

## Narration imaginaire : Ravel et Schumann

Ladan Taghian Eftekhari

Depuis les années 1970, plusieurs musicologues se sont penchés sur les relations entre la musique instrumentale inspirée d'un texte, d'un récit ou d'un poème. Ces relations ont été établies déjà par la musique à programme, notamment par Liszt ou par Berlioz dans la *symphonie fantastique*. Cependant, les œuvres purement instrumentales de cette catégorie sont écrites en musique symphonique, tandis qu'il existe d'autres compositions pour piano ou pour un petit ensemble, fondées sur un texte, créées par l'inspiration d'un programme littéraire explicite ou alors un programme implicite du compositeur. D'un autre côté, un certain nombre des musicologues suggèrent que la musique instrumentale avec ou sans programme porte une forme narrative. D'autres pensent que la musique instrumentale peut être considérée en soi comme un récit. Ces appréciations portent sur la capacité de narrativité de la musique instrumentale.

L'étude présente aborde les liens entre le fonctionnement de certaines musiques instrumentales de Ravel et Schumann et leurs programmes narratifs. D'après Marta Grabócz, « La notion de « narratologie », de « narrativité », est une parente de la signification musicale... »<sup>1</sup>.

J'aborderai par conséquent les différents points de rencontre entre la musique et la littérature ou plutôt l'imaginaire musical d'un texte littéraire dans le domaine de la recherche interartistique.

Plusieurs compositeurs romantiques ont écrit des pièces pour piano dans différentes formes, inspirées d'une source littéraire. L'exemple en est *Ondine* de Heine qui devient prétexte de création musicale pour Liszt et Schumann, entre autres.

À son tour, Ravel a écrit en 1907 ses *trois poèmes pour piano* inspirés de *Gaspard de la nuit*, poèmes en prose d'Aloysius Bertrand (1807-1841)<sup>2</sup>. Le recueil de Bertrand a été écrit entre 1832 et 1836 et publié en 1842, un an après sa mort, en quatre livres, d'ailleurs « dans l'indifférence générale de son auteur »<sup>3</sup>. Bertrand est en fait le précurseur de poèmes en prose en France. Son recueil aborde les mythes et les légendes médiévaux, inspiré de ses observations sur la nature, dans une

<sup>1</sup> Grabócz, Márta, *Musique, narrativité, signification*, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 15.

<sup>2</sup> Louis Bertrand est son vrai nom, il utilisait rarement le pseudonyme de Aloysius que la postérité lui a attribué définitivement.

<sup>3</sup> Milner, Max, préface de Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, Éditions Gallimard, Paris, 1980, p. 7.

atmosphère fantastique et onirique. Plus tard, l'ouvrage a connu un très grand succès et devient une source d'inspiration pour les artistes.

Bertrand attribue lui-même à *Gaspard de la Nuit* le sous-titre de : « Fantaisie à la manière de Rembrandt<sup>4</sup> et de Callot »<sup>5</sup>. Ravel choisit trois poèmes en prose de l'ouvrage de Bertrand. *Ondine*, *le Gibet* et *Scarbo*. Ce qui montre l'intérêt du compositeur pour les textes rares, comme son choix des poèmes en prose d'Evariste Parny, intitulé *Chansons madécasses*.

Il semble que Ravel et Bertrand partageaient un univers fantastique commun. Ainsi, il me semble que pour la composition de *Gaspard de la nuit*, Ravel a suivi attentivement le souhait du poète. En effet, Bertrand avait désiré la création d'un nouveau genre en poésie et exprimé explicitement son intention, comme s'il s'adressait au compositeur.

Il écrit dans l'introduction de son recueil : « Ce manuscrit [...] vous dira combien d'instruments ont essayé mes lèvres avant d'arriver à celui qui rend la note pure et expressive, combien de pinceaux j'ai usé 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, seul résultat et seule récompense qu'aient obtenus mes élucubrations.<sup>6</sup>

Ravel a mis en œuvre mot à mot le souhait du poète ou plutôt note par note. Selon Roland Manuel, il accomplit cette tâche comme une « affaire d'audace et de virtuosité »<sup>7</sup>.

Ravel suggère le sens des poèmes en utilisant une nouvelle technique représentant les créatures et les états exprimés par Bertrand. Même si le processus de composition de cette œuvre est connu comme l'une des plus difficiles de tout ce qu'il avait déjà écrit, Ravel choisit une structure d'ensemble très classique.

La première pièce, *Ondine*, est tiré du troisième livre intitulé « La nuit et ses prestiges », évoquant la légendaire nymphe aquatique. Elle est écrite sur le seul poème choisi dans le corps du recueil. Les 94 mesures de cette pièce évoquent de multiples événements et une concentration transfigurée de la matière sonore.

