

## GASPARD DE LA NUIT

### D'ALOYSIUS BERTRAND À MAURICE RAVEL

*Sans la musique certains d'entre nous mourraient.*  
Pascal Quignard, *Boutès*

Vincent Teixeira

De toutes les œuvres musicales inspirées par la poésie, hormis la musique vocale (lieder allemands ou mélodies françaises), le triptyque pour piano *Gaspard de la Nuit* de Maurice Ravel (1875-1937) est sans nul doute une des réussites les plus éblouissantes et fameuses dans ce genre de « transpositions » ou plutôt inspirations. Le recueil éponyme de Louis Bertrand, connu sous le pseudonyme d'Aloysius Bertrand (1807-1841), d'où sont tirées les trois pièces choisies par Ravel (« Ondine », « Le Gibet » et « Scarbo ») avait inauguré un genre nouveau dans la littérature française : le poème en prose ; mais à l'époque de sa parution, posthume (1842), bien que vivement apprécié par quelques connaisseurs et honoré d'une notice de Sainte-Beuve, il demeura dans l'obscurité. Avant qu'il ne soit reconnu comme un inspirateur par Mallarmé, Reverdy, Max Jacob ou Breton, c'est Baudelaire qui commença à lever le voile sur ce précurseur de la poésie moderne, en l'évoquant dans sa préface au *Spleen de Paris*.

*Gaspard de la Nuit* est un recueil de brefs « petits poèmes en prose », suite de tableaux d'inspiration à la fois romantique, gothique et picturale, préfigurant le symbolisme et offrant une vision pittoresque et fantastique du Moyen Âge – « quelque légende en lettres gothiques<sup>1</sup> », écrit Louis Bertrand dans sa dédicace à Victor Hugo –, revisité à l'aune de la magie des visions intérieures du poète. Reconnaisant pour maîtres Hugo, Gautier, Byron et Nodier, Bertrand

convoque tout un arsenal romantique (châteaux, tourelles, clochers gothiques, monastères, sylphides, gnomes et fées, démons, alchimistes, aventuriers, brigands, vagabonds, sabbats, gibets, etc.) dont il donne une vision personnelle, à la fois fantasque et ironique, mais non dénuée de tendresse. Souvent étranges ou fantastiques, ces tableaux pleins de magie et d'ésotérisme, aux colorations archaïques et à l'alchimie rythmique et sonore très expressive, ne pouvaient que séduire un Ravel fasciné par le fantastique, le rêve, l'exotisme et le monde de l'enfance, comme en témoignent par exemple *Ma Mère l'Oye*, *Shéhérazade* ou *L'Enfant et les sortilèges*. Nul doute aussi que le compositeur aura été attiré par le rapprochement explicite que fait le poète entre les arts, la peinture et la poésie, le livre étant sous-titré « fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot », mais aussi la peinture et la musique, comme en témoigne le personnage de Gaspard, dont Bertrand fait son porte-parole au début du livre, et qui évoque ainsi l'art et l'esthétique de ses « élucubrations » : « Ce manuscrit vous dira [...] combien d'instruments ont essayés mes lèvres avant d'arriver à celui qui rend la note pure et expressive, combien de pinceaux j'ai usés sur la toile avant d'y voir naître la vague aurore du clair-obscur. Là sont consignés divers procédés, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur » (p. 76). Ainsi, par leur éclairage en clair-obscur (« à la Rembrandt »), comme par leur fragmentation de l'espace, les poèmes du recueil s'apparentent à la fois

---

\* Ce texte est une version revue et augmentée de celui publié dans *La Giroflée* n° 3, Bulletin Aloysius Bertrand, printemps 2011, p. 109-131.

<sup>1</sup> Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, édition établie par Max Milner, Gallimard, Poésie, 1980, p. 82. Dorénavant, les citations du recueil seront mentionnées dans cette édition, dans le corps du texte.

à des ballades et à des dessins en miniatures. Ce goût des arts graphiques et de la peinture ne se limite d'ailleurs pas à l'association de Rembrandt et de Callot, symbole de l'alliance du clair-obscur de la méditation et de l'humour fantasque et inquiétant, puisque Bertrand évoque aussi de nombreux autres peintres et qu'il a surtout consigné des notes très précises sur les illustrations de son recueil, comme si son texte avait été délibérément destiné à une traduction picturale. Par ailleurs, Ravel, très féru de littérature et de poésie en particulier, avait aussi un goût très éclairé pour les eaux-fortes et les dessins, et une grande admiration pour Jacques Callot. Où l'on voit donc un croisement évident entre les arts qui est commun au poète et au musicien, et sur lequel je reviendrai en conclusion.

Composées en 1908, les trois pièces pour piano seul (d'une durée de presque 25 minutes) de Maurice Ravel furent créées à Paris le 9 janvier de l'année suivante par Ricardo Viñes, ami du compositeur et créateur de la plupart de ses chefs-d'œuvre pianistiques : *Menuet antique*, *Pavane pour une infante défunte*, *Jeux d'eau*, *Miroirs*. D'une virtuosité inouïe, en particulier la dernière pièce du recueil, « Scarbo », cette œuvre constitue un véritable défi pour les pianistes qui s'y aventurent, et tel fut d'ailleurs un des motifs de sa composition, ainsi qu'en témoigne une lettre de Ravel à Maurice Delage évoquant des « pages de piano d'une virtuosité transcendante, plus difficiles à exécuter qu'*Islamey* de Balakirev ». Néanmoins, même si ces œuvres apparaissent à certains comme trop « pianistiques », dans la lignée d'un Liszt, le génie de Ravel ne se limite pas à un exercice de virtuosité ; la technicité n'excluant pas l'intensité expressive, cette partition à la virtuosité *signifiante*, explicitement sous-titrée « Trois poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand », est en effet une des plus expressives et poétiques de toute son œuvre pour piano. C'est aussi sa pièce la plus sombre, composée au moment où son père était proche de la mort. Ravel s'approprie donc le discours des poèmes de Bertrand pour en faire son discours musical : « Ondine » est l'évocation d'une nymphe enchanteresse mi-ange, mi-démon, apparaissant à la fenêtre d'un humain, « Le Gibet » le sinistre tableau d'un pendu éclairé par

les rayons du soleil couchant, tandis que « Scarbo » évoque l'apparition cauchemardesque d'un petit gnome diabolique et facétieux. La préoccupation du texte, qui est mis en regard de la partition par Ravel, est donc très importante ; mais ce passage de la poésie à la musique est bien davantage qu'une « transposition » ou « transcription » musicale ; on pourrait plutôt parler d'« alliance de la poésie et de la musique » ou de poésie musicale, poésie des voix et du mystère rendue par le piano. Qu'elles soient pour piano ou pour orchestre, bon nombre d'œuvres de Ravel sont inspirées par la littérature, démontrant la sensibilité littéraire du compositeur. Un témoignage de Valentine Hugo souligne à quel point Ravel était intime des poètes : « Cette nuit-là, ce fut Mallarmé, cet *Orphée intime* disait Fargue, qui fut la cause d'une joute poétique vertigineuse. Ravel qui avait la sensibilité scintillante, rapide, amoureuse de la perfection, citait des vers, des poèmes entiers et, tout à coup, au comble de l'émotion, augmentée de la nôtre, il se repliait dans une plaisanterie sévère, contre lui-même, se perçant d'une piqûre humoreuse pour dissimuler son émoi.<sup>2</sup> »

D'emblée, de par le titre même, nous sommes dans le monde de la nuit, plein d'angoisse et de mystère, peuplé de rêves et de visions plus ou moins fantastiques ; et en dehors des trois pièces choisies par Ravel, près de la moitié des poèmes du livre de Bertrand se déroulent dans une atmosphère nocturne. En musique, l'atmosphère onirique de ces « diableries de la nuit » se traduit par l'écriture de trois nocturnes, au sens musical : une rêverie (« Ondine »), une vision sinistre et irréelle (« Le Gibet ») et un cauchemar (« Scarbo »), apparitions fantastiques ou fruits de l'imagination. Dans la clause des trois poèmes, comme à la fin des trois pièces de Ravel, l'évocation de ces rêves ou visions s'évanouit soudainement, tel un rêve qui se perd dans l'invisible ou disparaît. Qu'il chante, déchante ou enchante, le rêve entraîne dans un vertige qui échappe ; merveilleuse illustration de cette vérité du rêve à vivre, dans une mémorable leçon de piano<sup>3</sup>, Alfred Cortot expliquait ainsi à une de ses élèves comment jouer la pièce de Schumann intitulée « *Der Dichter spricht* » (« Le Poète parle »), à la fin des *Kinderszenen* : « La vérité, lui dit-il, est qu'il faut rêver

<sup>2</sup> Valentine Hugo, *Trois souvenirs sur Ravel*, in *Revue musicale*, 1952, cité par Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Fayard, 1986, p. 109.

<sup>3</sup> Paris, 1953, voir le DVD *The Art of piano - Les plus grands pianistes du 20<sup>ème</sup> siècle*, NVC Arts, La Sept Arte, 1999, ou sur youtube : [http://www.youtube.com/watch?v=o8E\\_0glY3nI](http://www.youtube.com/watch?v=o8E_0glY3nI)

ce dernier morceau, pas le jouer » ; et tout en jouant, ou rêvant, les dernières notes de cette courte pièce, il disait être « en présence d'un rêve qui se poursuit ». Et l'on pourrait dire, parodiant Mallarmé, que la musique de Ravel est « le Mystère dans la Musique », une sorte de rêve (musical) éveillé.



*Ondine*, John William Waterhouse (1872)

## ONDINE

. . . . . *Je croyais entendre  
Une vague harmonie enchanter mon sommeil,  
Et près de moi s'épandre un murmure pareil  
Aux chants entrecoupés d'une voix triste et tendre.*  
CH. BRUGNOT, *Les deux Génies*.

– « Écoute ! – Écoute ! – C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau les losanges sonores de ta fenêtre illuminée par les mornes rayons de la lune ; et voici en robe de moire, la dame châtelaine qui contemple à son balcon la belle nuit étoilée et le beau lac endormi.

» Chaque flot est un ondin qui nage dans le courant,

chaque courant est un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti fluide, au fond du lac, dans le triangle du feu, de la terre et de l'air.

