Document generated on 06/07/2025 1:26 a.m.

Revue musicale OICRM

revue musicale oicrm

Chansons madécasses, modernisme et érotisme
Pour une écoute de Ravel au-delà de l'exotisme

Federico Lazzaro

Volume 3, Number 1, 2016

Musique et exotisme en France au tournant du XXe siècle. Altérités recomposées

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1060120ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1060120ar

See table of contents

Publisher(s)

OICRM

ISSN

2368-7061 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Lazzaro, F. (2016). Chansons madécasses, modernisme et érotisme : pour une écoute de Ravel au-delà de l'exotisme. *Revue musicale OICRM*, *3*(1), 16–55. https://doi.org/10.7202/1060120ar

Article abstract

"Exoticism" is often used as a passe-partout concept in order to describe music referring to geographic Others. But it becomes especially problematic when applied to Ravel's music, in which the Other is frequently evoked (whether as a geographical, chronological or stylistic other). Therefore Ravel's positions and compositional choices should be considered on a case-by-case basis when interpreting his music. By adhering to issues raised by Ralph Locke regarding exoticism and reflecting on how musical topics might be perceived, this essay proposes a reading of Chansons madécasses that goes beyond their exoticism. Ravel's decisions suggest a reading that accentuates modernist and expressive (and especially erotic) parameters more than exotic ones.

Tous droits réservés © Revue musicale OICRM, 2016

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Chansons madécasses, modernisme et érotisme. Pour une écoute de Ravel au-delà de l'exotisme

Federico Lazzaro

Résumé

L'utilisation passe-partout du concept d'exotisme pour décrire la musique se référant directement à un « autre » géographique est particulièrement problématique dans le cas de Maurice Ravel. Étant donné la présence prépondérante de l'« autre » dans sa musique (qu'il s'agisse d'un autre géographique, chronologique ou stylistique), il est indispensable de différencier cas par cas l'attitude et les choix compositionnels du compositeur. En suivant notamment les réflexions de Ralph P. Locke au sujet de l'exotisme musical et en s'interrogeant sur la perception des *topoï* musicaux, cet article propose une lecture des *Chansons madécasses* qui va au-delà de leur exotisme. Nous analysons les choix de Ravel par rapport aux textes et soulignons la portée moderniste et expressive (notamment érotique) davantage qu'« exotique » de ses choix musicaux.

Mots clés : *Chansons madécasses* ; érotisme ; exotisme ; modernisme ; Ravel ; *topoï*.

Abstract

"Exoticism" is often used as a *passe-partout* concept in order to describe music referring to geographic Others. But it becomes especially problematic when applied to Ravel's music, in which the Other is frequently evoked (whether as a geographical, chronological or stylistic other). Therefore Ravel's positions and compositional choices should be considered on a case-by-case basis when interpreting his music. By adhering to issues raised by Ralph Locke regarding exoticism and reflecting on how musical topics might be perceived, this essay proposes a reading of *Chansons madécasses* that goes beyond their exoticism. Ravel's decisions suggest a reading that accentuates modernist and expressive (and especially erotic) parameters more than exotic ones.

Keywords: *Chansons madécasses*; eroticism; exoticism; modernism; Ravel; topics.

En 1917, le jeune Francis Poulenc acheta un livre d'un prétendu poète du Liberia, *Les poésies de Makoko Kangourou* – en réalité, l'auteur est le Parisien Marcel Ormoy (1891[1892 ?]-1934) (Ormoy [1910]). Dans ce recueil, il y avait un poème en langue « pseudo-nègre » que Poulenc utilisa pour l'« Intermède vocal » de sa *Rapsodie nègre* :

> Honoloulou, poti lama !
> Honoloulou, Honoloulou,
> Kati moko, mosi bolou
> Ratakou sira, polama !

Lors de la première exécution de la pièce (le 11 décembre 1917, au théâtre du Vieux-Colombier, dans le cadre des concerts organisés par Jane Bathori), ce fut Poulenc lui-même qui dut chanter, le chanteur désigné (Julius Feiner) refusant la tâche à la dernière minute (Hell 1978, p. 33-34). Ce refus peut s'expliquer par la crainte du chanteur de se rendre risible aux yeux du public (selon les souvenirs de Georges Auric, la pièce souleva effectivement l'hilarité générale [Lacombe 2013, p. 127])[1], et n'a certainement pas été motivé par des difficultés exécutives, l'interprétation de cette pièce n'exigeant aucunement des qualités vocales particulières et pouvant être effectuée en lecture à vue. La partie vocale en « pseudo-nègre » est basée sur la répétition d'un tétracorde descendant, soutenu par deux accords qui s'alternent régulièrement au piano ; la strophe se conclut par une brève vocalise et un accord que nous définirons ici comme mystérieux (voir plus loin dans cette section) ; le tout est répété trois fois de façon identique (pour l'écouter, voir ici ; l'« Intermède vocal » commence à 3 min 40 s).

Langue inventée, répétition, simplicité, mystère : les ingrédients de Poulenc révèlent une attitude envers l'Autre faite de curiosité, d'invention et de jeu. Plus précisément :

- le choix du livre révèle un intérêt pour les curiosités typiques de l'attitude orientaliste au sens le plus rêveur : peu importe l'authenticité du produit, ce qu'on lui demande est de nous transporter ailleurs ;
- le choix, parmi les textes du recueil de « Makoko Kangourou », du poème en « pseudo-nègre » relève à la fois d'un esprit fumiste (ou « bibiste[2] »), fait de goût pour le non-sens (la *Rapsodie nègre* est dédiée à Erik Satie), et d'une attitude orientaliste au sens colonialiste : les « nègres » sont des choses

1 Un témoignage du fait que la pièce ait pu scandaliser les bien-pensants est la réaction de Paul Vidal, professeur au Conservatoire, à la vue de la partition, qu'il aurait qualifiée d'« infecte, inepte, [...] une *couillonnerie* infâme » (lettre de Poulenc à Ricardo Viñes, 26 septembre [1917], citée dans Lacombe 2013, p. 115 et note 144, où l'on peut trouver des références à d'autres versions de cet épisode).

2 Lacombe 2013, p. 121. Le bibisme est une attitude artistique anticonformiste – valorisant la synthèse extrême de l'expression, le primitivisme et les objets du quotidien – née de la plume de la grande amie de Poulenc Raymonde Linossier (1897-1930), qui publia en janvier 1918 son « roman » en 200 mots *Bibi-la-Bibiste* (disponible ici : http://urlz.fr/2FMI [consulté le 20 novembre 2015] ; voir aussi Linossier 2015).

« bizarres[3] », une excellente source de rigolade[4] ;

- les choix musicaux sont primitivistes : quittant la recherche expressive et l'écriture minutieuse chères au genre de la mélodie, dans « Honoloulou » la simplicité et la répétition dominent la micro ainsi que la macrostructure, et Poulenc ne renonce pas à rajouter un petit peu de sensualité et de mystère (le paradigme orientaliste classique qui revient) par le mélisme vocal et l'accord « mystérieux » conclusifs (ce dernier donnant la sensation immédiate de quelque chose arrivant « de lointain »)[5].

Selon Renaud Machart, Ravel aurait été présent à la première de la *Rapsodie nègre* et aurait dit : « Ce qu'il y a de bien avec Poulenc, c'est qu'il invente son propre folklore » (Machart 1995, p. 18). Ce commentaire (pourvu qu'il ait vraiment été prononcé) est révélateur du manque d'intérêt de Ravel pour l'authenticité : il juge positivement le fait que Poulenc *invente* son folklore, pas qu'il reproduise ou choisisse ou intègre dans sa pièce une musique « autre » authentique. Dix ans après, la *Rapsodie nègre* de Poulenc a côtoyé les *Chansons madécasses* de Ravel (composées en 1926) dans un concert de « Musique Hébraïque et Nègre » (Salles des Concerts du Conservatoire, 3 mai 1927) ; pour compléter la partie « nègre » de la soirée, quelques « *Negro Spirituals Songs*, harmonisés par Guion, Reddick, Burleigh[6] ».

---

3 *Musiques bizarres à l'Exposition (1889)* et *Musiques bizarres à l'Exposition de 1900* étaient les intitulés de deux recueils de transcriptions de musiques du monde entendues aux Expositions universelles de Paris. Les éditeurs en étaient [Louis] Benedictus (1850-1921) et son ancienne compagne Judith Gauthier (1845-1917) ; sur la passion de cette dernière pour l'Extrême-Orient et sur ses rapports avec Benedictus, voir Brody 1985.

4 Poulenc a situé lui-même sa *Rapsodie nègre* à mi-chemin entre un exotisme rêveur et une attitude moqueuse envers les noirs (voir Lacombe 2013, p. 124-25). Il serait probablement inapproprié de qualifier de « raciste » l'attitude de Poulenc, le concept n'étant pas encore courant à l'époque (même si le concept de « race » était couramment employé). Néanmoins, dans le cadre d'une réflexion sur l'« exotisme » en musique, nous trouvons important de suggérer (sans donner ici des réponses) une réflexion sur ce point. Dès que l'on étudie l'histoire des rapports musicaux avec l'Autre, il ne faut pas oublier que la perception d'une pièce peut changer selon le contexte culturel de sa réception : « *if the work continues to be performed over many years, such broader cultural resonances [...] are likely to fade and be replaced by others, given that the listeners may now be living in new and different cultural situations* » (Locke 2009, p. 47). En fait, même selon les plus modernes définitions de « racisme », l'attitude de Poulenc dans « Honoloulou » serait difficilement classifiable : « [o]n ne peut parler d'attitude ou d'idéologie raciste que lorsque des différences qui, dans d'autres circonstances, seraient considérées comme ethnoculturelles, sont déclarées innées, indélébiles et immuables. [...] Peut-être faudrait-il disposer d'un autre terme, le "culturalisme", par exemple, pour désigner l'incapacité ou le refus de tolérer des différences culturelles, mais si l'assimilation est possible, je ne parlerai pas de racisme » (Fredrickson [2002]2003, p. 14-15).

5 Après avoir enfin affirmé la tonalité de *mi* majeur (la voix s'arrête sur la tonique), Poulenc crée une suspension par un accord hors du temps (il dure une entière mesure, rompant avec la succession de croches durant jusque-là) et « lointain » (sur le quatrième degré mineur, rendu moins stable par la coprésence de la sensible et de la 7e mineure). Sur le concept de « lointain », voir Malvano 2008.

6 On peut consulter le programme de ce concert dans *Le Guide du concert*, vol. 13, no 30, 29 avril 1927, p. 866. Parmi les interprètes on comptait Madeleine Grey, Jean Wiéner, le Quatuor Krettly et Poulenc. Le programme de le première partie, « Musique hébraïque », était le suivant : S. Prokofiev, *Ouverture sur des thèmes juifs* op. 34 ; *Chants religieux traditionnels* : « Adonaï elohenou » (Algazi), « Kol Nidrey » (L. Aubert), « Psaumes de David CXLIV » (Algazi), « Adonaï el rachum » (F. Quinet), « Kaddisch » (Ravel, « en hébreu ») ; *Chansons populaires juives* : « Berceuse » (L. Aubert), « Der Rebele, der Gabele » (idem), « L'Énigme éternelle » (Ravel), « Chant Hassidique » (Milhaud), « Berceuse » (idem), « Der Rebe Elimelech » (F. Quinet, « en yiddish »).

Dans cet article, nous nous proposons de questionner l'utilisation passe-partout du concept d'« exotisme » dans les discours sur Ravel. En particulier, nous allons nous focaliser sur les *Chansons madécasses*. Elles forment un recueil dont les éléments paratextuels renvoient ouvertement à un ailleurs : le titre, surtout, ainsi que les illustrations de la première édition (des gravures de Luc-Albert Moreau), qui sont des portraits de vie africaine (Ravel 1926[7]). De plus, une partie de la réception critique de l'époque les reçoit en utilisant les catégories orientalistes classiques, comme nous le montrerons plus loin. Toutefois, peut-on utiliser la même étiquette (« exotique ») pour décrire toute la musique de Ravel ayant des rapports avec l'Autre, et donc utiliser une seule catégorie pour décrire des pièces aussi éloignées que *Shéhérazade*, les *Madécasses*, et toutes les œuvres d'inspiration espagnole[8] ? Est-ce qu'en composant les *Madécasses*, Ravel avait un intérêt exotique au sens romantique, c'est-à-dire un intérêt à stimuler l'imagination par des traits stylistiques standardisés renvoyant à un ailleurs plus ou moins imaginaire ?

Tout comme Poulenc, Ravel acheta un livre qu'il considérait comme curieux et choisit d'en mettre en musique une partie pseudo-africaine. Mais de nombreuses différences existent entre les deux cas : l'esprit qui a guidé le choix du livre, la sélection des poèmes et la composition sont complètement différents. Même s'il ne s'agit pas du même exotisme, s'agit-il d'exotisme ? Dans quel sens ? Avant d'aborder les *Madécasses* d'une façon plus spécifique et d'en proposer une lecture qui les considère comme un laboratoire d'érotisme musical au-delà de leur exotisme, nous jugeons nécessaire de poser un encadrement théorique et historique du concept d'exotisme en musique.

Au-delà de l'exotisme[9]

Dans les 15 dernières années, suite à la fortune des études postcoloniales, la musicologie a commencé à considérer d'une façon plus complexe ce qu'on a souvent appelé l'« exotisme » en musique. Les sociologues Georgina Born et David Hesmondhalgh (2000a), convaincus que l'étude de la présence de l'autre dans la musique ne peut pas se passer de l'analyse des relations entre culture, pouvoir, ethnicité, classe et genre[10], pensent que les études traditionnelles sur la « *Western music's long history of borrowing from and evoking non-Western cultures and musics* » ont un défaut principal :

> *Commonly [...] the main analytical issue has been the accuracy and authenticity of the appropriated material. Elsewhere, the act of borrowing from other musical cultures has been portrayed as primarily an open-minded and empathic gesture of interest in and fascination with marginalized musics. Such a perspective holds the danger of*

7 La partition des *Chansons madécasses* peut être consultée ici : http://urlz.fr/2G7R (consulté le 20 novembre 2015).

8 Dans le *Cambridge Companion to Ravel*, par exemple, les *Chansons madécasses* sont traitées par Robert Orledge (2000, p. 39-40) et par Peter Kaminsky (2000b, p. 178-185).

9 *Beyond Exoticism* est le titre d'un ouvrage de Timothy D. Taylor (2007).

10 Born et Hesmondhalgh 2000b, p. 3. Cela dérive de la « *multitextuality of music as culture* » (p. 37).

> *treating non-Western cultures purely as a resource for the reinvigoration of Western culture* (Born et Hesmondhalgh 2000b, p. 8).

Cette attitude eurocentrique, continuent Born et Hesmondhalgh, a été mise en discussion par l'influence des études postcoloniales faisant écho à *L'orientalisme* d'Edward Saïd ([1978]1980)[11]. Selon la perspective postcolonialiste, on ne devrait pas seulement détecter les emprunts musicaux et évaluer le niveau de leur transformation par les compositeurs occidentaux, mais surtout lire entre les lignes comment les références à l'autre portent avec soi des reflets de l'attitude orientaliste.

Ralph P. Locke est un des musicologues ayant emprunté cette nouvelle vague. En 2009, il a rassemblé ses réflexions sur le concept d'exotisme en musique dans *Musical Exoticism. Images and Reflections*[12]. D'après Locke, il faut passer d'une analyse visant à repérer les composantes exotiques d'une partition (« *Exotic Style Only Paradigm* ») à une considération plus globale des rapports avec l'autre en musique (« *All Music in Full Context Paradigm* »). D'un côté, Locke constate que les musicologues ont considéré l'exotisme comme un style, une technique d'écriture qui évoque un ailleurs par des *topoï* compositionnels (il en fait une liste aux p. 51-54) : « *The Exotic Style Only Paradigm assumes that music is, by compositional intent, exotic—and it registers as exotic to the listener—if (and, often, only if) it incorporates specific musical signifiers of Otherness* » (Locke 2009, p. 48). D'autre part, Locke remarque qu'il y a bien de pièces dont le paratexte renvoie à un ailleurs, mais qui ne se servent pas de ces *topoï*-là :

> *We need a paradigm that can respond to a wider range of musical evocations of exotic regions and peoples. These evocations include certain more or less programmatic pieces for solo instrument or orchestra that do not consistently (if at all) use musical features that are marked as ethnic or Other* (*ibid.*, p. 59).

Le problème, d'après Locke, dérive du fait que « *[i]t sometimes seems easier for scholars and other commentators to ponder how exotic sounds function in patently non-exotic works than to ponder the reverse: how a patently exoticizing work functions when it is not sounding exotic* » (*ibid.*, p. 57).

Cependant, ce qui est intéressant, explique Locke, est que l'on est porté à entendre comme exotiques certains traits d'écriture (une gamme, un rythme, etc.) parce qu'on les entend dans un contexte qui nous porte à leur attacher certaines connotations (il s'agit surtout d'une série d'attentes engendrées par le titre ou le programme). Locke propose l'exemple de *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakov ; dans le quatrième mouvement, lorsque le titre programmatique explique que « Le Vaisseau se brise sur un rocher surmonté d'un guerrier d'airain » :

11 MacKenzie (1995) a questionné l'application à l'histoire des arts de la catégorie d'orientalisme comme l'a utilisée Edward Saïd, en dédiant aussi un chapitre à l'« *Orientalism in music* ». Une application musicologique plus récente des critiques à Saïd se trouve dans Al-Taee 2010 (voir en particulier l'« Introduction »).

12 Dans les années 1991-2010, Locke a publié plusieurs essais consacrés à des cas d'étude et a écrit l'article « Exoticism » pour le *Grove Music Online* ([2001]2014).

> *the rising sequences, rapid scales upward and down, and unsettled harmonies are similar to those used in musical sea-storms that 'occur' in other climes (e.g., along the Norwegian coast, in the case of Wagner's* Der fliegende Holländer*, 1843). Yet concert-hall audiences and CD listeners perceive Rimsky-Korsakov's brief but violent sea scene as part of an exotic narrative [...]. They do so because they hear it* in the context of *the composer's plot summary, [...] [a]nd, no doubt, because many of them are conditioned by the experience of attending, and hearing excerpts from, exotic operas* (Locke 2009, p. 60-61, c'est l'auteur qui souligne).