On remarque que Ravel met en musique la même structure que celle du poème de Bertrand. *Ondine* est constituée de deux parties. La première, plus longue que la deuxième, se caractérise par l'ambiguïté du narrateur. En effet, cette partie donne l'impression qu'*Ondine* s'adresse au lecteur, ce qui est réalisé à la mesure 31 par superposition d'un *si* bécard et un *si*#, avant la répétition du chant d'*Ondine*, ne sachant qu'on est en mineur

<sup>4</sup> peintre hollandais. Par ces claires obscures de ces œuvres.

<sup>5</sup> Jacques Callot, 1592-1635, dessinateur et graveur.

<sup>6</sup> Max Milner, *Gaspard de la Nuit*, Introduction, p. 24. (Œuvre ou théorie laborieusement édifiée et peu sensée, peu réaliste) »

<sup>7</sup> Cite par Marcel Marnat, Maurice Ravel, Fayard, Paris, 1986, p. 245.

ou en majeur. Une grande partie de la pièce musicale est réservée à la description de l'atmosphère d'une nuit humide, de l'apparition de la fée qui propose le mariage et la visite de son château au fond de l'eau. C'est dans la deuxième partie que l'on découvre le vrai destinataire et sa réponse négative ; c'est alors qu'*Ondine* disparaît en pleure et en rire.

En effet, une grande partie de cette pièce est consacrée à transcrire les effets de la matière liquide. Le chant d'*Ondine*, fée aquatique, s'entend à peine dans un climat humide ; la pluie tombe sur la fenêtre, elle invite le poète, par sa voix ou son chant, à la rejoindre au fond du lac, et finalement elle disparaît au fond de l'eau, ce qui coïncide peut-être avec le réveil du poète rêveur. Les poèmes de Bertrand évoquent souvent des allusions ou plutôt des hallucinations. Ravel les dessine avec ses matières sonores ; une texture dense, onirique et fluide, à l'aide de *crescendos* et de *glissandos*. Le chant murmuré d'*Ondine*, délicat et harmonieux, se mêle au bruit stylisé de l'eau. Ses tourments sont exprimés par l'accélération et les irrégularités des mesures. Le changement de la tonalité, très contrasté, et l'apparition des motifs à travers des notes augmentées, expriment la phrase suivante : « Chaque flou est un *Ondine*... ». Pour la première fois, un silence relativement long sépare la demande d'*Ondine* et la réponse du poète. La réponse négative du poète est très brève, comme la deuxième partie du poème. On distingue ainsi la concordance entre la structure du poème et de la musique. Cette réponse s'exprime par la tonalité opposée de Do Majeur *versus* do # Majeur d'une mélodie non harmonisée, par contraste avec la texture musicale très dense du début. La note pure que Bertrand souhaitait est ainsi réalisée. Les arpèges *fortissimo*, rapides et brillants signifiant la larme et le rire ironique d'*Ondine* débouche sur la disparition de la fée par l'accord de do # Majeur au deuxième temps de la mesure.

Ravel met en musique les deux autres poèmes de la même manière, par la transposition de la poésie en matière sonore. Le clair-obscur est cristallisé dans *le Gibet*. L'harmonie et la couleur sont le fondement de *Scarbo*.

D'un autre côté, on peut se demander comment apprécier une œuvre musicale suggérant un programme, mais en effet sans programme précis ? Suivons ce que Christian Goubault nous suggère : « la dimension fantastique et légendaire font appel à l'imagination, au rêve, au fantastique »<sup>8</sup>,

Venons-en à Schumann. Dans les dernières années de sa vie créatrice, il a écrit deux œuvres instrumentales intitulées respectivement, « Images des contes » pour le piano et alto, op. 113, composée en 1851, et « Récits des

---

<sup>8</sup> Goubault, Christian, Vocabulaire de la musique romantique, ed. Minerve, 1997.

contes » pour piano, alto et clarinette, op. 132, en 1853. Ces deux compositions instrumentales pour lesquelles Schumann n'a mentionné aucune autre référence extra-musicale que ses titres, se réfèrent en effet implicitement à l'univers littéraire. De toutes manières, on peut les considérer comme un genre qui s'est libéré des limites du langage parlé ou écrit, suggérant une autre forme de narration imaginaire.

