

# LES ELEMENTS BASQUES DANS LA MUSIQUE DE RAVEL

Michel Sendrez

---

---

Cuadernos de Sección Música 8. (1996) p. 187-221  
ISSN: 0213-0815  
Donostia: Eusko Ikaskuntza

*Cette conférence essaie de répondre à une interrogation qui me poursuivait depuis longtemps: parce que, de l'immense émotion ressentie en écoutant la musique de Maurice RAVEL, les musicologues parlent de "esthétique de l'imposture", de "pastiche", de "fausses images", de "masque", "d'artifice", etc. Il me semble que la réponse pourrait être dans la spécificité d'un héritage basque, qui par les liens généalogiques du côté maternel, comprend la langue, les chants, la danse, la mythologie, les jeux, les coutumes, etc., et déterminent une manière d'être. Il restait, enfin, à trouver des analogies entre la musique de M. Ravel et les différentes composantes d'une mémoire basque avant d'établir leurs relations.*

*Hitzaldi honek aspaldidanik buruan nerabilen galdekizun baten erantzuna izan nahi du zergatik, Maurice Ravelen musika entzutean, sentitzen den emozio gaitza gorabehera musikologoek "iruzurraren estetika", "pastiche", "itxura falsuak": "maskara", "itxurakeria" eta antzeko esapideak erabiltzen dituzten. Erantzuna euskal herredentziaren berezitasunean aurkitzen dela iruditzen zait; izan ere amaren aldeko lotura genealogikoei hainbat alderdi biltzen diru -hizkuntza, kantuak, dantzak mitologia, jokoak, ohiturak, etab- eta izakera bat zehazten du. Azkenik, M. Ravelen eta euskal oroimen baten osagai desberdinen arteko analogia aurkitu beharra zegoen, harremanak zehaztu aurretik.*

*Esta conferencia intenta responder a una interrogante que me perseguía desde hace tiempo: por qué, a pesar de la inmensa emoción experimentada con la escucha de la música de Maurice RAVEL, hablan los musicólogos de "estética de la impostura", de "pastiche", de "falsas apariencias", de "máscara", de "artificio", etc. La respuesta me parece encontrarse en la especificidad de una herencia vasca, que, por lazos genealógicos de la parte materna, comprende la lengua, los cantos, la danza, la mitología, los juegos, los usos, etc., y determina una manera de ser. Quedaba por último encontrar analogías entre la música de M. Ravel y los diferentes componentes de una memoria vasca antes de establecer sus relaciones.*

Il n'y a pas si longtemps, j'assistais à Paris à l'émission de Jean Michel Damian, "Désaccord parfait" programmée par Radio France sur France Musique, et consacrée à Maurice Ravel. Cette émission tout à fait remarquable a un grand retentissement dans le monde musical. Ce jour là, étaient réunis autour de J.M. Damian, des spécialistes éminents tels que Manuel Rosenthal, Marcel Marnat, Sergio de Castro et Jacqueline Kalfa. Je fus très surpris par certaines interventions comme celle de Marcel Marnat, qui s'exprimait ainsi : "Le petit maître de Ciboure", "cela me fait hurler de rire quand on dit que Ravel est un musicien basque , Ravel a passé toute sa jeunesse à Paris, il est un pur et exclusif produit de l'art et de la musique qui se faisait à Paris. Ravel fait l'Espagne vue de Paris Ravel pouvait faire sa carte postale espagnole puisque sa mère était basque"; et il défend comme beaucoup d'autres musicologues, que sa mère, ayant passé sa jeunesse à Madrid, lui chantait des airs de zarzuelas à la mode, lui donnant ainsi ce goût de l'Espagne qui sera pour lui source d'inspiration.

Pour Sergio de Castro : "Ravel, du point de vue de la civilisation a le rêve de l'Espagne et s'en rapproche beaucoup".

Jacqueline Kalfa évoquait "l'atavisme espagnol de Ravel qui avait une patrie espagnole en lui même".

Manuel Rosenthal, avait déjà parlé, au cours d'une causerie à l'Académie Ravel de St Jean de Luz, de "la mère espagnole de Ravel, lequel traversait la frontière dès qu'il le pouvait pour aller se ressourcer".

Nous pourrions multiplier les exemples de cet acharnement curieux à vouloir que Ravel soit français ou espagnol mais surtout pas basque; et, si Victor Hugo disait de ce peuple à cheval sur les Pyrénées "qu'il n'est ni Français ni Espagnol mais Basque", il serait absurde d'en déduire une hiérarchie des peuples et des nations. Cependant il y a des modalités de vivre une conscience d'être, propre à chaque peuple et c'est cela que j'aimerais analyser chez Ravel pour essayer d'en faire une lecture d'autant plus universelle que ses racines me semblent nettement définies, et dans son cas profondément basques. Sur ce point, Jean Noël Darrobers a publié dans Ekaina, revue d'étude basque, un article remarquable qui fait remonter la branche maternelle de Ravel au moins jusqu'au 17ème siècle, puisqu'elle figure déjà sur le premier registre paroissial de Ciboure datant de 1637. Famille de marins, de corsaires, dont beaucoup mourront en mer. La grand mère de Ravel, écrit Georges Pialoux, dans la même revue, était fille mère, et marchande de poissons. On s'est peu penché sur ce que devait être le climat familial d'une famille dont la vie au quotidien était si rude. On n'a jamais non plus essayé de connaître la mère de Ravel qui avait sûrement une personnalité hors du commun. On ne sait rien d'elle jusqu'au moment où elle part à Madrid à 31 ans. Elle y passera "20 mois" au plus nous dit J.N. Darrobers. Nous pouvons donc en déduire qu'elle était sûrement plus riche de chants basques que d'airs de zarzuelas et que si elle parlait espagnol, elle de-

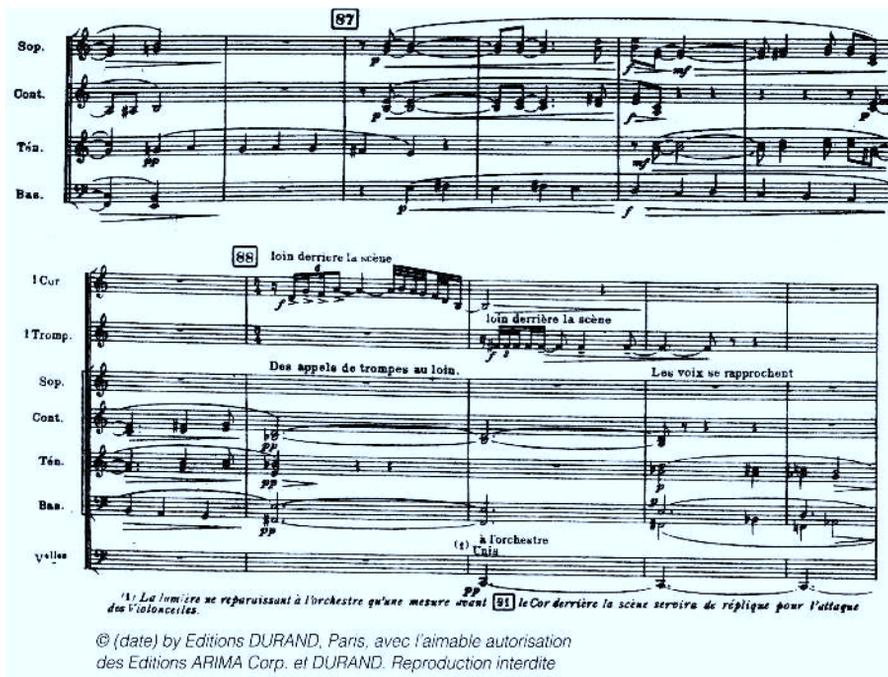
vait le parler aussi approximativement que le français, sa langue maternelle étant le basque. Basque qu'elle continuera à parler avec sa propre tante qui l'accompagne dans sa nouvelle vie à Paris et qu'elles enseignèrent toutes deux au petit Maurice.