L'« entendre comme » est un phénomène perceptif qui n'est pas limité à l'exotisme. Ludwig Wittgenstein a démontré, à l'aide des figures multistables telles que le canard-lapin de Joseph Jastrow, que la même image peut être vue de deux manières différentes dépendamment de notre *attitude*[13] : le « voir comme » est donc l'« expérience singulière qui consiste à reconnaître dans une image la présence d'une figure[14] » ; d'une façon similaire, on pourrait définir l'« entendre comme » (catégorie wittgensteinienne récemment approfondie par Alessandro Arbo[15]) comme l'expérience singulière qui consiste à reconnaître dans une succession de sons la présence d'une figure (entendre cette succession de sons comme une mélodie, ou comme un rythme de valse), d'un symbole (entendre ce son comme signe de la fin du cours)[16], d'une fonction formelle (entendre ce passage comme une introduction)[17] ou d'un trait expressif (entendre cette mélodie comme triste). Or, Wittgenstein explique l'« entendre comme » comme un processus intersubjectif : la façon dont on entend un morceau musical peut être déterminée par un autre auditeur (ou un critique) explicitant verbalement l'aspect à saisir (« essaie d'entendre ce passage comme une introduction »), ainsi que par l'interprète (qui grâce à sa façon de jouer guide la perception de certains traits qui pourraient ne pas être évidents, par exemple les voix d'un contrepoint)[18], et, finalement, par les indications paratextuelles incitant à certaines associations. C'est ce dernier cas que Locke évoque, sans faire référence à la réflexion de Wittgenstein, lorsqu'il ressent l'exigence d'expliquer comment on est mené à entendre certains traits d'écriture comme exotiques.

Il est également possible de préciser davantage le rôle des titres dans le processus de l'« entendre comme ». Alessandro Arbo, se référant à Aaron Ridley, fait une distinction entre le but programmatique et le but représentatif (*representational*) des titres (et du paratexte en général) : « *it is sometimes possible to use illustrations, less in order to target contents of meanings than to reorganize our perception/conception of the work* » (Arbo 2009,

13 « "D'après moi c'est une bête transpercée par une flèche". Je la traite en tant que telle ; c'est mon *attitude* envers cette figure » (Wittgenstein [1953]2004, p. 269, c'est l'auteur qui souligne).

14 Arbo 2002, p. 150.

15 Arbo 2002, 2009, 2012, 2013.

16 Arbo 2009, p. 99.

17 L'exemple de Wittgenstein est approfondi, avec d'autres cas d'images musicales « multistables », dans Arbo 2002, p. 157 et suiv., et Arbo 2009, p. 103 et suiv.

18 Voir les exemples dans Arbo 2002, p. 157 et suiv., et dans Arbo 2009, p. 103-105.

p. 99)[19]. Cette distinction est très importante dans le cadre de notre discours, parce qu'elle nous permet de préciser l'usage de la catégorie d'exotisme en relation à certains *topoï*. Il y a des cas où un titre « exotique » (par exemple *Shéhérazade*) a un but programmatique, son rôle étant d'orienter sémantiquement une œuvre (« *target contents of meaning* »), c'est-à-dire d'enrichir d'une connotation exotique des traits musicaux dont la perception a été déjà réorganisée par d'autres indications ou associations. Ainsi, dans le cas de Rimsky-Korsakov cité par Locke, le titre du quatrième mouvement de *Shéhérazade* (« Le vaisseau se brise sur un rocher surmonté d'un guerrier d'airain ») porte l'auditeur à percevoir les échelles rapides montant et descendant comme la représentation d'un orage, et le contexte (c'est un passage dans une œuvre inspirée des *Mille et une nuits*) stimule la caractérisation de cet orage comme « oriental » (même si les moyens expressifs utilisés ne diffèrent point de ceux utilisables pour un orage scandinave). Le titre-programme qui accompagne la partition a donc un but représentatif (« *to reorganize our perception/conception of the work* » : on entend des échelles comme le vent et les vagues d'un orage), tandis que le contexte rajoute une précision programmatique (« *to target contents of meanings* » : ce n'est pas un orage quelconque, mais un orage oriental)[20]. Autrement dit, dans le cas de l'orage dans *Shéhérazade*, nous sommes en présence d'un texte musical neutre (des gammes) et d'un paratexte qui revêt un double rôle : premièrement, pousser l'auditeur à entendre ces gammes comme un orage ; deuxièmement, donner un caractère oriental à cet orage. Le renvoi imaginatif à un ailleurs n'a aucune influence sur l'organisation de la perception, mais c'est une sorte d'assaisonnement ajouté.

Le cas de Ravel est plus complexe, parce que le compositeur entretient un rapport plus nuancé avec ses matériaux, qui ne sont presque jamais neutres, s'agisse-t-il d'un rythme espagnol, d'une gamme altérée, d'une organisation de la phrase en ostinatos, d'une ornementation baroque ou d'un crescendo romantique. Pour utiliser des termes chers aux études postcoloniales, le style de Ravel est le résultat de négociations et d'appropriations créatives continuelles, plutôt qu'une couche neutre sur laquelle viendraient se greffer d'une façon ornementale des éléments hétérogènes. Honegger avait bien compris cela quand, pour son *Hommage à Ravel* (1915), il composa une pièce qui intègre sans solution de continuité une carrure classique, un élément cadentiel d'inspiration espagnole et la modalité impressionniste. Et pour cause, la production musicale de Ravel pouvant être lue comme une série d'« hommages à » : des hommages au Baroque (par exemple, le *Menuet antique* ou *Le Tombeau de Couperin*), au Classicisme (la *Sonatine*), au Romantisme (*Gaspard de la nuit*), à l'Espagne (*Rhapsodie espagnole*,

19 L'auteur fait référence à Ridley 2004. Un autre texte important sur la fonction des titres est Levinson 1990, chap. 8 (p. 159-178).

20 En fait, on pourrait décrire le processus d'acquisition de signification du matériau musical encore plus en détail. On pourrait considérer que le fait d'entendre les gammes comme un orage se fait déjà à un niveau de signification, et qu'il y a un passage préalable à cela, consistant à entendre des successions de notes comme des gammes. Seulement après on peut entendre ces gammes comme la représentation d'un orage : c'est-à-dire que la reconnaissance d'un *topos* passe toujours à travers la capacité de l'isoler. En même temps, il est aussi possible que ce soit grâce au paratexte que l'on devienne conscient de la segmentation du matériau : le programme nous fait entendre un certain passage comme un orage, et, ce faisant, nous permet de porter attention aux moyens expressifs utilisés.

L'Heure espagnole, *Bolero*), à la valse (*Valses nobles et sentimentales*, *La Valse*), etc.[21]

Étant donné la présence structurante de l'Autre dans la musique de Ravel, devrait-on alors paradoxalement qualifier toute sa production d'« exotique » ? L'utilisation d'un matériau connoté suffit-elle à renvoyer à un ailleurs ? Et est-il sensé d'étiqueter d'exotique n'importe quel renvoi à un ailleurs ? Dans le cas des ailleurs temporels, comment établir les limites entre l'Autre et le *soi historique* ? Enfin, le renvoi à un ailleurs est-il toujours un but, ou s'agit-il peut-être d'un moyen utilisé dans le but d'atteindre des finalités expressives[22] ?

Il faudrait premièrement donner un sens plus précis au mot « exotisme », un sens qui ne concerne pas seulement les moyens utilisés pour renvoyer à un ailleurs (soient-ils directs – des *topoï* reconnaissables –, ou indirects, comme l'orage de *Shéhérazade* dont il est question ci-dessus), mais également l'esprit avec lequel un compositeur veut (ou ne veut pas) renvoyer à un ailleurs, ainsi que les enjeux que ce renvoi (ou faux renvoi) porte avec soi. À ce propos, Locke a formulé une définition de travail d'« exotisme » centrée sur l'idée d'évocation, suggérant certains aspects à problématiser :

> *Musical exoticism is the process of evoking in or through music—whether that music is 'exotic-sounding' or not—a place, people, or social milieu that is not entirely imaginary and that differs profoundly from the home country or culture in attitudes, customs, and morals. […] [I]t is the process of evoking a place (people, social milieu) that is* perceived *as different from home by the people who created the exoticist cultural product and by the people who receive it* (Locke 2009, p. 47, c'est l'auteur qui souligne).

Cette définition possède à notre sens deux qualités particulièrement importantes. Premièrement, elle considère les deux pôles de la production et de la réception d'un produit « exotique » – deux pôles entre lesquels il peut subsister un décalage, comme nous les montrerons avec le cas des *Chansons madécasses*. Deuxièmement, la définition de Locke a l'avantage de mettre en relief l'intentionnalité de l'auteur : *il veut* évoquer un ailleurs, et, pourrait-on dire, faire voyager son auditeur. Cette perspective marque une différence avec ce qui se passe lorsque les compositeurs ont commencé à intégrer à leur musique des éléments hétérogènes, sans forcément avoir un souci d'évocation d'un ailleurs : « *the adoption of musical styles from cultures perceived as Other became so widespread in the 20th century that some observers began to prefer not to consider it exotic at all but instead simply an aspect of intercultural sharing* » (*ibid.*, p. 48).

---

21 Nous préférerons l'image de l'« hommage à » à celle du « masque » suggérée par Adorno (2003, p. 53 : « seul Ravel est le maître des masques sonores »). Le « masque » d'Adorno trouve possiblement sa source chez Roland-Manuel, qui parle de « ces *travestissements délicieux*, à quoi Ravel lui-même s'est toujours prêté de bonne grâce » (Roland-Manuel 1926, p. 14, nos italiques ; sur Adorno et Ravel, voir Puri 2011a). Parler d'« hommage à » permet de souligner que, comme Huebner l'a exprimé, la musique de Ravel n'est pas éclectique (ce que l'idée de masque pourrait pousser à penser), mais « paradoxale » dans sa capacité de faire toujours ressortir « intègre » la personnalité du compositeur « *regardless of pressures from models, borrowed idioms, or influences* » (Huebner 2014, p. 90).

22 Locke pose la question en ces termes : « *How might one distinguish between […] musical works that demonstrably represent or portray the exotic, and […] works (e.g. by Bach […]) that use foreign styles* without *conveying an exotic charge ?* » (Locke 2009, p. 72).

C'est pour cette raison que Locke, dans son chapitre sur la modernité musicale (« *Exoticism in Modernist Age, c. 1890-1960* »), propose une distinction entre « *Overt Exoticism* », « *Submerged Exoticisms* » et « *Transcultural Composing* » :

1. *Overt Exoticism* : « *Explicit portrayals of unfamiliar places and peoples* » (Locke 2009, p. 214) ;
2. *Submerged Exoticisms* : « *the tendency [...] for general musical style to incorporate distinctive scales, harmonies, orchestral colors, and other features that had previously been associated with exotic realms* » (*ibid.*, p. 217) ;
3. *Transcultural Composing* : « *the practice of composing for Western contexts [...] a work that incorporates certain stylistic and formal conventions of another culture's music, often a music that has a quite different context (e.g. a village celebration or religiously inflected ritual)* » (*ibid.*, p. 228).

Cette distinction aide à nuancer l'usage passe-partout du terme « exotisme » mais n'est pas encore suffisante pour tout expliquer. En fait, Locke semble finir par tomber dans le défaut qu'il reprochait aux analyses traditionnelles : évaluer le niveau d'exotisme surtout par les caractéristiques d'écriture (ce qu'il a appelé « *Exotic Style Only Paradigm* ») plutôt que par une considération plus élargie et contextualisée. La preuve en est que, comme exemples de « *Transcultural Composing* », il cite (entre autres) toutes les pièces en style espagnol – *La Soirée dans Grenade* et *Iberia* de Debussy, *Rapsodie espagnole* et *Boléro* de Ravel – pour ensuite se demander si ces pièces sont non seulement transculturelles, mais aussi exotiques, « *[t]hat is, do they portray a locale and its population? Or do they merely absorb and incorporate (or give the impression of incorporating) the musical sounds that that people make? For the moment, I prefer to leave such questions open* » (*ibid.*, p. 229).

Il semble, finalement, que Locke ne soit pas si convaincu de la validité de sa catégorie de « *Transcultural Composing* », qui, en effet, n'aide pas à éviter l'utilisation du mot « exotisme » : trouver dans le même ensemble des pièces aussi éloignées (quant aux moyens utilisés, aux idées compositionnelles et au résultat sonore) comme la *Rapsodie espagnole* et le *Boléro* est révélateur de la nécessité d'un approfondissement de la problématique. La différence proposée par Locke entre « *Submerged Exoticism* » et « *Transcultural Composing* » semble être à l'origine de cette impasse. Les pièces d'inspiration espagnole de Debussy et de Ravel qu'il cite sont un bon exemple de la difficulté à choisir entre ces deux catégories lorsque l'on veut classer une pièce qui n'est pas « *overtly exotic* ». Selon les définitions de Locke, la différence spécifique entre « *Submerged Exoticism* » et « *Transcultural Composing* » résiderait dans le degré de nouveauté que l'emprunt pourrait apporter au langage musical. Le « *Submerged Exoticism* » viserait à renouveler le système occidental par des traits traditionnellement associés à l'exotisme, perdant alors tout but évocateur : est-il vraiment possible d'affirmer cela à propos des pièces citées ? Se situe-t-on du côté de la « volonté du compositeur » ou plutôt de la perception de ces morceaux dans leur contexte de création ? Jusqu'à quel niveau de segmentation de l'œuvre devrait-on

aller pour reconnaître l'origine « autre » des éléments employés[23] ? La catégorie de « *Transcultural Composing* », pour sa part, nous fait tout d'abord penser à une certaine *world music* conçue explicitement pour un public occidental et qui, selon la définition de Locke citée plus haut, vise à exporter une musique puisant ses origines ailleurs, souvent en en modifiant lors de cette traduction transculturelle les fonctions sociales originaires. Encore une fois, il est possible de se demander à quel degré cette catégorie inclue les pièces de Debussy et Ravel déjà nommées, et, surtout, si elle est utile pour expliquer la démarche de ces compositeurs face à d'autres possibilités d'inclusion de l'« autre » dans leur musique.

En ce qui concerne la musique de Ravel, la distinction proposée par Stephen Zank (2009) nous semble plus pertinente (et plus claire). Bien conscient qu'on ne peut pas regrouper sous la même étiquette d'exotisme (ou d'orientalisme) toutes les pièces de Ravel qui renvoient ouvertement à un ailleurs, il distingue « *the "Oriental"* », « *the "Bizarre"* », « *the "Pittoresque"* » et « *"Others"* »[24]. La distinction est d'autant plus intéressante qu'elle fait appel à une terminologie de l'époque, et donc cherche à penser en des termes qu'aurait pu utiliser Ravel[25]. « Oriental » désigne tout ce qui se refait à la pratique romantique d'évocation stylisée d'un Orient générique et plus imaginé que connu (ex., *Shéhérazade*) ; « bizarre » était la dénotation des musiques étrangères entendues pour la première fois à Paris aux Expositions universelles de 1889 et 1900 (ex., « Laideronnette, impératrice des Pagodes », dans *Ma Mère l'Oye*) ; « pittoresque » fait référence aux musiques populaires européennes (ex., *Tzigane*) ; les « autres » sont la catégorie dans laquelle Zank inclut les *Chansons madécasses*. La classification de Zank ne tient pas uniquement compte de la nature et de la provenance des matériaux employés, mais suggère le fait qu'à différents matériaux correspondent différentes attitudes d'« appropriation », et, par conséquent, différents types de pièces résultantes. Nous discuterons brièvement de la catégorie d'« oriental » pour arriver à approfondir les raisons qui ont poussé Zank à isoler les *Chansons madécasses*.

Zank classifie comme « orientales » les deux *Shéhérazade* de Ravel – l'ouverture (1898) et les mélodies (1903). Il y voit une conception imaginative de l'Orient : dans la

23 Cette question s'impose lors de la lecture de Stankis (2015), qui propose une interprétation « japoniste » de l'écriture de Ravel, et ce, au plan de l'attitude compositionnelle même et bien au-delà des références directement assimilables au Japon.

24 Son chapitre s'intitule, quand même, « *Plundered Sound. Ravel and the Exotic* » (Zank 2009, p. 183-222). À remarquer que pour Zank il s'agit de différentes formes d'« exotisme » (il ne renonce pas à ce terme passe-partout) : « *Ravel's Exotic was characterized by a wide range of unusually successful appropriation of musical "others"* » (*ibid.*, p. 183). L'action de Ravel est vue comme une *appropriation*, ce qui était sans doute la façon de la concevoir par le compositeur même.

25 Cependant, il serait inapproprié de chercher chez Ravel une distinction lexicale précise : comme nous l'avons vu, il parlait de la *Rapsodie nègre* en termes de « folklore », et, dans son interview à *De Telegraf* du 31 mars 1931, il utilise d'une façon très générale le mot « orientalisme » (« Comme Debussy et d'autres contemporains, j'ai toujours été particulièrement fasciné par l'orientalisme musical » ; Ravel 1989, p. 362). En général, il ne faut cependant pas croire qu'il existait, à l'époque, une terminologie établie. On peut retrouver des tendances, comme celle de désigner comme bizarres les musiques du monde entendues aux Expositions, ce dont témoignent, entre autres, les recueils *Musiques bizarres à l'Exposition* (1989 et 1900, cités *supra*, note 3). Mais, en même temps, les mêmes musiques, sous la plume de Julien Tiersot, sont appelées *Musiques pittoresques* (voir Zank 2009, p. 197).

lignée de l'attitude du groupe des Apaches, et notamment de Tristan Klingsor (auteur des poèmes mis en musique dans *Shéhérazade*), Ravel s'appuie sur les clichés traditionnels de l'exotisme romantique. Ce n'est pas un hasard si « Asie » est la description d'un Orient rêvé – le type d'Orient qui était accepté aussi par l'académie, comme le démontrent les sujets des cantates pour le Prix de Rome des mêmes années (voir Zank 2009, p. 187). Zank – bien que le titre de son livre soit *Irony and Sound* – semble ne pas saisir l'ironie de Ravel envers ce type d'orientalisme, ironie qui s'explique probablement par le côté académique de l'attitude orientaliste. L'« Ouverture de féerie » *Shéhérazade* était accompagnée par un programme du compositeur ; cependant, il ne s'agit pas du type de programme visant à guider l'écoute par la création d'images, mais plutôt d'une description technique de la pièce. Donc, si le titre et le sous-titre influencent la sémantique, l'association des idées musicales à des images n'est pourtant pas guidée par le compositeur, dans la tradition du poème symphonique, puisque Ravel se limite à parler de la structure de l'œuvre :

> Construite d'après le plan classique de l'ouverture, cette pièce est précédée d'une introduction, dans laquelle le thème de Shéhérazade, proposé par un hautbois, est repris par les cors et les trompettes. Vient ensuite l'ouverture proprement dite, ainsi composée : 1re partie : Motif initial en *si* mineur ; développements – Thème épisodique (trompettes bouchées amenant le 2e motif en *fa* dièse mineur), inspiré d'une mélodie persane – Conclusion de la 1re partie. – 2e partie : développement des quatre thèmes. – Pédale basée sur le motif initial élargi. – 3e partie : retour du 1er et du 2e motifs entendus simultanément. – Retour de l'introduction servant de coda (Ravel cité dans Lalo 1899).

