard, Max Ernst et André Breton ayant à peine le temps d'intervenir pour le maîtriser. Voir S. Alexandrian, « Les chercheurs de sommeil », in *Le surréalisme et le rêve*, Gallimard, Paris 1974, pp. 117 et 126.

6. Elle ne sortira pas indemne de cette épreuve puisque, à la fin de sa vie, elle souffrira de troubles psychiques.

7. Citée dans M. Kahane (éd.), *Nijinsky, 1889-1950*, Édition de la Réunion des musées nationaux, Paris 2000, p. 184.

8. Ce qui était loin d'être exclusivement le cas en son temps. Voir par exemple à ce sujet M. Duchesneau, « Maurice Ravel et la Société Musicale Indépendante : "Projet mirifique de concerts scandaleux" », *Revue de Musicologie*, 80/2, 1994, pp. 251-281.

pour piano tirée de son *Gaspard de la nuit*⁹, « Le Gibet », puis du « Préambule féerique » orchestral et vocal de son opéra de chambre *L'Enfant et les sortilèges*¹⁰ pour nous demander si on ne rendrait pas justice à ces partitions en les mettant en résonance avec le risque surréaliste. Pour cela, nous partirons du principe qu'il peut exister des préoccupations et des modes de fonctionnement comparables qui transcendent, à l'insu même des créateurs et des créatrices, leur champ artistique¹¹.

Gaspard de la nuit et « Le Gibet »

Rappelons d'abord qu'il fut important pour les surréalistes d'identifier des personnalités du passé annonciatrices de leur mouvement. Ainsi en est-il de l'auteur de *Gaspard de la nuit*, Aloysius Bertrand : en 1924, Breton mentionne l'écrivain dans son *1^{er} Manifeste*¹² et consacre quatre pages à *Gaspard de la nuit* dans ses *Pas perdus*¹³. Dans la mesure où, dans une perspective transhistorique, il rattacha au surréalisme des œuvres bien antérieures au *1^{er} Manifeste* de 1924, nous estimons pertinent de le faire pour la composition de 1908 qu'est *Gaspard de la nuit* de Ravel, et cela d'autant plus qu'elle s'appuie sur une production littéraire mise en avant par les surréalistes.

Il convient ensuite de resituer « Le Gibet » au sein de la matière première investie par le compositeur pour sa trilogie instrumentale : un choix de trois poèmes en prose d'Aloysius Bertrand (1807-1841) tirés de son propre *Gaspard de la nuit* (1842). « Le Gibet » de Ravel est de la sorte précédé de « Ondine » et suivi de « Scarbo »¹⁴.

Si l'on se penche sur la substance littéraire de l'écrivain, elle regorge, à travers sa mise en scène d'un Moyen Âge bigarré, de mots qui semblent préfigurer ces « trouvailles » dont Breton était en quête au marché aux puces de Saint-Ouen : des objets « démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers »¹⁵. C'est dire que la « vieillerie poétique » mise en avant par Arthur Rimbaud dans son *Alchimie du verbe*¹⁶ y est à l'œuvre, et Bertrand lui-même considérait le

9. Composé en 1908, *Gaspard de la nuit* fut créé le 9 janvier de l'année suivante par Ricardo Viñes à Paris.

10. La composition de *L'Enfant et les sortilèges* s'étendit de 1919 à 1925 ; sa création, le 21 mars 1925, eut lieu à l'Opéra de Monte-Carlo sous la direction de Vittorio de Sabata avec une chorégraphie de George Balanchine.

11. Comme nous le faisons, notamment, dans notre article *Ravel, de Falla, Casella, Poulenc : néo-classicisme ou surréalisme ?*, in « Revue musicale de Suisse romande », n° 3, 2012, p. 44-57 et notre ouvrage *Musique et surréalisme en France d'Erik Satie à Pierre Boulez*, Champion, Paris 2021.

12. « Bertrand est surréaliste dans le passé » écrit-il. A. Breton, *1^{er} Manifeste* [1924], *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris 1985, p. 37.

13. A. Breton, *Les pas perdus*, Gallimard, Paris 1924, pp. 77- 80.

14. À vrai dire, seule « Ondine » est tirée du recueil éponyme de l'écrivain : « Le Gibet » et « Scarbo » font tous deux partie de poèmes supplémentaires non intégrés à proprement parler au *Gaspard de la nuit* de Bertrand (ils furent recueillis plus tard par son ami le sculpteur David d'Angers).