Comment Maurice Ravel aurait-il pu raconter cette généalogie à la société parisienne de l'époque ? Impossible ! Alors, je pense que cela a constitué une zone d'ombre qu'il tiendra secrète toute sa vie.

Le chanoine Pierre Narbaitz ou le chef d'orchestre E. Jorda Gallastegui et d'autres musicologues ou musiciens s'accordent bien, à trouver à Ravel ce "mystérieux parfum ethnique", comme le dit Bernstein en parlant de la judaïcité de la musique de Malher, mais sans approfondir ce qui ne leur paraît qu'une impression, qu'un mystérieux parfum basque. C'est ce que nous allons essayer de faire et nous procéderons en partant de ce qui nous paraît d'abord subjectif, puis plus évident, plus objectif et donc plus simple pour aboutir à des éléments plus occultes, plus secrets, mais qui sont ceux qui structurent le plus fortement l'esprit d'un peuple.

Tout d'abord ce mystérieux parfum ethnique nous apparaît dans le passage des choeurs a capella de Daphnis et Chloé, chargé d'une nostalgie si grande bien qu'exprimée sans aucune emphase. C'est là un exemple de la sensibilité si forte et en même temps si pudique de Ravel (exemple 1)<sup>1</sup>. De la même façon pouvons-nous rapprocher la couleur instrumentale du

EXEMPLE 1



1) La lumière se repaissant à l'orchestre qu'une mesure avant [88] le Cor derrière la scène servira de réplique pour l'attaque des Violoncelles.

© (date) by Editions DURAND, Paris, avec l'aimable autorisation des Editions ARIMA Corp. et DURAND. Reproduction interdite

DAPHNIS ET CHLOÉ

<sup>1</sup>Pour les exemples se reporter à la Table des Illustrations

txistu de celle du piccolo dans le Concerto en sol ou dans la Feria de la Rapsodie Espagnole; celle de la gaita à celle du cor anglais dans la Malaguena de la Rapsodie Espagnole et celle du ttun-ttun, tambour à cordes en forme de lyre, à celle du début du Boléro où l'on entend la caisse claire ponctuée par les pizz. des cordes.

Je crois que nous pouvons même préciser l'origine, la nature de ce parfum de façon plus objective car si je vous joue ce passage de la Féria de la Rapsodie Espagnole (exemple 2) vous ne pouvez pas ne pas penser à un fandango qu'on danse sur la place Louis XIV à St Jean de Luz

## EXEMPLE 2

The image shows a musical score for the 'Féria' section of the Rhapsody in Spanish by Maurice Ravel. The score is written for piano and is in 4/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The piece is marked with various dynamics including *mf*, *pp*, *p sub.*, and *ff*. The score features a complex, rhythmic melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The piece is characterized by its use of Spanish folk music elements, such as the fandango rhythm.

## RAPSDIE ESPAGNOLE

© (date) by Editions DURAND, Paris, avec l'aimable autorisation  
des Editions ARIMA Corp. et DURAND. Reproduction interdite

RAPSODIE ESPAGNOLE  
a) Feria (fandango)



© (date) by Editions MAX ESCHIG, Paris, avec l'aimable autorisation de l'Editeur. Reproduction interdite

ALBORADA DEL GRACIOSO

Il y a bien entendu ce que les mieux intentionnés qualifient de couleur basque et qui vont de Narbaitz, Jorda Gallastegui à Cortot ou Gil-Marchex etc.; Jusqu'à J. Allières pour qui "c'est indubitablement à M. Ravel né à Ciboure d'une mère basquaise, que revient l'honneur d'avoir illustré de son art incomparable le génie euskarien, même si la maladie l'empêcha d'écrire le *Zazpiak Bat*<sup>2</sup> qu'il méditait; Ravel, qui construisit sur la mesure à 5/8, par amour pour sa terre, le dernier mouvement de son quatuor, la danse générale de *Daphnis et Chloé*".

De même Enrique Jorda Gallastegui dans "Canciones, Danzas y músicos del País Vasco", p 598-602 cite Ravel qui précise en parlant de son trio : "Le trio dont le premier thème est de couleur basque, fut composé entièrement en 1914 à St Jean de Luz". Il évoque le *zortziko* inclus dans le 8/8, ainsi que le projet de concerto *Zazpiak bat*. Il rapporte que Cortot appelait le Concerto en sol, "Concerto Basque car, il utilise des éléments venant de *Zazpiak bat*". "Je me rappelle, écrit Jorda, lors de la première audition quand au début le piccolo expose un thème sautillant sur un accompagnement, presque imperceptible, composé d'un roulement de tambour, de trémolo et pizz. aux cordes et d'un fond aérien que répand le piano, avoir dit à un ami : "ceci est souletin".

J'ajouterais qu'il y a au début l'éclat du fouet, puis, plus loin, l'explosion de la grosse caisse déclenchant chacun à leur tour un motif tournoyant autour d'un point d'où irradie l'énergie, donnant une image sonore de la stèle discoidale, de "ce monde circulaire centré", comme le définit M. Duvert. Il faut noter que le centre se dit "erdi" et la plénitude également; "erdi-erdi" au centre, "erdiz-erdi" pleinement, la répétition intensifiant l'idée. "Erdi" signifie aussi moitié, accoucher, enfanter, Et Jorda poursuit "la couleur acide de la xirula souletine apparaissait ici polie et raffinée, mais l'esprit de la danse souletine aimait totalement le premier thème du Concerto de telle façon qu'il pourrait servir de support au meilleur *zamaltzain*" ( l'homme cheval de la mascarade souletine). Gustave Samazeuilh pense que "les éléments des deux mouvements vifs du Concerto tirent leur inspiration d'une fête sur la place de Mauléon". Jorda ajoute "on retrouve l'esprit débordant, généreux amusé et sautillant du souletin. De même, le thème du premier allegro du Concerto pour la main gauche est d'inspiration basque, cet allegro commence avec un débordement de joie que lancent les trompettes dans un rythme de *biribilketa*; après quoi, le piano expose un thème dans un esprit semblable".

Mais il nous apparaît tout à fait réducteur quand il écrit : "On a voulu voir dans l'oeuvre de Ravel des éléments qui n'existent pas ; par exemple, la Chanson Epique ou la danse finale de *Daphnis*, n'ont absolument rien de basque malgré leur métrique à 5/4 comme celle du *zortziko*". Pourtant si l'on joue ces passages de *Daphnis* le rapport au *zortziko* est évident (exemple 3).

Pierre Narbaitz, quant à lui, reste perplexe au sujet de la phrase de M. Ravel, à propos de son propre trio : "laissons à l'auditeur, écrit-il, le plaisir délicat de découvrir en quoi peut bien consister cette couleur basque"; "une musique comme celle-là n'est-elle pas universelle ? Ne serait-il pas inconvenant, voire ridicule, de prétendre la ramener aux étroits horizons d'un petit pays ?" Par contre, il écrit à propos du deuxième mouvement du Concerto en sol: "Et que l'on ne dise pas que cette musique déchirante ne saurait être une musique basque comme s'il n'y avait de basque que sautillant et allègre, comme si les chants les plus basques n'étaient pas des mélodies déchirantes sinon désespérées". Pour Hélène Jourdan Morhange, Ravel a "le profil rude, sceau authentique de cette race pure et sévère, race à laquelle on attribue souvent réserve-pudeur-méfiance-fidélité-loyauté-fierté-aristocratie, race aux yeux

<sup>2</sup>Zazpiak bat signifie les sept en un, c'est à dire les sept provinces basques ne font qu'un pays.