Ravel était réellement fasciné par l'orientalisme romantique, mais il l'a filtré : son programme, qui est en effet un antiprogramme, introduit une distance ironique par rapport à la tradition et à l'académisme. Son approche formaliste au programme va à l'encontre de l'habitude de faire entendre les thèmes d'une pièce orientaliste comme des images qui créent une histoire ; il vise, au contraire, à les faire entendre comme des matériaux musicaux qui créent une composition. Il est tentant de lire cet « antiprogramme » de *Shéhérazade* (rien de plus qu'une description technique de la pièce) comme un commentaire ironique au programme narratif de la *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakov, mais il s'agit plus probablement de l'adhésion de Ravel à un « style » académique – voire d'Indyste – pour se faire jouer à la Société nationale[26]. Quoi qu'il en soit, en raison du contexte (le titre de l'œuvre et les attentes dérivant des autres œuvres similaires), le thème de l'ouverture ravélienne est perçu comme véhiculant une image exotique ; mais si on considère le « programme technique » écrit par Ravel comme faisant partie du contexte influençant la perception de l'œuvre

26 L'œuvre a effectivement été créée lors d'un concert de la Société nationale, le 27 mai 1899, et ce, nonobstant le fiasco de l'audition des *Sites auriculaires* toujours à la Société nationale le 5 mars 1898 (Duchesneau 1997, p. 36-37). Il est intéressant de constater que les comptes rendus de l'époque (on peut en lire une sélection dans *ibid.*, p. 37) ont perçu *Shéhérazade* comme très fragmentée (le contraire d'une œuvre « bien structurée » telle que Ravel avait cherché à la décrire dans son « antiprogramme »).

(ce qui est une application rigoureuse du paradigme « *All Music in Full Context* » de Locke), on devrait accepter le changement de la perception de ce thème – une simple brique de construction aux caractéristiques très matérielles (les instruments qui le jouent, sa récurrence et ses transformations). En effet, cela ne pourrait pas se passer autrement, chaque œuvre se prêtant à une compréhension polyvalente et à des modalités d'écoute multiples.

Un autre type de processus ironique envers l'exotisme traditionnel est intrinsèque à la conception d'« Asie », la première des trois mélodies constituant le cycle *Shéhérazade* de Ravel. Zank décrit la succession de ses 14 épisodes[27], et il propose de voir une ironie envers l'orientalisme dans le fait que Ravel renforce le flou entourant la conception fin de siècle de l'Orient : « *It is difficult to propose here an "irony of notes" [...], but an irony of the "things" of Ravel's world circulates all the same, in his newly-found, ingenious, and willful reinforcements of the* fin-de-siècle*'s oriental and longitudinal haziness* » (Zank 2009, p. 191). L'ironie serait donc davantage dans l'objet que dans les moyens (les notes) ; de plus, le fait même d'enchaîner *14* images, chacune bien illustrée par son cliché musical, est une opération ironique envers les pièces à clichés des contemporains du compositeur. Le catalogue de *topoï* exotiques est d'ailleurs bien encadré par Ravel dans un poème qui parle « des contes de nourrice ». Tout cet Orient, semble nous dire Ravel, est imaginaire (et daté), comme le sont toutes ses traductions sonores traditionnelles. L'ironie de Ravel se dégage de l'exagération, de la vitesse à laquelle les différents orients sonores se succèdent dans le poème de Klingsor (s'agit-il déjà d'ironie chez celui-ci ?)[28] : il ne veut pas faire plonger son auditeur dans l'Orient par lequel il était habitué à se faire bercer, il ne nous laisse pas le temps de commencer à rêver qu'il change d'atmosphère. C'est une accumulation qui, au contraire des accumulations typiques d'un esthétisme à la Des Esseintes et de l'énumération caractéristique des descriptions littéraires de mondes exotiques[29], ne vise pas à renforcer une sensation, mais à empêcher que la sensation s'approprie l'auditeur. Dans ce sens, c'est un processus ironique, parce qu'il crée une distance transformant l'expression facile par le dévoilement de l'artificialité du mécanisme qui la créerait. Il est pour autant vrai que, après le catalogue ironique d'« Asie », le reste de *Shéhérazade* est plus traditionnel : l'orientalisme romantique n'est pas absent de la musique de Ravel, mais il s'accompagne d'une attitude auto-ironique.

Nous proposons alors de voir dans la musique de Ravel trois types de rapport avec l'Autre, en ne considérant pas autant la nature et la provenance des matériaux utilisés[30], mais plutôt l'attitude du compositeur envers les matériaux et l'Autre évoqué :

27 Zank compte les 14 « Je voudrais », mais certaines images étant regroupées, les épisodes musicaux sont au nombre de dix, en plus de l'introduction.

28 Sur la poétique de Klingsor et ses rapports avec Ravel voir Huebner 2011, p. 23-30.

29 Voir à ce sujet Dagen [1998]2010, p. 88-89. L'auteur remarque que le style des frères Goncourt devient énumératif lorsque, dans *Manette Salomon* (1867), il s'agit de décrire les estampes japonaises : « La phrase est énumérative parce que l'art des estampes est énumération […]. L'énumération elle-même, qui occupe plusieurs pages du livre, devient emblème de l'esthétique des Goncourt » (*ibid.*, p. 89).

30 Une classification « géographique » de l'exotisme ravélien est le choix de Robert Orledge (2000).

1. Orientalisme romantique, dont le but est de faire rêver/voyager l'auditeur ;
2. Méta-orientalisme romantique, c'est-à-dire attitude ironique envers (1) ;
3. Négociation/appropriation créative plus abstraite : les matériaux « autres » ou les renvois paratextuels à l'Autre sont davantage des moyens techniques ou génériquement expressifs qu'un contenu extramusical déterminé de l'œuvre.

Il est évident que le niveau d'« exotisme » – le niveau d'évocation de l'Autre, selon la définition de Locke citée plus haut – décroît de (1) à (3). Par exemple, dans la *Rapsodie espagnole*, l'Espagne (réelle ou imaginaire, peu importe) est à la fois le but et le moyen (attitude 1), tandis que dans le *Boléro*, le rythme et les thèmes « de type arabo-espagnol habituel[31] » ne sont que des matériaux de construction pour une œuvre qui est surtout une expérimentation technique, et que, de plus, Ravel associait à une usine plutôt qu'à l'Espagne (attitude 3) – ce qui n'a pourtant aucunement empêché de faire une utilisation culturelle à 100% exotique de cette œuvre, puisque tout, du titre aux signes musicaux, abonde dans ce sens[32].

Comme nous l'avons vu, le statut particulier des *Chansons madécasses* est reconnu par Zank : il ne les inclut ni parmi les musiques « orientales », ni parmi les « bizarres », ni parmi les « pittoresques », mais il les place dans la catégorie « autres ». Cependant, la distinction proposée par Zank n'est pas claire : « *In the wake of the "Oriental," the "bizarre," and the "pittoresque," Ravel's Chansons madécasses represent his most intense rendering of the Exotic, a peculiarly visceral representation (as with Klingsor's "Orient") of a doubly removed and imagined Other* » (Zank 2009, p. 206). La différence entre les *Madécasses* et les autres pièces « exotiques » de Ravel serait-elle de l'ordre de l'intensité (« *his most intense rendering* »…) plutôt que de la qualité (…« *of the Exotic* ») ? Le but de Ravel est-il toujours de faire rêver/voyager l'auditeur, de le transporter au Madagascar, de stimuler l'imagination par des traits stylistiques standardisés renvoyant à un ailleurs plus ou moins imaginaire ?

Dans les pages suivantes, nous montrerons tout d'abord l'attitude fondamentalement différente entre le choix de mettre en musique des textes comme ceux de Klingsor et ceux de Parny, pour ensuite proposer de nuancer le niveau d'exotisme de certains traits d'écriture. Il n'est pas question de vouloir nier la présence d'un renvoi à un ailleurs dans les *Madécasses*, mais de montrer comment le discours peut influencer la façon de percevoir ce renvoi. Comme le titre du quatrième mouvement de la *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakov nous fait entendre les gammes tel un orage oriental,

31 Interview de M. D. Calvocoressi à Ravel pour le *Daily Telegraph*, 11 juillet 1931 ; traduction française dans Ravel 1989, p. 363-365.

32 « Quant à mon *Boléro*, c'est à une usine que je dois de l'avoir conçu » (article de Ravel paru dans *New Britain*, 19 août 1933 ; version originale française dans *ibid.*, p. 329-331). Voir Mawer 2006, chap. 7 : « *Spain, Machines and Sexuality.* Boléro », p. 215-248. Maurice Béjart introduit sa chorégraphie du *Boléro* enregistrée en 1985 (voir Bastin 1991) par une courte présentation commençant par : « Le *Boléro* de Ravel n'est pas une œuvre espagnole ». Toutefois, sa mise en scène est dominée par le rouge et le noir, et le premier geste de sa chorégraphie renvoie directement à un mouvement du flamenco : même si après il évite toute référence gestuelle aux danses espagnoles, le début porte le spectateur à entendre l'œuvre comme espagnole ; puisqu'il s'agit probablement de sa façon habituelle de l'entendre, une distance majeure par rapport à cet imaginaire aurait sans doute été plus favorable à une perception différente, comme la voulait Béjart.

ainsi le titre « madécasses » (accompagné des illustrations sur la partition) a poussé les critiques de l'époque (et jusqu'à aujourd'hui) à classer le recueil de Ravel parmi ses œuvres « exotiques », même si d'autres étiquettes (ou, mieux encore, aucune) seraient plus adéquates pour le décrire.

Le choix de Ravel

La première question qu'on pourrait poser est si Ravel avait un intérêt exotique en choisissant les textes des *Chansons madécasses*. En d'autres mots, cherchait-il un texte apte à réveiller une imagination orientaliste-rêveuse, ou une curiosité pour le bizarre, ou un prétexte pour appliquer des procédés d'écriture musicale non traditionnels ?

Ravel possédait la première édition des *Œuvres complètes* d'Évariste de Parny (1753-1814), sans doute en raison de son goût pour les antiquités, en particulier pour les livres, les objets et, de façon générale, pour la culture du XVIII^e^ siècle[33]. De plus, Parny n'était pas un auteur canonique : on peut donc reconnaître dans l'achat de Ravel une certaine attitude dandyste (le goût pour ce qui est rare et hors du commun)[34] ainsi que gauchiste (la valorisation de ce qui est aux marges de la tradition reconnue)[35].

Les œuvres de Parny offrent au lecteur des poèmes satyriques sur la religion et la politique, de nombreuses scènes érotiques d'un goût très rococo, ainsi qu'un certain nombre de titres faisant référence à un ailleurs (surtout l'antiquité grecque, mais aussi plusieurs pays étrangers ; figure 1).

33 C'est ce que raconte Roland-Manuel ([1938]2000, p. 128). D'après Arbie Orenstein, Ricardo Viñes (1875-1943) aurait fait connaître Parny à Ravel alors qu'ils étaient étudiants (Orenstein [1968]1991, p. 91). Il serait intéressant de savoir plus précisément si Ravel acheta la toute première édition des *Œuvres complètes du chevalier de Parny* (1788), publiée du vivant de Parny et après laquelle il continua à écrire, ou bien une des premières éditions vraiment complètes parues au début du XIX^e^ siècle (le poète meurt en 1814). Si Ravel possédait celle de 1788 (ce qui est possible en tant qu'objet du XVIII^e^ siècle, plus attirant pour Ravel qu'un objet du XIX^e^), il ne pouvait pas connaître la lettre à Bertin que nous citons plus loin.

34 « *The valorisation of originality is a defining mark of the dandy* », écrit Puri (2011b, p. 101), en citant un commentaire de Calvocoressi à Ravel : « Et puis, vous savez, on n'avait jamais fait ça ! » (cité dans Nichols 1987, p. 181).

35 Pour le goût de Ravel pour les éditions rares, ainsi que pour « l'impatience des intellectuels face aux valeurs reconnues, […] pareille à celle de la gauche politique face aux structures sociales », voir Marnat 1995, p. 575-577 (le passage cité se trouve à la p. 577).

Ironie désacralisante/anticléricale	*La Guerre des Dieux* *Récit de sainte Madeleine* *Prologue d'un chant de la Christianide* *Le Paradis perdu* *Les Galanteries de la Bible*
Ironie sur des sujets historiques	*Goddam !* *Les Rosecroix*
Amour/Érotisme de manière	*Poésies érotiques* *La Journée champêtre* *Les Fleurs* *Les Tableaux*
Antiquité	*Fragment d'Alcée, poète grec* (dans *Poésies érotiques*) *Les Déguisemens de Vénus, tableaux imités du grec* *Éphimécide, imitation du grec* *Les Ailes de l'amour, imitation du grec* *Coup d'œil sur Cythère* *Le Promontoire de Leucade*
Pays étrangers	*Le Voyage de Céline* *Le Torrent, idylle persane* *Chansons madécasses, traduites en français* *Isnel et Asléga, poème en quatre chants imité du scandinave*

Figure 1 : Sujets des œuvres de Parny.

Si Ravel était à la recherche d'un texte ouvertement exotique, il aurait pu choisir entre un tour du monde imaginaire (sorte de catalogue orientaliste à la « Asie » : *Le Voyage de Céline*), une « idylle persane » (*Le Torrent*), des *Chansons madécasses, traduites en français*, et un poème « imité du scandinave » (*Isnel et Asléga*). Parmi ces titres, les *Chansons madécasses* étaient sans aucun doute les seules à pouvoir devenir des mélodies (n'oublions pas que Ravel était à la recherche de textes pour composer le cycle pour chant, violoncelle, flûte et piano qui lui avait été commandé par Elisabeth Sprague Coolidge). Mais nous n'avons aucune preuve qu'il cherchait un texte exotique. Le fait que deux des trois *Chansons* qu'il a choisies ont une thématique érotique pourrait être un indice qu'il ait voulu aborder le sujet de l'amour, qui est en fait présent dans chacun de ses cycles de mélodies (de *Shéhérazade* à Mallarmé, des *Madécasses* à *Don Quichotte à Dulcinée*). Que Ravel concevait les *Madécasses* comme une exploration musicale du sujet érotique est d'ailleurs explicitement déclaré par le compositeur dans son *Esquisse autobiographique* : « Les *Chansons madécasses* me semblent apporter [à ma musique] un élément nouveau, dramatique – voire érotique, qu'y a introduit le sujet même des chansons de Parny » (Ravel 1938, p. 23/215)[36].

Ce passage semblerait suggérer que le sujet érotique fut introduit par le texte de Parny, et que Ravel se limita à le suivre. Mais il ne faut pas oublier que Ravel a choisi

36 Notons, en marge, qu'il parle de « chansons de Parny », et non pas de « chansons du Madagascar » : Ravel était bien conscient qu'il s'agissait d'un « folklore inventé » – pour reprendre son commentaire à la *Rapsodie nègre* – et en citant le poète il démontre son attention aux qualités littéraires des textes plutôt qu'à leur « exotisme ».

le texte de Parny, et que, surtout, il a choisi trois chansons parmi les 12 *Chansons madécasses* de Parny, dont les sujets sont assez variés (figure 2).

Rencontre pacifique des Noirs et des Blancs	Chanson 1
Érotisme	Chansons 2, *8*, *12*
Guerre	Chanson 3
Deuil	Chansons 4, 11
Anticolonialisme	Chansons *5*, 9
Pitié/Châtiment	Chansons 6, 10
Prière	Chanson 7

Figure 2 : Sujets des Chansons madécasses *de Parny (en italique : les trois chansons sélectionnées par Ravel).*

Ravel a choisi deux chansons érotiques (la 12 et la 8, les deux à la première personne, tandis que la 2 est plus indirecte : « Belle Nélahé, conduis cet étranger dans la case voisine ») et une à message anticolonialiste (la 5, exprimant la rage des Noirs en tant que communauté, tandis que la 9 décrit la douleur privée dérivant du colonialisme : « Une mère traînait sur le rivage sa fille unique pour la vendre aux Blancs »). Il est donc évident que le sujet érotique n'était pas le seul à disposition de Ravel dans les *Madécasses*, et s'il le choisit deux fois, c'est parce qu'il l'intéressait.

On pourrait penser que le compositeur était à la recherche de quelques poèmes érotiques pour en faire un nouveau cycle de mélodies, qu'il feuilleta son livre et qu'il choisit les *Madécasses* parce que leur ambiance exotique justifiait la sensualité explicite ; néanmoins, on pourrait aussi penser que ce n'est pas à cause de leur exotisme que Ravel les réputa utilisables, mais à cause de leur style, qui les rend uniques parmi l'œuvre de Parny. La modernité des *Madécasses* par rapport au reste de la production de Parny émerge tout de suite de la comparaison entre la plus sensuelle des images contenues dans les trois *Chansons madécasses* choisies par Ravel (la description du *post coitum*, avec le sein de Nahandove haletant dans la main de l'amant) et une scène similaire contenue dans une autre œuvre de Parny, *Les Tableaux* (n° 4, « Le Sein »). Les univers poétiques des deux poèmes sont antipodaux, et, à parité de sujet, il est évident que le choix de Ravel fut de préférer le style des *Madécasses* (direct, dépouillé, moderne) au rococo à la Watteau des *Tableaux* (figure 3).

