

La chute du voile de tulle. Considérations sur la fonction de la mélodie dans *L'enfant et les sortilèges* de Ravel

Andrea Malvano

Volume 4, Number 2, 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1043222ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1043222ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Observatoire interdisciplinaire de création et recherche en musique (OICRM)

ISSN

2368-7061 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Malvano, A. (2017). La chute du voile de tulle. Considérations sur la fonction de la mélodie dans *L'enfant et les sortilèges* de Ravel. *Revue musicale OICRM*, 4(2), 99–117. <https://doi.org/10.7202/1043222ar>

Article abstract

This article focuses on the musical processes used by Ravel to create emotional identification between characters and listeners in *L'enfant et les sortilèges*. Methodology consists in merging reception and analysis, using the sensitivity of the audience at the first performance, to reach some reactions that could be ignored by the modern listener. The study considers some parts of the opera that could be relevant to the topic: « Ding, ding, ding » (l'Horloge), « Toi, le cœur de la rose » (l'Enfant), « La cage, c'était pour mieux voir ta prestesse » (l'Écureuil). The analysis of these scenes shows that instruments used by Ravel to activate empathy with the audience create a distance from the poetic idea expressed in the previous opera *L'heure espagnole*. The final part of the article is focused on the comparison between *L'enfant et les sortilèges* and the *Histoires naturelles*, establishing a parallelism among temperaments and emotional profiles of the anthropomorphic animals. The results of the research reveal a huge change in perspective while composing *L'enfant et les sortilèges*, in defining strategies used by Ravel in emotional communication with listeners.

La chute du voile de tulle. Considérations sur la fonction de la mélodie dans *L'enfant et les sortilèges* de Ravel¹

Andrea Malvano

Résumé

Cet article est dédié aux processus musicaux utilisés par Ravel pour créer une identification émotionnelle entre les personnages et les auditeurs dans *L'enfant et les sortilèges*. La méthodologie mélange réception et analyse, en utilisant la sensibilité des premiers auditeurs pour souligner certaines réactions qui pourraient être ignorées par les auditeurs modernes. La recherche prend en considération quelques scènes de la fantaisie lyrique particulièrement intéressantes pour notre sujet : « Ding, ding, ding » (l'Horloge), « Toi, le cœur de la rose » (l'Enfant), « La cage, c'était pour mieux voir ta prestesse » (l'Écureuil). L'analyse de ces scènes montre que les outils utilisés par Ravel pour créer empathie avec le public produisent une distance avec l'idée poétique exprimée dans *L'heure espagnole*. La dernière partie de l'article est dédiée à la comparaison entre *L'enfant et les sortilèges* et les *Histoires naturelles*, en évaluant le parallélisme entre les caractères et les portraits émotifs des animaux anthropomorphes. Les résultats de la recherche révèlent un fort changement de perspective avec la composition de *L'enfant et les sortilèges*, sur le plan de la définition des stratégies utilisées par Ravel pour entrer en contact avec les émotions des auditeurs.

Mots clés : réception ; presse ; Ravel ; analyse ; *Enfant et les sortilèges*.

Abstract

This article focuses on the musical processes used by Ravel to create emotional identification between characters and listeners in *L'enfant et les sortilèges*. Methodology consists in merging reception and analysis, using the sensitivity of the audience at the first performance, to reach some reactions that could be ignored by the modern listener. The study considers some parts of the opera that could be relevant to the

¹ La première version de cet article a été présentée au colloque « Maurice Ravel. *Un ritratto* », organisé par le Conservatoire de Parme (Italie) les 17 et 18 avril 2015.

topic: « Ding, ding, ding » (l'Horloge), « Toi, le cœur de la rose » (l'Enfant), « La cage, c'était pour mieux voir ta prestesse » (l'Écureuil). The analysis of these scenes shows that instruments used by Ravel to activate empathy with the audience create a distance from the poetic idea expressed in the previous opera *L'heure espagnole*. The final part of the article is focused on the comparison between *L'enfant et les sortilèges* and the *Histoires naturelles*, establishing a parallelism among temperaments and emotional profiles of the anthropomorphic animals. The results of the research reveal a huge change in prospective while composing *L'enfant et les sortilèges*, in defining strategies used by Ravel in emotional communication with listeners.

Keywords: reception; press; Ravel; analysis; *Enfant et les sortilèges*.

LA MÉLODIE SELON RAVEL ET LES PREMIERS CRITIQUES

Dans l'esquisse autobiographique de Maurice Ravel rédigée par Roland-Manuel, *L'enfant et les sortilèges* est présenté de la façon suivante :

Ici, l'attention prédominante pour la mélodie équivaut à un sujet que je me suis amusé à traiter dans l'esprit de l'opérette américaine. Le livret de Colette autorisait cette liberté dans son charme féérique. Ici c'est le chant qui s'impose. L'orchestre, bien que ne dédaignant pas des passages de virtuosité instrumentale, demeure au deuxième plan (cité dans Roland-Manuel 1938, p. 19-20).