EXEMPLE 3

The image displays a page of a musical score for 'DAPHNIS ET CHLOE'. The score is arranged in a vertical column of staves. The instruments and parts listed on the left are: Fl. (Flute), Fl. en sol (Flute in G), Hrn. (Horn), Cl. (Clarinet), Cl. B. (Bass Clarinet), Tr. et 2<sup>e</sup> B<sup>2</sup> (Trumpet and 2nd Bass Trumpet), 3<sup>e</sup> B<sup>2</sup> et C. B<sup>2</sup> (3rd Bass Trumpet and Bass Trombone), Cors (Trumpet), Trp. (Trumpet), Tr. et 2<sup>e</sup> Trb. (Trumpet and 2nd Trombone), Trg. (Trombone), Cymb. (Cymbal), Tamb. (Tambourine), C<sup>1</sup><sup>re</sup> Cl. (Castanets), T. de B. (Tambourine), Hr. (Harp), Sop. (Soprano), Contr. (Contralto), Tén. (Tenor), Bas. (Bass), 1<sup>re</sup> V<sup>2</sup> (1st Violin), Div. (Divisi), 2<sup>e</sup> V<sup>2</sup> (2nd Violin), Div. (Divisi), Alt. (Alto), Div. (Divisi), Viol<sup>3</sup> (Violoncelle), Div. (Divisi), and C. B. (Contrebasse), Div. (Divisi). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'pizz.' (pizzicato). The music is written in a common time signature and features complex rhythmic patterns and melodic lines.

© (date) by Editions DURAND, Paris, avec l'aimable autorisation des Editions ARIMA Corp. et DURAND. Reproduction interdite

DAPHNIS ET CHLOE

noirs et au visage aux arêtes vives". Ceci révèle l'idée que l'on se fait d'une façon générale des Basques et de la basquitude de Ravel.

Voilà donc pour l'aspect le plus facile à découvrir ; j'aimerais maintenant faire un survol des particularités plus profondes de la musique traditionnelle basque, particularités que l'on retrouvera aussi chez Ravel. Ce qui ressort du travail titanesque du père R.M. Azkue, c'est que parmi les chants qu'il a recueillis il y a une énorme quantité de mélodies modales. Il arrive qu'à l'intérieur de ces modes des altérations chromatiques les rendent ambigus, ou qu'ils soient incomplets, défectifs, avec l'absence d'un ou de plusieurs degrés, du 6ème ou du 7ème surtout ou des deux à la fois. Il y a aussi un mode qui n'appartient à aucune classification ni ancienne ni moderne. Je ne veux pas, cela dit, laisser croire que les particularités dont je parle seraient exclusivement basques, mais tout comme pour la "pelote" par exemple, montrer qu'elles ont pris une modalité spécifiquement basque.

EXEMPLE 4



**LES MODES:**

**a) Modes atypiques ou typiquement basques**

R.M. Azkue - N.° 891  
San Pedro, Zeru altuko



Mode avec le 6° et 7° altérés

R.M. Azkue - N.° 796  
Sei edo zazpi



b) Mode de ré

Musical notation for 'Mode de ré' in G major, 3/4 time. The piece consists of two staves. The melody in the upper staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a quarter rest. The lower staff provides accompaniment with quarter notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, and a quarter rest. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

c) Mode de ré harmonisé avec des pédales harmoniques

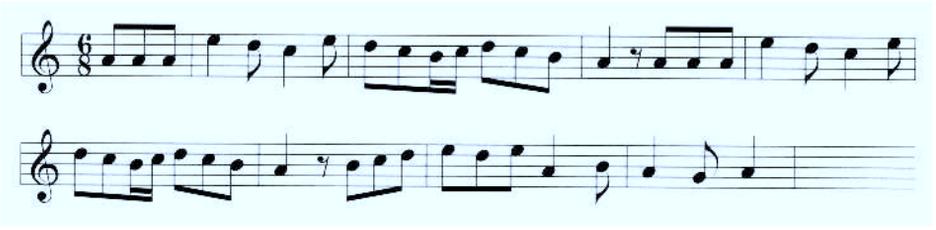
Musical notation for 'Mode de ré harmonisé avec des pédales harmoniques' in G major, 3/4 time. The piece is arranged for two staves. The upper staff contains the melody, starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a quarter rest. The lower staff features a harmonic pedal point on G3, with chords in the right hand. The first measure has a whole rest in the right hand. The second measure has a G3 chord. The third measure has an A3 chord. The fourth measure has a B3 chord. The fifth measure has a C4 chord. The sixth measure has a B3 chord. The seventh measure has an A3 chord. The eighth measure has a G3 chord. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

d) Mode éolien

*Ma Mère l'oye*

© (date) by Editions DURAND, Paris, avec l'aimable autorisation des Editions ARIMA Corp. et DURAND. Reproduction interdite

Extrait du Saratarrá Naizela tom 4 p 75, la mélodie s'enroule autour de la quinte et sans sensible comme dans *Ma Mère l'Oye* ou dans le quatuor.



(transposé) extrait de "Gizona, non duk zuhurtzia?"

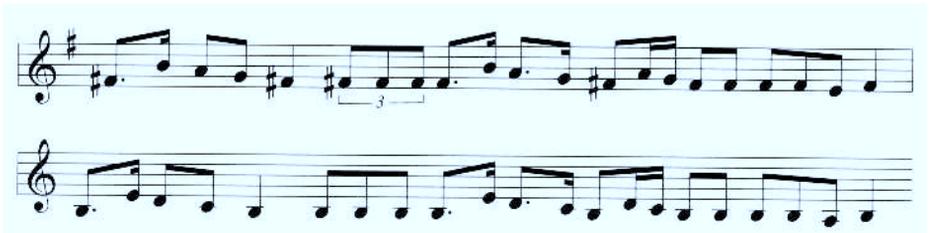
e) Mode de La

*L'enfant et les sortilèges*



© (date) by Editions DURAND, Paris, avec l'aimable autorisation des Editions ARIMA Corp. et DURAND. Reproduction interdite

f) Mode de Mi



Beteri 142

## Influence de la musique traditionnelle

Soi - ne - ko zu - riz ain - ge - ru i - du - riz e -

txe - ko a - la ba a - mak da - ra - ma.

etc.