« Le Sein »	« Nahandove »
[…] Modérant l'ardeur qui le presse Valsin dévoile avec lenteur Un sein dont l'aimable Jeunesse Venait d'achever la rondeur ; Sur des lis il y voit la rose ; Il en suit le léger contour ; Sa bouche avide s'y repose ; Il l'échauffe de son amour ; Et tout-à-coup sa main folâtre Enveloppe un globe charmant Dont jamais les yeux d'un amant N'avaient même entrevu l'albâtre.	[…] Reprends haleine, ma jeune amie ; repose-toi sur mes genoux. Que ton regard est enchanteur ! que le mouvement de ton sein est vif et délicieux sous la main qui le presse ! Tu souris, Nahandove, ô belle Nahandove !

Figure 3 : Comparaison entre « Le Sein » et « Nahandove »[37].

Les *Madécasses*, proses lyriques décrivant par quelques traits évocateurs un ailleurs atemporel (et se présentant comme produits authentiques de cet ailleurs), ressemblent beaucoup aux *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs, mises en musique par Debussy entre 1897 et 1899[38]. Devrait-on lire, derrière le choix de Ravel, une manifestation tardive de son esprit décadent[39] ? Même si on renversait la question, en supposant que Ravel acheta les *Œuvres* de Parny précisément pour avoir accès aux *Chansons madécasses*, il est fort probable qu'il ait entendu parler de ce recueil dans les cercles décadents : il est attesté que Baudelaire était un lecteur de cet ouvrage de Parny, un des premiers exemples de poème en prose de la littérature française[40].

Dans les *Chansons madécasses*, Ravel pouvait trouver aussi une autre thématique qui le poussait à expérimenter de nouveaux moyens d'expression : la lutte. Avec les *Madécasses*, Ravel abandonne le monde des fables et se confronte à la réalité de la

37 Comparer ce passage de « Nahandove » avec une des *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs (n° 74, « Le Cœur ») : « Haletante, je lui pris la main et je l'appliquai fortement sous la peau moite de mon sein gauche. Et je tournai la tête ici et là et je me remuais les lèvres sans parler ».

38 Dans les années 1920 parurent d'autres recueils sur les *Chansons de Bilitis* : entre autres, Koechlin en publia un cycle de cinq chansons en 1923 (même s'il l'avait achevé en 1908) et, l'année suivante, Georges Dandelot entama la composition de ses *15 Chansons de Bilitis*, qui sortiront en trois recueils chez Eschig entre 1929 et 1931. Nous avons traité de ce sujet dans Lazzaro 2014.

39 La thèse de la permanence d'un esprit décadent chez Ravel tout au long de sa vie a été proposée par Puri : « *A thesis underpinning this book is that Ravel's music is indebted to the Decadence, a late nineteenth-century artistic and cultural phenomenon centered in France but influential throughout Europe. Ravel grew up when it was flourishing, was described in his youth by his best friend, Ricardo Viñes, as a "super-eccentric decadent," maintained a dandy persona throughout his life, was a devoted reader of writings by members and precursors of the Decadence (Verlaine, Mallarmé, Huysmans, Baudelaire, Bertrand, Poe, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Klingsor, Lombard), set their poetry to music, and even reiterated his aestheticist position after World War One by declaring art to be "the supreme imposture" and confessing that Huysmans's novel* À rebours *(1884), regarded then and now as the centerpiece of Decadent literature, "still rings true for me"* » (Puri 2011b, p. 4).

40 Voir Richon 2000, p. 48 : « Les *Chansons madécasses* de Parny faisaient partie des lectures de Baudelaire, c'est attesté. […] L'influence principale est d'ordre érotique […]. Baudelaire s'est aussi inspiré de Parny pour ses *Petits Poèmes en prose*. Parny fut l'un des premiers à avoir inventé le genre. C'est aussi lui qui a introduit la figure du nègre dans la littérature. Il était aussi "moderne" que Baudelaire avant l'heure ».

colonisation, cependant à travers le filtre qu'il privilégiait, le XVIIIe siècle, mais dont la fonction est néanmoins assez différente que celle que ce siècle avait dans d'autres pièces du compositeur. À propos de *Daphnis et Chloé*, par exemple, Ravel disait que la Grèce de ses rêves était similaire à celle « imaginée et dépeinte par les artistes Français de la fin du XVIIIe siècle » (Ravel 1938, p. 21/213). Par contre, Parny n'imaginait pas ce qu'il décrivait, il le connaissait ; et cela parce qu'il ne traitait pas de sujets « exotiques » (comme la Grèce ancienne ou un pays lointain), mais de sa réalité quotidienne, lui-même originaire de La Réunion (s'appelant jusqu'en 1793 « île Bourbon »)[41]. Les *Madécasses* étaient précédées d'un « Avertissement » qui résumait sa position politique : « sans nous, ce peuple serait tranquille et heureux ». Position politique qui se trouve bien développée dans une lettre de Parny à Bertin de janvier 1775 : « L'enfance de cette colonie a été semblable à l'âge d'or ; d'excellentes tortues couvraient la surface de l'île ; le gibier venait de lui-même s'offrir au fusil ; la bonne foi tenait lieu de code. Le commerce des Européens a tout gâté. ». Au mythe du bon sauvage, s'accompagne de plus une attitude humanitaire sincère : « Je te sais bon gré, mon ami, de ne pas oublier les Nègres dans les instructions que tu me demandes ; ils sont hommes, ils sont malheureux » (Parny 2010, p. 129-130).

En choisissant de mettre en musique la Chanson no 5, Ravel semble affirmer davantage une attitude gauchiste : non seulement il choisit un auteur hors du canon, mais il se sert de la distance temporelle comme d'un filtre pour ses idées universalistes[42]. Steven Huebner (2014) a justement mis en garde contre une tendance trop simpliste à donner une lecture politique des choix esthétiques de Ravel et a souligné l'importance de distinguer entre l'implication politique directe d'un compositeur et le « contenu » politique ou idéologique qu'on peut attribuer à une œuvre musicale[43]. Toutefois, choix délibéré ou pas de la part du compositeur, le message pacifiste passa très clairement lors de la première exécution de « Aoua » en octobre 1925, lorsque Léon Moreau se leva indigné, percevant un rapport direct entre la mélodie de Ravel et la guerre au Maroc qui se déroulait alors[44].

41 Apparemment, Parny connaissait très bien la réalité de l'île Bourbon, mais n'avait jamais été à Madagascar : il y a, donc, un peu d'« exotisme » dans son choix d'écrire des chansons « madécasses », et non, par exemple, « réunionaises ». Toutefois, la réalité qu'il chante dans ses poèmes en prose est exactement celle qu'il décrit dans sa lettre à Bertin de 1775 (citée plus loin dans cet article) à propos de l'île Bourbon. Selon Gwenaëlle Boucher, Parny aurait écrit les *Madécasses* (publiées en 1787) en 1784, dix ans après son séjour à l'île Bourbon (qu'il avait quitté à l'âge de neuf ans pour étudier en France) dont il témoigne dans sa lettre à Bertin (« Préface » à Parny 2010, p. 7-33 : 21).

42 Fulcher a traité de la position universaliste (d'origine illuministe) de Ravel dans la section « *Ravel. Reasserting the Universal and the Modern* » (Fulcher 2005, p. 136-146). Pour la gauche française de l'entre-deux-guerres, les idéaux universalistes pouvaient cohabiter avec une attitude colonialiste ; cela n'est peut-être pas le cas chez Ravel, mais une telle enquête dépasse les limites du présent article.

43 Huebner prône pour « *a pragmatic distinction between, on the one hand,* relatively *explicit and self-conscious political activity or engagement with political authorities in the conduct of a career and, on the other hand, the implicit, latent, symbolic, reflected, sedimented, occulted, and concealed (choose an adjective) ideological and perforce political "content" of musical texts* » (Huebner 2014, p. 67, c'est l'auteur qui souligne). Son article montre comment, en particulier dans le cas de Ravel, « *politics [...] inhabits individual manifestations at different points on the sliding scale between the explicit and the implicit* » (*ibid.*, p. 91).

44 Voir Marnat 1995, p. 580. Ravel a d'ailleurs reçu une lettre formelle de protestations, qui, selon Orenstein, a dérouté le compositeur ([1967]1991, p. 91) – est-il possible que Ravel n'ait pas eu l'intention

Pour résumer : un intérêt pour les antiquités et les auteurs non canoniques (ce qui est symptomatique en même temps d'une attitude dandyste et gauchiste) a peut-être poussé Ravel à acheter la première édition des *Œuvres* de Parny. Et parmi les œuvres de Parny, les *Chansons madécasses* se prêtaient bien à seconder un certain esprit à la fois décadent et politique. Sans doute, Ravel n'était pas indifférent à leur décor non-occidental, mais il y a bien d'autres raisons justifiant son choix : des raisons d'ordre technique (ce sont de poèmes de la longueur idéale pour en faire des mélodies), stylistique (une prose lyrique très moderne) et de contenu (la coprésence du sujet érotique et politique). La figure 4 compare les choix de Poulenc et de Ravel concernant leurs œuvres à inspiration africaine (entre parenthèses nous proposons des mots clés qui résument l'attitude démontrée par les différents choix) :

	Poulenc	Ravel
Choix du livre	Intérêt pour les curiosités Orientalisme (*faux*)	Intérêt pour les antiquités (XVIII[e]) Auteur non canonique (*dandy* + *gauche*)
Choix du texte chanté	Esprit fumiste, goût pour le non-sens Attitude de supériorité, rigolade (« *racisme* »)	Esprit décadent Engagement politique (*universalisme*)
Choix musicaux	Simplicité, répétition (*primitivisme*)	

*Figure 4 : L'Afrique dans les choix de Poulenc (*Rapsodie nègre*)*
*et de Ravel (*Chansons madécasses*).*

Ce n'est pas un hasard si nous avons laissé vide la cellule des choix musicaux de Ravel : leur analyse fera l'objet des pages qui suivent. Pour l'aborder, nous commencerons par analyser le discours des critiques de l'époque autour des *Madécasses*. Très significativement, dans la même revue – *La Revue musicale* –, deux tendances cohabitent : Arthur Hoerée ne signale qu'en passant la nature « exotique » de la pièce, en privilégiant une analyse plus technique, tandis qu'Henry Prunières est porté, en raison du paratexte de l'œuvre, à la décrire selon le paradigme orientaliste traditionnel.

de passer le message pacifiste qu'on attribua à sa mélodie? À ce propos, Barbara Kelly remarque que, dans les années 1920, le Madagascar était un protectorat en bons rapports avec la France, et que si le compositeur « *were trying to make an issue about colonial practices, he might have chosen a more current conflict. [...] However, Ravel may also have shared the French collective memory of more recent nineteenth-century colonial conflicts with Madagascar [...]; in this respect, the songs may indeed reflect Ravel's attitude towards injustice more generally* » (Kelly 2013, p. 131). Pour sa part, Kaminsky (2000a, p. 50-56 ; 2004, p. 255-257) a proposé une lecture fascinante de l'utilisation de la bitonalité dans « Aoua » : la lutte entre Noirs et Blancs décrite par le texte aurait un équivalent sonore dans le choix des gammes (touches noires versus touches blanches) ; ainsi, Ravel aurait fait ressortir davantage le message gauchiste, en l'amplifiant par une symbolique d'écriture.

Musique

Lors de la soirée organisée par Elisabeth Sprague Coolidge à l'Hotel Majestic en automne 1925, seule « Aoua » avait été complétée et donc exécutée[45]. Le premier commentaire sur « la *Chanson madécasse* » qu'Arthur Hoérée écrit dans son compte rendu dans *La Revue musicale* utilise la catégorie la plus éloignée du discours sur l'exotisme : « Ravel semble devenir "classique" de plus en plus et imprime à l'œuvre nouvelle la forme un peu sévère de son *Trio* » (Hoérée 1925b, p. 243). Classique ? Par cet adjectif, Hoérée semble vouloir indiquer l'anti-impressionnisme de Ravel[46], « subtil harmoniste » qui « use avec parcimonie de la gamme de sonorités » à disposition (au lieu de s'abandonner à la couleur instrumentale), et qui ne charme pas son auditeur parce que le texte de Parny « exigeait [...] une langue âpre et exempte de séduction » (*ibid.*). En disant absente la séduction, un des éléments clés de l'orientalisme, Hoérée éloigne la pièce de l'univers de la rêverie exotique. D'ailleurs, le critique est bien conscient de la réalité historique du contenu du texte : « Il nous conte les luttes des indigènes contre les blancs pour conquérir leur liberté » (*ibid*.). Le réalisme de la scène se traduit par « un cri sauvage *Aoua* que souligne le "coucou ravélien" » (*ibid.*) ; Hoérée fait ici référence au cri du Paon des *Histoires naturelles* (un cri ironique, en raison de sa laideur qui contraste avec la beauté de l'oiseau), que, quelques mois auparavant, il avait décrit comme un « hoquet en forme de coucou (traité comme appoggiature elliptique évitant la neuvième mineure d'un accord) très particulier à Ravel » (*ibid.*, p. 53 ; figure 5). La référence intertextuelle à un cycle accusé de « non-musique » (comme Hoérée même le rappelle ; *ibid.*, p. 54) à cause de son manque de poésie[47] éloigne davantage la *Madécasse* du monde des rêves ; si Ravel « suggère un décor exotique », c'est un décor exotique « aux arêtes vives » (*ibid.*, p. 243) qui n'a pas été filtré par l'édulcoration des *topoï* orientalistes. La chanson « garde ce parfum sauvage

45 Marnat affirme que « Nahandove » et « Aoua » furent exécutées, dans la version pour chant et piano, et que Ravel décida de composer une troisième mélodie moins « osée » pour « tempérer l'indignation que ne manquerait pas de produire le diptyque *Nahandove–Aouah* (*sic*) (paradis exotique puis extermination colonialiste) » (Marnat 1995, p. 582). Cependant, le compte rendu d'Arthur Hoérée dans *La Revue musicale* (Hoérée 1925b), ainsi que son souvenir de la soirée en 1938 (Hoérée 1938) parle clairement d'une seule « *Chanson madécasse* », « Aoua », et décrit le son du violoncelle et de la flûte (conformément au catalogue rédigé par Marnat [1995, p. 773], la version pour chant et piano serait un arrangement dont le manuscrit est daté du 1er juillet 1926 ; l'étude des sources pourrait éclaircir la genèse de l'œuvre). De plus, soulignons le fait que Marnat parle de « Nahandove » en termes de « paradis exotique » : pourquoi, encore une fois, déranger le mot « exotique » ? Ce n'était pas l'exotisme l'objet du scandale, mais l'érotisme décrit dans le texte et traduit par la musique.

46 Démontrer l'anti-impressionnisme de Ravel faisait partie de la politique de réconciliation du compositeur avec les « nouveaux jeunes ». Cécile Quesney a traité de ce sujet dans sa communication « Ravel et les "nouveaux jeunes" » (8 novembre 2012), dans le cadre du séminaire *Maurice Ravel et son temps. Tradition, exotisme et modernité*, sous la direction de Michel Duchesneau, Université de Montréal. Selon Jessica Stankis, cet anti-impressionnisme ne serait pas « classique », mais « japoniste », ce qui permettrait d'expliquer la double nature de Ravel, à la fois coloriste et artisan (Stankis 2015, en particulier § 3.15). Cette étude représente ainsi une étape de plus dans le « démasquage » du « *binary Ravel* » (Huebner 2011, p. 9) – fait autant d'expression et de calcul, de couleur et de précision, d'exotisme et de non-exotisme, etc. – commencé par Roland-Manuel et poursuivi par des générations de musicologues.

47 « Je n'aime pas qu'on mette en musique des choses comme ça », aurait dit Gabriel Fauré (cité par Marnat 1995, p. 204).

des œuvres fortes que n'affadit aucun prétexte esthétique » (Hoérée 1925b, p. 244) : elle est donc « sauvage » à cause de sa spontanéité sincère, et non pas par un souci d'imitation des « sauvages » (une imitation pouvant être à la fois fascinée et moqueuse, comme c'était le cas dans la *Rapsodie nègre*).

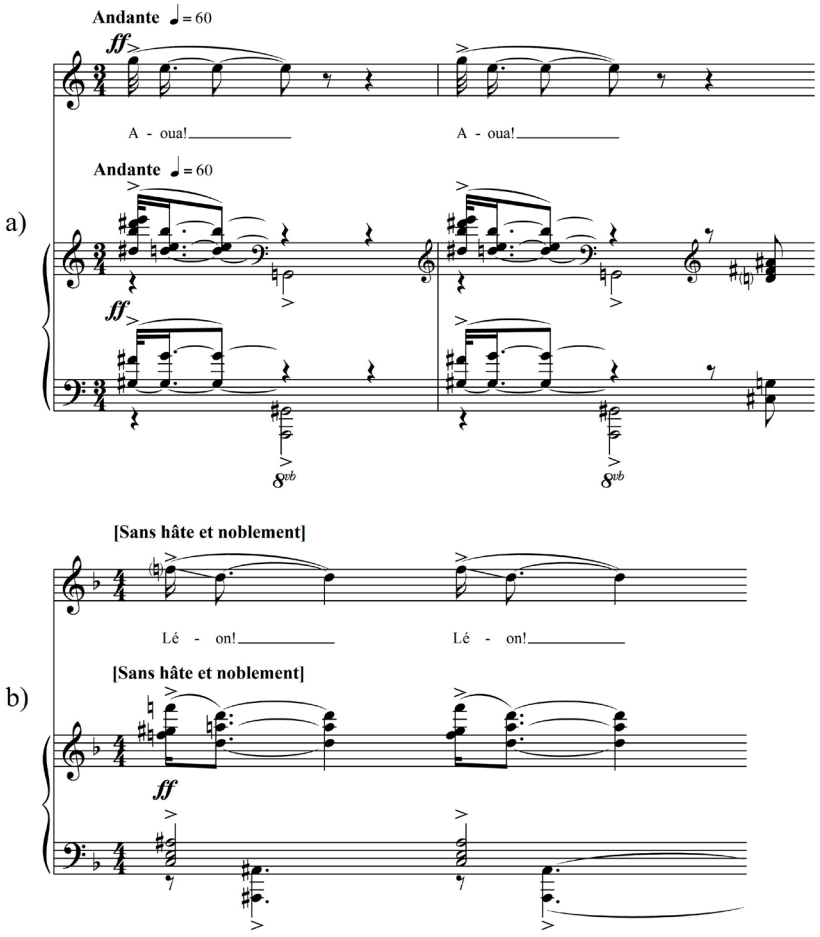

*Figure 5 : Comparaison entre a) « Aoua » (*Chansons madécasses*, 1926, réduction chant et piano, mes. 1-2) et b) « Le Paon » (*Histoires naturelles*, 1907, mes. 32) de Maurice Ravel – transcription. Extrait sonore.*

Même si sa position est claire, Hoérée ne renonce toutefois pas complètement à créer des liens avec la production plus ouvertement orientaliste de Ravel : « Le paysage s'efface sous le balancement indolent des quintes dont la sonorité imprécise rappelle le dernier écho d'*Asie* » (*ibid.*).

