“ La Vénus au griffon ; Ravel au labyrinthe ”

Laurent Susini

▶ **To cite this version:**

Laurent Susini. “ La Vénus au griffon ; Ravel au labyrinthe ”. dans Figures et normes. Mélanges offerts à Gérard Berthomieu, dir. N. Laurent, C. Narjoux et C. Reggiani, Dijon, EUD., 2014. hal-02507264

HAL Id: hal-02507264
https://hal.science/hal-02507264

Submitted on 12 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La Vénus au griffon : *Ravel* au labyrinthe

Rien dans les mains, rien dans les poches.

Une naissance en forme de *contre-chant* burlesque ouvre le *Ravel* d'Échenoz : s'arrachant à l'atmosphère « amniotique » de sa salle de bain, le compositeur de 52 ans y figure une curieuse Vénus anadyomène, surgi, plutôt que de la nacre d'une conque, des eaux d'une baignoire trop grande pour lui. Or pour parodique qu'elle soit, cette baignoire ne doit cependant pas tromper : à cet accessoire près, le Ravel d'Échenoz n'a rien de la « Clara Venus » rimbaldienne, et son évocation se veut moins traversée par un vent de révolte aux tourbillons profanateurs, que par le sourire d'une Blague enfin domestiquée, ne valant pas tant *nil admirari* que mise à distance et en tension. Non, certes, « la Blague qui défie la mort[1] », ou le sommeil qui en est l'image : « on ne […] voit pas plus » ce dernier, note un narrateur aux accents soudain moralistes, « qu'on ne regarde le soleil en face[2] ». Mais du moins cette blague « railleuse effrontée du sérieux et du triste de la vie avec la grimace et le geste de Pierrot » ; cette blague et son « refus du dogmatisme[3] » où Ravel, de son propre aveu, rejoint pleinement Satie[4] ; cette blague, enfin, qui à défaut de pouvoir suspendre le moment de *conclure*, pour détourner le mot de Flaubert, s'applique cependant à jouer avec lui.

Indice du rôle déterminant qui leur est assigné par l'auteur, un même jeu sur les disproportions et, partant, une même ironie associent, dans *Ravel*, son incipit-à-la-Vénus et le passage retenu par sa quatrième de couverture. À l'antithèse opposant le « corps trop léger » de Ravel à son affectation militaire comme conducteur « de poids lourds » – « c'est ainsi qu'un jour on avait pu voir un énorme camion militaire descendre les Champs Élysées, contenant une petite forme en capote bleue trop grande »[5] –, répond ainsi le spectacle d'un individu de « petite taille » (mais ne vient-il pas de naître, fût-ce symboliquement ?) peinant à s'extraire du « bord élevé » d'une baignoire[6]. Or, semble-t-il, le sourire de ces évocations tend simultanément à définir par tropes interposés les contours d'un drame que l'élégance du compositeur et de l'auteur réunis leur interdisent, le plus souvent, d'exprimer à découvert : drame d'un corps et d'une conscience soudain captifs de la maladie, et prisonniers d'une enveloppe où ils ne peuvent plus apparaitre que *perdus*.

La structure circulaire de *Ravel* est, à ce titre, exemplaire de l'enfermement du personnage en lui-même, et de la manière dont le récit compose avec cette contrainte, à la manière dont on s'accommoderait de la règle d'un jeu : c'est que de subtils échos associent la naissance symbolique de Ravel à sa mort, et au-delà, les premier et dernier chapitres du roman d'Échenoz. Au « pied droit » du compositeur dans sa baignoire répond, par exemple, « le volet frontal droit » qu'on lui retire sur la table d'opération ; au « peu d'eau chaude » que, « par intermittence », il « rajout[e] » dans son bain, le « peu d'eau » que, « plusieurs fois », on lui « injecte » dans le cerveau ; aux « cheveux perdus » dans « l'eau savonneuse », ses « cheveux qui tombent » lorsqu' « il faut lui raser le crâne » avant de l'opérer ; à la mention de Ravel plongé « jusqu'au cou dans son bain » et