Cette mélodie populaire basque harmonisée comme aurait pu le faire M Ravel montre une analogie évidente et troublante avec le thème du premier mouvement de la Sonatine

Ces analogies peuvent paraître un peu recherchées, beaucoup moins pourtant me semble-t-il que de vouloir faire de Ravel l'héritier de Beethoven et de Chopin par l'utilisation de la double appoggiature. En effet je pense qu'un accord n'est pas significatif isolément. La septième majeure dans la Quatrième Ballade de Chopin fait partie de la structure de l'oeuvre et la "blessure" du rapport de ces deux notes n'a de sens, dans ce cas, que parce que l'apaisement lumineux de la résolution en La bémol majeur la fait apparaître rétrospectivement comme une double appoggiature de la dominante de La bémol. De même la tierce majeure de la deuxième des Six Petites Pièces op. 19 de Schoenberg ne prend son sens que parce que d'autres tierces apparaissent étrangères à cette "innocence" et passent comme indifférentes bien que portant leur propre poids d'émotion. Dans le premier mouvement de la Sonate dite "au clair de lune" de Beethoven, la double appoggiature se résout très vite pour nous conduire dans un ailleurs, en passant par une cadence parfaite à la sous dominante avant de nous ramener au ton principal, comme pour guérir cette douleur intérieure. Dans le premier Scherzo de Chopin la double appoggiature est harmonique et amène par sa répétition à une tension extrême de la dissonance déclenchant la violence de la coda. Nous pourrions en poussant plus loin ce genre de spéculation en arriver à imaginer un lien entre Wagner et Ravel puisque nous trouvons l'accord de Tristan dans Alborada Del Gracioso. Il serait pourtant tout à fait impossible d'imaginer l'enchaînement suivant :

## EXEMPLE 5

Chez Ravel nous avons une démarche totalement différente. La double appoggiature dans le menuet de la Sonatine par exemple, intervient dans le grave du piano comme s'il nous fallait aller chercher quelque chose au fond de soi-même et cette dissonance fait émerger un trouble profondément enfoui avant de se résoudre. Puis une immense phrase se déploie jusque dans l'aigu de l'instrument, pour s'achever sur la résonance d'un accord parfait. Cette résonance très ravelienne nous amène vers une temporalité étrange, accentuée par le côté archaïsant de la cadence plagale.

Cette idée de temporalité va nous faire entrevoir un aspect de ce que peut être l'influence de la langue maternelle et nous pourrions l'étudier aussi bien chez Bartok par rapport au hongrois que chez De Falla par rapport à l'espagnol etc... ce sujet fait d'ailleurs partie du programme des rencontres que j'ai proposées à l'Institut Culturel Basque. Mais avant je voudrais rapporter ici quelques propos qui font toujours autorité : Roland Manuel publie en 1925 dans la "Revue Musicale" un article intitulé "Maurice Ravel ou l'esthétique de l'imposture" dans lequel on peut lire : "aucune oeuvre de Ravel qui n'ait été premièrement un pastiche". Jankélévitch dans son livre sur Ravel écrit : "Ravel est l'ami des trompe-l'oeil, des faux-semblants, des chevaux de bois et des attrape-nigauds. Ravel est masqué. L'artifice est avec la gageure le trait le plus marquant de l'esprit ravélien. Il préfère l'esthétique de la gageure à celle de l'imposture, parce que dans la gageure il y a l'idée du tour de force et de la volonté de fer, ce côté de défi à la fois cornélien et stoïcien". Jankélévitch touche là, sans le vouloir, à deux caractéristiques spécifiquement basques : Le jeu et le défi. Mais revenons à la langue pour observer trois de ses niveaux : le son, la signification et le sens. Dans le cheminement qui va de l'apparition de la phonation à la constitution de phonèmes ayant valeur de signes, il y a un stade où le son produit est une musique qui tout en étant du pur vécu sans pensée n'en est pas moins porteur de sens et déterminant du rapport à l'autre et au monde. Je crois que la mémoire de cette sensation auditive nous habite toute la vie et s'appelle la langue maternelle, même s'il s'agit de sons antérieurs à la langue syntaxique, sons qui sans doute génèrent une syntaxe qui conceptualisera ces rapports. Y-a-t-il dans la langue basque des structures suffisamment originales qui expliqueraient du moins en partie l'originalité de l'écriture de Ravel qui ne serait plus alors ni "imposture" ni "artifice". La poésie, dit Paul Valéry, "est une hésitation entre le son et le sens". Ambiguïté que nous retrouvons chez Ravel entre ce qui semble rationnel et ce qui paraît irrationnel. Dans son analyse si intéressante d'un Bertsu de Mihura, Denis Laborde explique comment au niveau du son, une contraction pharyngée ou une palatalisation "contribuent, la première, à un état de tension qui s'accompagne d'une tendance à émettre des sons légèrement surélevés qui aboutit à une modulation du timbre au 1/2 ton supérieur, la seconde, à exprimer sa gentillesse lorsqu'on s'adresse à un ami ou à un enfant". Il

y a donc un phénomène d'anamorphose de la même façon que l'accent américain joue le rôle d'un miroir acoustique déformant, pour imposer un modèle de société par la chanson se référant à ce type de musique dite de "variété", et cela quelle qu'en soit la langue.

Chez Ravel nous avons ce type de contraction pharyngée comme par exemple dans le contre sujet du Boléro au basson et au trombone, ce qui peut être ressenti comme une volonté de transgresser un tabou, L'instrument est souvent utilisé au seuil des limites de ses possibilités, par exemple le solo de cor dans le Concerto en sol, ou le solo de hautbois en octaves brisées etc...Démarche qu'on retrouve chez Stravinsky dont le solo de basson au début du Sacre Du Printemps est un exemple. Il est d'ailleurs regrettable que les progrès techniques des instrumentistes et des facteurs d'instruments enlèvent ce côté périlleux à l'exécution qui lui donnait la dimension d'un rituel. Je trouve que c'est perdre beaucoup de la force de la musique pour ne gagner qu'en confort inutile (exemple 6). On trouve aussi ce qui peut être assimilé à des diphtongues par exemple dans le solo de trombone du boléro, dans le Concerto pour la main gauche, les quintes chromatiques, et les accords avec appoggiature de la quinte, dans la copla de l'Alborada Del Gracioso etc...

## EXEMPLE 6

The image displays two systems of a musical score for 'CONCERTO EN SOL'. The first system, labeled '32', covers measures 32 to 35. The second system, labeled '33', covers measures 36 to 39. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.), Bassoon (Bas.), Clarinet (Coral), Trombone, Piano (Piano), Violin (Viol.), Viola, Violoncello (Vcl.), and Contrabass (C.B.). The second system includes parts for Oboe (Ott.), Flute (Fl.), Clarinet (Coral), Violin (Viol.), Viola, Violoncello (Vcl.), and Contrabass (C.B.). The tempo is marked 'Andante. a piacere' at the beginning of each system. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, particularly in the woodwind and string parts.

## CONCERTO EN SOL

53

© (date) by Editions DURAND, Paris, avec l'aimable autorisation  
des Editions ARIMA Corp. et DURAND. Reproduction interdite

Nous passons maintenant à la syntaxe et n'étant pas linguiste et n'ayant du basque qu'une connaissance très approximative, je n'aurais pas pu préciser mes idées sans l'aide efficace de Mixel Irigoyen que je remercie infiniment. D'ailleurs je le citerai à chaque occasion par gratitude.