Dans la seconde partie de son essai sur la musique vocale de Ravel, publiée dans le numéro spécial de *La Revue musicale* paru en 1938 (la première partie était parue dans le précédent numéro dédié au compositeur, en 1925), Hoérée, en traitant des *Chansons madécasses*, reconnaît à Ravel – peut-être en l'exagérant – la puissance politique de son œuvre, « un hymne à la liberté, contre l'esclavage, la colonisation[,] et le malicieux Ravel visait peut-être aussi la négrophobie américaine » (Hoérée 1938, p. 104/296). Loin de vouloir trouver une explication « exotique » pour chaque composante de l'écriture ravélienne, Hoérée signale le seul passage dans lequel le compositeur utilise

des *topoï* de la tradition orientaliste. Dans la troisième chanson, « Le piano se mue volontiers en gong (par l'attaque simultanée du *ré* et du *ré* dièse à distance d'octave) ; le violoncelle par ses "pizzicati harmoniques" évoque un tambour africain ; le tour mélodique ne craint point les intervalles de caractère exotique » (*ibid.*, p. 106/298). De plus, pour justifier son affirmation, le critique rajoute un exemple musical montrant les secondes augmentées du chant (figure 6 ; il faut lire le *ré* dièse comme un *mi* bémol dans la gamme de *sol* mineur harmonique).

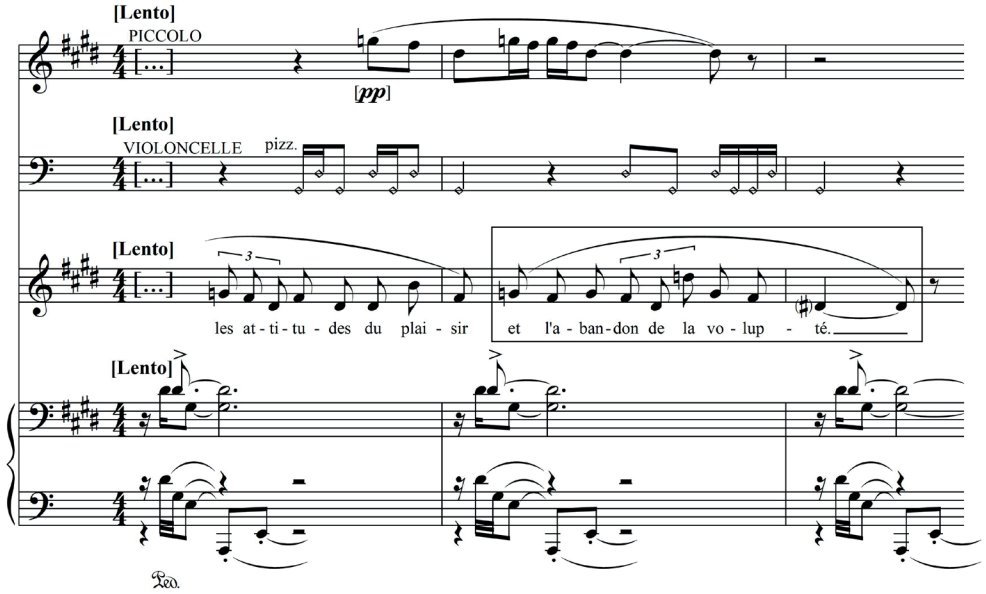

*Figure 6 : Maurice Ravel, « Il est doux » (*Chansons madécasses*, 1926), mes. 33-35.*
Nous encadrons la partie qui constitue l'exemple publié par Hoérée – transcription. Extrait sonore.

La lecture « anti-exotique » (ou plutôt « non exclusivement exotique ») de Hoérée diffère décidément de celle de Prunières, qui écrit le compte rendu de la première exécution du cycle le 13 juin 1926. Les points en commun entre les deux critiques sont :

- le jugement des *Madécasses* comme un chef-d'œuvre ;
- la reconnaissance du « classicisme » de l'œuvre (Prunières n'utilise pas le mot « classique », mais dit que « l'art de Ravel devient plus linéaire, plus dépouillé, plus contrapuntique » ; Prunières 1926a, p. 60) ;
- sa portée politique[48].

48 Prunières répond à la critique d'« un ancien condisciple de Ravel » (le scandalisé Léon Moreau) : « Parny […] n'était pas un dangereux bolcheviste, comme le crut un ancien condisciple de Ravel, mais un aimable écrivain de la fin du XVIII[e] siècle, persuadé comme J.-J. Rousseau de la bonté foncière de l'homme que pervertit la civilisation, grand admirateur des sauvages réputés purs, vertueux et philanthropes » (Prunières 1926a, p. 60). En se moquant de l'épithète « bolcheviste », Prunières montre une sympathie pour les idées qu'il voit avancées par l'œuvre de Parny et de Ravel.

Toutefois, le discours de Prunières devient bientôt orientaliste, au sens qu'il entend l'œuvre comme « exotique » et la décrit comme telle : « On pense à ces dessins japonais où le moindre détail a sa valeur, où rien n'est inutile » (Prunières 1926a, p. 60). La métaphore des dessins japonais est, en soi, innocente et même efficace, mais dans le contexte d'un compte rendu d'une œuvre intitulée *Chansons madécasses*, elle porte l'auditeur-lecteur à activer une sorte de « mode exotisme ». Un peu plus loin, Prunières compare les *Madécasses* à *Pierrot lunaire* et en conclut que Ravel est beaucoup plus lyrique, car « [v]isiblement, Ravel s'est souvenu de ces graves mélopées orientales construites sur des modes déterminés auxquels elles empruntent leur couleur propre » (*ibid.*, p. 61). « Orientales » d'où ? Quels « modes » ? Prunières ne justifie pas son affirmation, mais en l'introduisant par « visiblement » il lui donne la force d'une évidence, poussant l'auditeur à entendre les mélodies ravéliennes comme des « mélopées orientales ».

Quand il passe à la description du traitement instrumental, Prunières reprend une idée déjà avancée par Hoérée (le piano « batterie »), en lui donnant une connotation explicitement exotique :

> [Hoérée 1925b, p. 244] Le piano, dans son rôle de batterie, percussion et tam-tam aux résonances étranges, ne ressemble à aucun autre piano.
>
> [Prunières 1926a, p. 61] Il met à contribution toutes les ressources expressives *et pittoresques* de la flûte et de la petite flûte, du violoncelle et du piano. Ce dernier est traité comme une véritable « batterie », tour à tour et simultanément gong, timbales, crotales, *évoquant les sonorités étranges des instruments à percussion des pays exotiques*[49].

Ensuite, l'analyse des trois chansons procède en suivant toujours le même schéma, la description de la pièce commençant ou se terminant par un commentaire qui la place dans l'univers orientaliste :

> [1] La première chanson, sensuelle et tendre, *évoque l'atmosphère des Îles Bienheureuses, de la Tahiti idéale découverte par Pierre Loti*, avec ses couples enlacés sous les lianes et les palmes, parmi les lourdes senteurs qui montent de la terre chaude chargée de fruits et de fleurs.
> [2] La seconde est d'une *puissance sauvage* inattendue chez Ravel.
> [3] La troisième nous trace un tableau de paresse voluptueuse […]. La musique rend à merveille ce mélange d'indolente gravité et de sensualité *qui caractérise l'âme orientale* (Prunières 1926a, nos italiques).

La conclusion de Prunières ne pourrait être que la suivante : « Ravel ne s'est pas plus soucié que Parny d'exactitude géographique et *ses sauvages pourraient aussi bien être des*

49 Nos italiques. Hoérée (1938) fera une différence entre « tambour *africain* » et intervalles « de caractère exotique » (à raison : c'étaient des secondes augmentées généralement orientalisantes ; voir *supra* figure 6), tandis que Prunières (1926a) parle génériquement de « pays exotiques ».

Maoris ou des Arabes que des Malgaches » (Prunières 1926a, nos italiques).

Probablement influencé par la lecture qu'Hoérée avait proposée des *Madécasses*, Prunières se l'appropriera, deux mois après son premier article, dans le compte rendu du festival de la Société internationale de musique contemporaine :

> Cette année encore, la formule du néoclassicisme triomphe. Le retour à Bach de Strawinsky ressemble étrangement au retour à Ingres de Picasso. Il y a quelque chose de factice dans cette brusque volte-face et cette tendance semble purement transitoire. Il y a d'ailleurs plus d'un chemin qui mène à Bach, Casella et Hindemith viennent de nous le prouver avec éloquence. Au reste, déjà Maurice Ravel, avec ses *Chansons madécasses*, montre comment on peut pratiquer un style contrapuntique et linéaire sans pour cela rétrograder vers le passé. Ce pourrait bien être la grande leçon du prochain festival international qui se tiendra à Francfort en 1927 (Prunières 1926b, p. 166).

La lecture orientaliste des *Chansons madécasses* a été mise en discussion 65 ans plus tard par Richard S. James (1990), qui a tenté de découvrir si Ravel avait utilisé, pour la musique de ses chansons, des matériaux authentiquement malgaches. C'est une question importante qui suit la démarche décrite par Born et Hesmondhalgh comme « commune » à l'analyse musicologique des rapports entre modèle et réélaboration (« *the main analytical issue has been the accuracy and authenticity of the appropriated material* » ; voir *supra*). Le travail de James a le mérite de reconstruire les connaissances sur la musique du Madagascar dans le Paris des années 1920, mais, comme l'auteur l'avoue lui-même, si l'on peut retrouver des caractéristiques de la musique malgache dans les *Madécasses*, c'est parce qu'il y avait un « *extensive stylistic common ground [...] between Malgasy music, Ravel, and the early twentieth-century style in general* » (James 1990, p. 372). Le fait que Ravel ait exploité quelques-uns de ces traits (comme la bitonalité, la quarte augmentée, les ostinatos, certaines caractéristiques de la texture et du traitement instrumental renvoyant aux instruments typiques du Madagascar) signifie, d'après James, qu'il était probablement conscient de leur saveur malgache[50]. L'approche de James permet, par exemple, d'écouter le pizzicato d'harmoniques du violoncelle dans « Il est doux » non pas comme un « tambour africain » (écoute orientaliste généralisante), mais comme une imitation d'un des instruments à cordes typiques du Madagascar (la *valiha* ou le *lokangavoatavo*) dont Ravel pouvait lire la description dans les articles sur la musique malgache parus en France dans les années 1920 (écoute « authenticiste »)[51]. On n'aura jamais une réponse définitive, mais des commentaires de Ravel comme celui à propos de la *Rapsodie nègre* sont très

50 La position de James est très nuancée, ce qui donne une valeur importante à sa contribution. Par exemple, à un certain point il met en doute – en ligne avec la problématique du présent article – la nature « exotique » des textes de Parny : « *But what sort of traditional Malgasy flavor do they impart to the work? How Malgasy are these poems?* » (James 1990, p. 376). Déjà en 1938, Roland-Manuel écrivait que Ravel choisit ces trois chansons « [s]éduit par un exotisme très particulier et de tout point conforme à ses goûts, puisque la couleur locale en est quasiment absente » (Roland-Manuel [1938]2000, p. 128).

51 Voir James 1990, p. 374 ; une liste des articles sur la musique malgache publiés en France à l'époque de Ravel se trouve dans ibid., p. 363, note 10.

explicites : il appréciait mieux l'invention de « son propre folklore » que la traduction des musiques des Autres dans la sienne. De plus, dans un entretien de 1931 (l'année de l'Exposition coloniale à Paris), Ravel parle bien d'« imitation » dans les *Chansons madécasses*, mais pas d'une imitation de la musique du Madagascar :

> Il ne faut jamais craindre d'*imiter*. Moi, je me suis mis à l'école de *Schönberg* pour écrire mes *Poèmes de Mallarmé* et surtout pour les *Chansons madécasses*, où il y a, comme dans le *Pierrot lunaire*, à la base de l'atmosphère, un *contrepoint* très strict. Si ce n'est pas devenu tout à fait du Schönberg, c'est que j'ai moins peur, en musique, de l'élément *charme*, par lui évité jusqu'à l'ascétisme, jusqu'au martyre (Ravel 1931, p. 194, nos italiques)[52].

L'« exotisme » est complètement absent du discours du compositeur. En conformité avec son anti-programme pour *Shéhérazade. Ouverture de féerie*, Ravel évite encore une fois de nous pousser à entendre comme exotique sa musique dont le paratexte renvoie à un ailleurs. Il met plutôt en évidence la modernité (Schönberg)[53], la technique en tant que moyen expressif (le contrepoint est « à la base de l'atmosphère ») et sa portée esthétique (le charme)[54].

En résumé, nous avons montré trois différents angles d'approches des *Chansons madécasses*. Deux analysent l'exotisme de l'œuvre (Prunières à travers les lentilles généralisantes de l'orientalisme traditionnel, James en y cherchant une spécificité malgache)[55], tandis que Hoérée tient un discours plus neutre, reconnaissant certains traits exotiques (dans les deux sens d'orientalistes et de plus spécifiques) comme une des composantes du langage de Ravel.

Pour conclure ces réflexions sur la pertinence de la lecture des *Chansons madécasses* en tant qu'œuvre non exclusivement exotique, nous suggérons deux parcours d'analyse du cycle.

Chansons madécasses *et modernisme*

Le premier parcours consiste à se demander dans quel sens les *Madécasses* sont liées au modernisme musical international et plus particulièrement à *Pierrot lunaire*. Comme Ravel a composé ses *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) en ne s'inspirant que très indirectement de *Pierrot lunaire* (dont il avait uniquement entendu

52 L'*Esquisse autobiographique*, après l'évocation de l'« élément nouveau, dramatique – voire érotique » apporté par les *Madécasses*, souligne également la qualité contrapuntique du cycle : « C'est une sorte de *quatuor* où la voix joue le rôle d'instrument principal. La *simplicité* y domine. L'*indépendance des parties* que l'on trouvera plus marquée dans la *Sonate* [pour piano et violon] » (Ravel 1938, p. 23/215, nos italiques).

53 Il faudrait aussi préciser que le fait de s'inspirer de Schönberg pouvait être perçu comme une ultérieure manifestation de gauchisme, bien que ce n'était, chez Ravel, qu'une des facettes de son caractère d'« omnivore » musical. Voir Huebner 2014, p. 69, 78 et 89-90.

54 Cela contredit une certaine exagération de l'image du Ravel artisan qui fuit l'émotion. Pour l'histoire de la construction de cette image, voir Kelly 2011.

55 Ces deux attitudes envers l'Autre (« *Orientalism* » et « *Distinction* ») dans la musique française du début du XX^e^ siècle ont été étudiées par Jann Pasler (2000), qui étudie les différentes approches à l'Inde par Albert Roussel et Maurice Delage.

parler par Stravinsky) et uniquement en ce qui concerne l'effectif instrumental (voir Orenstein [1968]1991, p. 66), les *Madécasses* constituent le premier cycle de mélodies avec petit ensemble composé par le compositeur français après le cycle schönbergien. Comment l'écriture pour voix et instruments de Ravel s'est-elle renouvelée au contact de cette œuvre ? Peut-on trouver dans *Pierrot lunaire* certains traits caractéristiques de l'écriture des *Madécasses* qui ont par ailleurs été expliqués comme des allusions à certains instruments africains[56] ? Orenstein reconnaît un « *peripheral imprint* » de *Pierrot lunaire* sur les *Madécasses* dans quelques suspensions de la tonalité et dans le traitement de la voix comme instrument (*ibid.*, p. 196). Limitons-nous ici à remarquer un élément qui par sa centralité dans les *Madécasses* suggère un lien entre les deux recueils, une sorte de réminiscence qui pourrait être lue comme un hommage de Ravel à *Pierrot lunaire*. Le motif descendant qui parcourt « Nahandove » du début à la fin – à des hauteurs différentes et avec un profil rythmique changeant (figure 7) – et qui réapparaît enfin pour clore le recueil en lui donnant ainsi un sentiment de cyclicité (« Il est doux », mes. 46-47)[57], utilise un profil gestuel qui pourrait avoir une origine malgache[58], mais qui est aussi récurrent dans *Pierrot lunaire*. Il s'agit d'une note aiguë tenue suivie par une chute vers le grave, contrevenant ainsi aux règles du « bon profil » d'école qui demande une compensation des intervalles descendants par des intervalles ascendants, une règle qu'on retrouve généralement appliquée dans la production de Ravel.

« Mondestrunken », la première mélodie de *Pierrot lunaire*, s'ouvre avec un ostinato du piano (un ostinato, ce que Schönberg ne fait évidemment pas dans un souci d'exotisme) qui suggère cette idée de chute, bien qu'elle soit partiellement compensée. Le premier motif de la flûte suit le profil « note aiguë tenue/chute », où la chute est cependant introduite par une broderie supérieure d'un demi-ton (figure 8a). Lorsque la flûte reprendra le motif de l'ostinato à la mes. 15, elle prolongera la première note avant la chute (figure 8b) ; Ravel fera la même chose avec le motif de « Nahandove », présenté au début comme une chute débutant par une note rapide (figure 7a) qui deviendra ensuite une note tenue dans les deux premières variantes du geste (figures 7b et 7c).