15. A. Breton, *Nadja* [1928], Gallimard, Paris 1962, p. 62.

16. A. Rimbaud, *Une saison en enfer*, in *Œuvres complètes*, Édition établie par A. Guyaux, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 2009, p. 265.

manuscrit de *Gaspard de la nuit* comme « un vrai fouillis »¹⁷. Dans « Le Gibet », Gaspard – un familier du monde nocturne présenté comme l’auteur de ces textes – se demande par exemple si le pendu n’a pas quelque *escarbot* – nom ancien de divers coléoptères¹⁸ – sur le crâne. Mais voici l’ensemble du texte de Bertrand :

Que vois-je remuer autour de ce gibet ?

FAUST

Ah ! ce que j’entends, serait-ce la bise nocturne qui glapit, ou le pendu qui pousse un soupir sur la fourche patibulaire ?

Serait-ce quelque grillon qui chante tapi dans la mousse et le lierre stérile dont par pitié se chausse le bois ?

Serait-ce quelque mouche en chasse sonnante du cor autour de ces oreilles sourdes à la fanfare des hallalis ?

Serait-ce quelque escarbot qui cueille en son vol inégal un cheveu sanglant à son crâne chauve ?

Ou bien serait-ce quelque araignée qui brode une demi-aune de mousseline pour cravate à ce col étranglé ?

C’est la cloche qui tinte aux murs d’une ville, sous l’horizon, et la carcasse d’un pendu que rougit le soleil couchant.

Soulignons maintenant que le choix du compositeur de sous-titrer son triptyque musical « Trois *Poèmes* pour piano d’après Aloysius Bertrand » dévoile la perspective objective qui est la sienne : il se tient au plus près des textes prélevés dans l’œuvre de l’écrivain, comme pour élucider et préciser ce qu’ils ont de peu banal. On peut observer d’autre part que les poèmes choisis par le musicien qu’il est renvoient tous au sens de l’ouïe : s’agissant du « Gibet », Gaspard se demande si ce que son oreille perçoit sont les derniers râles d’un mourant ou, entre autres, « la bise nocturne qui glapit », « quelque grillon qui chante », « quelque mouche en chasse », avant de faire référence à « la cloche qui tinte aux murs d’une ville ».

« Le Gibet » de Ravel se révèle être une pièce extraordinaire à la fois par son fantastique, son dépouillement sans concession et l’esprit de recherche qui l’anime. Elle délaisse en effet la séduction de l’écriture pianistique somptueuse qui caractérise « Ondine »¹⁹ au profit de la réitération de la note *si* bémol à l’octave rien de moins que 153 fois de suite²⁰ pour évoquer « la cloche qui tinte aux murs d’une ville », faisant valoir de la sorte la désolation d’une pièce à interpréter, selon les

17. Cité in A. Bertrand, *Gaspard de la nuit*, dossier et notes réalisés par H. Scepi, Gallimard, « Folioplus classique », Paris 2011, p. 224. C’est le lieu de noter qu’Yves Bonnefoy considérerait le marché aux puces comme le « lieu par excellence de la désorganisation de la réalité ordinaire » (*Breton à l’avant de soi*, Léo Scheer, Tours 2001, p. 47).

18. Notons sa mise en scène par La Fontaine dans la fable « L’Aigle et l’Escarbot », illustrée avec d’autres par Marc Chagall dans des gouaches réalisées entre 1926 et 1927 et réinvesties ensuite pour des gravures en noir et blanc.

19. Relevant, quant à elle, de l’« impressionnisme pianistique » issu de l’apport de Franz Liszt. Voir notre note 43 au sujet du transfert discuté de cette notion issue du champ pictural à la musique.

20. Dans « La vallée des cloches » de ses *Miroirs* (1906), Ravel met déjà à profit la note pédale *si*

indications de l'auteur, très lentement, « sans presser ni ralentir jusqu'à la fin ». Rythmiquement, cette pédale intérieure s'appuie sur deux iambes et une finale avec quelques variantes.