» Écoute ! – Écoute ! – Mon père bat l'eau coassante d'une branche d'aulne verte, et mes sœurs caressent de leurs bras d'écume les fraîches îles d'herbes, de nénuphars et de glaïeuls, ou se moquent du saule caduc et barbu qui pêche à la ligne ! »

\*

Sa chanson murmurée, elle me supplia de recevoir son anneau à mon doigt pour être l'époux d'une Ondine, et de visiter avec elle son palais pour être le roi des lacs.

Et comme je lui répondais que j'aimais une mortelle, boudeuse et dépitée, elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s'évanouit en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus.

Le poème appartient au Troisième Livre du recueil intitulé « La Nuit et ses prestiges », tandis que « Le Gibet » et « Scarbo » sont tirés de « Pièces détachées, extraites du portefeuille de l'auteur ». L'ondine, figure féminine, habitante des eaux, de la mythologie nordique, apparentée aux nymphes, est un être surnaturel, généralement malfaisant, qui séduit les hommes, les égare et les entraîne dans la mort, ainsi qu'on la rencontre par exemple dans le conte de Grimm, *L'Ondine dans son étang*. L'opposition marquée entre les mortels et les êtres surnaturels renvoie à cet aspect du mythe selon lequel l'ondine, jalouse, désire rejoindre le monde des humains, attendant l'amour d'un homme afin de recevoir en son être l'âme humaine, thème popularisé par le conte de Friedrich de La Motte-Fouqué (*Ondine*, 1811), adapté à la scène lyrique par son ami E.T.A. Hoffmann, et repris plus tard par Jean Giraudoux. Image d'une séduction maléfique, charmeuse et capricieuse (« elle me supplia », « boudeuse et dépitée »), l'ondine du poème de Bertrand symbolise donc les sortilèges de l'eau et de l'amour, que raillera, à sa manière, Rimbaud en parlant dans « Métropolitain » de « l'ondine niaise à la robe bruyante, au bas de la rivière », tandis qu'Apollinaire, charmé par de telles créatures fantasques évoquera les nixes, autre nom des ondines germaniques, ces « fées aux cheveux verts qui incarnent l'été » (« Nuit

rhénane », dans *Alcools*).

Le poème est constitué de deux parties clairement séparées : le chant de séduction d'Ondine (en discours direct), suivi de sa demande et du dénouement, marqué par la fuite de la nymphe. Cet aspect cadencé et, pour ainsi dire, musical du texte, s'apparente à une ballade chantée selon une progression dramatique, marquée par la ponctuation, les « couplets », les rythmes, les répétitions et les anaphores, qui font que le texte coule comme les flots qu'il évoque. Tout coule, même le palais au centre du tableau, en un enchaînement fluide. C'est ainsi que Pierre Brunel a pu dire que « le poème en prose d'Aloysius Bertrand, avant de devenir prétexte à une évocation musicale, est un chant.<sup>4</sup> » Et de fait, introduit par l'injonction « Écoute ! – Écoute ! », il s'agit bien d'une « chanson murmurée », comme une vague harmonie, une ballade enchâssée dans le récit. Un chant très coloré dont les synesthésies (« losanges sonores »), oxymores (« mon palais est bâti fluide », l'alliance des larmes et du rire) ou tournures archaïques signalent le passage du réel au merveilleux. Ici comme ailleurs, l'imagination visuelle d'Aloysius Bertrand s'exprime par des tableaux au coloris frais, dont les effets de couleurs et de lumière doivent beaucoup à sa fréquentation des peintres et des arts graphiques, goût qu'il mettra en pratique en rédigeant des notes très détaillées sur les illustrations de son recueil, où l'on trouve ceci à propos d'Ondine : « La fée du lac se montrant blanche et vaporeuse derrière les vitraux, au clair de la lune » (p. 299). Si elle est fille de l'eau, associée à la lune, symbole d'une féminité fascinante et secrète qui en fait un personnage des profondeurs et un archétype féminin, Ondine participe aussi de la réunion des quatre éléments (l'Eau, le Feu, la Terre et l'Air), selon le principe cher à Paracelse, auteur du *Livre des nymphes, des sylphes, des pygmées, des salamandres et de tous les autres esprits* ; ainsi, la tentatrice veut entraîner l'homme dans le triangle universel alchimique. Elle disparaît à la fin, comme un spectre, retournant à l'état initial de goutte d'eau sur la vitre de la fenêtre, réduite à l'état liquide ou neigeux (« giboulées blanches »), forme naturelle ou simulacre, ombre invisible ou écho lointain, de l'inconnu qui hante, tel « le chant des muses » ou celui des sirènes, autres

figures antiques et spectrales de l'inconnu. Y aurait-il quelque trace orphique, inconsciente, dans le mystère de cette évocation ? J'y reviendrai.

Pour évoquer ce monde aquatique et le murmure de ce chant (sur) naturel issu de l'élément liquide, la musique se fait ondoyante, frémissante et imprévisible, presque capricieuse... comme si l'on se noyait, ou presque, dans le piano, tout au moins dans un déluge de notes – « giboulées d'arpèges », disait Vladimir Jankélévitch – selon un charme aquatique semblable à celui qui manque de perdre l'homme du poème. Ravel semble composer la voix de l'eau ; même si, bien sûr, le répertoire classique comprend de nombreuses autres évocations de l'eau, qu'il s'agisse d'un infime ruisseau, des volutes d'un jet d'eau, des vagues et de l'infini de la mer ou du tumulte de la tempête, cette pièce de Ravel résonne comme une incarnation auditive et poétique de l'eau même, ou de « l'esprit de l'eau ». Dans le domaine symphonique, *La Mer* de Debussy sculpte aussi une matière sonore instable et insaisissable, d'une beauté presque abstraite – comme les *Nymphéas* de Monet qu'il admirait – qui fait qu'elle est moins un tableau pittoresque ou naturaliste qu'une pure dialectique sonore. À cet égard, « Ondine » n'est pas sans rappeler les *Jeux d'eau* (1901), pièce qui porte en épigraphe cette citation d'Henri de Régner : « Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille », même si ce morceau antérieur reste plus classique dans sa structure comme dans sa composition. La fin de *Jeux d'eau* est d'ailleurs très proche de celle de « Ondine », toute en vagues sonores ascendantes et descendantes d'arpèges brisés. Par leur art de la nuance, de la suggestion, leur poésie sonore et sensuelle, on pourrait rattacher ces œuvres à cet impressionnisme musical, inauguré par le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), même si Ravel comme Debussy refusaient ce qualificatif. Mais, à la différence de l'écriture dépouillée de Debussy, la fluidité de « Ondine » évoque aussi le piano foisonnant de Liszt, en particulier les fameux « Jeux d'eau à la villa d'Este » extraits des *Années de pèlerinage* (1877), mais aussi la légende *Saint François de Paule marchant sur les flots* (1863) ou encore la cinquième des *Douze études d'exécution transcendante* intitulée « Feux follets », non seulement du point de vue de la virtuosité technique (doubles sons avec

<sup>4</sup> Pierre Brunel, *Basso Continuo*, PUF, 2001, p. 135.

sauts grands et rapides, montées et sauts d'octaves, tierces *staccato* en arpèges et gammes, trémolos et trilles à deux mains, etc.), mais aussi pour leur impressionnisme musical, le déploiement de toutes les possibilités expressives du piano, l'usage de la dissonance (annoncé dans le dernier Liszt), la densité de l'écriture, la stylisation de l'élément liquide, comme si la matière se faisait son. Et même si le piano de Liszt peut apparaître plus symphonique ou orchestral, comme par exemple dans « Mazeppa », étude écrite sur trois portées – Liszt vouant un véritable culte à cet instrument dont il voulut explorer toutes les ressources expressives – la parenté entre les deux compositeurs transparaît aussi dans le fait que Ravel préférait des pianos aux sonorités plus légères, comme les pianos Érard, plutôt que les Steinway ou Bösendorfer. Liszt apparaît comme le grand précurseur de l'impressionnisme en musique, sur le plan des sonorités (exploitant les différences d'intensité et de toucher) comme des correspondances entre couleurs et musique. Ainsi, ce commentaire de Marcel Paquet sur Liszt convient admirablement à la musique de Ravel : « ses références, qu'elles soient naturelles, poétiques, ou encore picturales, n'agissent nullement à la manière d'un donné pré-conceptualisé, mais plutôt en raison du mystère qu'elles contiennent, en raison de l'ouverture au sensible qu'elles-mêmes sont déjà<sup>5</sup> », ce qui revient à dire que l'écriture musicale des deux compositeurs est une manière purement pianistique d'exprimer le mystère poétique : une poésie musicale.

« Ondine » se caractérise par une ligne mélodique extrêmement libre, manière de « fantaisie » ou de ballade, une impression d'improvisation, un sentiment instable et fluctuant, marqué par des changements de mesure incessants (36 dans un total de 94 mesures), des changements d'armature (donc des altérations de couleurs) et de tempo récurrents avec de nombreuses indications (« cédez légèrement », « un peu retenu », « au mouvement », « retenez », « un peu plus lent », « encore plus lent », « très lent », « sans ralentir »), un foisonnement de l'écriture dont la densité sonore, équivalent musical de la brièveté du poème en prose, est impressionnante (il faut parfois une ligne de partition pour une mesure, ainsi

dans le *crescendo* central, passage qui est écrit sur trois portées, offrant une meilleure lisibilité des plans sonores), une progression dramatique consistant en une apparition, le paroxysme d'un grand *crescendo*, suivi d'un *decrescendo* – structure qui caractérise un grand nombre d'œuvres de Ravel – et une disparition. Le début de l'œuvre est merveilleusement éloquent, véritable stylisation aquatique, décrivant un mélange d'inertie et de mouvement : l'inertie d'Ondine et le mouvement de l'eau qui l'accompagne. Avec sept dièses à la clé, la partition est notée *ppp*, *pianissimo*, avec deux pédales, ce qui donne une sonorité extrêmement légère, et « Lent », ce qui participe évidemment à cette atmosphère onirique et voluptueuse, dans une position d'attente, le temps étant comme suspendu dans ces trilles et ces « éclaboussures de triples croches<sup>6</sup> », comme le dit Guy Sacre, en *ostinato*. Harmonieux et délicat, le thème d'Ondine (noté « très doux et très expressif »), la fée aquatique, apparaît à la troisième mesure, joué à la main gauche, comme surgi du fond des eaux et du silence (« Écoute ! – Écoute ! » dit le poème). Univers sonore tout en ondulations légères dont l'écriture change lorsque le thème est écrit en octave arpégée, début d'un *crescendo* dont les flots deviennent de véritables arpèges qui remplacent les trémolos (mesure 15 – 0'58 dans la version d'Ivo Pogorelich, DG 1982, que nous choisissons comme repère discographique pour cette première pièce), comme si le flux des émotions d'Ondine apparaissait de plus en plus comme un sortilège. On trouve un balancement délicieux entre une mélodie aiguë (mesure 17 – 1'07) et une réponse dans le médium (mesure 18), selon un procédé et une écriture qui rappellent la Sonate en si de Liszt, en particulier la lutte entre le thème de Faust et celui de Méphisto. Le procédé se reproduit, puis après un léger *crescendo* et un magnifique premier *glissando* ascendant (noté *pianissimo*, mesure 23 – 1'27), on revient aux bruissements ondoyants et aux trémolos mêlés aux arpèges brisés, *crescendo* qui souligne la séduction croissante. Après une reprise des trémolos de l'introduction (mesure 31 « au mouvement » – 1'54), la mélodie d'Ondine se poursuit, légèrement variée (plus grave), manière de traduire l'ambiguïté et la duplicité dans la séduction de cette nymphe qui est

<sup>5</sup> Marcel Paquet, « Le romantisme comme au-delà des horizons accoutumés », in *Silences*, n° 3, « Liszt », 1986, La Différence, p. 99.