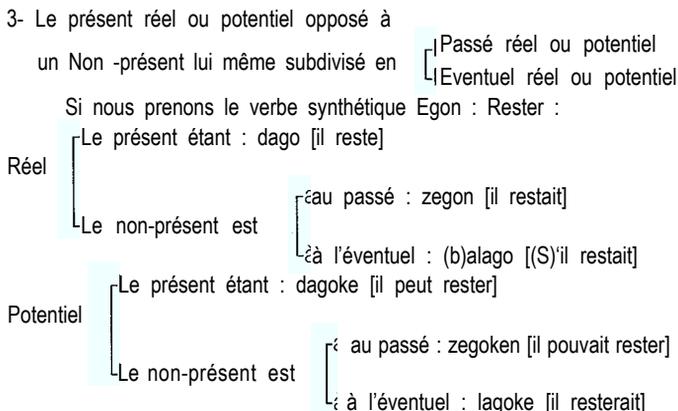
Il me semble qu'on peut établir une série d'oppositions pour déceler les particularités de cette langue, par exemple :

- 1- L'indéterminé sans singulier ni pluriel  
Le déterminé avec singulier et pluriel
- 2- Le verbe intransitif: dont l'action ne s'applique qu'au sujet, qui situe le fait d'être:  
*Oraintxe (ni) hemen naiz*

À l'instant même je suis ici, le nominatif n'a pas de marque. Le verbe transitif : l'ergatif qui porte la marque du suffixe K désignant l'agent, le sujet d'une action transmise sur un complément :

*Goizean Doností (nik) ikusi dut*

Ce matin j'ai vu St Sébastien. L'absence de marque à la troisième personne du singulier ou du pluriel fait du basque dit Jean Haritschelar "une langue du dialogue, possédant par ailleurs des indices personnels faisant référence à d'autres participants" emaiten dautazu vous (tu) me le donnez (vous donnez est impossible).



Le verbe en fin de phrase est "déterminé par tous les autres composants"<sup>3</sup>.

De son côté Mixel Irigoyen fait une analyse passionnante quand il explique : "Alors qu'au passé avec l'auxiliaire au présent (passé composé en français) l'action est en un sens dépassée, cette modalité du parfait auquel on ajoute le suffixe "a" conduit l'action vers son accomplissement : joan da, Il est parti(mais peut revenir)

joana da, Il est parti(de façon irréversible)

dans ce dernier cas le passé entendu comme une action accomplie au parfait-présent s'affranchit de la contrainte chronologique et on peut dire que l'action présente alors un véritable continuum de temps, ce que les grammaires de Laffitte ou de Belloc désignent comme une "nuance de sens perfectif, c'est à dire que le résultat de l'action dure encore ou qu'elle s'est prolongée dans le passé"<sup>4</sup>. "Dans "jeiki jeiki etxenkoak", le suffixe "n", on pourrait dire la particule "n" donne dans "etxen" une notion de temps indéfini ou infini, par opposition à "etxekoak" de "etxean", "le "a", nous dit toujours M. Irigoyen, apportant une idée de présent signifié, c'est à dire ceux de la maison aujourd'hui et non des diverses générations mortes ou vivantes". Le "a" fait exister : "etxe bat ikusi dut pollita dena", une qui est jolie. Dans "aita gurea zeruetan zarena" le "a" est la manifestation d'un présent surgissant et qui va du vécu immédiat à une plénitude exaltée par la répétition. Le "a" est multiforme, il révèle le sujet ou la chose qui devient sujet. Il y a impartialité entre le sujet et l'objet dans leur interactivité : "lan hori, nik egina da", ce travail est mon "faire". Cette impartialité est flagrante dans le Boléro entre les différents paramètres, mélodie, rythme, harmonie tonale ou modale, dans une sorte de rapport incommensurable c'est à dire dans lequel un élément n'a pas de commune mesure avec un autre : par exemple, le rayon d'un cercle et sa circonférence dont le rapport n'est ni rationnel ni un entier, le cercle étant néanmoins une figure absolue dans sa perfection, dans son infinitude et dans son présent. Nous touchons à quelque chose de très profond à la fois dans la langue, dans l'art, les stèles discoidales, la danse, la vie, les champs circulaires, le jeu Urdanka, et, bien sûr chez Ravel.

De même dans "Nik badakit arbosoeak erranik arno onak ez duela parerik", je sais par le dire des anciens que le bon vin n'a pas son pareil, la chose dite passe, grâce au suffixe "ik" du passé au présent sans discontinuité et de ce fait crée un continuum. "Ik" terminale brève comme dans la Sonatine le sol# du premier thème qui remonte comme l'intonation de la phrase parlée. C'est ce passé achevé mais qui se continue dans une temporalité étrange que

<sup>3</sup>Ces exemples sont extraits du livre de J. Allières les Basques, coll. P.U.F., (p54)  
<sup>4</sup>grammaire de Belloc (p 131).

nous évoquions au sujet de la cadence finale du menuet de la Sonatine. La cadence montre que le passé est achevé, le fait que ce soit une cadence plagale repousse ce passé encore plus loin et la résolution se fait dans une résonance qui nous enveloppe de cette étrange temporalité.

Lore pollit bat badut nik, aspaldi begjztaturik,  
*j'ai une jolie fleur qui s'offre depuis longtemps au regard.*

“L'imparfait “ibiltzen zen”, il marchait, est un présent du passé, (le passé étant “ibili da” et le présent “ibiltzen da”), il est une durée, une action non abolie, une idée de la forme sans métamorphose qui s'auto-forme, naît d'elle-même et laisse retentir en elle-même, nous dit toujours M. Irigoyen, la configuration du temps comme un continuum, vibration du passé jusque dans le présent”. Cela fait penser à la Pastorale, à la Chacone qui était une danse basque<sup>5</sup> au Prélude à la nuit et bien sûr au Boléro et à la Valse. Jean-Claude Teboul parle des mélodies de Ravel qui procèdent par “chainons” (valse n° 6 des Valses Nobles et Sentimentales), nous pourrions dire par apposition ou par suffixation et nous sommes bien dans la langue qui elle aussi se cherche des modes et des modalités.

Claude Levi-Strauss a analysé le Boléro en procédant par une série d'oppositions :

Sujet/Réponse  
Contre sujet/Contre réponse  
Mélodique/Rythmique

“C'est à dire, rythme binaire du discours musical dans une métrique ternaire; mélodie dont l'arabesque inégale viole la régularité du mètre ternaire par un recours fréquent à la syncope; opposition entre deux motifs rythmiques qui se succèdent toujours dans le même ordre etc... Ainsi, la mélodie et le rythme entretiennent avec le mètre des relations équivoques. Dès le début, les cordes retirent au premier temps fort sa marque et la transfèrent aux deuxième et troisième temps, qui semblent donc ouvrir la mesure comme par l'effet d'une anacrouse (mais la mélodie est bien définie sur le temps)“.

Ambiguïté entre “Izan” et “Edin” très fréquente, “Izan” et “Edin” faisant la différence entre le déterminé et l'indéterminé, le défini et l'indéfinissable, le réel et le potentiel; c'est à dire est-ce que je m'affirme sur le premier temps et sans équivoque rythmique, mélodique, harmonique, ou est-ce que je pose un problème existentiel?. “Le rythme oscille entre les allures binaires et ternaires; la mélodie oscille entre sujet-réponse et contre-sujet /contre-réponse, et passe de la tonalité de do majeur la plus plate et la mieux assise non pas à une tonalité différente, mais à la même si profondément altérée qu'elle frôle le fa mineur sans jamais l'atteindre”. Ici, il me semble que l'on retrouve plutôt l'opposition tonal/modal, et si le contre-sujet est profondément altéré et se cherche comme une identité, c'est la contre-réponse qui la lui donne par sa résolution dans le mode de mi. Le fa mineur intervient à la fin pour soutenir ce mode énoncé sur la note do et c'est la seule fois où nous avons une cadence IV-I, comme si les deux statuts s'anéantissaient l'un l'autre. Lévi-Strauss précise comment le discours du Boléro se déroule sur trois plans simultanés : “ceux du réel, du symbolique et de l'imaginaire. L'opposition rythmique binaire-ternaire bien réelle; l'opposition symétrie-asymétrie symbolique parce qu'ambiguë, l'imaginaire dans l'opposition du majeur franc, simple au contre-sujet où nulle tonalité définissable n'est atteinte. Alors et comme dans une fugue véritable, les plans superposés du réel, du symbolique et de l'imaginaire se poursuivent, se rattrapent et se recouvrent partiellement jusqu'à la découverte de la bonne tonalité, bien que pendant toute la durée de l'oeuvre, celle-ci fût restée à l'état d'utopie. Aussi, quand la modulation fait enfin se rejoindre et coïncider l'or-