La réalité présentée par l'écrivain, parce qu'elle est sonore, le musicien n'a donc pas de peine à la traduire tout en le faisant de façon lancinante : sa réitération d'un bout à l'autre de la pièce. Ravel prend ainsi le risque que l'uniformité mélodique et rythmique de ce glas crépusculaire soit lassante. Or sa fixité est compensée par son association à trois courts motifs qui alternent d'un bout à l'autre du morceau et qui maintiennent l'attention auditive en éveil tout au long de la pièce à la fois en raison de leur configuration mélodique propre et des rencontres harmoniques inédites résultant de leur combinaison à la note pédale *si* bémol. Arrêtons-nous ici sur le troisième²¹, qui figure l'araignée tissant sa toile autour du cou du pendu en guise de... cravate par le biais des deux mains du pianiste qui investissent d'abord un très large espace sonore avant de se resserrer peu à peu, implacablement (mes. 20-22). C'est dire que le geste instrumental traduit cette image hallucinée par un étonnant et audacieux figuralisme : Ravel opère la transposition d'une image visuelle en matière musicale tout en conservant à cette matière musicale une dimension visuelle en vertu du geste de l'interprète dont on peut voir les mains se resserrer inexorablement sur le clavier.

Or, plus encore que la réitération lancinante de la note *si* bémol, ce troisième motif est caractéristique de l'art de Ravel. En effet, à la différence de Debussy qui s'attache, dans la mouvance symboliste, à la sensation produite par les textes littéraires qu'il investit, le compositeur de *Gaspard de la nuit* les serre au plus près, c'est le cas de le dire, visant en somme à leur extirper la réalité sonore dont ils sont porteurs.

Ainsi, à travers ses choix figuralistes, Ravel *sur*-enchérit dans sa composition sur la crudité macabre du texte et on peut estimer, dans le cadre de la notion de *sur*-réalisme telle qu'elle sera conçue par Guillaume Apollinaire en 1917 à propos de *Parade* d'Erik Satie – c'est-dire d'un réalisme renforcé, intensifié, voire surdimensionné –, que la démarche de Ravel est d'ordre *sur*-réaliste en ce que, par l'entremise de la musique, elle *sur*-enchérit sur le réalisme du texte.

Compte tenu de son traitement audacieux – expérimental – de cette pièce, le musicien s'inscrit dans le risque pris par l'écrivain que l'œuvre ne bénéficie pas même d'une reconnaissance posthume, sachant que, si reconnaissance il y eut²², Bertrand savait qu'elle ne pouvait concerner qu'un lectorat limité. Une anecdote

bémol à l'octave mais durant trois mesures seulement (mes. 116-118), c'est-à-dire au profit d'un effet sonore qu'il a l'audace d'étendre ensuite, dans « Le Gibet », à l'ensemble de la pièce.

21. Pour les deux autres motifs, voir *Musique et surréalisme...* cit., p. 78.

22. Il écrit en 1838 : *Ma muse un jour sera bénie / Le malheur est mon piédestal*. A. Bertrand, *Gaspard de la nuit*, dossier et notes cit., p. 248. L'écrivain et éditeur Victor Pavie, qui prit lui-même le risque de publier l'œuvre en 1842, l'année qui suivit la disparition du poète, n'en vendit alors qu'une vingtaine d'exemplaires. Assurément, comme le déclara Pavie, « *Gaspard de la nuit* n'était pas fait pour la lumière »... (*ibid.*, p. 189).

est révélatrice : le pianiste Ricardo Viñes assurait à Ravel que s'il respectait les indications de jeu portées sur la partition, il ne serait pas suivi par le public ; ce différend conduisit le compositeur à rechercher un autre interprète que lui pour un projet d'enregistrement²³.

De plus, nous avons parlé de ce « poème pour piano » (pour reprendre le sous-titre choisi avec soin par l'auteur) comme d'une extraordinaire pièce fantastique. Or, en opposition avec l'idée qu'il se faisait du merveilleux, Breton était circonspect vis-à-vis du fantastique, pour lui « presque toujours de l'ordre de la fiction sans conséquence »²⁴. Dans cette perspective, le choix de Ravel d'investir musicalement le fantastique du poème de Bertrand dans son « poème » pour piano est aussi un choix risqué. Mais à travers sa façon magistrale de *sur*-enchérir sur le réalisme macabre du texte, ce choix porte ses fruits pour donner lieu à l'une des plus grandes réussites du compositeur, le musicologue Charles Rosen estimant au reste que Ravel atteint le sommet de son art quand il se mesure au macabre²⁵ ; et, par son éloignement de toute concession à la facilité, on est ici aux antipodes du néo-classicisme sous la bannière duquel est d'ordinaire placé Ravel.