<sup>6</sup> Guy Sacre, *La Musique de piano*, article « Ravel », Robert Laffont, coll. Bouquins, 1998, p. 2216.



également « la dame châtelaine », une fée tentatrice et maléfique, fée-serpent proche de Mélusine. Tout devient alors de plus en plus mouvant, insaisissable, dans des flux d'eau arpégés et une densification de l'accompagnement. Après un retour très sensuel du thème initial (mesure 43 – 2'41), accompagné par des quintolets et sextolets de triples croches, il y a une première apparition du mouvement ascendant, puis la deuxième partie de la mélodie d'Ondine (« le chant bien soutenu et expressif ») est partagée en alternance aux deux mains (mesure 53 – 3'26), suivie d'un *crescendo* et d'un déchaînement amorcé, dissonant et marqué par une déferlante en secondes et tierces (mesure 58 – 3'44).

On arrive alors au grand *crescendo* lyrique sur pédale de do #, où la basse est notée sur une troisième portée, à la fois superbe et inquiétant, qui est le point culminant de l'œuvre ; le thème en accord, noté « augmentez peu à peu » qui commence mesure 63 (4'06), avec une grande montée par groupes de six notes, aboutit sur un thème joué *fortissimo*, plein d'énergie – sans doute une forme de visualisation sonore de ce sortilège constitué par les courants qui serpentent vers le palais. À propos de ce *crescendo* central, Pierre Brunel note : « l'apparence humaine d'Ondine, sa fausse humanité, cèdent le pas à une puissance surnaturelle qui elle-même a échoué devant la force du simple amour d'un mortel pour une mortelle<sup>7</sup> ». Le thème montant est suivi d'une grande descente, notée « un peu plus lent » (mesure 67 – 4'17) ; puis la musique s'assagit (« Encore plus lent », « le plus p possible ») en un superbe *glissando* ascendant (mesure 73 – 4'52), laissant peu à peu entrevoir la conclusion et la dissolution finale. Après une réminiscence du thème d'Ondine (mesure 80 – 5'20) et un mélange de trémolos et arpèges, le premier temps silencieux depuis le début de l'œuvre (mesure 85 – 6'08) crée un effet de suspension et d'incertitude, dans l'attente de la réponse à la demande d'Ondine. Suivent quatre mesures *a capella* (rappel de la mélodie d'Ondine comme une ultime invite ou bien plutôt la réponse négative de l'homme : « comme je lui

répondais que j'aimais une mortelle »), notées « très lent », avant l'éclatante dissolution finale, marquée par des dissonances (superposition du mineur et du majeur) et de soudains arpèges *fortissimo* décalés aux deux mains (« rapide et brillant », mesure 89 – 6'36) qui traduisent les larmes et les rires de la nymphe (mêlés comme la « larme de fou rire » de Colombine, dans « La Viole de Gamba », p. 100), arpèges suivis d'un *diminuendo* jusqu'à l'évanouissement final (« au mouvement du début », mesure 92 – 7'00), « sans ralentir », comme à la fin de *Jeux d'eau*, dans la tonalité initiale et lumineuse d'ut # majeur : l'enchantement est rompu, Ondine a disparu et ne restent que l'élément liquide et la lumière bleue des vitraux.

Cette fin évoque aussi celle d'une autre « Ondine », celle du deuxième livre des *Préludes* (1910-1912) de Debussy qui se termine également par une dissolution d'arpèges ; mais au-delà de certaines ressemblances dans l'écriture musicale, la pièce de Debussy se démarque de celle de Ravel par le classicisme de sa structure bien définie – un scherzando avec trois thèmes clairement distincts –, comme par sa couleur dominante plus claire et l'absence d'argument narratif ; tandis que l'œuvre de Ravel a un poème comme argument (le compositeur a d'ailleurs pris soin d'inscrire le texte de Bertrand, en face de la première page de musique) et s'apparente ainsi à la musique à programme, même si l'éloquence de Ravel paraît toujours un peu distanciée. Un « programme » qui est un chant, unique (« on peut voir dans la pièce l'expansion recommencée d'un thème unique<sup>8</sup> », dit Guy Sacre), imbriqué dans un récit, comme le poème de Bertrand – un chant dont l'enchantement participe, selon Pierre Brunel, d'une « rhétorique de la répétition et de la reprise<sup>9</sup> », ce qui l'apparente à l'art de la variation, et qui est la « chanson murmurée » d'Ondine. Miroitante séduction, d'une douceur qui n'est qu'apparente, houle funeste surgie des profondeurs, ensorcelante et envoûtante, dont la densité onirique a un caractère de « nocturne », ce que souligne également Pierre Brunel : « *Ondine* est un nocturne. C'est ce qui justifie [...] le mouvement

<sup>7</sup> Pierre Brunel, *Basso Continuo*, op. cit., p. 129.

<sup>8</sup> Guy Sacre, *La Musique de piano*, op. cit., p. 2216.

<sup>9</sup> Pierre Brunel, *Basso Continuo*, op. cit., p. 130.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 127.

lent adopté par Ravel [...] C'est une berceuse, la berceuse d'un dormeur.<sup>10</sup> » C'est bien là le mystère de ce texte musical, à la fois *poème pour piano* et « prose musicale », rêve éveillé qui nous entraîne « vers des régions insoupçonnées<sup>11</sup> », comme dit Marcel Marnat, sublimation d'un texte (littéraire) mis en musique, les deux démarches créatrices ayant chacune leur langage propre : langage des mots et langage des sons, même si la *mousiké* est d'abord « l'art des Muses » – poésie et musique liées, et liées au langage. La musique est bien un fait de langage, et non simplement la quête d'un son qui ne serait que le son, une manière d'exprimer « la vie derrière (ou dedans) les choses » – ce que dit ainsi le poète Malcolm de Chazal, dont le texte *L'âme de la musique* (1950) est dédié à Maurice Ravel : « les méta-sons de Ravel me rappellent les éclats de rire de la nature, d'où jaillit un enchantement, comme une voix intérieure qui nous parle du dedans des choses.<sup>12</sup> »

Nous nous interrogeons sur le caractère orphique du mystère qui nimbe ce poème ; à l'évidence, la musique baigne dans une telle atmosphère. Musique orphique, que l'on peut associer à l'élément liquide, à la manière de Pascal Quignard dans *Boutès*, évoquant ce personnage de la mythologie grecque qui, attiré par le chant des Sirènes, se noie dans l'écume d'Aphrodite ; une manière de retourner à l'originel, l'eau : « Qu'est-ce que la musique originaire ? Le désir de se jeter à l'eau.<sup>13</sup> » Une manière, en mourant, de rejoindre la condition originaire, de concilier ainsi la Mémoire (Mnémosyne) et l'Oubli (Léthé), la naissance et la mort, l'origine et la fin, dans une vie/mort aquatique. La musique, comme l'eau, la mer, nous enveloppe et nous pénètre comme un monde premier. Une manière aussi de retrouver « la musique antérieure<sup>14</sup> », fœtale, d'avant la naissance, et l'on sait désormais que l'audition est le sens le plus développé de l'enfant, et ce primitivement, dans le ventre de sa mère, ce qui lui fait percevoir, avant même tout décodage sémiologique et sémantique, ce qu'il y a de musical dans le langage : les intensités, les rythmes, les hauteurs de sons, les variations, modulations, etc.



*Le pendu*, Victor Hugo (1854)

## LE GIBET

*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

<sup>11</sup> Marcel Marnat, *Maurice Ravel, op. cit.*, p. 171.

<sup>12</sup> Malcolm de Chazal, « Billet pour Max Moutia » (1960), dans *Comment devenir un génie ? chroniques*, Philippe Rey, 2006, p. 175.

<sup>13</sup> Pascal Quignard, *Boutès*, Galilée, 2008, p. 26.

<sup>14</sup> À ce sujet, voir Philippe Lacoue-Labarthe, *Le Chant des muses – petite conférence sur la musique*, Bayard, 2005.

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.