---

1 Jules et Edmond de Goncourt, *Manette Salomon*, éd. M. Crouzet, Paris, Gallimard, folio classique, 1996, chap. VII.
2 *Ravel*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 68.
3 Jules et Edmond de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, chap. VII.
4 Voir Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris, Fayard, 1986, p. 617.
5 *Ravel*, p. 36-37.
6 *Ravel*, p. 7. *Cf.* p. 31 : « Quoique sa cabine soit bien sûr plus petite que la maison de Montfort, elle produit un effet doublement inverse : trop vaste en un sens, elle donne en même temps à son corps la mesure exacte que vous accorde une chambre d'hôpital : place principale mais atrophiée, sans rien d'autre à quoi s'accrocher que soi-même : on se sent encore dans un sanatorium flottant. »

dont seule la tête dépasse donc des eaux, sa résignation finale à l'idée qu'on « lui coup[e] cabèche »[7] – et l'on pourrait poursuivre…

Un tel soin à unir l'incipit à l'explicit en construisant l'un et l'autre à partir des mêmes motifs constamment déplacés, ne manque pas de traduire la complémentarité, plutôt que l'antagonisme, de la naissance et de la mort évoquées par l'auteur. L'essentiel est cependant que cette complémentarité ne se donne pas à penser sur le mode de la simple prolepse tragique, et que le compte-à-rebours lancé à la toute fin du premier chapitre (« Il lui reste aujourd'hui, pile, dix ans à vivre ») importe moins, en définitive, que le constat de la coïncidence des extrêmes qui l'introduit immédiatement (« C'est *la première fois* qu'il […] va [en Amérique du Nord], ce sera *la dernière*[8] »), et dans lequel l'aquoibonisme expéditif des multiples « enfin bon[9] » et « de toute façon[10] » ponctuant le récit semble trouver sa pleine raison d'être. C'est qu'à l'évidence, naissance symbolique et mort médicale ne constituent jamais ici que les deux extrémités d'une même boucle.

Un indice glissé dans l'incipit doit, à ce titre, retenir l'attention : la conque dont émerge Ravel-Vénus est une baignoire, certes, mais « montée sur pieds de griffon ». Il sera loisible de n'y voir qu'un détail parmi d'autres, participant de la tension documentaire du « roman », et traduisant notamment l'attachement d'Échenoz à reconstituer le décor de ces années 1920-1930, quitte à meubler le *France* d'éléments de paquebots antérieurs (ainsi ce « grand escalier en marbre jaune et pierre grise de Lunel[11] » emprunté à celui de *L'Ile de France*[12]) ou à sur-imprimer à ses menus de gala (« très banalement somptueux – caviar, homards, cailles d'Égypte, œufs de vanneau, raisin de serre[13] ») ou aux marquèteries de son fumoir (« dont les murs d'acajou sont incrustés de nacre ») celles et ceux du *Titanic*[14]. Le symbolisme mythologique traversant l'incipit engage cependant à dépasser cet horizon décoratif de *roman en costume*, et à considérer les pieds de griffons pour ce qu'ils sont : au moins autant l'ornement caractéristique d'une « baignoire 1900 », qu'une discrète façon d'inscrire au cœur de la naissance symbolique du héros l'image même de sa mort. Procédé singulier, sans doute, mais dont l'allusion finale à l' « ouv[erture] transversal[e] » de la « dure-*mère* » marquant non la naissance, mais le décès du compositeur offre un saisissant négatif ; ou que reconduisent plus simplement le nom de la première étape prêtée à l'odyssée ravélienne, cet hôtel *Terminus*[15] où viennent se confondre points de départ et d'arrivée, et la mention de ce bar *Criterion*[16] auquel le compositeur attend son premier train, et qui invite donc, par le détour de la langue grecque, à le voir convoqué au Tribunal du Jugement à l'orée même de ses aventures.

Dès son instauration dans l'empire assyrien, le griffon tend à marquer un seuil – qu'il le garde ou qu'il aide à le franchir –, ce qui peut s'entendre en termes architecturaux (… ou

---

[7] Toutes citations extraites de *Ravel*, p. 7-8 ou p. 122-123.

[8] *Ravel*, p. 18. Nous soulignons.

[9] Voir par exemple p. 14 : « Enfin bon, il verra à son retour » ; p. 45 : « Bref il joue mal mais enfin bon, il joue. » ; p. 76 : « Enfin bon, dit-il en se levant avant de retourner nager, des fois que ça marcherait comme *La Madelon*. »

[10] Voir par exemple p. 17 : « De toute façon, c'est un journal de droite, n'est-ce pas. » ; p. 65 : « de toute façon ces disques il les écoute très peu. » ; p. 67 : « il n'a jamais bien dormi de toute façon » ; p. 75 : « De toute façon, ce n'est qu'un ballet » ; p. 93 : « de toute façon, c'est à peine s'il y mettra les pieds » ; p. 115 : « Il a toujours été fragile de toute façon. »

[11] *Ravel*, p. 14.