L'Enfant et les sortilèges et le « Préambule féerique »

18

À la différence de *Gaspard de la nuit*, *L'Enfant et les sortilèges* (1925) est une partition contemporaine du surréalisme historique : elle coïncide avec les débuts du mouvement puisqu'elle fut créée un an après le *Manifeste du surréalisme* de 1924 dans lequel Breton considère que seule l'imagination et le rêve témoignent de ce qui « peut être »²⁶ – en opposition avec un *certain* réalisme²⁷ qu'il réproouve parce que rivé à ce qui est. Cette orientation, présente dans l'attrait de Ravel pour la féerie de façon générale, transparaît particulièrement dans *L'Enfant et les sortilèges*, mais dans des conditions spécifiques que nous allons tenter de préciser.

À partir du livret de Colette (1873-1954), autrice qui fut considérée dans sa vie comme dans ses performances artistiques sur scène comme scandaleuse, la « fan-

23. « Je ne sais si vous avez assisté à l'une de ces discussions où il [Ricardo Viñes] m'assurait que, s'il observait les nuances et les mouvements que je voulais, *Le Gibet* embêterait le public. Il n'a jamais voulu en démordre » écrit Maurice Ravel à Michel Dimitri Calvocoressi dans une lettre du 24 mars 1922. Voir M. Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, présentés et annotés par A. Orenstein, Flammarion, Paris 1989, p. 197. Signalons que l'ensemble de ces textes – dont un certain nombre traduit de langues étrangères – sont publiés in M. Ravel, *L'intégrale. Correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, Manuel Cornejo (dir.), Le Passeur, Paris 2018.

24. « [...] le fantastique est presque toujours de l'ordre de la fiction sans conséquence, alors que le merveilleux luit à l'extrême pointe du mouvement vital et engage l'affectivité entière » écrira-t-il. A. Breton, préface à P. Mabille, *Le miroir du merveilleux* [1962], Éditions de Minuit, Paris 1977, p. 21.

25. Comme c'est le cas dans « Un grand sommeil noir » (1896) ou, ultérieurement, dans la course à l'abîme que constitue la *Valse* (1920). Voir *Where Ravel Ends and Debussy Begins* [1959], cité in *Cahiers Debussy*, n° 3, 1980, p. 38.

26. A. Breton, *1^{er} Manifeste*, in *Manifestes du surréalisme* cit., p. 15.

27. Le surréalisme n'est pas une critique du réel comme tel puisqu'il considère la surréalité comme lui étant immanente.

taisie lyrique » du compositeur déploie un monde onirique, affranchi de toute considération logique et rationnelle ; mais aussi, d'après la définition même de Breton, un monde éloigné « de toute préoccupation esthétique ou morale »²⁸, celui de l'enfance et de l'inconscient, avec ses pulsions sauvages non refoulées le cas échéant. Le rôle central de la figure de la mère, dont la présence circule d'un bout à l'autre du texte, rejoint aussi l'intérêt des surréalistes pour la psychanalyse, vecteur pour le mouvement d'une force de subversion rompant avec l'ordre établi²⁹.

La matière première de l'œuvre – le texte de Colette – donne lieu à un ensemble d'une grande variété et relève en maints endroits d'une fantaisie verbale débridée, qu'il s'agisse de pseudo-néologismes ludiques (les « *frac-cillions* » de la scène de l'arithmétique, qui viennent compléter les *millions*, les *billions* et les *trillions* énumérés auparavant) ou d'un vocabulaire familier voire argotique (« Kaoua » du duo de la théière et de la tasse chinoise). En dépit de ce qui pouvait les séparer³⁰, la proximité de Colette et de Ravel dans leur désir de bousculer l'ordre établi – fût-ce avec quelque concession à l'esprit des Années folles – transparaît dans l'échange épistolaire suivant : « J'avoue que l'idée me transporte de faire chanter un rag-time par deux nègres à l'Académie nationale de musique » écrit le compositeur. « Mais certainement, un rag-time ! [...] Qu'une terrifiante rafale de music-hall évente la poussière de l'Opéra. Allez-y ! » lui répond l'écrivaine³¹.