Dans ce recueil « voué » au Moyen Âge, la thématique du pendu et du gibet ne manque pas d'évoquer le gibet parisien de Montfaucon et la célèbre *Ballade des pendus* de Villon, pastichée par Nerval dans « Le Souper des pendus », où il est question « du vent du soir [qui] siffle à travers les os des pendus », mais aussi ces « bras difformes du gibet », comme dit Hugo dans *La Légende des siècles* (XXXI, « Dix-septième siècle – Les mercenaires », II). On pense aussi à la danse macabre du « Bal des pendus » de Rimbaud, « chant des ossements » qui est également éclairé par un ciel rouge : « Hurrah ! La bise siffle au grand bal des squelettes ! / Le gibet noir mugit comme un orgue de fer ! / [...] À l'horizon, le ciel est d'un rouge d'enfer... » Dans *Gaspard de la Nuit*, le gibet surgit également à la fin de « L'Heure du Sabbat » et apparaît dans le poème précédent « Le Gibet », « Le Cheval mort » : « un gibet suspendu qui demande aux passants l'aumône comme un manchot » (p. 239). Outre le grillon, qui est une figure récurrente du recueil, ce poème, avec son pendu, ses soupirs et la cloche, fait également écho à « Un Rêve », lugubre tableau dans lequel apparaît « une jeune fille qui se débattait pendue aux branches d'un chêne », précédée par un criminel conduit au supplice, tandis que résonne « le glas funèbre d'une cloche auquel répondaient les sanglots funèbres d'une cellule, \_ des cris plaintifs et des rires féroces dont frissonnait chaque feuille le long d'une ramée » (p. 145). Autre écho dans les lueurs rouges et effrayantes de « La Ronde sous la cloche » ou encore la lune qui tire sa « langue comme un pendu ! » (p. 142) à la fin du « Clair de lune ».

Bertrand s'interroge sur cette figure fragile de l'homme, « frère jouet », ballotté à la fois par les troubles de l'histoire, ses passions et le surgissement du surnaturel, tel « un pantin qu'use la vie et que brise la mort » (« À M. David, statuaire », p. 246).

Tableau crépusculaire, plein d'horreur visuelle et d'inquiétude auditive, puisqu'il est surtout marqué par une succession de notations sonores, une hyperesthésie de l'audition : « Ah ! ce que j'entends, serait-ce », suivi de cinq interrogations d'une inquiétante étrangeté, où le thème du pendu, métaphore de la mort et de la souffrance du poète, est associé à une atmosphère irréaliste, nimbée de fantastique, telle la lueur sanglante du soleil couchant. Ici, contrairement à « Ondine », pas de narration ni de progression dramatique, mais une évocation suspendue dans l'intemporel et dans une tension que ne résorbe pas la réponse finale ; le gibet est moins le prétexte à un tableau de genre qu'à une méditation sombre et inquiète qui force l'oreille et l'esprit à s'interroger, et le pendu, figure errante dans le recueil et que Bertrand a souvent dessinée, un reflet morbide de lui-même, à l'image du « Raffiné » qui parle d'« une corde qui [l'] étrangle comme un pendu ! » (p. 117).

La partition de Ravel, notée « Très lent » et le plus souvent *pianissimo*, rend merveilleusement cette tension et cette suspension lugubre, avec la « sourdine durant toute la pièce », et finit d'ailleurs comme elle a commencé, dans de frêles soupirs hésitants, comme une marche funèbre immobile. Au sein du triptyque, la lenteur de ce morceau central renvoie bien sûr au traditionnel découpage de la sonate en trois mouvements. L'œuvre commence donc sur cette fameuse pédale de si bémol, transformée en la # au gré de la modulation, obsession sonore qui ne s'interrompra jamais, Ravel réussissant cette prouesse de la maintenir pendant 52 mesures ; ce sont donc au total 153 octaves de si bémol qui sont répétées, et les motifs qui les accompagnent sont joués « sans presser ni ralentir jusqu'à la fin », dans une ambiance « plombée » (Marcel Marnat), « un rythme de plomb » (Alfred Cortot). Impression hiératique de linéarité et d'inertie, telle la silhouette du pendu, qui résonne lugubrement comme un glas, en sourdine. Musique hésitante, incertaine et crépusculaire, dans le sens esthétique que donne à ce terme Michel Guiomar, parlant de « solitude de l'âme », en référence à l'étymologie du mot (*crepuscus* : incertain), ajoutant que « la poésie ne possède son pouvoir et ne livre un message transcendant qu'en se musicalisant, elle ne témoigne d'une plurivalence enrichissante comparable à celle de la musique que par les jeux de sonorités de



mots et les rapports thématiques des images, par son rythme, par sa phénoménalité.<sup>15</sup> » À bien des égards, la poésie de Bertrand est crépusculaire, comme la/sa vie, qu'il compare d'ailleurs à « un pèlerinage à la mort » (« La Chanson du masque », p. 196).

Cette incertitude hypnotique de la musique baignant dans une atmosphère blafarde et lunaire est renforcée par l'usage omniprésent de la sourdine (pédale de gauche du piano qui rend un son plus sec et sourd), donnant un timbre « blanc » et comme atone à ces vibrations floues et morbides. Lancinante désolation, extatique, dont l'immobilité et le silence, silence éloquent mais silence de mort, rappelle la pédale flottante des « Oiseaux tristes », seconde page de *Miroirs* (1904) à propos de laquelle Marcel Marnat écrit : « Cette page volontairement statique préfigure *Le Gibet* de *Gaspard de la Nuit* [...] Par ailleurs, l'adjectif "triste", accolé aux symboles traditionnels de la liberté, semble relever, lui aussi, de l'esprit de paradoxe qui pointe si volontiers son nez dans l'inventivité ravélienne<sup>16</sup> ». On est donc dans une atmosphère vacillante d'incertitude et de paradoxe, qui correspond bien au poème et était chère à Ravel, qui souhaitait expressément pour cette pièce un jeu distancé et détaché, ce qui transparaît clairement dans l'indication du chant central : « un peu en dehors mais sans expression ». Détachement, qui accentue la couleur blafarde de la musique, aux confins de la tonalité, Ravel usant de la dissonance (bien davantage que Debussy) pour renforcer l'impression crépusculaire et indécise de cette sinistre évocation. Ce goût de Ravel pour la distanciation (ou ironie) et pour la dissonance, goût pour la fragilité de « sonorités cassées », crée une impression d'anomalie et d'incertitude, les cloches dans « Le Gibet » étant « fêlées<sup>17</sup> », selon le terme de Pierre Brunel, comme à la fin de cet autre poème, « Les Deux Juifs » : « Et les cloches fêlées carillonnaient là-haut, dans les tours de Saint-Eustache le gothique : – "Din-don, din-don, dormez donc, din-don !" » (p. 110). On pourrait citer d'autres exemples de cette esthétique musicale de la

dissonance dans *Gaspard de la Nuit*, ainsi dans « La Viole de Gamba » qui « répondit par un gargouillement burlesque de lazzi et de roulades, comme si elle eût au ventre une indigestion de Comédie Italienne » (p. 99), « Départ pour le Sabbat », où « lorsque Maribas riait ou pleurait, on entendait comme geindre un archet sur les trois cordes d'un violon démantibulé » (p. 103), la « symphonie discordante et ridicule » de « La Sérénade » (p. 121), ou encore « les girouettes qui criaient comme des grues en sentinelle sur qui crève l'averse » dans « La Ronde sous la cloche » (p. 143).

Marion Pécher et Makis Solomos ont montré que la structure du « Gibet » s'apparente à une arche, avec effets de miroir : « Poussée à l'extrême, la stylisation dans *Le Gibet* est architecturale. La pièce musicale est en effet en *forme d'arche* – où les thèmes sont exposés, deux fois, de manière symétrique qui est certes la figure de l'arche gothique mais également une métaphore du miroir<sup>18</sup> ». Dans cet enchaînement du matériel mélodique, où chaque thème est exposé deux fois, puis réexposé une seule fois, Ravel fait preuve d'un remarquable sens de l'équilibre. Un premier thème apparaît, « un peu marqué » (mesure 3 – 0'13 dans la version de Martha Argerich, DG 1975), en mi bémol mineur (tonalité du morceau), énoncé deux fois, joué à la main gauche et à la main droite en enchaînement d'accords, selon une écriture verticale et une absence de mouvement. La pédale sur si bémol passe ensuite à la main gauche et c'est la main droite qui poursuit la mélodie, avec un deuxième thème (mesure 6 – 0'35), toujours aussi funèbre, même si noté « expressif », et également exposé deux fois, d'abord en accords, à l'unisson simple, puis en intervalles de tierces mineures. Un troisième thème apparaît alors, en accords plus riches, élargissant l'amplitude sonore, de l'aigu au grave (mesure 12 – 1'19), avec un triolet « hispanique » qui accentue le questionnement et l'attente, suivi d'un motif laconique descendant dans les graves (mesure 15 – 1'42). Le troisième thème est réitéré, *mezzo forte*, mais transposé en la bémol mineur (mesure 17 – 1'53). Suit un

<sup>15</sup> Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1993, p. 207.

<sup>16</sup> Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, *op. cit.*, p. 136.

<sup>17</sup> Pierre Brunel, *Basso Continuo*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>18</sup> Marion Pécher, « *Le Gibet* : une esthétique du crépusculaire », in *Miscellanées*, Dijon, Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand, 2009, p. 43.

passage très mystérieux, noté *pianissimo* et « très lié », « un peu en dehors », avec des « grappes d'accords suspendus » dans l'aigu (mesure 20 – 2'15), où le temps semble s'arrêter à nouveau. Après un rappel du motif laconique (mesure 26 – 2'57) avec une dissonance, commence un chant central, crépusculaire et plaintif, très mélodique, *pp* et « un peu en dehors, mais sans expression » (mesure 28 – 3'13), comme le soupir atone du pendu, qui se déploie en octave à la main droite. Ce chant de mort, ou cette « mélodie blanche », selon l'expression de Pierre Brunel, est interrompu par un retour du troisième thème (mesure 35 – 4'16), joué plus aigu, avec son triolet sur la suite d'accords. On retrouve alors les mystérieux accords suspendus, *ppp*, « très lié » (mesure 40 – 4'51), puis le deuxième thème en octave, très pathétique, et de nouveau les accords descendants (mesure 43 – 5'20), une octave en-dessous, plus éphémères cette fois-ci, avec un intervalle descendant sur deux notes, le discours mélodique se réduisant, comme pour rendre la disparition progressive de l'homme, avec pour seule assise harmonique et dramatique la lame de fond de la pédale de si bémol, avant un ultime retour du thème initial (mesure 48 – 5'55), joué deux fois, dans les graves. La pièce se clôt dans l'inertie d'un éternel retour par un dernier si bémol aussi grave que terrifiant. Le pianiste Samson François disait à propos de Ravel : « Un vampire. Il y a quelque chose de mort dans sa musique. » L'ambiguïté mystérieuse de ce morceau, dans lequel Ravel n'a gardé du poème que sa quintessence expressive et dramatique, donne l'impression d'une lente extinction d'un monde, qui disparaît dans les échos fantomatiques des cloches dans le lointain. À la fin, règne l'obscurité dans l'espace (infini) devenu musique. Tout s'évanouit dans un silence d'éternité glacée, immuable et figée, auquel fait écho ce passage du « Clair de lune » : « Mais bientôt mon oreille n'interrogea plus qu'un silence profond » (p. 141).