Les liens entre la musique et la littérature sont indissociables chez Schumann. Cependant, les œuvres que j'ai mentionnées sont des compositions instrumentales, inspirées apparemment des contes merveilleux, sans que l'on sache de quel conte il s'agit, car Schumann en connaissait plusieurs. En fait, il évoque dans ses écrits plus de 600 titres de poèmes et de contes ; sûrement, plusieurs autres n'ont pas été indiqués. Il connaissait les contes de Hoffmann, de Tieck, ou alors les œuvres de Novalis, Rückert ou même les *Mille et Une Nuits*. Son amitié avec Hans Christian Anderson renforce surtout l'idée de sa reconnaissance de plusieurs contes.

D'autre part, on sait que les titres des œuvres de Schumann ne sont pas abstraits et jamais fruit du hasard. Il propose en effet de raconter ou de montrer l'image des contes par la musique, en indiquant lui-même : « Conte sans parole ». Par conséquent, on peut supposer une analogie entre l'op. 113 et l'op. 132 et la narration des contes imaginaires. Je me penche ici seulement sur le premier mouvement de l'op. 113.

Pour appréhender le sens de ces compositions, on ne peut pas s'appuyer sur un récit littéraire, car les textes sont fondés sur un signifiant-signifié qui n'ont pas d'équivalent en musique. Cependant, on peut regarder l'œuvre du point de vue de la morphologie des contes, on peut saisir des indices au sujet des actions des protagonistes et des événements d'une histoire.

En général, les contes expriment une dimension apparente et une dimension cachée dont le sens n'est pas accessible dans l'immédiat. Ceci est une caractéristique des contes oraux. Ils débutent par un temps lointain et ambigu, et un lieu géographique inconnu.

Or le tempo que Schumann choisit pour le premier mouvement de l'op. 113, est « pas très vite » ; c'est un tempo imprécis et très ambigu. La première phrase de ce mouvement, jouée par alto, détermine en principe le cadre spatio-temporel du conte. Elle a un caractère fermé et ne se répète plus dans sa forme initiale au cours du mouvement, comme la phrase commune du début de tous les contes, introduisant une situation qui se développera.

De plus, Schumann choisit la *fantaisie*, une forme libre pour le premier mouvement. La plupart du temps, la forme musicale implique une répétition complète ou variée des matériaux musicaux, ce qui n'est pas le cas de ce mouvement. Donc, du fait de l'ambiguïté du tempo et de la

forme plutôt narrative qu'architecturale, l'analyse traditionnelle est inapte à saisir son sens. Cependant, on peut adopter une autre démarche et supposer les différentes séquences des événements musicaux comme déroulement d'une intrigue narrative. Une démarche qui peut aider à comprendre la formulation musicale. Dans ce premier mouvement, le discours se déroule en trois moments, indiqués par trois doubles barres asymétriques, la fin des mesures 8, 29 et 37 sur 72 mesures. D'ailleurs, ce mode de division existe dans les autres mouvements de l'op. 113.

Après la première double barre située à la fin de la première phrase, les motifs sont juxtaposés et se présentent continuellement en modification de tonalité ou de registre. Le discours devient fragmentaire et instable, comme les péripéties produites dans le déroulement de l'histoire. Du point de vue de la tonalité, également, il n'y a pas d'enchaînements logiques. Les deux instruments sont en dialogue permanent et jouent le même motif ensemble, seulement une fois à la mesure 28, c'est-à-dire avant la fin de la deuxième double barre. Ce qui signifie, peut-être, la rencontre des protagonistes ou l'état d'âme du héros ayant connu diverses aventures. Cependant, juste avant la fin de cette section, un motif inattendu surgit au piano et perturbe le déroulement du mouvement ; c'est comme le surgissement d'une vision, d'un rêve ou d'un événement magique. Une variation de la première phrase apparaît à la troisième section et rappelle l'écriture de Hoffmann, quand l'écrivain s'adresse subitement à ses lecteurs. Ceci est suivi d'un discours où s'entremêlent les deux instruments, ce que l'on peut interpréter comme la libération d'un tourment, avant une coda très courte.

Le déroulement du discours de ce mouvement rappelle plusieurs contes ; parmi d'autres, *Le vase d'or* de Hoffman où le héros connaît différentes aventures mêlées toujours à ses visions, avant de revenir à la réalité.

Ainsi, Ravel et Schumann imaginent et en même temps éveillent l'imagination.

#### Bibliographie :

- Goubault, Christian, *Vocabulaire de la musique romantique*, Minerve, Paris, 1997.  
 Grabócz, Márta, *Musique, narrativité, signification, L'Harmattan*, Paris, 2009.  
 Marnat, Marcel, *Maurice Ravel*, Fayard, Paris, 1986  
 Milner, Max, préface de Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, Éditions Gallimard, Paris, 1980.