[12] Voir Alain Dewerpe, « Du style français. Les conventions nationales du paquebot comme produit matériel et imaginaire social, 1900-1935 », dans *Le Travail et la nation. Histoire croisée de la France et de l'Allemagne*, dir. B. Zimmermann, C. Didry et p. Wagner, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999, p. 300.

[13] *Ravel*, p. 42.

[14] Voir, concernant le dîner de gala du *Titanic*, le témoignage de Mme Walter Douglas, passagère rescapée de première classe : http://titanic.pagesperso-orange.fr/page73.htm ; et concernant le décor du fumoir du *Titanic*, la description figurant à l'adresse suivante : http://titanic.pagesperso-orange.fr/page24.htm ; tous deux réintégrés presque mot à mot par Échenoz.

[15] Voir p. 15 : « Hélène gare sa modeste Peugeot devant l'hôtel Terminus » ; et p. 17 : « laissant les factotums du Terminus grouper les bagages en pyramidion sur le bord du quai. »

[16] *Ravel*, p. 15-16.

diégétiques, comme dans le présent incipit de *Ravel*), mais aussi bien métaphysiques : d'où le lien privilégié qu'il acquiert progressivement avec les rites funéraires, et sa spécialisation dans l'antiquité romaine comme animal psychopompe. Greffant sur l'arrière d'un lion la tête, les ailes et les griffes d'un aigle, cet animal fabuleux était également susceptible de porter sur son dos diverses divinités ou néréides. En l'occurrence, son association implicite à Vénus ne manque pas de conférer à l'incipit de *Ravel* des harmoniques qui n'eussent sans doute pas échappé au compositeur des *Trois Poèmes de Mallarmé*, en suggérant la part funèbre de toute beauté émergente. Mais on retiendra surtout, dans le cadre de cet article, que la simple mention du griffon suffit à faire d'une naissance symbolique une mort, en confondant l'une à l'autre et en assurant *de facto* le bouclage du roman sur lui-même – comme l'enfermement de son héros dans cette boucle sans commencement ni fin clairement assignables, à l'image de ces paraphes apposés sur le livre d'or du paquebot *France*, « ornés de boucles », justement, « arabesques, spirales, allers-retours, […] relevés de mystérieux points et traits » et « à ce point sophistiqués » qu'il est parfois même « impossible […] *d'établir dans quel sens [ils] ont été tracé[s], dans quel mouvement l'auteur a commencé sa petite œuvre pour la mener à terme*[17] ».

On ne niera pas la part de formalisme, voire de procédé à l'œuvre, dans ce type de bouclage textuel hérité de Manchette[18], et dont *Je m'en vais*[19], entre autres, ou *Courir*[20], proposent diverses illustrations. Il n'est cependant pas indifférent qu'à l'intérieur de cet espace circulaire ainsi défini par le texte, un même motif tende à courir avec insistance : celui du minotaure, dont le nom n'apparait certes qu'une seule fois dans le roman[21], mais dont l'hybridité répond à celle du griffon[22], et dont la corne, surtout, ne cesse de pointer au fil des pages, insinuant sa menace avec un art de la suggestion et du détournement jamais en défaut. Certes, rien ici de bien spectaculaire ; mais une tension d'autant plus grande que toujours insidieuse. La mention des « arènes de *Saint-Sébastien*[23] », par exemple, ne laisse pas d'étendre insensiblement l'ombre portée de la corne jusque sur les allusions à *La Flèche d'or* de Conrad[24], à la « longue Pierce-*Arrow* noire décapotable » du séjour new-yorkais[25], voire au projet de la *Jeanne d'Arc*[26] un temps ourdie par Ravel. Dans la dernière page du roman, de même, l'évocation de la « corne ventriculaire » ponctionnée par les chirurgiens, ne manque pas de rappeler, dans le premier chapitre, la « boucle

---

17 *Ravel*, p. 47.