« Nain masqué au sabre », *Les Gobbi*, Jacques Callot (1618)

## SCARBO

*Il regarda sous le lit, dans la cheminée, dans le bahut ; – personne. Il ne put comprendre par où il s'était introduit, par où il s'était évadé.*

HOFFMANN, *Contes nocturnes*.

Oh ! que de fois je l'ai entendu et vu, Scarbo, lorsqu'à minuit la lune brille dans le ciel comme un écu d'argent sur une bannière d'azur semée d'abeilles d'or !

Que de fois j'ai entendu bourdonner son rire dans l'ombre de mon alcôve, et grincer son ongle sur la soie des courtines de mon lit !

Que de fois je l'ai vu descendre du plancher, pirouetter sur un pied et rouler par la chambre comme le fuseau tombé de la quenouille d'une sorcière !

Le croyais-je alors évanoui ? le nain grandissait entre la lune et moi, comme le clocher d'une cathédrale gothique, un grelot d'or en branle à son bonnet pointu !

Mais bientôt son corps bleussait, diaphane comme la cire d'une bougie, son visage blémisait comme la cire d'un lumignon, – et soudain il s'éteignait.

Lutin malicieux et maléfique, porteur de funestes présages apparaissant en songe au dormeur, Scarbo est un des principaux personnages du recueil de Bertrand, créature des quatre premiers poèmes du « Troisième Livre : la Nuit et ses prestiges » (qui

contient également « Ondine ») : « La Chambre gothique », « Scarbo », « Le Fou », « Le Nain » ; mais c'est de la version de « Scarbo » qui se trouve dans les « Pièces détachées » que Ravel s'est inspiré. Issu du monde des rêves et des hallucinations, ce nain de la nuit est une créature diabolique qui vient agresser le dormeur, et ne cesse de lui échapper, par son pouvoir de métamorphose – thème ducassien qui ne pouvait que séduire un Ravel amateur de féeries et autres prodiges –, particulièrement dans le poème choisi par le compositeur, où ses variations de taille, d'aspect et de luminosité, son identité indécise et transformable, outre son mouvement perpétuel, font qu'il échappe à toute emprise. Lié à cette vogue du fantastique, amorcée en France par les premières traductions d'Hoffmann, en 1829, proche parent du *Smarra* de Nodier<sup>19</sup>, il se rapproche aussi des *Gobbi* de Callot et de certaines figures grotesques de Brueghel, dans la tradition du « gnomus » et autres boiteux dont « Le gnome » des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski est le représentant musical le plus connu. « Nain railleur » (dans le premier « Scarbo ») ou « fou » (« Le Fou »), « vagabonde bestiole » (« Le Nain ») qui harcèle et torture (« Scarbo me mord au cou » dans « La Chambre gothique »), il est l'incarnation d'une présence invisible, insaisissable, mystérieuse et évanescence comme ces « ombres chinoises » évoquées dans la préface du recueil (p. 80). Le premier poème où il apparaît, « La Chambre gothique », porte d'ailleurs en épigraphe : « La nuit, ma chambre est pleine de diables », surtout à minuit, « l'heure blasonnée de dragons et de diables ! » (p. 133). Pour Marcel Marnat, alors qu'« Ondine » incarne l'amour inutile, « Le Gibet » la mort planant, « Scarbo » est une créature liée aux « fureurs de la folle du logis ». Comme « Ondine », « Scarbo » opère en trois temps : une apparition, un paroxysme et une disparition, selon une concentration de l'espace et du temps où se télescopent la réalité et l'étrangeté du rêve ; et l'importance des « blancs » souhaités par Aloysius Bertrand accentue ce caractère bref et elliptique du poème en prose. Une structure ternaire, une allure lacunaire et un déroulement narratif et dramatique,

très condensé et morcelé, particulièrement respectés dans la partition de Ravel.

Véritable fantasmagorie pianistique, *Scarbo* est techniquement, par son rythme frénétique et son tempo rapide, la pièce la plus difficile du triptyque. « Tandis qu'*Ondine* démontre avant tout le potentiel mélodique de Ravel et *Le Gibet* son potentiel harmonique, dans *Scarbo*, l'auteur donne avant tout la mesure de sa maîtrise rythmique. Cet éblouissant morceau pianistique est moins une œuvre à prétentions expressives qu'un compendium de la technique moderne de clavier et des possibilités du virtuose actuel<sup>20</sup> », écrit Jules Van Ackere. Il s'agit d'un morceau véritablement foudroyant, effrayant même, par ses difficultés techniques, mais aussi par son climat, son texte musical, un scherzo au tempo vif qui n'est pas sans évoquer la rythmique acérée d'« Alborada del gracioso » dans *Miroirs* ou la virtuosité digitale de la « Toccata » du *Tombeau de Couperin* (1914-1917), mais en plus démesuré, téméraire et fantasque, presque imp(r)udent. Continuation d'un thème satanique, horriblement impressionnant, comme la ronde infernale d'une menace sourde, une présence à demi masquée, engloutissante et destructrice, il y a dans ce morceau plein de panache une vraie dramaturgie qui suit de près la structure du poème, selon un « implacable recommencement », une esthétique de la répétition et de l'instabilité à la fois rythmique et mélodique. De manière très construite, mais selon une inspiration liée à la fantaisie (morceau d'allure libre), Ravel donne libre cours à une esthétique du morcellement (qui correspond à tout ce qui est visuel dans le poème, mais qu'on peut rattacher à l'art, musical, de la variation), dont l'expressionnisme saisissant rend toute l'exacerbation des sens (la vue, l'ouïe) et l'affolement du poème – les thèmes n'étant presque pas développés, ou plutôt fuyants, comme *Scarbo* lui-même, leur développement sans cesse arrêté, brisé ou bien décomposé, déformé, dans un enchevêtrement thématique complexe. Alors que dans « Ondine », le piano se faisait eau, avec « Scarbo », il se fait fantôme, mais aussi fou ou affolé.

<sup>19</sup> Max Milner ajoute en note : « Leur parenté est également phonétique, les deux noms commençant par un S suivi d'une consonne et comportant un a central. Mais Scarbo dérive probablement d'*escarbot*, nom vulgaire donné au hanneton. [...] On remarquera en outre que cet insecte est précisément nommé dans le poème de *La Nuit et ses prestiges* intitulé *Scarbo* et dans *Le Gibet* », in Préface à *Gaspard de la Nuit*, op. cit., p. 56.

<sup>20</sup> Jules Van Ackere, *Maurice Ravel*, Bruxelles, éd. Elsevier, 1957, p. 125.

Dès le début, une atmosphère nocturne surchargée, et une écriture morcelée et très tendue. Les trois premières notes, amorce du premier thème, en « sourdine », dans un registre extrêmement grave, jouées *pp* et suivies d'un *decrescendo*, traduisent toute la tension et l'attention qui sont celles du personnage, en proie à la fantasmagorie de ses visions et guettant le moindre bruit dans la nuit. Le poème précise d'ailleurs l'heure : « minuit », l'heure propice aux apparitions des « démons de la nuit » (« Les Reîtres », p. 169). Le temps d'un demi-soupir, le silence se fait et subitement un accord terrifiant, véritable coup de tonnerre, sourd et profond, accompagné d'un trémolo serré et statique ; puis le silence revient, noté « très long », accentuant encore l'angoisse, suivi des mêmes trois notes initiales (mesure 8 – 0'15 – version d'Ivo Pogorelich / « Scarbo » étant une pièce relativement plus longue et « complexe » que les deux précédentes, nous nous contentons ici d'un bref aperçu de la partition) et du trémolo – une manière d'installer le climat hallucinatoire et angoissant, sur le même mode que l'anaphore du poème (« que de fois ») qui traduit la répétition de cette apparition. C'est alors que le premier thème, esquissé dans l'introduction, se déploie en un superbe *crescendo*, « en accélérant », puis « vif » (mesure 32 – 0'45). Il s'agit d'un thème très lyrique, éloquent et d'une grande amplitude, joué à la main droite, avec de superbes arpèges de la main gauche, qui peut évoquer la beauté céleste de la nuit (« la lune brille dans le ciel comme un écu d'argent sur une bannière d'azur semée d'abeilles d'or ! »). Sorte de valse romantique exacerbée dont les couleurs hispanisantes rappellent « Alborada del gracioso » (« Aubade du bouffon »), la quatrième pièce des *Miroirs*, qui est aussi un scherzo au rythme très marqué, avec une introduction *staccato*, et peut faire écho au recueil de Bertrand et aux figures grotesques de Callot. Hispanisme, également présent chez Bertrand (le cinquième livre de *Gaspard* est intitulé « Espagne et Italie »), dont la coloration exotique est importante dans l'imaginaire musical de Ravel, que l'on songe à la *Rapsodie espagnole*, *L'Heure espagnole*, le *Boléro* ou encore *Pavane pour une infante défunte*.