---

<sup>5</sup>Voir étude de Machabey

dre du réel et celui de l'imaginaire, les autres oppositions se résorbent : les principes binaire et ternaire deviennent compatibles par superposition, pour la même raison que l'autonomie apparente entre symétrie et asymétrie cède sous l'effet d'une médiation dont la preuve vient d'être administrée sur le plan tonal. Après un suprême tumulte coupé net, la partition s'achève sur des silences consécuteurs d'un labeur bien rempli". Je pense cependant que nous pouvons en faire une analyse différente quant à la conclusion. En effet, le mi majeur au chiffre 18 apparaît en syncope rythmique et harmonique, la fonction tonale de la basse ne se précisant qu'après l'apparition du sol#. La mélodie se cherche autour du mode de mi, avec do et ré puis fa et sol naturels, peut-être comme broderies bien que la sensible re# n'apparaisse jamais malgré le mouvement dominante tonique à la basse. Par contre sept mesures avant la fin nous avons une cadence parfaite en do majeur avec seconde ajoutée et les glissandi des trombones, rappelant la diphtongue "lau"(quatre) symbole de la terre, avec appui sur le temps, forment une double appoggiature du sol, la bémol-fa dièse, résolue ailleurs, c'est à dire dans l'obstinato rythmique et harmonique. Puis deux mesures avant la fin un accord de fa mineur vient rompre l'union collective des quatre mesures précédentes et la terrible dissonance en syncope, comme une blessure fatale, nous amène, alors que l'obstinato rythmique s'interrompt faisant cette blessure plus douloureuse encore, vers une chute tragique opposant sans pulsation le mode de mi, si riche d'histoire, dans un mouvement descendant, à un chromatisme par mouvement contraire, qui s'écrase sur un accord de do majeur opposant deux mondes de plus en plus incompatibles et n'apportant aucune réponse à rien, mais révélant plutôt l'angoisse d'un rituel, d'un cataclysme irréversible (exemple 7). Cela a la force d'un rituel sacrificatoire. Cela fait penser à Prova d'orchestra de F. Fellini et à son cataclysme final. Le contre sujet au chiffre 2, après ses hésitations opte pour le mode de mi, que les dernières notes de l'oeuvre reprennent. On est loin ici du continuum. Il est intéressant de remarquer parmi les oeuvres de Ravel, celles qui finissent sur le temps et celles qui finissent sur la partie faible de la mesure ou du temps, ou sur une résonance échappant à l'idée d'un temps clos et là nous revenons à l'idée du continuum. D'un côté le Boléro, la Valse finissant sur le temps après un "tournoiement fantastique et fatal"; d'un autre côté le Concerto en sol, le Concerto pour la main gauche, le Tombeau de Couperin et la Rapsodie Espagnole sur la partie faible de la mesure. Sur la résonance: le Quatuor, le Trio, Daphnis et Chloé, l'Enfant et les sortilèges, l'Alborada, Ma Mère l'Oye etc..(exemple 8). Voilà beaucoup d'ambiguïtés créées par toutes ces oppositions et qui échappent au rationnel et donc à des esprits trop cartésiens, mais ce n'est pas fini. Quand je dis : "pilotan ari naiz", je joue à la pelote, et non "pilota jokatzen dut" ce qui voudrait dire frapper, punir la pelote, ou, "iruten ari nuzu", je suis (tu m'as) en train de filer), il y a osmose entre l'actif et le passif. Dans "ikusi zaituzte", il vous a vus ou ils vous ont vu, il y a confusion actif-nominal, tournure amphibologique; nous avons aussi par un redoublement du datif "t" comme dans "eman dautatet" ou "dautet" ils m'ont donné, une possibilité de marquer la précision, la répétition du "t" levant cette fois toute ambiguïté.

Nous abordons là , la question du sujet qui suivant le cas, a ou n'a pas de marque. Il est en quelque sorte double parce qu'il est et parce qu'il agit ou parce qu'il s'offre en action comme dans "iruten ari nuzu", je suis en train de filer, littéralement tu m'as en train de filer, c'est à dire que le "je" disparaît en tant que sujet et se laisse absorber par celui auquel il s'adresse. Le sujet n'existe qu'à travers ou par l'autre qui devient miroir. Il me semble que de la même façon le joueur de pelote n'existe que parce que le mur, avec ses limites et ses pièges, lui renvoie la balle mais aussi l'image révélée de la réalité de son jeu, de sa vérité. Il y a là une attitude proche de l'offrande rituelle de soi-même avec le risque qui fait du jeu un défi, et comme dirait Lacan "un miroir comme formateur de la fonction du "je"". "La conscience, écrit Unamuno, est connaissance participative, elle est con-sentimiento (avec la peine, le senti-

EXEMPLE 7

63

Fl.

1<sup>re</sup> Fl.

Hautb.

Clar.

Cl. B.

Bass.

O. B.

Corn.

en Ré  
Tromp.

en Ut

1<sup>er</sup> et  
2<sup>e</sup> Trb.

3<sup>e</sup> Trb.  
Tuba

Sax.  
T.

Timb.

Tamb.

Sib.  
Harp.

1<sup>er</sup> et  
2<sup>e</sup> Viol.

Alto.

Violon.

C. B.

18

18

Di.

BOLERO

64

Fl.  
pic Fl.  
Hautb.  
Clar.  
Cl. B.  
Bass.  
C. Bass.  
Corns  
en Ré  
Tromp.  
en Ut  
1<sup>er</sup> et  
2<sup>e</sup> Trb.  
3<sup>e</sup> Trb.  
Tuba  
Sax.  
Sax.  
T.  
Timb.  
Tamb.  
Harpe  
Violons  
1<sup>er</sup>  
2<sup>e</sup>  
Violas  
Violles  
C. B.

BOLERO

This page of a musical score for 'Bolero' includes the following parts and markings:

- Fl.** (Flute)
- pté fl.** (Piccolo Flute)
- Hautb.** (Oboe)
- Cor A.** (Cor Anglais)
- Clar.** (Clarinet)
- Cl. N.** (Clarinete en Sol)
- Bona** (Bassoon)
- C. Bona** (Contrebasson)
- Cora** (Cornet)
- en Ré** (Cornet en Ré)
- Tromp. en Ut** (Trompe en Ut)
- 1<sup>er</sup> Trb.** (1<sup>er</sup> Trombone)
- 2<sup>e</sup> Trb.** (2<sup>e</sup> Trombone)
- Tuba**
- S. Sax. T.** (Saxophone Ténor)
- Timb.** (Tambourin)
- Tamb.** (Tambour)
- T. T. Cymb.** (Tambourin et Cymbales)
- Gr. C.** (Grosse Cymbale)
- Harpe** (Harpe)
- 1<sup>ers</sup> Violons** (1<sup>ers</sup> Violons)
- 2<sup>es</sup> Violons** (2<sup>es</sup> Violons)
- Altos** (Altos)
- Violoncelles** (Violoncelles)
- C. B.** (Contrebasse)

Additional markings include *colla baccaria* and *ff* (fortissimo).