18 *Cf.* Jean-Patrick Manchette, *La Position du tireur couché* [1981], dans *Romans Noirs*, Paris, Gallimard, Quarto, 2005, *p.* 875 : « C'était l'hiver et il faisait nuit. Arrivant directement de l'Antarctique, un vent glacé s'engouffrait dans la mer d'Irlande, balayait Liverpool, filait à travers la plaine du Cheshire (où les chats couchaient frileusement les oreilles en l'entendant ronfler dans la cheminée) et, par-delà la glace baissée, venait frapper les yeux de l'homme assis dans le petit fourgon Bedford. » (premières phrases du premier chapitre) ; et p. 978 : « Et parfois il arrive ceci : c'est l'hiver et il fait nuit ; arrivant directement de l'Arctique, un vent glacé s'est engouffré dans la mer d'Irlande, a balayé Liverpool, filé à travers la plaine du Cheshire où les chats couchent les oreilles en l'entendant hurler et passer » (première phrase du dernier chapitre).

19 Voir *Je m'en vais*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 7 : « Je m'en vais, dit Ferrer, je te quitte. » (première phrase du roman) ; et p. 253 : « Bon, dit Ferrer, mais je ne reste qu'un instant, vraiment ; je prends juste un verre et je m'en vais. » (dernière phrase du roman).

20 Voir *Courir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 7 : « Les Allemands sont arrivés en Moravie. Ils y sont arrivés à cheval, à moto, en voiture, en camion, mais aussi en calèche… » (premières phrases du premier chapitre) ; et p. 135 : « Les Soviétiques sont entrés en Tchécoslovaquie. Ils y sont arrivés par avion et en chars d'assaut. » (premières phrases du dernier chapitre).

21 Voir *Ravel*, p. 107 : « Comme ces temps-ci les surréalistes s'évertuent à s'agiter, ils ont l'idée d'inviter du beau monde au siège du *Minotaure.* »

22 L'importance prêtée à la question de l'hybridité – thématique, stylistique – dans *Ravel*, engage à accorder à ce rapprochement toute l'attention qu'il ne semble pas mériter de prime abord. *Cf.* par exemple, p. 15 : « une Salmson VAL3, bicolore » ; p. 88 : « il veut engendrer, simultanément, des jumeaux. / Mais ce seront des jumeaux hétérozygotes » ; ou p. 93 : « C'est Leyritz qui en dessine le décor dans un style mi-paquebot mi-dentiste ».

23 *Ravel*, p. 93. Nous soulignons.

24 Voir *Ravel*, p. 28-49. On retrouve d'ailleurs dans *Conrad* les quatre principaux phonèmes, [k], [ɔ], [ʁ] et [n], présents dans *corne*.

25 *Ravel*, p. 51.

26 *Ravel*, p. 87.

de corne » portée par Hélène. Et cette boucle de corne, elle-même, ne manque pas de surgir au sein d'une description vestimentaire inhabituellement précise, en forme d'exposition virtuose du motif… [kɔʁnə] :

> Au bas de la volée de huit marches étroites, freins serrés dans la rue en pente, statiONNE donc la 201 au volant de quoi HélENE frissONNE en piANotant sur lui du bout de ses doigts laissés A Nu par des mitAINEs en tRiCOt bouton d'OR. HélENe est une assez jolie femme qui pourrait ressembler un peu à ORANE Demazis, pour ceux qui se souviennent d'elle, mais dans ces années-là pas mal de femmes peuvent avoir un petit quelque chose d'ORANE Demazis. Sous son manteau de sCOnce dont elle a relevé le COl, elle porte une robe à CORsage allongé, taille surbaissée avec effet de veste, la partie jupe ORNée d'une bande ponctuée d'une boucle de CORNe, le tout en nuance pêche et ORNé d'un motif végétal[27].

La succession des majuscules parle à elle seule. Le verbe *stationne* installe d'abord la séquence [ɔnə], modulée par *Hélène*, reprise par *frissonne* et à nouveau modulée par *pianotant*, *à nu* et *mitaines*. *Tricot* réunit ensuite les phonèmes [k] et [ʁ], ici associés au [ɔ] de *stationne* et *frissonne*, mais dans un désordre que commence à rétablir *d'or,* avant qu'*Orane*, combinant quatre des cinq phonèmes désormais mis en place, ne précise la succession centrale O-R-N-E. *Sconce* puis *col* introduisant enfin la séquence initiale [kɔ], poursuivie en [kɔʁ] par *corsage*, il ne reste plus qu'à associer ce dernier terme à *ornée*, qui reprend et affine l'acquis d'*Orane*, pour obtenir logiquement *corne*, que le polyptote final impliqué par *ornée* permet de prolonger en lui prêtant toute la résonance voulue.