Le deuxième thème, qu'on pourrait dire « le

thème de Sarbo » (mesure 52 – 0'58), qui consiste en notes répétées *staccato*, qui font songer au début de la *Mephisto Waltz* de Liszt<sup>21</sup>, s'enchaîne au premier, tout en le déformant avec des sauts d'intervalles et des écarts de tessitures. Ce thème, obsessionnel, nerveux, incisif comme le rire grimaçant du gnome, rend à merveille son mouvement perpétuel, tout en trépidations et gesticulations, mouvements rapides et saccadés, tel un pantin désarticulé. D'ailleurs, toute la partition, au rythme ensorceleur, est hachée de silences, soupirs et points d'orgue qui marquent la rupture, la discontinuité et exacerbent l'angoisse en de multiples interruptions qui sont autant de haltes interrogatives : « Le croyais-je alors évanoui ? » Mais ce n'est qu'une illusion et un répit de courte durée, car la cavalcade de cette hantise infernale repart de plus belle. Après un nouvel arrêt, le premier thème revient (mesure 110 – 1'33), *fortissimo*, bientôt suivi d'un mélange des deux thèmes, amorcé par un passage *pianissimo* (*ppp*), très mystérieux, noté « très fondu et bien égal de sonorité » (mesure 122 – 1'40). Les deux thèmes se croisent et se chevauchent en un développement *crescendo* aussi dramatique que chaotique qui aboutit à une sorte de grande valse (mesure 330 et suivantes – 4'00) centrale un peu détraquée. Puis, après un trille (mesure 381 – 4'38) terrifiant, *crescendo poco a poco*, et une dernière montée et descente, très liée, notée « expressif », du premier thème, c'est un retour aux trois notes avec trémolo de l'introduction (mesure 394 – 4'55), suivies d'un passage très mystérieux, atemporel et proprement infernal, sorte de grouillement (mesure 410 – 5'30), *pianissimo*, menaçant et sourd dans l'extrême grave, qui s'élargit peu à peu en arpèges brisés – passage évanescant dans lequel réapparaît « le thème de Sarbo » (mesure 430 – 6'03), puis le premier thème avec ses trémolos (mesure 434 – 6'17). Ensuite les vagues arpégées, d'une grande fluidité, se resserrent « en accélérant » (mesure 451 – 7'10) et en vagues chromatiques qui vont peu à peu *crescendo* : le mouvement infernal repart, avec des déplacements dans les deux extrêmes du clavier et dans toutes les tessitures, jusqu'au climax marqué par une reprise intégrale du premier thème et un enchaînement cinglant de *fortissimo* (mesure 562 – 8'26). Alors que

<sup>21</sup> Sur les différents rapprochements entre Ravel et Liszt, voir Marion Pécher, « Ravel exorciste du romantisme », in *Miscellanées, op. cit.*, p. 25-38.



la « poursuite » est devenue presque apocalyptique, la fin est fulgurante (notée « sans ralentir »), comme la disparition visuelle de Scarbo (« et soudain il s'éteignait »), faisant réentendre un écho des deux thèmes qui se diluent, « quelque part dans l'inachevé », pourrait-on dire avec Rilke, et disparaissent en une ultime et rapide pirouette ascendante. Et même si ce n'était qu'une « apparition dérisoire », selon le mot d'Alfred Cortot, cette fin soudaine laisse l'auditeur un peu inquiet et hébété, hanté par cette ronde infernale dont le sortilège semble momentanément suspendu, à la fois ici et ailleurs, en dehors et en dedans – hantise ou impression d'irréalité que l'on peut lier à ce pouvoir musical du silence ou plutôt du silence musical, que Vladimir Jankélévitch évoquait ainsi : « Quand la musique retourne au silence, ce n'est pas sans l'avoir métamorphosé, et cela en vertu de l'irréversibilité du temps ; la musique désormais inaudible et insensible a fait de ce silence un silence musical. Nous sommes passés par la musique et rien, après elle, ne sera jamais plus comme avant...<sup>22</sup> » « Scarbo » est exemplaire de ce « silence musical », au sein duquel on peut distinguer le silence initial, qui instaure le mystère, le silence des coupes, pauses et (fausses) respirations, et le silence de la terminaison, comme un « je-ne-sais-quoi d'insaisissable et d'ineffable », pour parler comme Jankélévitch.

Le fameux mot de Ravel disant qu'avec *Gaspard de la Nuit* il aurait voulu « exorciser le romantisme » s'accorde particulièrement à « Scarbo » ; néanmoins, le pathos, même contenu ou mis à distance, ou tout au moins la noirceur de l'inspiration littéraire est bien là et on ne peut nier le pathétique enténébré qui nimbe le triptyque, en particulier la part de souffrance qui habite « Scarbo ». Par la suite, au moins dans son œuvre pour piano, il semble que Ravel, en digne héritier et novateur original, soit allé vers un certain dépouillement, en tout cas un singulier mélange de classicisme et de modernisme, dont témoignent tous ses morceaux « à la manière de » ou son dernier opus pianistique, *Le Tombeau de Couperin* (1917). Mais toujours avec le même raffinement mélodique, un goût prononcé pour les sonorités, la palette du timbre pianistique, l'exotisme et le fantastique, une

sensibilité exquise, une recherche de la perfection et une méticulosité que certains ont tôt fait d'assimiler à de la froideur artificielle, à l'instar de Stravinski qui parlait à son propos d'« horloger suisse ». Certes, si Ravel peut apparaître comme une sorte de dandy masqué, à l'éloquence un peu distanciée, sa sensibilité poétique est évidente, et son goût de la stylisation et du formalisme (souci moderne de la forme) est inséparable d'une impression de fluidité narrative, un sentiment de l'improvisation dû à la densité du foisonnement musical. Au contraire de nombre de ses œuvres pour piano (*Une barque sur l'océan, Pavane pour une infante défunte, Ma Mère l'Oye, Alborada del gracioso, Valses nobles et sentimentales, Le Tombeau de Couperin, Menuet antique...*), Ravel, considéré, à juste titre, comme un orchestrateur de génie, n'a pas transcrit pour orchestre *Gaspard de la Nuit* ; mais le compositeur Marius Constant l'a fait en 1990.

La perméabilité des genres littéraires, picturaux et musicaux, et le croisement des trois arts, caractéristiques de *Gaspard de la Nuit* (le livre de Bertrand comme le morceau de Ravel), sont bien une des marques de l'ouverture du romantisme, source de circulations, variations et transpositions, comme le soulignait Georges Gusdorf : « Le vitalisme romantique justifie un transformisme universel, qui défie les classifications établies.<sup>23</sup> » C'est ainsi qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les compositeurs romantiques se sont peu à peu référés à la littérature comme source d'inspiration, qu'il s'agisse de musique à programme au sens de Liszt, dont le poème symphonique (appelé aussi *Tondichtung*, « poésie sonore ») se voulait substitutif au littéraire, ou de mise en musique de textes, avec ou sans leurs mots, qui voit fleurir des formes nouvelles, plus libres : la ballade, la fantaisie ou la rhapsodie ; Liszt, pour qui le langage musical peut être enrichi par les autres arts, en particulier la musique et la peinture, Chopin, qui invente le genre de la ballade, terme emprunté à son ami poète Adam Mickiewicz, ou Schumann, dont les *Kreislariana* op. 16 se réfèrent à Hoffmann et à l'excentrique personnage de Johannes Kreisler, tandis que les *Chants de l'aube* op. 133 renvoient implicitement à *Hypérion* d'Hölderlin, signent ainsi des compositions orchestrales ou pianistiques

<sup>22</sup> Vladimir Jankélévitch et Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Entretiens, Gallimard, Folio, 1978, p. 237.

<sup>23</sup> Georges Gusdorf, *Le Romantisme* I, Grande Bibliothèque Payot, 1994, p. 375.

inspirées par une idée poétique, « extra-musicale ». Quant à Ravel, qui vient après le (post) romantisme, même s'il s'inspire de poèmes en prose, dont l'aspect narratif est évident, son *Gaspard de la Nuit* dépasse la question de la transposition ou transcription musicale, étant une véritable sublimation musicale, une œuvre musicale singulière et à part entière. Et ce passage des mots à la musique, passage d'un langage à un autre, aboutit à un vrai « poème pour piano », un poème musical, sollicitant le pouvoir *dire* de la musique. Une nouvelle réalité esthétique, avec sa puissance d'émotion propre. De ce point de vue, Ravel est resté étranger à un des problèmes esthétiques majeurs de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècles, à savoir la question d'un « art total », incarné et prôné par Wagner, et du rapport entre la musique et la poésie.

De cette confrontation, avivée par l'événement musical, esthétique et philosophique que constitue « le cas Wagner », de nombreux poètes, musiciens ou philosophes, ont largement débattu, à commencer par Nietzsche ou Mallarmé, qui, considérant qu'« on a touché au vers », vise une épuration de la *mimésis*, le fait du langage étant le « mystère » même de l'existence humaine, et partant de toute création. « La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité<sup>24</sup> » – ce qui n'est pas ou plus le « De la musique avant toute chose » de Verlaine, puisque Mallarmé affirme que la poésie est l'accomplissement (idéal) de la musique. Et parlant de « clavier verbal » dans *La Musique et les Lettres*, il précise :

*un échange peut, ou plutôt il doit survenir, en retour du triomphal appoint, le verbe, que coûte que coûte ou plaintivement à un moment bref accepte l'instrumentation, afin de ne demeurer les forces de la vie aveugles à leur splendeur, latentes ou sans issue. [...] Alors, on possède, avec justesse, les moyens réciproques du Mystère – oublions la vieille distinction, entre la Musique et les Lettres, n'étant que le partage, voulu, pour sa rencontre ultérieure, du cas premier : l'une évocatoire de prestiges situés à ce point de l'ouïe et presque de la vision abstrait, devenu l'entendement ;*

*qui, spacieux, accorde au feuillet d'imprimerie une portée égale. Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion [...] : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée.*<sup>25</sup>

Mais s'il faut « penser avec les oreilles », comme l'a suggéré Nietzsche, la musique n'est pas tant affaire d'idées que de mystère et de sensibilité. Dans un autre contexte historique et esthétique, du débat mallarméen visant à élire le musicien ou le poète, surgiront d'autres interrogations, renouant avec la question pérenne de la *mimésis*, sur les pouvoirs (poétiques) de la figurativité de la musique, la *musica ficta*<sup>26</sup>, comme dit Philippe Lacoue-Labarthe ; ainsi Adorno aura considéré la musique comme ce « pur langage » dont parlait Benjamin ou cette « pure parole » d'Hölderlin. Au final, le rapport entre la musique et l'idée, ou bien entre la musique et la poésie, aboutit à les distinguer comme « le Même et l'Autre », liées dans leurs différences, irréfragables, de langage et leur partage commun de la sensibilité. Et si l'Idée resta le maître mot de la quête de Mallarmé, le but de son Infini, la musique, quant à elle, est d'abord du domaine du sensible, *émotion*, au sens d'« être ému », « être bougé », ou pour le dire comme Louis-René des Forêts, « la musique est le lieu où la pensée respire. »

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres d'Aloysius BERTRAND :

- *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, par Louis Bertrand, précédé d'une notice par M. Sainte-Beuve. Angers, V. Pavie ; Paris, Labitte, 1842 (édition originale).
  - Édition présentée, établie et annotée par Max Milner, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1980.
  - Édition présentée par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de poche, 2002.
  - Édition présentée par Jacques Bony, Paris, Flammarion, GF, 2005.
- Aloysius Bertrand, *Le Keepsake fantastique*.