Sachant que Ravel est l'un des plus grands orchestrateurs de tous les temps, nous insisterons néanmoins sur l'intérêt de son agir compositionnel en ce domaine. La partition illustre magistralement l'une de ses deux orientations, à savoir la recherche d'effets d'ordre expérimental, « bruitistes » (l'autre étant, et nous y reviendrons, l'efficacité et la perfection classique de son dispositif orchestral). Le musicien prend ainsi le risque d'introduire dans l'orchestre des timbres insolites en résonance avec les objets hétéroclites qu'il affectionnait et, par là, avec l'« objet surréaliste » dont on sait l'importance dans le mouvement³² :

- un éoliphone (tambour muni d'un drap évoquant le souffle du vent et des « flots de cendre et de fumée » qui envahissent la maison) pour la Scène Presto, laquelle traduit le monde onirique – surréaliste – de fantasmes dévastateurs ;
- un luthéal (piano intégrant un dispositif qui modifie son timbre) pour le Duo de la Bergère et du fauteuil³³ ;
- une crécelle pour l'Air bouffe de l'horloge³⁴ ;

28. A. Breton, 1^{er} *Manifeste*, in *Manifestes du surréalisme*, cit., p. 36.

29. À propos de ces deux dimensions du rêve, il est frappant que Ravel ait pu lui-même dire à Manuel Rosenthal qu'il considérait la situation de l'artiste comme celle d'un « rêveur éveillé » (M. Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, présentés et annotés par A. Orenstein, Flammarion, Paris 1989, p. 31).

30. Voir M. Marnat, *Maurice Ravel*, Fayard, Paris 1986, p. 554.

31. Lettres du 12 février 1919 et du 5 mars 1919, citées par R. Pourvoyeur in *L'Avant-scène-opéra*, janvier 1990, n° 127 (*L'Enfant et les sortilèges*, *L'Heure espagnole*), p. 21.

32. Voir à ce sujet le témoignage de Valentine Gross que nous citons pour finir.

33. Il évoque le clavecin.

34. Le Prélude de *L'Heure espagnole*, comédie musicale composée de 1907 à 1909 et créée le 19 mai

- une râpe à fromage pour le Duo de la Théière et de la tasse chinoise³⁵ ;
- une flûte à coulisse appelée aussi jazzo-flûte (flûte à piston mobile permettant des *glissandi*) pour le préambule féerique.

Sur les bases osées qui précèdent, on comprend l'accueil et la critique partagées de l'œuvre : tandis que, d'un côté, on parla à son sujet d'un tour de force, Charles Tenroc blâma le compositeur d'avoir « sacrifié à la mode de faire amusant », Reynaldo Hahn mettant en exergue pour sa part une déclamation et une prosodie irréprochables, « d'un réalisme qui sont la vie même »³⁶.

Penchons-nous maintenant sur le « Préambule féerique » qui ouvre la seconde partie de cet opéra de chambre (au chiffre 100 de la partition) en commençant néanmoins par le mettre en perspective en le situant au sein de l'ensemble. Réprimandé et puni par sa mère après l'avoir provoquée, l'Enfant, qui a multiplié des actes transgressifs (meubles brisés, animaux houspillés avec cruauté, etc.), accomplit un geste salvateur en soignant un petit écureuil blessé. Dès lors, dans le cadre d'un parcours de type initiatique, il va être pardonné par toutes celles et ceux qu'il a offensés – êtres et choses –, ce que cette page nous dit déjà. En effet, c'est à partir d'elle qu'un basculement s'opère et que le monde ouvert et enchanté d'un jardin éclairé par la lune se substitue à celui de l'enfermement dans une pièce de vieille maison.

La didascalie de Colette placée en tête de ce préambule est la suivante : « Des arbres, des fleurs, une toute petite mare verte, un gros tronc vêtu³⁷ de lierre. Musique d'insectes, de rainettes, de crapauds, de rires de chouettes, de murmures de brise, et de rossignols ». Le compositeur s'attache ainsi, dans cette page, à évoquer ce monde végétal et animal. Elle est organisée en trois sections.