56 Voir James 1990. Notons, en passant, que Vladimir Jankélevitch n'a pas décrit les *Chansons madécasses* en termes exotiques du tout, et que, selon lui, le second poème, « Aoua », « n'est qu'un cri – cri rauque, farouche, dissonant qui fait parfois penser aux clameurs déchirantes de *Pierrot lunaire* » (Jankélevitch 1956, p. 57).

57 Des réminiscences de « Nahandove » à la fin de « Il est doux » commencent déjà à la mes. 30 (piccolo) ; à la même mesure, le piano propose un geste qui renvoie à celui qui marque l'exclamation « Aoua ! » dans la mélodie éponyme, et qui pourrait être lu comme un développement (par inversion) de la figure rythmico-mélodique utilisée par Ravel dans l'invocation du nom de Nahandove dans la première mélodie (voir aussi figure 5). Nous reviendrons sur ce motif de réminiscence plus loin.

58 « *The vocalist(s) or melodic instrument(s) frequently begin phrases on a relatively high note and descend to an ondulating phrase ending* » (James 1990, p. 364).

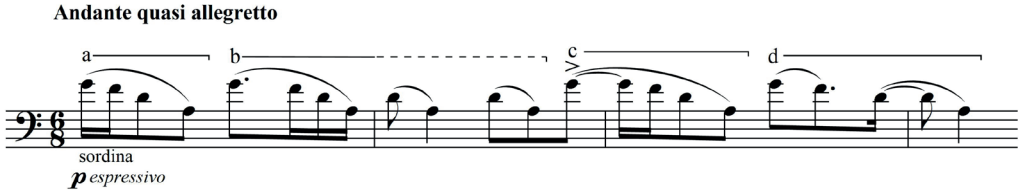

*Figure 7 : Maurice Ravel, « Nahandove » (*Chansons madécasses*, 1926), premières occurrences du motif thématique (partie du violoncelle, mes. 1-4) dans ses variantes rythmiques (a, b, c et d) – transcription. Extrait sonore.*

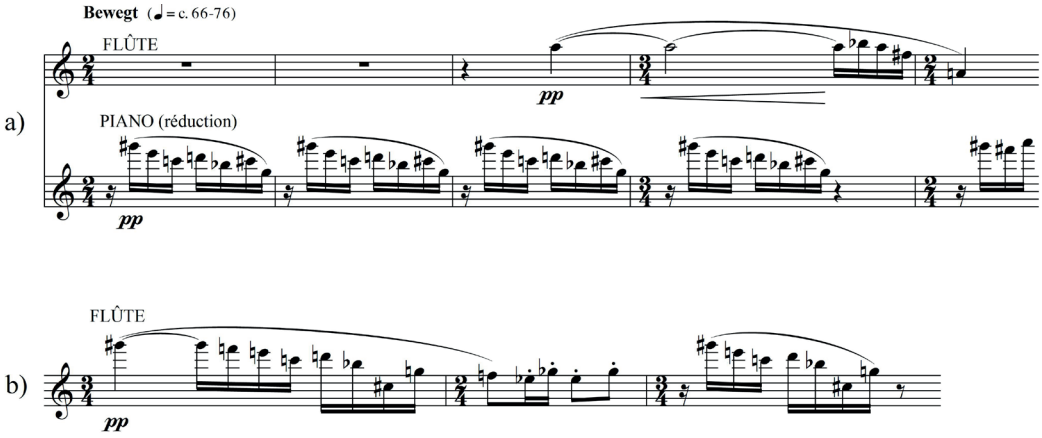

Figure 8 : Arnold Schönberg, Pierrot lunaire *(1912), nº 1 : « Mondestrunken », a) mes. 1-5 (parties du piano et de la flûte uniquement) ; b) mes. 15-17 (partie de la flûte) – transcription. Extrait sonore.*

« Der kranke Mond » (nº 7), la pièce de *Pierrot lunaire* que Ravel apparemment privilégiait (nous le verrons sous peu), présente des exemples encore plus purs du profil « note aiguë tenue/chute » (figure 9), repris d'ailleurs dans « Enthauptung » (nº 13). Un exemple particulièrement fort de ce type de geste de chute « hors norme » dans *Pierrot lunaire* se trouve au début de « Gebet an Pierrot » (nº 9 ; figure 10).

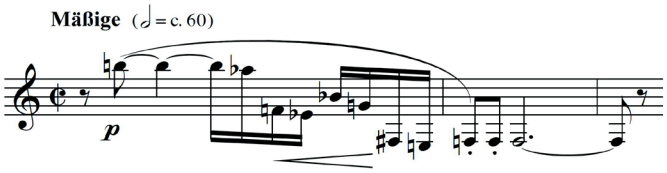

Figure 9 : Arnold Schönberg, Pierrot lunaire *(1912), nº 7 : « Der kranke Mond » (mes. 6, 10-11 et 22-23). Exemples de profil « note aiguë tenue/chute » à la flûte – transcription. Extrait sonore.*

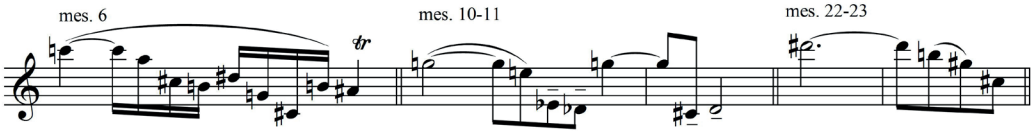

Figure 10 : Arnold Schönberg, Pierrot lunaire *(1912), nº 9 : « Gebet an Pierrot ». Le premier geste de la clarinette (mes. 2-4) – transcription. Extrait sonore.*

Ce profil atypique est donc récurrent dans des passages significatifs de *Pierrot lunaire*, notamment au début du recueil et dans « Der kranke Mond » (la seule pièce écrite uniquement pour instrument mélodique et voix). Sans vouloir établir un lien de cause à effet entre ces passages et le motif principal de « Nahandove », il n'est toutefois pas impossible que ce type de profil soit un des éléments que Ravel a absorbés de *Pierrot lunaire*. Le fait de commencer ses *Madécasses* par une pièce où la voix est accompagnée par un seul instrument mélodique qui répète un motif à chute est probablement un des éléments d'hommage à *Pierrot lunaire* que les *Chansons madécasses* cachent, bien que cela soit dans une optique très différente : chez Schönberg, il y a le souci d'éviter les tournures mélodiques tonales, chez Ravel, la mise au point d'un geste qui puisse être retravaillé en ostinato.

Chansons madécasses *et érotisme*

L'écriture pour voix et instrument mélodique (« Der kranke Mond », la première strophe de « Nahandove » et « Il est doux ») nous offre un pont vers le second parcours analytique que nous suggérons. Et le fait de citer une remarque de Poulenc sur Ravel nous permet de boucler la boucle du présent article, qui commençait par la citation d'un commentaire de Ravel sur Poulenc. À propos du rapport de Ravel avec le *Pierrot lunaire*, Poulenc écrit : « Il préférait la pièce pour flûte solo et chant, "Der kranke Mond". Peut-être lui rappelait-elle l'aria de la Princesse dans *L'Enfant et les sortilèges* » (Poulenc 2011, p. 371-372).

Cela nous pousse à explorer un réseau intertextuel qui commence par « La flûte de Pan » des *Chansons de Bilitis*, continue dans « La flûte enchantée » de *Shéhérazade*, passe par « Der kranke Mond » et la scène de la Princesse dans *L'Enfant et les sortilèges* et arrive jusqu'aux *Chansons madécasses* : « Il est doux » surtout, mais aussi « Nahandove », où l'instrument qui dialogue avec la voix est le violoncelle[59]. Il s'agirait d'étudier la permanence d'un *topos* de dialogue entre la voix et le chant instrumental dans un contexte érotique. Plus spécifiquement, le parcours analytique que nous sommes en train de suggérer concerne l'étude des moyens d'écriture plus ouvertement gestuels utilisés dans les *Madécasses* et qui se trouvent aussi dans d'autres pièces de Ravel moins favorables à une perception exotique. Par exemple, personne ne décrirait l'ostinato qui ouvre la *Sonate* pour violon et violoncelle comme « exotique », parce que le titre « Sonate » a le pouvoir de favoriser une écoute plus « structurelle » et une analyse du côté technique de l'écriture plutôt que de sa valeur expressive. Mais alors que des ostinatos apparaissent dans des chansons « madécasses », on est tenté de les justifier comme un moyen pour évoquer l'exotisme de la scène[60]. Ce qui est d'ailleurs particulièrement justifié dans le cas de « Aoua », où toute la première strophe du discours de l'orateur noir est accompagnée par une superposition d'ostinatos de

59 Puri, dans sa « *Conclusion. In the Footsteps of the Faun* » (2011b, p. 185-201), lit la récurrence du *topos* de l'arabesque de la flûte comme un héritage du *Prélude à l'après-midi d'un faune* ; il crée ainsi, entre *Shéhérazade* et les *Madécasses*, une connexion située non pas sur le plan de l'exotisme, mais du décadentisme.

60 Orenstein affirme notamment que le côté moderniste des *Madécasses* représenté par leurs liens avec *Pierrot lunaire* (voir plus haut) s'accompagnerait d'un côté primitiviste (on pourrait dire « exotique ») « *which may be observed in the local color of the poems as well as in* the extensive use of repetition in the accompaniment » ([1968]1991, p. 196, nous soulignons).

quintes vides – un choix « primitiviste » traditionnel évident du compositeur[61]. (Les catégories de « primitivisme » et d'« exotisme », qu'il serait trop réducteur d'associer d'emblée, tendent néanmoins à s'estomper l'une dans l'autre lorsqu'il est question d'un Autre *africain*, car un moyen « primitiviste » est alors facilement associable, par l'auteur et/ou l'auditeur, à une évocation *typique* de l'Autre dont il est question ».) Mais si au lieu de se limiter à constater la présence d'ostinatos et à remarquer leur effet évocateur nous analysions plutôt la façon par laquelle les ostinatos donnent une respiration au texte chanté ? Si l'on s'interrogeait vraiment sur la façon dont Ravel a porté « un élément nouveau, dramatique – voire érotique » dans sa musique, en modifiant certains procédés d'écriture qu'il avait déjà utilisés avec d'autres buts et d'autres résultats ? Il nous semble incontestable, par exemple, que les ostinatos qui accompagnent l'arrivée de « Nahandove » (mes. 19-33) et l'étreinte des amants (mes. 45-67) n'ont aucunement un but exotique (recréer une ambiance autre par un moyen « primitiviste »), mais décidément érotique. Il est vrai qu'érotisme et exotisme vont traditionnellement ensemble (le second servant de justificatif pour le premier), mais Ravel avait-il vraiment besoin, en 1925, de se réfugier dans l'exotisme pour se permettre la mise en musique d'une scène érotique[62] ? Les *Madécasses*, en raison de leur titre, peuvent mener à une lecture exotisante de chaque trait de l'écriture. Néanmoins, nous proposons ici d'écouter l'un d'entre eux – l'ostinato dans « Nahandove » – non pas comme un moyen préfabriqué servant à plonger l'auditeur dans un monde autre, mais plutôt comme un *choix expressif* utile pour rendre musicalement l'excitation.

L'ostinato du piano suggère la « respiration précipitée que donne une marche rapide » de Nahandove qui va rejoindre son amant dans le « lit de feuilles » qu'il a préparé. Un effet de spatialisation créé par un crescendo de l'ostinato de *pp* à *f* rend la perception du rapprochement de Nahandove immédiate. Ravel donne alors à l'ostinato une signification ultérieure : il ne suggère pas seulement une respiration haletante et des pas rapides, mais transmet l'excitation montante de l'homme. Une modification au texte de Parny est ici significative : le « c'est elle » de l'original devient lui aussi un ostinato – « c'est elle, c'est elle, c'est elle ». Le thème de quatre notes « à chute » évoquant Nahandove depuis le début de la pièce fait également son entrée : d'abord, sa répétition subit quelques microvariations rythmiques, pour ensuite devenir un ostinato. La flûte reprend l'ostinato du piano, lequel en entame un nouveau. Tout finit pour reprendre le souffle à la mes. 33, lorsque l'ostinato de la

61 Par contre, Kelly (2014, p. 138-139) pousse à la limite extrême la lecture anti-exotique d'« Aoua » en interprétant l'ostinato comme une influence de l'enseignement d'André Gédalge, ancien professeur de contrepoint du compositeur.

62 Parmi les exemples issus du premier xx[e] siècle de mise en musique de scènes ou d'images érotiques en dehors d'un décor « oriental », nommons la *Sinfonia domestica*, op. 53 (1902-03) de Richard Strauss – qui décrit entre autres une nuit d'amour entre le compositeur et sa femme. Dans le genre de la mélodie française, c'est le cas de certaines œuvres d'Albert Roussel : nous discuterons plus loin « Adieux », citons également « Sarabande » (op. 20, n° 2) – où le lien entre les jets d'eau et la nudité n'est pas sans rappeler « Le Jet d'eau » faisant partie des *Cinq Poèmes de Baudelaire* de Debussy (« La Mort des amants » qui clôt ce cycle est d'ailleurs un exemple d'érotisme explicite : « Un soir fait de rose et de bleu mystique, | Nous échangerons un éclair unique | Comme un long sanglot tout chargé d'adieu »). De ce dernier, mentionnons les *Nuits blanches* (composées en 1898 et demeurées inédites jusqu'en 2000) et « Green » (dans *Ariettes oubliées*), dont nous discuterons en conclusion du présent article.

flûte se décompose, que celui du piano s'arrête et que la figure du violoncelle s'étire en valeurs plus longues[63]. En même temps, la voix chante « Ô reprends haleine, ma jeune amie », et ce, sur le motif « à chute » principal, ici avec la première note tenue durant une noire et une double croche, en *ritardando* (figure 11). Ce sera la valeur la plus longue attribuée à cette note dans toute la pièce[64]. Cet « Ô » très prolongé sur la pulvérisation de l'ostinato accompagnant la montée de l'excitation semble donc anticiper musicalement le moment d'orgasme qui, selon le texte du poème, n'arrive dans le fait que plus tard (mes. 48-53).

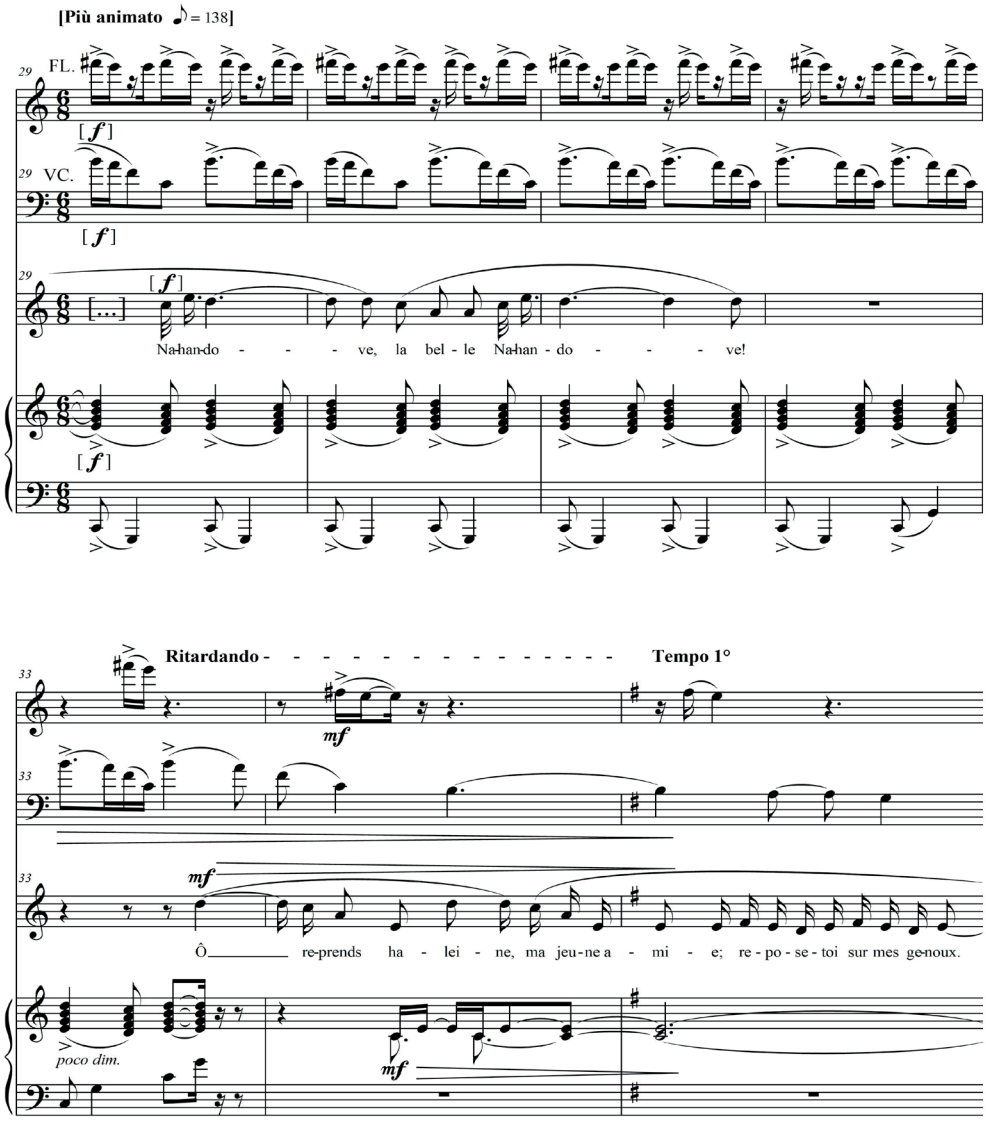

*Figure 11 : Maurice Ravel, « Nahandove » (*Chansons madécasses*, 1926), mes. 29-35 : la pulvérisation des ostinatos – transcription. Extrait sonore.*

63 Pour une analyse des hauteurs et de leur possible signification descriptive, voir Kelly 2013, p. 127.

64 On retrouvera la même durée de cette note au violoncelle à la mes. 68, où il recommence pour la dernière fois son ostinato.