<sup>24</sup> Stéphane Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », in *Variations sur un sujet, Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1979, p. 381.

<sup>25</sup> Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, in *Œuvres, op. cit.*, p. 648-649.

<sup>26</sup> Voir Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta (figures de Wagner)*, Christian Bourgois, 1991.

- Poésies, chroniques et essais. Théâtre inédit. Correspondance, publiés par Bertrand Guégan, Paris, éd. de la Sirène, 1923.
- Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand, *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses*, publiées d'après les manuscrits avec une préface, une introduction et des notes par Cargill Sprietsma, Paris, Champion, 1926.
  - *Œuvres complètes*, éditées par Helen Part Poggenburg, Paris, Champion, 2000.
- Sur Aloysius BERTRAND :**
- BERNARD (Suzanne) : *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.
  - BLANC (Réjane) : *La Quête alchimique dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Paris, Nizet, 1986.
  - BONENFANT (Luc) : *Les Avatars romantiques du genre : Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Québec, Nota Bene, 2002.
  - CHABEUF (Henri) : *Louis Bertrand et le romantisme à Dijon*, Dijon, Mémoires de l'Académie de Dijon, 1889.
  - CLAUDON (Francis) (dir.) : *Les Diableries de la nuit. Hommage à Aloysius Bertrand*, Dijon, éditions universitaires de Dijon, 1993.
  - CLAUDON (Francis) et PERROT (Maryvonne) (dir.) : *Transfigurer le réel. Aloysius Bertrand et la fantasmagorie*, Dijon, Centre Gaston Bachelard de Recherches sur l'imaginaire et la Rationalité, 2008.
  - CLAUDON (Francis) : « Gaspard de la Nuit et le pictural », *Gazette des Beaux-Arts*, tome CXI, 1988, p. 77-80.
  - CORBAT (Henri) : *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*, Paris, José Corti, 1975.
  - D'HULST (Lieven) : « Sur le dispositif pictural de Gaspard de la nuit », in *Le Langage et ses au-delà. Actualité et virtualité dans les rapports entre le verbe, l'image et le son*, Paul Joret et Aline Remael éd., Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. 383-398.
  - DUFIEF-SANCHEZ (Véronique) (dir.) : *La Toison d'or*, n° 3, *Aloysius Bertrand*, Dijon, mai 2003.
  - GEIGENBERGER (Julia) : *La dimension du fantastique dans l'œuvre Gaspard de la Nuit : fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot d'Aloysius Bertrand*, GRIN Verlag, 2008.
  - LALOU (René) : *Vers une alchimie lyrique, Sainte-Beuve, Aloysius Bertrand, Gérard de Nerval, Baudelaire*, Paris, Les Arts et Le Livre, 1927.
  - LOISELEUR (Aurélié) et LEDDA (Sylvain) : *Aloysius Bertrand, poétique d'un crieur de nuit*, Paris, PUF, 2010.
  - MARCANDIER (Christine) et BEROUDET (Sandrine) : *Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, Atlande, Clés concours, 2010.
  - MARSAN (Jules) : *Bohème romantique (Documents inédits)*, Paris, Éditions des Cahiers libres, 1929.
  - MILNER (Max) : *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, 2 vols., Paris, José Corti, 1960.
  - MILNER (Max) : « À propos d'Ondine », in *Du visible à l'invisible. Pour Max Milner*, I, Paris, José Corti, 1988, p. 267-283.
  - MURPHY (Steve) (dir.) : *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, Presses universitaires de Rennes, 2010.
  - NIES (Fritz) : *Poesie in prosaischer Welt. Untersuchungen zum Prosagedicht bei Aloysius Bertrand und Baudelaire*, Heidelberg, Winster, 1964.
  - OIKAWA (Shigeru) : « Aloysius Bertrand et le poème en prose », *Études de langue et de littérature françaises*, Tokyo, n° 28, mars 1976, p. 46-60.
  - OIKAWA (Shigeru) : bibliographie d'Aloysius Bertrand, *Études de littérature comparée*, Université de Tokyo, n° 29, mai 1976.
  - PALACIO (Jean de) : « La postérité de Gaspard de la Nuit. De Baudelaire à Max Jacob », in *Max Jacob, I : autour du poème en prose*, *La Revue des Lettres modernes*, n° 336-339, Paris, Minard, 1973, p. 157-189.
  - PARENT (Monique) : *Saint-John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose*, Paris, Klincksieck, 1960.
  - PÉCHER (Marion), « Le Gibet : une esthétique du crépusculaire », in *Miscellanées*, Lille, Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand, 2009, p. 41-48.
  - PERRIN-NAFFACKH (Anne-Marie) : « Gaspard de la Nuit : un langage de l'étrangeté », in *La Fantaisie post-romantique*, textes réunis et présentés par Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles », 2003, p. 587-599.
  - RICHARDS (Marvin) : *Without Rhyme or*

- Reason* : Gaspard de la Nuit *and the Dialectic of the Prose Poem*, Londres, Associated University Press, 1998.
- RUDE (Fernand) : *Aloysius Bertrand*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1971.
  - SCHWAB (Raymond) : « L'Aventure d'Aloysius Bertrand », *La Bouteille à la mer. Cahiers de poésie*, octobre 1945.
  - SPRIETSMA (Cargill) : *Louis Bertrand (1807-1841) dit Aloysius Bertrand*, étude biographique d'après des documents inédits, Paris, Champion, 1926.
  - VINCENT-MUNNIA (Nathalie) : *Les premiers Poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 1996.
  - WANLIN (Nicolas) : *Le Sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
  - WANLIN (Nicolas) (dir.) : *Gaspard de la Nuit, le Grand Œuvre d'un petit romantique* (Colloque de la Sorbonne), Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2010.
  - YOSHIDA (Noriko) : « Aloysius Bertrand et les fantaisies d'optique », *Équinoxe*, Kyoto, 1993, p. 7-30.
  - *Le Pont de l'Épée*, Dijon, n° 1, novembre 1957, numéro spécial sur Aloysius Bertrand (articles de Pierre Trahard, Robert Sabatier, Jean Rousselot, Pierre Menanteau, Max Léglise, André Lebois, Jacinto-Luis Guereña, Jean Bannier, etc.)
  - *Miscellanées*, Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand, Lille, 2009.
  - *La Giroflée* n° 1, Cahier de l'Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand, Lille, 2009.
  - *La Giroflée* n° 2, Bulletin de l'Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand, octobre 2010.
  - *La Giroflée* n° 3, Bulletin Aloysius Bertrand, printemps 2011.
  - *Insignis* (revue électronique), numéro spécial « Aloysius Bertrand. Gaspard de la Nuit » (agrégation 2011), novembre 2010.
- Sur Maurice RAVEL :**
- BAECK (Erik) : « La maladie neurologique de Maurice Ravel », extrait de *Histoires des Sciences médicales*, tome XXXII, n° 2, 1998.
  - COLETTE : *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, Paris, éditions du Tambourinaire, 1939.
  - DAVID (José) : *Maurice Ravel : étude biographique*, Paris, éd. de l'Athantor, 1976.
  - ECHENOZ (Jean) : *Ravel*, Paris, Minuit, 2006 (roman).
  - FARGUE (Léon-Paul) : *Maurice Ravel* [1949], Saint-Clément, Fata Morgana, 2008.
  - FAURE (Henriette) : *Mon maître Maurice Ravel : son œuvre, son enseignement, souvenirs et légendes*, Paris, éd. A.T.P., 1978.
  - FRAGNY (Robert de) : *Maurice Ravel*, Lyon, éd. et impr. du Sud-Est, 1960.
  - GEORGES (Léon) : *Maurice Ravel : l'homme et son œuvre*, Paris, Seghers, 1964.
  - GOUBAULT (Christian) : *Maurice Ravel : le jardin féerique*, Paris, Minerve, 2004.
  - GRASSET (Bernard) : *Maurice Ravel, sa vie, son œuvre*, Paris, éd. Bernard Grasset, 1938.
  - JANKÉLÉVITCH (Vladimir) : *Ravel*, Paris, Le Seuil, coll. « Solfèges », 1995.
  - JOURDAN-MORHANGE (Hélène) : *Ravel et nous*, préfacé par Colette, Paris, éditions du Milieu du monde, 1945.
  - LAMAZE (David) : *Le Cygne de Ravel*, Paris, M. de Maule, 2006 (roman).
  - LAMAZE (David) : *Le Cœur de l'horloge, une dédicace cachée dans la musique de Ravel*, The Book Edition, 2008.
  - LARNER (Gérard) : *Maurice Ravel*, Londres, Phaidon, 1996.
  - LONG (Marguerite) : *Au piano avec Maurice Ravel*, Paris, éd. Gérard Billaudot, 1971.
  - MACHABEY (Armand) : *Maurice Ravel*, Paris, Richard-Masse, 1947.
  - MARNAT (Marcel) : *Maurice Ravel*, Paris, Fayard, coll. « Indispensables de la musique », 1986.
  - MARNAT (Marcel) : *Maurice Ravel. Qui êtes-vous ?* Réédition du numéro spécial de la *Revue Musicale* paru en décembre 1938, présenté et annoté par M. Marnat, Lyon, Éditions de la Manufacture, 1987.
  - MESSIAEN (Olivier) : *Ravel : analyses of the piano works of Maurice Ravel / by Olivier Messiaen and Yvonne Loriod*, english translation by Paul Griffiths, Paris, Durand, 2005.
  - PÉCHER (Marion), « Ravel exorciste du romantisme », in *Miscellanées*, Dijon, Association



pour la mémoire d'Aloysius Bertrand, 2009, p. 25-38.