La première s'appuie sur une procession d'accords sans tierce essentiellement non fonctionnels qui induisent le statisme et la suspension dans le temps. Nous sommes de la sorte en présence d'un univers qui n'est pas régi par les humains. Sur les cordes divisées se détachent six solistes pour nous faire entendre la « Musique d'insectes » ; surtout, les *glissandi* descendants en vibrato de la flûte à coulisse traduisent le hullement de la chouette, puis des notes appoggiaturées de la petite flûte le chant du rossignol. Cette dernière évoque ensuite le murmure de la brise à partir d'une transition conduisant à la section suivante.

Cette section centrale correspond à l'entrée de voix. Sur une double pédale et la couleur d'un trémolo de cymbale dans l'extrême douceur, des onomatopées évoquent le coassement des rainettes dans le cadre d'une extraordinaire orchestra-

1911 à l'Opéra-Comique de Paris sous la direction de François Ruhlmann, associait déjà à l'orchestre une crécelle – en plus de trois métronomes et un ressort – pour évoquer une boutique d'horloger.

35. C'est à propos de ce futur Duo de la Théière et de la tasse chinoise qu'eut lieu l'échange épistolaire entre Colette et Ravel rapporté ci-dessus.

36. L'accueil fut « houleux » lors de la première à l'Opéra-comique, en février 1926, tandis que le public de l'Opéra de Monte-Carlo avait réagi favorablement l'année précédente. Pour un florilège des critiques, voir C. Goubault, *Maurice Ravel, le jardin féerique*, Minerve, Paris 2004, pp. 286-287.

37. Le terme est révélateur : l'arbre est mis sur un pied d'égalité avec les humains.

tion vocale. La reprise de la première section, écourtée, réintroduit le hululement de la chouette avec la flûte à coulisse et le chant du rossignol avec la petite flûte³⁸.

La magie de ce frémissant tableau instrumental et vocal atteste donc que tout a déjà basculé et que l'acte rédempteur se prépare. Dans la mesure où cela lui confère un rôle pivot dans la dramaturgie de l'œuvre, le réalisme de ses imitations contribue à façonner un art qui transcende selon nous la notion de musique « descriptive »³⁹. Or non seulement Ravel ne se contente pas d'imiter mais le risque que son œuvre ne soit pas bien reçue par le public en raison de sa recherche d'effets expérimentaux se conjugue, dans ce « Prélude féerique », avec la perfection classique de son dispositif orchestral et vocal, issue du « métier » prodigieux du musicien en ce domaine. D'où l'efficacité du résultat obtenu⁴⁰. Aussi estimons-nous être en présence d'un véritable tableau sur-réaliste : comme c'est le cas dans « Le Gibet » de *Gaspard de la nuit*, Ravel sur-enchérit sur le réalisme de la trame qu'il investit. Par là, cette composition onirique devient plus réelle que le réel pour faire preuve, au total, d'une étonnante lucidité⁴¹.

* * *

Compte tenu que la musique – tout comme l'art dramatique ou la danse – nécessite une re-crédation ou une performance elles-mêmes lieux où le danger guette, il se dégage que les risques encourus par le compositeur se situent à deux niveaux principaux : 1) celui de l'accomplissement de ses œuvres comme telles, c'est-à-dire en les envisageant pour leur valeur intrinsèque ; 2) celui de la réussite ou de l'échec de leur réception. Or, à l'aune de l'examen qui a été mené, la proximité de la démarche de Ravel avec celle des surréalistes, qui se jetèrent à corps perdu dans le risque tout en devenant, avec le temps, de parfaits stylistes se révèle patente. De sorte que si ni l'une ni l'autre des deux œuvres en question n'est en mesure d'atteindre avec facilité le grand public, il apparaît avec elles que le musicien mène des expérimentations périlleuses de façon exigeante, articulant ces deux dimensions pour aboutir à des résultats qui n'appartiennent qu'à lui.

On sait en outre que Breton voyait en Apollinaire son idéal de créateur, à savoir

38. Pour davantage de données analytiques, voir *Musique et surréalisme...*, cit., pp. 81-82.

39. Contrairement au reproche qui lui fut adressé de son temps : avoir sacrifié à la musique imitative, « une des formes les moins nobles de la musique », selon les mots d'André Messager (1926). Cité par D. van Moere in « *L'Enfant et les sortilèges* » face à la critique, in « Revue internationale de musique française (RIMF) », n° 24, nov. 1987, p. 112.