Au moment des véritables étreintes (mes. 45-53), une logique répétitive se réinstalle au piano. Le début de l'acte sexuel (« Tes baisers pénètrent jusqu'à l'âme ; tes caresses brûlent tous mes sens ») est rythmé par une mesure répétée trois fois (et ensuite reproposée variée) qui est constituée en elle-même d'une répétition (figure 12). Un *climax* de trois mesures suit où les éléments de la répétition sont transposés et rapprochés (le piccolo en rajoute en arrêtant sa mélodie sur un geste répété trois fois), en lien avec la montée du plaisir (« arrête, ou je vais mourir. Meurt-on de volupté, Nahandove, ô belle Nahandove? »). Le fait que Ravel utilise pour la partie du piano uniquement des quintes ne semble pas, à notre sens, contribuer ici à l'exotisme de la scène. La preuve en est qu'à la mes. 48 Ravel n'hésite pas à altérer la quinte *si-fa* dièse en *si-fa* double dièse pour permettre à la voix de conclure la phrase « je vais mourir » sur un accord augmenté *si-ré* dièse-*fa* double dièse – un choix éminemment expressif.

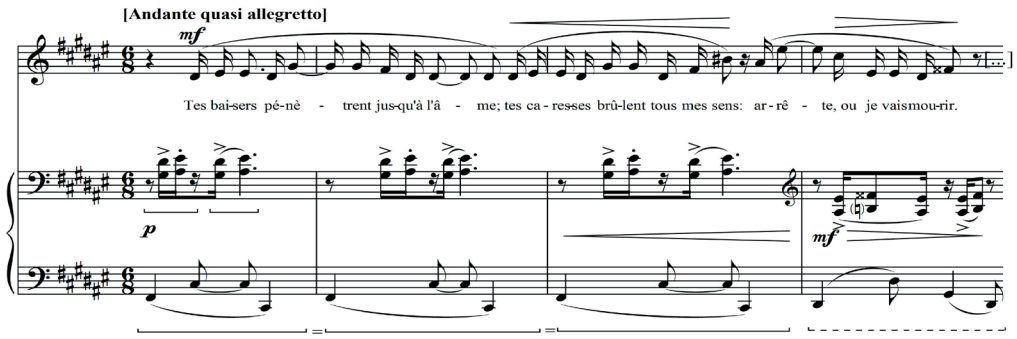

*Figure 12 : Maurice Ravel, « Nahandove » (*Chansons madécasses*, 1926), mes. 45-48 : l'ostinato au piano rythmant le début de l'étreinte – transcription partielle. Extrait sonore.*

La voix laisse alors au piano la tâche de suggérer l'orgasme (répétition *accelerando* du motif lié à Nahandove – *a* dans la figure 13 – auquel se superpose une note tenue et accentuée qui « résout » après 3/4 un demi-ton plus bas, comme si la tension tombait). Commence alors la section post-coïtale (mes. 54 suiv. : « Le plaisir passe comme un éclair; ta douce haleine s'affaiblit, tes yeux humides se referment, ta tête se penche mollement, et tes transports s'éteignent dans la langueur »), que le piano accompagne avec un ostinato (structure *a'a'a-a'a'a*, ensuite varié) issu du même motif lié à Nahandove que Ravel avait placé au moment de l'orgasme. Cela renforce le lien musico-dramatique entre les deux moments, et sert aussi d'élément unificateur dans le cycle des *Madécasses* : en effet, dans « Il est doux », ce motif lié à Nahandove (et désormais au plaisir sexuel) fait son retour aux mes. 30-39 dans une version avec les intervalles resserrés, alors que l'homme contemple la danse des femmes (figure 14). Tout d'abord énoncé par le piccolo, ce motif devient immédiatement la ligne mélodique du chant[65] ; la scène se conclut par la dissolution du motif par augmentation. L'effet érotique de cette danse sur l'homme, déjà suggéré par les paroles chantées, est rendu encore plus explicite par Ravel à travers l'insertion de ce motif de réminiscence qui,

65 Il faut remarquer que dès le début de cette mélodie, la ligne mélodique du chant (*si* bémol-*la* bémol-*fa*) peut être interprétée comme une réminiscence du motif ouvrant « Nahandove » (*sol-fa-ré*); voir aussi *supra*, note 57.

en raison de son histoire dans le cycle, se prêtera à être écouté comme une évocation du plaisir sexuel.

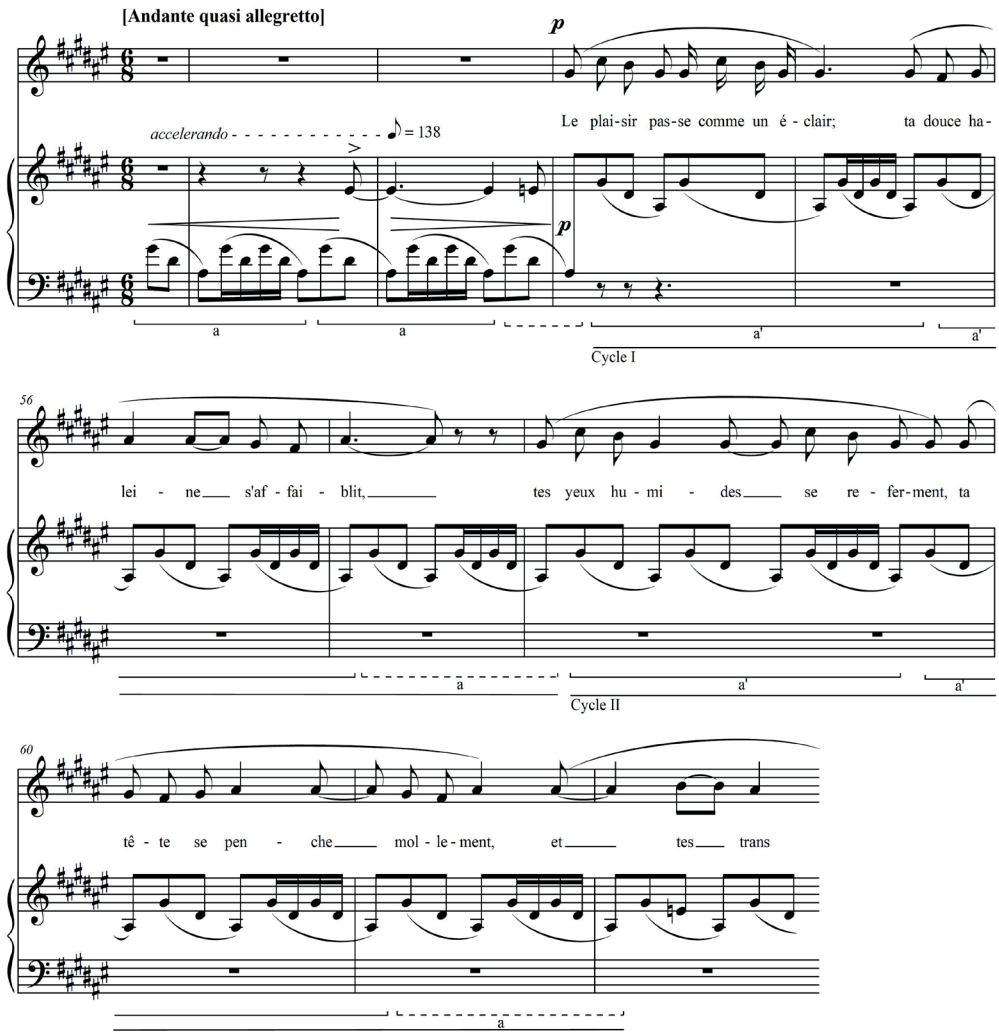

*Figure 13 : Maurice Ravel, « Nahandove » (*Chansons madécasses*, 1926), mes. 51-62 : au piano, le motif lié à Nahandove suggère l'orgasme et devient ensuite un ostinato post-coïtal – transcription partielle. Extrait sonore.*

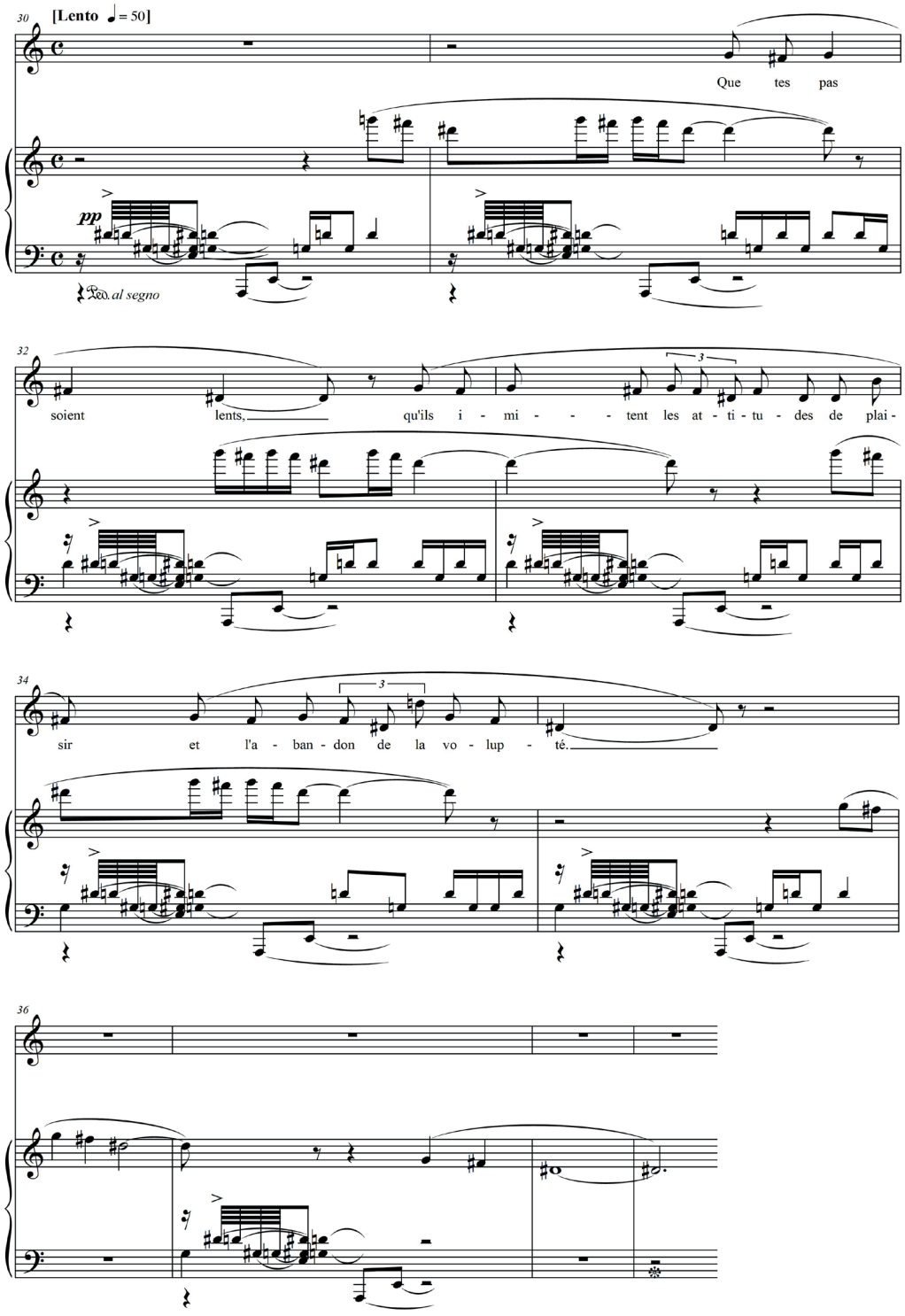

Figure 14 : Maurice Ravel, « Il est doux » (Chansons madécasses, *1926), mes. 30-39 : le motif associé à Nahandove et au plaisir sexuel fait son apparition lors de la danse – transcription de la version piano et chant. Extrait sonore.*

Il nous semble que, par cette surenchère d'éléments répétitifs, Ravel amplifie l'érotisme de ces poèmes bien plus que leur exotisme. Les *Madécasses* poussent le genre de la mélodie vers le théâtre musical ; les instruments servent rarement de soutien mélodico-harmonique au chant, tandis qu'ils assurent le décor (parfois directement évocateur d'exotisme, comme dans l'« effet tambour africain » – ou *valiha*/*lokangavoatavo* – des violoncelles dans la section de danse d'« Il est doux » que nous venons d'évoquer) et agissent comme personnages de ces scènes. Cette personnification des instruments par le biais des motifs qu'ils jouent donne aux *bicinia* pour voix et instrument présents dans les *Madécasses* une évidence scénique et dramatique (on *voit* agir les personnages, on *entend* l'instrument *comme* agissant aux côtés du personnage qui chante) qu'il n'est pas abusif, d'après nous, de lier directement à l'exemple de « Der kranke Mond ». La théâtralisation du genre de la mélodie serait ainsi l'héritage musico-dramatique de *Pierrot lunaire* (dont l'origine se trouve dans le théâtre musical) dans les *Chansons madécasses*.

L'effet obtenu par Ravel à travers cette exploitation expressive de l'ostinato – où l'on pourrait voir une influence stravinskienne – et de la personnification des instruments en contrepoint avec la voix dépasse en puissance évocatrice d'autres passages érotiques (et non exotiques) dans la mélodie française de l'époque de Ravel, où l'excitation et la suggestion de l'acte sexuel sont réalisées par des moyens musicaux plus traditionnels. Un exemple très proche de « Nahandove » se trouve dans « Adieux », op. 8, n° 1 (1921) d'Albert Roussel, sur un texte de Herni de Régnier. Dans cette mélodie, on retrouve l'image de l'amant qui écoute avec un désir montant les pas de sa bien-aimée qui approche (« Les voici qui montent les marches | De l'escalier de pierre blanche ; | Tu marches | Le long du corridor ») ; ici, comme chez Ravel, la respiration haletante de la femme (qui a monté les escaliers) se fond dans celle de l'homme (qui l'attend avec impatience) : « Et tu t'arrêtes, je te sens | Derrière la porte fermée ; | Ton cœur bat vite et tu respires | Et je t'entends, | Et j'ouvre vite à ton sourire | La porte prompte ». Pour rendre cette frénésie palpitante, Roussel recourt à deux progressions ascendantes. La première (mi_4 bémol-la_4) accompagne la femme qui monte les escaliers (de « Les voici » à « Et tu t'ar[-rêtes] »), utilisant un patron arpégé qui reprend la formule d'accompagnement du début de la pièce tout en la rendant plus dynamique et irrégulière : l'image mélancolique et contemplative du début (« Il est de doux adieux au seuil des portes, | Lèvres à lèvres pour une heure ou pour un jour ») devient ici une action présente et cinétique (figure 15). Roussel, plus traditionnel que Ravel, cherche une cohésion musicale (par le développement et les relations harmoniques entre les sections) davantage qu'une efficacité théâtrale.

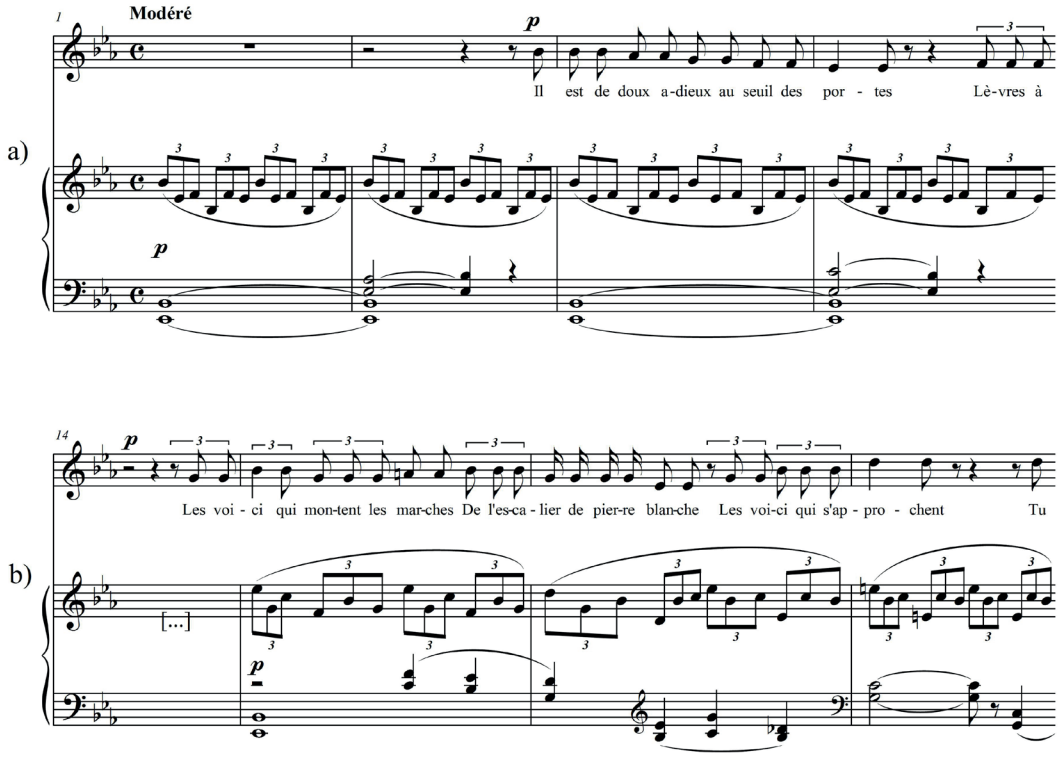

*Figure 15 : Albert Roussel, « Adieux », op. 8, n° 1 (*Quatre poèmes*, op. 8, 1907) : la transformation de a) l'arpège d'accompagnement statique (mes. 1-4) en b) module d'accompagnement dynamique (mes. 14-17) – transcription. Extrait sonore.*

Lorsque la bien aimée arrive à la porte, Roussel change le module d'accompagnement par une alternance irrégulière de figures pointées (𝅗𝅥.. 𝅘𝅥𝅯 et 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅯) qui, en continuant la progression ascendante jusqu'au fa_5 dièse, transposent musicalement le halètement du souffle et l'impatience de la rencontre. Une fois la porte ouverte, l'homme s'exclame « ô bien aimée », et la suite de la scène est laissée au piano seul (figure 16). Tout d'abord frénétique et passionnée (*ff*), la mélodie accompagnée du piano arrive, « en retenant progressivement et diminuant », sur un long do_3, *poco sfz*, où tout mouvement mélodique et harmonique s'arrête et laisse la place (mes. 35-40) à une figuration que, dans le contexte, l'auditeur associera facilement à la reprise du souffle post-coïtale. Nous sommes dans le domaine de la musique descriptive, où chaque évènement est mimé par une figuration musicale.