- PENESCO (Anne) : *Études sur la musique française : autour de Debussy, Ravel et Paul le Flem*, Presses Universitaires de Lyon, 1992.
- RAVEL (Maurice) : *Lettres, écrits et entretiens*, présentés et annotés par Arbie Orenstein, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1989.
- REYNAUD (Cécile) : « *Gaspard de la nuit*, fantaisies à la manière de Ravel », in *Les Diableries de la nuit* (dir. F. Claudon), Presses Universitaires de Dijon, 1993.
- ROLAND-MANUEL : *À la gloire de Ravel*, Paris, éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1938 (première biographie de Ravel).
- ROUSSEAU-PLOTTO (Etienne) : *Ravel, portraits basques*, Paris, Séguier, 2004.
- ROY (Jean) : *Vlado Perlemuter : Ravel d'après Ravel*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1989.
- SANSON (David) : *Maurice Ravel*, Arles, Actes Sud, 2005.
- SOUILLARD (Christine) : *Ravel*, Paris, éd. Jean-Paul Gisserot, 1998.
- TEBOUL (Jean-Claude) : *Ravel, le langage musical dans l'œuvre pour piano : à la lumière des principes d'analyse de Schoenberg*, Paris, Le Léopard d'or, 1988.
- VAN ACKERE (Jules) : *Maurice Ravel*, Bruxelles, éd. Elsevier, 1957.
- ZANK (Stephen) : *Maurice Ravel : a guide to research*, London, Routledge, 2005.
- *Cahiers Maurice Ravel*, Paris, Seguir.
- *Maurice Ravel hier et aujourd'hui*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987.



M. Ravel devant son piano à Montfort-l'Amaury vers 1930

## ANNEXE DISCOGRAPHIQUE

Le catalogue discographique comporte une centaine de versions de *Gaspard de la Nuit*, dont certaines font partie d'enregistrements intégraux de l'œuvre pour piano de Maurice Ravel. Nous nous contentons de quelques commentaires sur les versions les plus estimées ou estimables.

- **Marcelle MEYER** (EMI, 1954) : considérée par beaucoup comme la plus grande pianiste française du XXe siècle, M. Meyer livre un Ravel sobre, d'une luminosité et d'une clarté rares – élégance des phrasés, beauté du chant, d'une constante fluidité, toucher lumineux et délicat, l'impression d'être dans un rêve éveillé.
- **Arturo Benedetti MICHELANGELI** (BBC Legends, 1959) : un enregistrement live de la BBC Radio par un des pianistes les plus virtuoses qui soit. Clarté du discours, subtilité et précision, technique parfaite. L'ensemble, d'une grande netteté et finesse, est particulièrement envoûtant, sans état d'âme, et la richesse de la palette sonore, le sens des couleurs, l'art des contrastes et des nuances culminent dans un « Scarbo » démoniaque au climat très tendu. Un moment de grande magie et de perfection cristalline. Autres enregistrements live : Prague 1960, Lugano 1968, Tokyo 1973 et Rome 1987.
- **Claudio ARRAU** (Aura Classics, live à Lugano, 1963 / autre version chez Dante HPC, live à New York, 1949) : interprétation un peu hors normes, servie par un jeu et un toucher à la fois subtils, fins et transcendants ; un « Gibet » plus lunaire et névrotique qu'halluciné ; un « Scarbo » encore plus rapide que celui de M. Argerich.
- **Samson FRANÇOIS** (EMI, 1967 – version couplée avec ses enregistrements de référence des deux concertos ou dans l'intégrale de l'œuvre pour piano) : d'un romantisme noir et halluciné, une des plus belles versions par le pianiste français le plus fantasque (à l'image de son « Gibet », pas vraiment « très lent »), tant l'alchimie opère. D'une grande imagination poétique, plein d'audace, son jeu rhapsodique resplendit d'esprit maléfique, d'ambiguïté, de mystère et de panache.
- **Martha ARGERICH** (DG, 1975 – enregistrement couplé avec un splendide *Concerto en sol* dirigé par C. Abbado, Phill. de Berlin) : d'une virtuosité

- stupéfiante. Fougueux, fulgurant, nerveux, d'une saisissante intensité expressive, servie par une palette de timbres immense et une sonorité resplendissante, ce piano griffu peut apparaître à certains un peu trop « romantique » (l'impression qu'elle en fait beaucoup), mais quel enthousiasme ! Un des « Scarbo » les plus démoniaques. À noter que M. Argerich a aussi gravé cette pièce en live (EMI, 1979).
- **Ivo POGORELICH** (DG, 1982) : d'une intensité tumultueuse, version à rapprocher de celle de Martha Argerich au niveau du brio et de la somptuosité technique ; néanmoins, les climats poétiques et les tempi sont assez différents, au moins pour les deux premières pièces : une « Ondine » plus lente et ensorcelante, un « Gibet » plus lancinant et extatique, d'un calme inquiétant, comme hors du temps ; un effrayant « Scarbo », à la fois grotesque et excentrique, d'une rapidité insensée.
  - **Robert CASADESUS** (Sony, 1946) : première intégrale de l'œuvre pour piano, par un ami de Ravel. D'un classicisme discret, sans ostentation, belle simplicité.
  - **Walter GIESEKING** (EMI, 1954 – intégrale) : autre version historique par ce magicien des sons, coloriste hors pair, dont le jeu limpide, le sens de la nuance et l'art de l'utilisation de la pédale contribuent à créer un raffinement impressionniste plein de mystère.
  - **Werner HAAS** (Philips, 1954 – intégrale) : d'une belle clarté et d'un contrôle sans faille, par cet élève de Giesecking, même si on pourrait regretter un manque de virtuosité.
  - **Vlado PERLEMUTER** a gravé deux intégrales de son maître Ravel (Vox, 1955 et Nimbus, 1979). « La musique française dans les meilleures mains », disait de lui Alfred Cortot. Toucher un peu mat, sans étalage de virtuosité, sobre, mais d'une grande élégance.
  - **Anne QUEFFÉLEC** (Virgin, 1992 – intégrale) : jeu appliqué, raffiné et sensible.
  - **Alexandre THARAUD** (Harmonia Mundi, 2003 – intégrale) : l'impression d'un Ravel revisité par ce jeune pianiste qui fait référence parmi les enregistrements les plus récents. Servi par une magnifique prise de son, un toucher très élégant, un jeu tout en nuances et finesse, très tendu, mais aussi fluide, limpide, lumineux.
  - **Jean-Efflam BAVOUZET** (MD&G Records, 2004 – intégrale) : autre belle et originale version parmi les enregistrements récents, sur un Steinway « D » 1901 ; vision « objective », très précise, qui s'attache avant tout au texte, d'une belle fraîcheur ; une « Ondine » sobre et conforme en cela aux souhaits de Ravel ; un jeu tranchant et diaphane, mais qui sonne un peu froid.
  - **Roger MURARO** (Musidisc, 2003) : piano au timbre léger (ce qui change des traditionnels Steinway), jeu subtil, minimaliste mais un peu maniéré.
  - **Sergio TIEMPO** (EMI, 2005) : belle version par ce jeune pianiste argentin au tempérament de feu ; électrique, toucher superbe, halluciné, sans excès.
  - **Yvonne LEFÉBURE** (Solstice – intégrale).
  - **Vladimir ASHKENAZY** (Decca, 1965).
  - **Friedrich GULDA** (Andante, 1967) : le professeur de M. Argerich nous donne une version d'une belle clarté.
  - **Monique HAAS** (Erato, 1968 – intégrale).
  - **Pascal ROGÉ** (Decca, 1974 – intégrale).
  - **Jean-Philippe COLLARD** (EMI, 1978 – intégrale) : très sensible et fidèle au texte.
  - **Dominique MERLET** (Circé, 1990 – intégrale) : respectueux du texte, mais un peu mécanique, manque de lyrisme.
  - **Philippe ENTREMONT** (Sony, 1994 – intégrale) : un peu brouillon.
  - **Georges PLUDERMACHER** : toucher dense et d'une belle rêverie.
  - **Pierre-Laurent AIMARD** (Warner Classics, 2005).  
Ajoutons le document que constitue l'enregistrement (« Ondine » et « Le Gibet ») du rouleau mécanique interprété par **Maurice RAVEL** lui-même (1920).
- Autres enregistrements par :
- Joaquín ACHÚCARRO, Andrea ANDERSON, Nicholas ANGELICH, Gina BACHAUER, Sergei BABAYAN, Tzimon BARTO, Anton BATAGOV, Boris BEREZOVSKY, Sarah CAHILL, Michelangelo CARBONARA, Sa CHEN, Juan José CHUQUISONGO, Naida COLE, Paul CROSSLEY, Cor DE GROOT, Alicia DE LARROCHA, Romain DESCHARMES, Ray DUDLEY, Abdel Rahman EL BACHA, Gordon FERGUS-THOMPSON, Jacques FÉVRIER, Sergio FIORENTINO, Homero FRANCESCH, Marylin

FRASCONE, Alceo GALLIERA, Andrei GAVRILOV, Alexander GHINDIN, Rinko HAMA, Claude HELFFER, Angela HEWITT, Eric HIMY, Suzanne HUSSON, Geneviève IBANEZ, Claude KAHN, David KOREVAAR, Klara KORMENDI, Michie KOYAMA, André LAPLANTE, Dejan LAZIC, Cécile LICAD, Constantin LIFSCHITZ, Alexander LONQUICH, Louis LORTIE, Heidi LOWY, Nikita MAGALOFF, Evgeni MOGILEVSKY, Gwendolyn MOK, Yukie NAGAI, Minoru NOJIMA, Yoko NOZAKI, Yoshiko OKADA, Christopher O'RILEY, Cécile OUSSET, Marlinee PERIS, Artur PIZARRO, Cynthia RAIM, Andrew RANGELL, Michael RISCHE, Jacques ROUVIER,

Mikhaïl RUDY, Gloria SAARINEN, Yoko SATA KOTHARI, Kevin SHARPE, Mordecai SHEHORI, Abbey SIMON, Sigurd SLAATTEBREKK, Vesselin STANEV, Kathryn STOTT, Gabriel TACCHINO, Jean-Yves THIBAUDET, François-Joël THIOILLIER, Nikolai TOKAREV, Valerie TRYON, Begoña URIARTE, David VISCOLI, Peter WATERS, Iannis XENAKIS..

Enfin, certains pianistes n'ont gravé qu'une des pièces du triptyque :

« Ondine » : Alexander BRAILOWSKY, Jana BROVKINA, David HELFGOTT, Yoon Ju LEE, Carol ROSENBERGER / « Le Gibet » : Sviatoslav RICHTER / « Scarbo » : Cristina ORTIZ.

**Rapide et brillant**

*ff*

*p*

**Retenez peu à peu**

*ppp*

**au Mouvt du début**

*bien égal de sonorité*

*bien égal de sonorité*

**Sans ralentir**

*Sans ralentir*