BOLERO

66

© (date) by Editions DURAND, Paris, avec l'aimable autorisation  
des Editions ARIMA Corp. et DURAND. Reproduction interdite

BOLERO

EXEMPLE 8

Fin avec résonance:

1) *Ma Mère l'Oye*

52

Gduc Fl. *ff*

Hrb *ff*

Cor A. *ff*

Cl. *ff*

Bsns *ff*

Cors *ff*

Timb. *f*

Trg. *ff*

Cymb. *f*

J. de T. *ff*

Célést. *ff* *glissando*

Harpe *ff* *glissando*

Unis. *ff* *pizz.*

The musical score for page 53 of 'Ma Mère l'Oye' by Maurice Ravel. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- gds fl. (Two flutes)
- fl. (Flute)
- Cor A. (Cor Anglais)
- Cl. (Clarinet)
- Bass. (Bassoon)
- Corn. (Horn)
- Timb. (Trombone)
- Trg. (Trigon)
- Cymb. (Cymbal)
- J. de T. (Jazz de T. - likely a typo for J. de T. or similar)
- Célesta (Celesta)
- Harpe (Harp)
- Viol. (Violin)
- Viola
- Cello
- Double Bass (labeled 'Uais')

The score includes various musical notations such as dynamics (Cresc., All.), articulation (accents, slurs), and performance instructions (arco). The piano part is particularly notable for its intricate arpeggiated patterns.

© (date) by Editions DURAND, Paris, avec l'aimable autorisation des Editions ARIMA Corp. et DURAND. Reproduction interdite

MA MERE L'OYE

2) Alborada del Gracioso

© (date) by Editions MAX ESCHIG, Paris, avec l'aimable autorisation de L'EDITEUR. Reproduction interdite

Fin sur la partie faible du temps:

*Rapsodie Espagnole*

The image displays a page of a musical score for Maurice Ravel's *Rapsodie Espagnole*. The score is arranged in a traditional orchestral layout with multiple staves. At the top left, a box contains the number '88' and the instruction 'Un peu retenu'. At the top right, the number '89' is visible. The instruments listed on the left include: Flûte 1, Flûte 2, Clarinette basse, Cor A, Cor B, Basson, Saxophone, Trompe, Trombone et Tuba, Timbale, Tuba E, Cassin, Tambour, Cymbale, Triangles, Harpe, Voix solistes (Soprano, Alto, Ténor), and Contrebasse. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). A large section of the score is marked 'Un peu retenu' and 'sans résonner', indicating a specific performance instruction. The piece concludes with the instruction 'au Mouvt'.

© (date) by Editions DURAND, Paris, avec l'aimable autorisation des Editions ARIMA Corp. et DURAND. Reproduction interdite

Fin sur le premier temps et sans résonance:

Le Boléro (voir exemple 7. bolero)

ment) et consentimiento c'est compadecer (compatir)“. Quand le basque dit : “anaia hil zaio”, le ou son frère lui est mort, on voit bien que la langue porte en elle cette connaissance participative. Le sujet ne devient pas objet de lui-même mais sujet révélé par lui-même sujet, ce qui supprime la forme personnelle réfléchie, je-me; tu-te etc...Cela est très insolite car il y a comme une double volonté et non une seule agissant sur quelque chose d'inerte, de passif. Je me lève se traduit par “altxatzen naiz”, “les deux termes sont conjugués de façon impartiale entre l'étant et l'agissant si l'on peut dire comme deux demi conjuguaisons, mais qui ne peuvent pas se penser en français par exemple”, me disait Joana Esponde.

Dans “nere burua hilko dut”, je vais me tuer littéralement je vais tuer ma tête, le dédoublement est encore plus net et fait penser à Augusto Pérez de Unamuno à la fois fiction et réalité et qui pose la question, suis-je vraiment ? et que suis-je ?. C. Lévi- Strauss énonce clairement le problème, “il s'agit de savoir, dit-il, si le sujet est le principe de la vérité, de la philosophie, ce d'où il faut partir et ce vers quoi il faut tendre, ou au contraire est-ce que le sujet est l'illusion dont il faut se défaire, est-ce que c'est le principe dont on part ou l'illusion dont on essaye de se déprendre. Philosopher c'est apprendre à se déprendre et d'abord de soi-même”. Il me semble que nous touchons là à une donnée fondamentalement basque, sous la forme du “iruten ari nuzu” ou du “pilotan ari naiz” et qu'on retrouve chez Ravel à travers ses cadences ambiguës, comme si l'on vivait deux consciences simultanément, celle d'être “en activité dans le monde” et celle “d'être en relation vitale avec le monde” dirait E. Ansermet. Elles sont exprimées, par la superposition de la modalité et de la tonalité, dans le Concerto en sol, dans l'Alborada etc... Par le jeu fréquent entre la quarte descendante qui serait plutôt du genre intransitif et la quinte ascendante plus tonique, plus active, “ergative”, intervalles dont l'un est le renversement de l'autre et qui forment ensemble l'octave. On l'entend dans le Concerto en sol, dans la Sonatine etc... Dans la Sonatine la première phrase procède par “chaînon” : premier chaînon avec le suffixe “ik” (sol#) échappant à toute chronologie comme dans “arbasoek erranik” et commençant par la quarte, deuxième chaînon idem sans suffixe donc plus court, troisième chaînon avec quinte ascendante, “ergative”, jubilation conduisant à une série de cadences évitées où chaque septième de dominante a fonction de désinence détournant le sens de la phrase comme au trinquet le “xilo”, le trou, le pan coupé, la planche, le filet détournent le sens de la trajectoire de la pelote. Plus loin l'intensif doux comme le “a” de “pollita dena” et le demi-soupir du premier temps, silence pendant lequel toute l'énergie s'accumule pour déclencher ce présent surgissant comme le geste du buteur au jeu de pelote.

Il y a aussi la septième majeure et son renversement la seconde mineure, dans l'Alborada, Scarbo etc. Il est à remarquer que l'anacrouse est très rare chez Ravel, cet épanchement de soi dont on charge l'autre. Les phrases de Ravel commencent très souvent sur le temps, ou immédiatement après le temps, c'est à dire proposant plus une volonté d'être qu'une passivité. C'est l'idée d'un présent surgissant, comme dans beaucoup de zortziko. La modalité refusant la finitude, marche pourtant irréversible, exprime confrontée à la tonalité, cette ambiguïté dont nous avons parlé à propos du verbe, du présent et du non présent, du réel et du potentiel “izan” et “edin”. Le vocabulaire lui-même nous entretient dans cette ambiguïté avec des mots qui disent quelque chose et le contraire de cette chose, par exemple “hutsa”, le vide, la faute mais aussi la pureté; “hutsa” nous dit M. Duvert permet de construire des concepts du style “huts betea” montrant à la fois l'état de grâce et l'état de péché”. Il y a aussi les servantes de la Déesse mère qui se nourrissent du oui et du non.