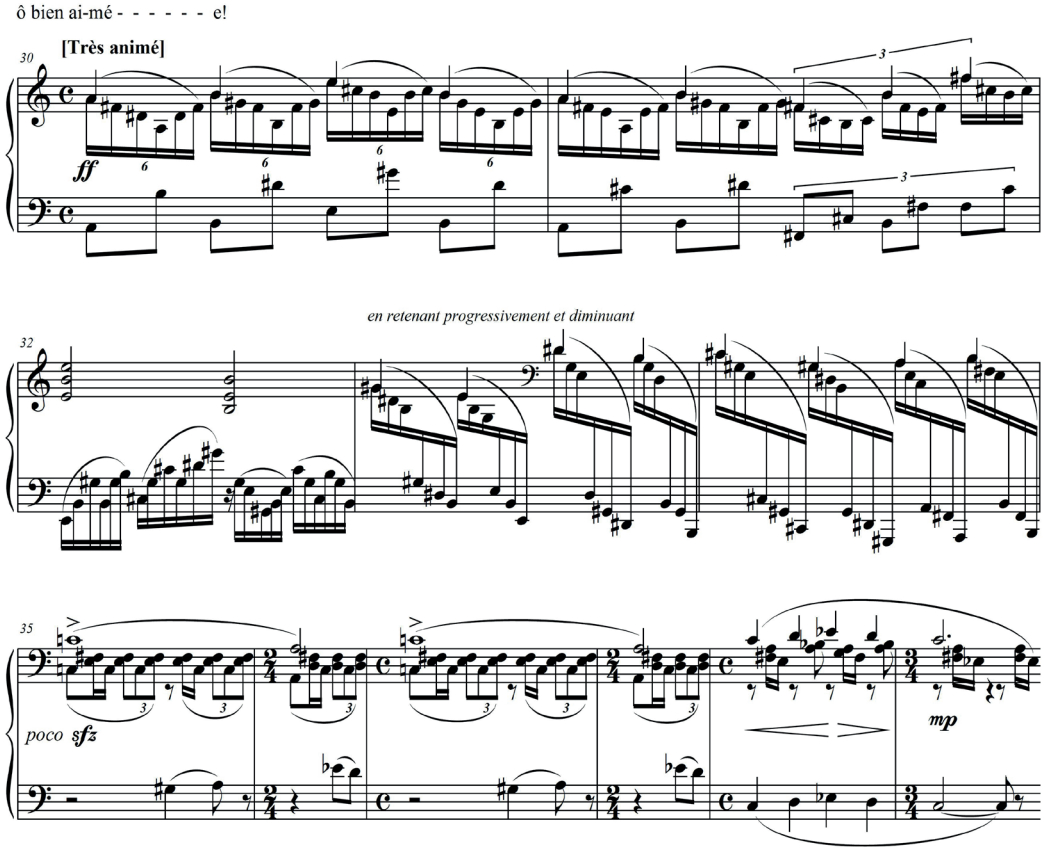

*Figure 16 : Albert Roussel, « Adieux », op. 8, n° 1 (*Quatre poèmes*, op. 8, 1907) : passion (mes. 30-34) et répit (mes. 35-40) dans l'interlude au piano qui suit le moment où les deux amants se retrouvent – transcription. Extrait sonore.*

Cette analyse d'une mélodie « érotique mais non exotique » de Roussel est utile pour mettre en perspective « Nahandove » sur le plan culturel (la mélodie française des années 1920 pouvait accueillir un sujet érotique sans qu'il soit forcément protégé par un décor exotique, bien que ce dernier continuât à fournir un espace pour rendre le premier plus explicite) et intertextuel. L'intertextualité pourrait s'étendre en arrière jusqu'à « Green » (1886) de Debussy (dans la section « Aquarelles » des *Ariettes oubliées*, texte de Paul Verlaine), où l'on retrouve une scène explicite d'apaisement après un rapport sexuel : « Sur votre jeune sein, laissez rouler ma tête | Toute sonore encore de vos derniers baisers. | Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête, | Et que je dorme un peu, puisque vous reposez ». Debussy décrit l'*après*, Roussel l'*avant* (et laisse à la seule musique, selon notre lecture, la description du *pendant*). Ravel trouve dans « Nahandove » un texte lui permettant d'expérimenter la mise en musique d'une entière scène d'amour et, dans « Il est doux », il arrive, par le biais d'un emploi efficace du motif de réminiscence, à visualiser l'étreinte qui n'est que songée dans le texte. Plutôt que de segmenter les différentes phases de la scène par des figures musicales descriptives (comme chez Roussel), Ravel joue avec un nombre limité d'éléments (notamment les différentes formes du motif à chute lié à Nahandove et la construction d'ostinatos) qu'il combine et transforme selon les exigences expressives du texte. Une

économie de moyens qui n'est en rien « bibiste » (comme dans la *Rapsodie nègre*) ou dictée par une sorte de primitivisme superficiel, mais qui tend vers l'évidence scénique par des procédés musico-dramatiques.

Éviter d'entendre les moyens d'écriture des *Chansons madécasses* comme des choix exclusivement « exotiques » permet d'en saisir la spécificité expressive. Comme l'écrit Roland-Manuel : « son lyrisme, amoureux de la belle Nahandove, quitte un instant pour cette Vénus exotique les enchantements de la féerie, les tréteaux de la comédie et chante pour une fois l'ardeur des voluptés terrestres » (Roland-Manuel [1938]2000, p. 129).

Bibliographie

Adorno, Theodor W. (2003), « Ravel » [1930], dans *Moments musicaux*, traduction et commentaire de Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, p. 53-57.

Al-Taee, Nasser (2010), *Representations of the Orient in Western Music. Violence and Sensuality*, Farnham/Burlington, Ashgate.

Arbo, Alessandro (2002), « Entendre comme. Réflexions sur un thème de Wittgenstein », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 33, nº 2, p. 149-169.

Arbo, Alessandro (2009), « Some Remarks on "Hearing-as" and its Role in the Aesthetics of Music », *Topoi*, vol. 28, p. 97-107.

Arbo, Alessandro (2012), « Typologie et fonctions de l'"entendre comme" », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 43, nº 1, p. 95-106.

Arbo, Alessandro (2013), *Entendre comme. Witgenstein et l'esthétique musicale*, Paris, Hermann.

Bastin, Éric (1991), *The Art of 20th-Century Ballet*, VHS, Polygram vidéo.

Born, Georgina, et David Hesmondhalgh (dir.) (2000a), *Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.

Born, Georgina, et David Hesmondhalgh (2000b), « Introduction. On Difference, Representation, and Appropriation in Music », dans Georgina Born et David Hesmondhalgh (dir.), *Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, p. 3-58.

Brody, Elaine (1985), « Letters from Judith Gautier to Chalmers Clifton », *The French Review*, vol. 58, nº 5, p. 670-674.

Dagen, Philippe ([1998]2010), *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion.

Duchesneau, Michel (1997), *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, Mardaga.

Fredrickson, George M. ([2002]2003), *Racisme, une histoire*, traduit l'anglais par Jacqueline Carnaud, Paris, Liana Levi.

Fulcher, Jane (2005), *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France, 1914-1940*, Oxford/New York, Oxford University Press.

Hell, Henri (1978), *Francis Poulenc, musicien français*, Paris, Fayard.

Hoérée, Arthur (1925a), « Les mélodies et l'œuvre lyrique », *La Revue musicale*, vol. 6, nº 6 (avril), numéro spécial « Maurice Ravel », p. 46-64.

Hoérée, Arthur (1925b), « *Chanson madécasse*, par M. Ravel (Soirée Mrs Coolidge) », *La Revue musicale*, vol. 6, nº 11 (octobre), p. 243-244.

Hoérée, Arthur (1938), « L'œuvre vocale », *La Revue musicale*, [vol. 19], nº 187 (décembre), numéro spécial « Hommage à Maurice Ravel », p. 102-109/294-301.

Huebner, Steven (2011), « Ravel's Poetics. Literary Currents, Classical Takes », dans Peter Kaminsky (dir.), *Unmasking Ravel. New Perspectives on the Music*, Rochester, University of Rochester Press, p. 9-40.

Huebner, Steven (2014), « Ravel's Politics », *The Musical Quarterly*, vol. 97, nº 1, p. 66-97.

James, Richard S. (1990), « Ravel's *Chansons Madécasses.* Ethnic Fantasy or Ethnic Borrowing? », *The Musical Quarterly*, vol. 74, nº 3, p. 360-384.

Jankélevitch, Vladimir (1956), *Ravel*, Paris, Éditions du Seuil.

Kaminsky, Peter (2000a), « Of Children, Princesses, Dreams and Isomorphisms. Text-Music Transformation in Ravel's Vocal Works », *Music Analysis*, vol. 19, nº 1, p. 29-68.

Kaminsky, Peter (2000b), « Vocal Music and the Lures of Exoticism and Irony », dans Deborah Mawer (dir.), *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 162-187.

Kaminsky, Peter (2004), « Ravel's Late Music and the Problem of "Polytonality" », *Music Theory Spectrum*, vol. 26, nº 2, p. 237-264.

Kaminsky, Peter (dir.) (2011), *Unmasking Ravel. New Perspectives on the Music*, Rochester, University of Rochester Press.

Kelly, Barbara L. (2011), « Re-presenting Ravel. Artificiality and the Æsthetic of the Imposture », dans Peter Kaminsky (dir.), *Unmasking Ravel. New Perspectives on the Music*, Rochester, University of Rochester Press, p. 41-62.

Kelly, Barbara L. (2013), *Music and Ultra-Modernism in France. A Fragile Consensus, 1913-1939*, Woodbridge, Boydell Press.

Kelly, Barbara L. (2014), « Milhaud et Ravel. Affinités, antipathies et esthétiques musicales françaises », dans Jacinthe Harbec et Marie-Noëlle Lavoie (dir.), *Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur*, Paris, Vrin, p. 133-152.

Lacombe, Hervé (2013), *Francis Poulenc*, Paris, Fayard.

Lalo, Pierre (1899), « Concert à la Société nationale de musique. M. Ravel », *Le Temps*, vol. 39, nº 13886 (13 juin), p. 3.

Lazzaro, Federico (2014), « Bilitis après Debussy. Hommage, influence, prise de distance ? », *Revue musicale OICRM*, vol. 2, nº 1, numéro thématique « La réception de Debussy au XXe siècle. Incidences, influences et autorité », http://ancien.revuemusicaleoicrm.org/bilitis-apres-debussy-hommage-influence-prise-de-distance, consulté en novembre 2015.

Le Guide du concert (1927), vol. 13, nº 30 (29 avril), p. 866.

Levinson, Jerrold (1990), *Music, Art, and Metaphysics. Essays in the Philosophical Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press.

Linossier, Raymonde ([1918]2015), *Bibi-la-Bibiste. Breve romanzo dadaista*, édition établie par Antonio Castronuovo, Florence, Stampalternativa.

Locke, Ralph P. ([2001]2014), « Exoticism », *Oxford Music Online. Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45644, consulté en novembre 2015.

Locke, Ralph P. (2009), *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.

Machart, Renaud (1995), *Poulenc*, Paris, Éditions du Seuil.

MacKenzie, John (1995), *Orientalism. History, Theory, and the Arts*, Manchester, Manchester University Press.

Malvano, Andrea (2008), « Claude Debussy et la nozione di *lointain* », *Musica/Realtà*, nº 85, p. 19-40.

Marnat, Marcel (1995), *Maurice Ravel*, Paris, Fayard.

Mawer, Deborah (2006), *The Ballets of Maurice Ravel*, Aldershot, Ashgate.

Musiques bizarres à l'Exposition (1889) (1889), transcriptions de [Louis] Benedictus, Paris, Hartmann.

Musiques bizarres à l'Exposition de 1900 (1900), transcriptions de [Louis] Benedictus, Paris, Sociétés d'éditions littéraires et artistiques/Enoch.

Nichols, Roger (dir.) (1987), *Ravel Remembered*, London, Faber.

Orenstein, Arbie ([1968]1991), *Ravel, Man and Musician*, New York, Dover.

Orledge, Robert (2000), « Evocations of Exoticism », dans Deborah Mawer (dir.), *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 27-46.

Ormoy, Marcel, ([1910]), *Les poésies de Makoko Kangourou*, publiées par Marcel Prouille [pseud. de Marcel Ormoy] et Charles Mouilé, Paris, Dorbon aîné.

Parny, Évariste de (1788), *Œuvres complètes du chevalier de Parny*, Paris, Hardouin et Gattey.

Parny, Évariste de (2010), *Œuvres complètes*, Paris, L'Harmattan.

Pasler, Jann (2000), « Race, Orientalism, and Distinction in the Wake of the "Yellow Peril" », dans Georgina Born et David Hesmondhalgh (dir.), *Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, p. 86-142.

Poulenc, Francis (2011), « Notes sur Ravel » [1964], dans *J'écris ce qui me chante*, écrits et entretiens, réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon, Paris, Fayard, p. 370-372.

Prunières, Henry (1926a), « *Trois Chansons madécasses* de Maurice Ravel (Soirée de Mrs Coolidge, à la Salle Érard) », *La Revue musicale*, vol. 7, nº 9 (juillet), p. 60-62.

Prunières, Henry (1926b), « Le IVe Festival de la S.I.M.C. à Zurich », *La Revue musicale*, vol. 7, nº 10 (août), p. 160-166.

Puri, Michael (2011a), « Adorno's Ravel », dans Peter Kaminsky (dir.), *Unmasking Ravel. New Perspectives on the Music*, Rochester, University of Rochester Press, p. 63-82.

Puri, Michael (2011b), *Ravel the Decadent. Memory, Sublimation, and Desire*, Oxford/New York, Oxford University Press.

Quesney, Cécile (2012), « Ravel et les "nouveaux jeunes" », communication présentée dans le cadre du séminaire *Maurice Ravel et son temps. Tradition, exotisme et modernité*, sous la direction de Michel Duchesneau, Université de Montréal, 8 novembre.

Ravel, Maurice (1909), *Histoires naturelles*, Paris, Durand.

Ravel, Maurice (1926), *Chansons madécasses*, Paris, Durand.

[Ravel, Maurice] (1931), « Entretien avec Ravel », *La Revue musicale*, vol. 12, nº 113 (mars), p. 193-194, désormais dans Maurice Ravel (1989), *Lettres, écrits, entretiens*, édités par Arbie Orenstein, Paris, Flammarion, p. 359-360.

Ravel, Maurice (1938), « Esquisse autobiographique », *La Revue musicale*, [vol. 19], nº 187 (décembre), numéro spécial « Hommage à Maurice Ravel », p. 17-23/209-215, désormais dans Maurice Ravel (1989), *Lettres, écrits, entretiens*, édités par Arbie Orenstein, Paris, Flammarion, p. 43-47.

Ravel, Maurice (1989), *Lettres, écrits, entretiens*, édités par Arbie Orenstein, Paris, Flammarion.

Richon, Emmanuel (2000), *Le voyage de Baudelaire à l'île Maurice et à la Réunion*, Sainte Clotilde, Sham's Editions.

Ridley, Aaron (2004), *The Philosophy of Music. Theme and Variations*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

Roland-Manuel (1926), « Maurice Ravel et le théâtre (II) », *Revue Pleyel*, nº 37 (15 octobre), p. 13-15.

Roland-Manuel ([1938]2000), *Ravel*, Paris, Mémoire du livre.

Roussel, Albert ([1921]1989), *Douze Mélodies*, Paris, Rouart-Lerolle/Salabert.

Saïd, Edward W. ([1978]1980), *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Éditions du Seuil.

Stankis, Jessica E. (2015), « Maurice Ravel's "Color Counterpoint" through the Perspective of Japonisme », *Music Theory Online*, vol. 21, nº 1, http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.1/mto.15.21.1.stankis.html, consulté en novembre 2015.

Taylor, Timothy D. (2007), *Beyond Exoticism*, Durham, Duke University Press.

Wittgenstein, Ludwig ([1953]2004), *Recherches philosophiques*, traduit de l'allemand par Françoise Dastur *et al.*, apparat critique d'Elisabeth Rigal, Paris, Gallimard.

Zank, Stephen (2009), *Irony and Sound. The Music of Maurice Ravel*, Rochester, University of Rochester Press.

Discographie (extraits sonores)

Schönberg, Arnold (1956), *Pierrot lunaire*, Ethel Semser (soprano), Virtuoso Chamber Ensemble, René Leibowitz (chef d'orchestre), BAM LD016. Réédition numérique dans « BnF Collection sonore ».

Ravel Maurice (1932), *Chansons madécasses*, Madeleine Grey (mezzo), ensemble non spécifié, Maurice Ravel (chef d'orchestre), Polydor 561075-561077. Réédition numérique dans « BnF Collection sonore » : *Hommage à Maurice Ravel*.

Ravel, Maurice (1952), *Histoires naturelles*, Gérard Souzay (baryton), Jacqueline Bonneau, Decca LX 3077. Réédition numérique dans « BnF Collection sonore ».

Roussel, Albert (2008), *Les mélodies*, Yann Beuron (ténor), Marie Devellereau (soprano), Laurent Naouri (baryton), Billy Eidi (piano), Étienne Plasman (flûte), Orchestre Philharmonique du Luxembourg, Jean-Yves Ossonce (chef d'orchestre), Timpani 2C2150.