Non, certes, qu'un tel soin à introduire et imposer un tel motif trahisse la moindre tension vers une littérature comme tauromachie[28]… Le très peu de pages séparant l'évocation de la revue surréaliste *Le Minotaure* de la mention du titre *Dédale 39*[29] le suggère assez : il ne s'agit dans *Ravel* que de dire le drame d'un homme qui se *perd*, ou, pour le formuler plus précisément, le drame de sa confrontation à son propre labyrinthe et au monstre qu'il enclot.

C'est qu'aux thèmes de l'enfermement dans la maladie et de l'issue introuvable[30], Échenoz ne cesse d'associer celui de la trajectoire incohérente et de la quête sans fin qu'elle suppose[31]. L'épisode américain est en cela exemplaire. Ravel, d'ordinaire si méthodique, a-t-il coutume de « se peigne[r] sans négliger un sillon[32] » ? Loin des lignes si nettement tracées dans sa chevelure, « on lui [monte] un itinéraire aberrant », « un parcours aussi déconcertant que celui d'une mouche dans l'air et qui va lui faire effectuer, du glacial au tropical, des allers-retours absurdes, escales incertaines et dérivations incongrues au fil de vingt-cinq villes traversées. » Et en fait de divagations[33], égarements[34] et autres *tours imprévus*[35], les girations plus européennes qui

---

[27] *Ravel*, p. 10-11.

[28] *Cf. Ravel*, p. 92-93 : « Mais enfin ce n'est pas si grave puisqu'on file dès le lendemain dans l'Hispano d'Edmond Gadin, le père de Marie, voir toréer Marcial Lalanda (oreille et division), Enrique Torres (ovation et sifflets) et Nicanor Villalta (silence et silence) ». L'union du style télégraphique et de la gradation inverse suggère avec humour et discrétion le peu de prise des thèses d'un Leiris sur le narrateur.

[29] Voir *Ravel*, p. 101 : «De l'autre [projet], qui porte pour l'instant le nom de code *Dédale 39*… »

[30] Voir *Ravel*, p. 104 : « ses idées, quelles qu'elles soient, lui semblent toujours rester en prison dans son cerveau. » ; p. 117 : « Il observe tout cela clairement, […] enterré vivant dans un corps qui ne répond plus à son intelligence » ; p. 118 : « Maintenant il […] se révolte en vain […] d'être enfermé à l'intérieur de soi. »

[31] Sur le lien *a contrario*, entre cohérence et repos, voir *Ravel*, p. 24-25 : « l'ombre de l'ennui pointe son nez, main dans la main avec le retour en boomerang de la fatigue : ces métaphores incohérentes attestent aussi bien qu'il ne serait pas mal de se reposer un peu. »

[32] *Ravel*, p. 8. *Cf.* p. 75 : « Ravel presque habillé veut à tout prix lisser ses cheveux ».

[33] Voir *Ravel*, p. 13 : « Hélène, hésitant devant un carrefour, laisse divaguer un instant la voiture » ; ou p. 87 : « il y a bien de vagues projets ».

[34] Voir *Ravel*, p. 105 : « sa main gauche s'obstinant à s'égarer vers la droite du clavier quand elle n'y a rien à faire. » ; p. 93 : « Voici qu'il s'égare un peu. »

[35] Voir *Ravel*, p. 106 : « certains mouvements […] prennent un tour imprévu ».

s'ensuivent[36], les multiples allers-retours effectués entre Montfort-l'Amaury et Saint-Jean-de-Luz[37], l'indifférence de Ravel envers le studio de Levallois qui lui éviterait la peine des déplacements Paris/Montfort, et sa tendance d'insomniaque elle-même à « tourner dans [sa] maison jusqu'à pas d'heure » ou « dans son lit en tout sens[38] » sans pouvoir trouver le repos, n'apparaissent pas moins emblématiques du *perpetuum mobile*[39] d'un homme « se laissant dériver en attendant les secours »[40] et qu'on pourrait aussi bien « voir se perdre indéfiniment »[41].