40. Roland-Manuel écrivit à Ravel à ce propos : « L'erreur grave [...] consiste à prétendre que vous sacrifiez tout à des effets d'orchestre, alors qu'il m'apparaît que *L'Enfant* est l'œuvre la moins orchestrée et la plus orchestrale que vous ayez écrite » (Lettre du 23 février 1926, in M. Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, cit., p. 240).

41. « Intelligence » et « lucidité » sont des maîtres mots pour caractériser à la fois la personne et la production du compositeur, ces deux dernières étant chez lui en harmonie : « L'intelligence est la caractéristique de l'esprit et de l'œuvre de Ravel. Elle lui accorda une lucidité, une pénétration et une compréhension universelle » écrivait avec du recul – une décennie après sa disparition – son ami Léon-Paul Fargue (L.-P. Fargue, *Maurice Ravel* [1947], Fata Morgana, Montpellier 2014, p. 25).

l'artiste qui exige que chaque production nouvelle soit « [...] une refonte totale des moyens de son auteur, qu'[elle] coure son aventure propre hors des chemins déjà tracés, au mépris des gains réalisés antérieurement »⁴². Notre approche de *Gaspard de la nuit* et de *L'Enfant et les sortilèges* nous aura permis d'explorer des productions de Maurice Ravel à la lumière de son besoin constant de se réinventer et de se mettre en danger qui le rapproche des surréalistes, bien loin du néoclassicisme sous la bannière duquel il est d'ordinaire rangé aujourd'hui. Sa « fantaisie lyrique » en est une illustration probante puisqu'il prend congé avec elle de sa deuxième manière caractérisée par la somptuosité de l'invention harmonique⁴³ au profit du primat de la mélodie, mais sans faire fi, selon ses mots, de la « virtuosité instrumentale »⁴⁴ ; et, dans son « Prélude féérique », nous avons un remarquable exemple de cette « virtuosité instrumentale » qui ne signifie point, en l'espèce, recherche de l'effet facile.

Soulignons enfin ceci : ce n'est peut-être pas à l'insu du musicien, à vrai dire, que ces deux partitions faisant partie des sommets de sa production peuvent être mises en résonance avec le surréalisme. Son amie Hélène Jourdan-Morhange note en effet que « Ravel [...] avait une certaine prédilection pour le surréalisme »⁴⁵, témoignage confirmé par Valentine Gross : cette dernière explique qu'en novembre 1933 – elle croyait alors à une rémission de la maladie neuro-dégénérative qui devait emporter le compositeur en 1937 – André Breton et Paul Éluard lui avaient « [...] demandé de faire tout [son] possible pour décider Ravel à venir au siège de la revue *Minotaure* » et qu'il avait accepté « avec joie ». Or, « Dans la voiture, continue-t-elle, il [lui] confia son émotion de se trouver dans quelques instants devant Breton et Éluard. Le mouvement surréaliste l'avait passionné plus qu'il ne l'avait laissé paraître. Il aurait voulu les connaître mieux, ces poètes qu'il allait rejoindre » ajoute-t-elle. Et, une fois arrivé, elle nous dit qu'« Il allait et venait et regardait partout, s'extasiait devant des objets, les uns simples, les autres mystérieux que l'on appelle maintenant *surréalistes* »⁴⁶.

42. A. Breton, *Entretiens*, cit., p. 23.

43. Que l'on a qualifiée d'« impressionnisme musical » avant que ce rapprochement avec le courant pictural principalement représenté par Édouard Manet, Claude Monet, Berthe Morisot ou Auguste Renoir ne soit discuté en France. On pourra se référer sur ce point à notre contribution « L'impressionnisme, Manuel de Falla et Debussy », in G. Pérez Zalduondo & M. I. Cabrera García (dir.), *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, Editorial universidad de Granada, Granada 2010, p. 151-165, qui reconsidère la pertinence de l'extension de cette notion à la musique.

44. « Une esquisse autobiographique », in M. Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, cit., p. 46.

45. H. Jourdan-Morhange, *Ravel et nous* (1945), citée par M. Marnat in *Maurice Ravel*, Fayard, Paris 1986, p. 638.

46. *Revue musicale*, janvier 1952, cité par M. Marnat, *ibid.*, pp. 667-668.