Nous retrouvons une fois encore une structure basée sur l'opposition : le oui et le non, le vide et le plein, le 4 et le 5, qui symboliquement représente “lau” l'étendue, la plaine c'est à dire “quelque chose de l'espace” nous dit M. Duvert et Zulaika précise “de “lur” la terre alors

que 5, "bortz" suggère le rond de "ortzi" le ciel". On peut imaginer plusieurs rapports intéressants; par exemple dans la métrique du zortziko, 5/4, l'évocation de la relation ciel/terre, donnant au ciel une unité supplémentaire "Bat" d'où vient "beti", la plénitude" nous dit Zulaika, ou encore celui :  $5 \times 4 = 20$  donnant la base du calcul numérique en Basque etc... A l'intérieur du cercle une imagerie cosmique avec la lune, une étoile, un astre etc..., opposition donc entre quelque chose qui est de l'ordre de l'infini, d'un mouvement circulaire qui ne s'arrête jamais et quelque chose qui peut se repérer par quatre directions. Il y a l'obsession de centrer l'espace et de faire irradier une force à partir du point central, du vide, du "buts" et nos savants tentent aujourd'hui de mettre en équation l'énergie du vide à l'échelle de l'univers; nous retrouvons ces éléments chez Ravel, le vide me semble-t-il pouvant être ces coups de grosse caisse qui tout à coup dégagent une énergie formidable, comme une explosion, dans la Valse, le Concerto en sol etc... Quelques fois sous la forme d'une étincelle tel le fouet qui démarre le Concerto en sol, comparable à une sorte d'anti-musique dans le sens de l'anti-matière c'est à dire une particule opposée aux particules constituant la musique. "Monde circulaire centré" : stèles discoïdales, champs circulaires, jeu "d'urdanka", danses en rond "ingurutxo", cromlechs, etc....

Chez Ravel les phrases s'enroulent souvent sur elles-mêmes, cercle autour d'une note (Concerto en sol, Sonatine) avec très souvent une mise en giration ( le fandango dans la Feria, la Valse etc...) qui va jusqu'au cataclysme apocalyptique avec ou sans résonance suivant les cas. Il y a aussi le déploiement à partir d'une note pivot vers la quinte inférieure et ensuite une immense ouverture vers la quinte supérieure, par exemple au chiffre 165 dans Daphnis et Chloé, dans la Sonatine, etc...

Parmi les personnages peuplant la mythologie basque il y a les "hades" qui sont les petites soeurs des "laminak" et les enfants de ceux qui n'ont jamais pu se décider ni pour le oui ni pour le non. Les "laminak" étant ces êtres mystérieux capables de n'importe quel prodige et qui ne manquent pas comme Mamarro ou Galtzagorri de rappeler Scarbo, comme peut-être aussi Basa Jaun (homme de la forêt) rappelle la bête dans Ma Mère l'Oye, et Mari, Dulcinée ou à la princesse dans l'Enfant et les Sortilèges. Mari semblable à l'image que nous en donne la mythologie, apparaît dans presque toutes ses oeuvres sous la forme de coups de vent, disparaissant dans les grottes, les gouffres où Ravel nous entraîne si souvent (la Feria, Daphnis etc...) "Ce monde là a baptisé nos mentalités et nous a faits" dit M. Duvert et, cette réverie, Ravel nous la fait aussi partager.

Nous aimerions également parler de la fluidité chez Ravel dont G.A. Goldschmidt nous donne une idée si forte : "l'inconscient, dit-il, est fait comme la mer, on a toujours une sensation de verticalité, l'inconscient dirait-on se situe quelque part dans l'espace de l'âme, il est toujours plus au fond, mais c'est aussi du fond que tout ne cesse de remonter, d'où cette contrainte de répétition, ce retour du refoulé". "L'eau dans une carafe a la forme de celle-ci, sans pour autant être carafe"; du miroir et de Narcisse, illusion, fantôme visuel et sonore, autant de domaines entre autres que nous pourrions approfondir et là nous sommes très loin de "l'artifice", du "prestidigitateur" et de "l'imposture".

Il faudrait encore parler de l'idée du temps chez Ravel, chez les Gnostiques et dans le chant sacré au moyen-âge qu'Anne-Marie Deschamps analyse si bien; de la symbolique des nombres dans la langue ("zazpi ahalak egin" littéralement faire les sept possibles, c'est à dire "se mettre en quatre"; "hamaika aldiz" littéralement onze fois, que nous traduirions : trent six fois (je l'ai déjà fait, je l'ai déjà dit trente six fois)) ou des détournements de sens dans le vocabulaire "pesta berri" littéralement la nouvelle fête pour "la fête Dieu", "deus berririk" rien de neuf, etc..., de la métrique populaire basque, sujet traité remarquablement par J. Haritschelhar etc...

Et pour terminer de façon poétique j'aimerais lire une page de J. Lacarrière tirée du récit "Le pays sous l'écorce" et qui est si proche du lever du jour de Daphnis et Chloé:

“Car ce que d’abord on éprouve face au jour renaissant,  
n’est pas le surgissement ou la montée du blanc  
mais un départ, une désadhérence  
comme si la nuit perdait sa peau d’étoiles.  
Ensuite et seulement ensuite,  
voici le blanchissement de l’astre qui ascend,  
voici la chaux vive des rayons,  
l’ivresse incarnate de la terre”.

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANSERMET Ernest, 1961, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine, Neuchâtel*, édition de la Baconnière.
- BELLOC, 1950, *Ezkila méthode basque*, Bayonne, Ezkila, 1963.
- DARROBERS Jean Noël, Marins et corsaires, les ancêtres cibouriens de Maurice Ravel, *Ekaina*, n° 22, p78-95, St Jean De Luz, Amalur, 1987.
- DUVERT Michel, *Etude d'un jeu de bergers basques en Soule: Urdanka*, Anuario de Eusko Folklore, tome 36, p49-58, Fundacion Jose Miguel de Barandiaran, 1990.
- JANKELEVITCH Vladimir, 1956, *Ravel*, Paris, Seuil, 1988.
- JORDA GALLASTEGUI Enrique, 1978, *De canciones, danzas y músicos del País Vasco*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca.
- LAFITTE Pierre, 1944, *Grammaire Basque (Navarre-Labourdin Littéraire)*, St Sebastien, Elkar, 1978.
- LEVI STAUSS Claude, 1961, *L'homme nu*, Paris, Plon.
- MACHABEY Armand, Les origines de la chaconne et de la passacaille, *Revue de Musicologie*, n° 1 et 2, p1, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1946.
- PIALLOUX Georges, Ravel et l'Euskara, *Ekaina*, n° 49, p7-17, St Jean De Luz, Amalur, 1994.
- ROLAND-MANUEL Claude, Maurice Ravel ou l'esthétique de l'imposture, *Revue Musicale*, n° 6, p16-22, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1925.
- TEBOUL Jean -Claude, 1988, *Ravel, le langage musical dans l'oeuvre pour piano*, Paris, Le Léopard d'Or.
- UNAMUNO Miguel, 1990, *Brouillard*, Ballestero Catherine, Paris, Seguer.
- ZULAIKA Joseba, 1987, *Tratado estético-ritual vasco*, Baroja.

## BIBLIOGRAPHIE

- AZKUE Resurrección Maria de, 1968, Cancionero popular del País Vasco, St Sebastien, Auñamendi.
- BERNSTEIN Léonard, 1982, *La question sans réponse*, Odile Demange, Paris, Robert Laffont
- CORTOT Alfred, Le souvenir de Maurice Ravel, *La Revue Musicale*, n° spécial décembre, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1938.
- GIL-MARCHEX Henri, La technique de piano, *Revue Musicale*, n° 6, p28-46, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1925.
- JOURDAN-MORHANGE Héléne, Mon ami Ravel, *La Revue Musicale*, n° spécial décembre, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1938.
- NARBAITZ Pierre, 1975, *Un orfèvre Basque*, Maurice Ravel, Biarritz.
- SAMAZEUILH Gustave, Maurice Ravel en Pays Basque, *La Revue Musicale*, n° spécial décembre, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1938.