Or, le fait est décisif, bien rares sont les récits de perte ou de quête dans *Ravel*, où ne vienne percer la pointe d'une corne, jointe à une allusion au labyrinthe, au fil d'Ariane voire au mythe d'Icare[42] – et ce, d'un bout à l'autre de l'ouvrage, à intervalles de plus en plus précipités. Ainsi, dès le premier chapitre, peu après l'exposition du motif [kɔʁnə] : entre les deux premières occurrences des verbes *chercher* et *trouver* figurant dans le roman (« faute d'avoir pu trouver *Le Populaire* » et « cherchant et trouvant son nom »), se dresse, sans qu'on y prenne d'abord garde, la mention du « Paquebot *Cap Arcona*[43] ». Simple hasard ? Un peu plus tard, à Saint-Jean-de-Luz, Ravel n'a pas le temps de « retrouver ses amis », qu'il court déjà voir des « taureaux » et se heurte à l' « *inexpugnable réseau* de traités, contrats, signatures et copyrights [qui] protège *Iberia*[44]. » Et quand, de nouveau à Saint-Jean-de-Luz, il « retrouve son piano, son maillot et ses habitudes », mais « oubli[e] la pochette de son habit », c'est pour « *file*[r] dès le lendemain […] voir toréer Marcial Lalanda […] aux arènes de Saint-Sébastien.[45] » L'épisode viennois, de même, voit-il Ravel « oubli[er] ses chaussures vernies » et Marguerite Long l'assurer de ce qu'il « trouver[a] les mêmes » ? « Le mécanicien du train suivant […] se *débrouille* pour les récupérer », et le dîner qui suit « se présente comme […] une *corvée* » – mais « *l'alcool* aidant […] *de fil* en aiguille au bout d'une heure ou deux c'est formidable[46]. » Toujours à Vienne, sur le quai de la gare, Marguerite a-t-elle le malheur de ne plus « trouve[r] » les billets de train, et de se lamenter en « *s'emmêlant* les doigts au fond du sac » ? Ravel la traite froidement de « *conne* », et, sitôt les billets retrouvés, « se replonge dans son journal sans plus s'intéresser à son *escorte*[47]. » Et, une nouvelle fois, l'on pourrait poursuivre… Échenoz évoque-t-il l'écriture de Ravel, qui « perd son élégance pour devenir hésitante, maladroite, en route vers l'illisible » ? Il transporte immédiatement son héros au « siège

---

[36] France, puis Espagne, France (p. 79), Angleterre (p. 81), Espagne (p. 81-82), Angleterre, Autriche (p. 86), France (p. 87), Autriche (p. 95), Roumanie (p. 99), Pologne, France (p. 100), Suisse (p. 110), France (p. 111), Espagne, Maroc (p. 112), Espagne (p. 113), France (p. 117).

[37] Montfort (p. 62), Saint-Jean-de-Luz (p. 73), Paris (p. 75), Saint-Jean-de-Luz, Montfort (p. 76), Saint-Jean-de-Luz (p. 91), Paris (p. 93), Saint-Jean-de-Luz (p. 106), Paris (p. 107).

[38] *Ravel*, p. 67. *Cf. ibid.* p. 83 : « tout en se retournant dans son lit pendant des heures ».

[39] *Ravel*, p. 39 : « au bout d'un bon quart d'heure ils ont achevé le dernier mouvement, *Perpetuum mobile* ». *Cf.*, au rebours, l'aspiration liminaire à un *perpetuum immobile* : « Mieux vaudrait rester jusqu'au cou dans son bain, des heures sinon *perpétuellement* » (nous soulignons).

[40] *Ravel*, p. 107.

[41] *Ravel*, p. 121.

[42] Ravel, nouvel Icare ? Il est au moins singulier que le compositeur définisse son projet de *Dédale 39* comme un « avion en ut » au compositeur Manuel de Falla… dont le nom ne manque pas d'évoquer, en contexte, l'anglais *to fall* (p. 101). Et il n'est pas moins remarquable qu'Échenoz s'ingénie à noter, s'agissant du sommeil recherché par Ravel, qu' « [o]n ne le voit pas plus qu'on ne regarde le soleil en face » (p. 68) ; ou, concernant son éclatante gloire, que « [c]e *rayonnement* produit aussi peut-être un petit vertige car, lui d'ordinaire ironique et détaché, voici qu'il s'égare un peu » (*Ravel*, p. 93, nous soulignons). Sans même compter les diverses allusions à l'écoute des « cires » et l'évocation de la « grande phrase qui coule » du deuxième mouvement du *Concerto en sol* (p. 89).

[43] *Ravel*, p. 16-17.

[44] *Ravel*, p. 73-74. Nous soulignons « inexpugnable réseau ».

[45] *Ravel*, p. 91-93. Nous soulignons.

[46] *Ravel*, p. 95-96. Nous soulignons.

[47] *Ravel*, p. 98-99. Nous soulignons. Le choix de *conne* est d'autant moins indifférent sous la plume d'Échenoz, qu'à en croire Rubinstein, témoin de la scène, Ravel avait plutôt employé le terme de *salope*, qui ne permettait aucune réverbération de *corne*. Voir Arthur Rubinstein, *Ma jeune vieillesse* : « Ravel ne semblait même pas s'apercevoir de ma présence et marmonnait des injures à l'adresse de Marguerite Long. "La salope ! Cette idiote, il faut toujours qu'elle oublie quelque chose. Elle a égaré les billets cette salope." » (cité par Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, *op. cit.*, p. 660).

du *Minotaure*[48] ». Certains « gestes familiers » du compositeur « commencent[-ils] à […] manquer leur but » ? Nous le retrouvons aussitôt « aux arènes » : « il fouille longuement ses poches sans pouvoir expliquer ce qu'il y cherche au juste[49]. » Ou « sur son balcon à Montfort, dans un fauteuil, le regard perdu vers la vallée » :

> il va chaque jour marcher longuement dans la forêt. Il ne s'y perd jamais. Mais c'est le monde qu'il perd avec ses objets : dînant un soir avec son éditeur, le voilà qui saisit sa fourchette par les dents[50]

… comme on saisirait un taureau par les cornes. « Bref, ça ne va plus du tout » – et, comme par nécessité, pour le lecteur désormais familier de telles dérivations, « Ida Rubinstein *s'en mêle*[51]. »

Fil d'Ariane ou corne de taureau, la fréquence des allusions aux mythes associés au labyrinthe ne manque pas de prendre, au-delà du caractère toujours ludique de leurs modalités, les inflexions discrètement pathétiques qu'il convient. C'est qu'Alzheimer ou tumeur, le dédale où s'égare Ravel est bien celui de son cerveau malade, dont les dernières pages du roman scrutent attentivement « les circonvolutions »[52]. Or ce n'est pas le moindre piège de l'œuvre, que, dévoilé au dernier instant, le plan du labyrinthe ne permette pas plus d'en sortir que d'esquisser la moindre hypothèse quant au moyen de le faire :

> On tombe sur un cerveau légèrement affaissé à gauche mais plutôt normal, sans aspect de ramollissement particulier même si les circonvolutions, pas trop atrophiées non plus, sont séparées par de l'œdème. […] bref on n'est pas très avancé.

Suivant une boucle qui ne surprendra plus, le cerveau offert au regard dans les toutes dernières pages ne reste pas moins muet que ce mystérieux « grand tableau ficelé dans du papier journal[53] » que, vers l'entrée de Sèvres, portait un piéton dans le premier chapitre. Dépassant ainsi les oppositions du couvert et du découvert, du visible et de l'invisible, du sillon et de la circonvolution, *Ravel* et sa ligne supposément claire servent en dernière instance un drame de l'indéchiffrable[54], du *sens* introuvable et, somme toute, du mystère. Ce que suggérait, semble-t-il, le fameux griffon liminaire, gardien des âmes mortes, certes, mais aussi bien des secrets, en raison de l'étymologie fautive qui lui est communément adjointe : non tant γρύψ, « animal fabuleux », que γρῖφος – « filet, lacis, enchevêtrement ». Énigme.

Laurent Susini
Université Paris-Sorbonne
EA 4509

[48] *Ravel*, p. 107.
[49] *Ravel*, p. 106.
[50] *Ravel*, p. 111.
[51] *Ibid.*
[52] *Ravel*, p. 123.
[53] *Ravel*, p. 13.
[54] Voir *Ravel*, p. 47 : « il est […] impossible de décrypter les noms qu'elles sont supposés incarner » ; et plus encore p. 34 : « Ravel, en essayant de déchiffrer son titre, manque de se déboiter discrètement le cou » – avant qu'on n'en vienne justement à lui « couper cabèche »…