Le compositeur se concentrait sur l'étude de la mélodie, et abordait le chant d'une manière plutôt insolite pour une composition écrite dans la première moitié des années vingt. Ses mots ne semblent faire référence ni à la notion d'arabesque, qui doit être interprétée comme une décoration cousue sur le tissu coloré de l'orchestre (Gervais 1958), ni à cette écriture mélodique intermittente que l'auditeur doit achever lui-même et que Claude Debussy avait inaugurée dans *Jeux*, ni à cette ligne tracée dans la *Sonate pour violon et violoncelle* de Ravel, qui, malgré son emplacement au premier plan, s'efforce d'échapper au réseau de la mémoire. Ravel semble repenser à la force expressive d'une mélodie qui s'imprime dans les souvenirs et l'émotivité.

Cette même caractéristique était soulignée par les critiques musicaux présents lors des premières exécutions de *L'enfant et les sortilèges* à Monte-Carlo (1925) et à Paris (1926). Les réactions ne furent pas tout à fait les mêmes dans les deux villes. À Monte-Carlo, où le succès fut également garanti par la chorégraphie spectaculaire de la compagnie des Ballets Russes dirigée par Balanchine (Mawer 2006), les critiques furent globalement très positives. Marcel July, dans *Le Petit Monégasque*, accueillit la nouvelle œuvre avec un grand enthousiasme : « Voilà un chef-d'œuvre exquis ! Nous l'avons acclamé hier avec l'enthousiasme le plus sincère, la joie la plus vive » (July 1925, dans Giraudet 2007, p. 120). Plusieurs critiques soulignèrent la nouveauté de cette composition ; July, notamment, évoqua l'« inspiration toute nouvelle » (*ibid.*) en mettant l'accent sur l'humour entremêlé à la délicatesse émotionnelle de la partition. Henri Madel, dans *L'éclaireur de Nice*, insista lui aussi sur l'approche novatrice de Ravel : « Qui donc disait qu'il n'y avait plus aucune chance de créer du nouveau pour aucun artiste créateur ? Mme Colette et Monsieur Ravel viennent d'infliger un victorieux démenti [à cette soi-disant vérité] » (Madel 1925, dans Giraudet 2007, p. 128).

Aux côtés de la nouveauté, la tendresse de la mélodie émerge également dans les commentaires lors de la première représentation monégasque. Le même July citait l'intervention de l'Écureuil et le *concertato* final des animaux pour accentuer la dimension lyrique de la partition. Madel célébrait la force expressive de la mélodie et du caractère chantant de l'écriture de Ravel : « Oui, la mélodie est ici le bel Oiseau Bleu qui perche sur toutes les lignes et à toutes les mesures de cette adorable partition. Rêve d'enfant, qui est un beau rêve musical » (*ibid.*). Dans *Le Journal de Monaco*, André Corneau exprimait la même sensation, en identifiant dans la mélodie le véritable stimulus de *L'Enfant* : « La mélodie parfume phrases, airs, motifs de danse et de chœurs. Partout on la perçoit et les pires complications n'en gênent pas l'essor, n'en étouffent pas les grâces. Le régal de l'oreille est complet » (Corneau 1925, dans *ibid.*, p. 131). Même l'envoyé parisien Henry Prunières faisait remarquer, avec un brin de stupeur, l'extraordinaire importance attribuée à la mélodie dans cette œuvre, signalant l'approche inversée par rapport à la vocalité mécanique de *L'heure espagnole* (Prunières 1925, dans *ibid.*, p. 132-135), qui ne permet pas de pénétrer à l'intérieur des personnages.

L'année suivante, les réactions furent plus mitigées à Paris. Seules quelques personnes parlèrent de chef d'œuvre et, dans certains cas, les critiques furent plutôt dures : Émile Vuillermoz déplora une monotonie préoccupante dans l'écriture de Ravel (Vuillermoz 1926, dans *ibid.*, p. 140), Robert Dezarnaux décrista cette partition « vide de musique » (Dezarnaux 1926, dans *ibid.*, p. 143), et André Messager identifia dans la composition une virtuosité orchestrale stérile, soulignant l'immense difficulté d'un septuagénaire à comprendre l'élan émotionnel de cette nouvelle œuvre (Messager 1926, dans *ibid.*, p. 120). Cette divergence dans la réception critique de l'œuvre s'avère peu surprenante : ce que le public avait considéré nouveau à Monaco ne l'était pas forcément à Paris ; cette façon d'orchestrer et d'harmoniser en 1926 avait certainement déjà laissé des traces sur le public de la capitale française. Mais, derrière les critiques de ces auditeurs qui cherchaient éperdument la nouveauté et l'originalité dans les premières exécutions, s'imposèrent également certaines réflexions plus constructives en soulignant justement cette attention portée à la mélodie lyrique relevée dans l'écriture de *L'enfant* par de nombreux rédacteurs monégasques. Vuillermoz lui-même, dans sa critique de 1926 mentionnée ci-dessus, identifiait au travers de cette tendresse touchante la seule véritable raison de l'intérêt de la nouvelle œuvre : « Mais ce qui fait le prix exceptionnel de la dernière partition de Ravel est son atmosphère de tendresse et son panthéisme ému et délicat » (Vuillermoz 1926, dans *ibid.*, p. 141). Même Tristan Klingsor – dont le pseudonyme clairement wagnérien exprimait une sensibilité encore fortement liée au langage de la fin du XIX^e siècle – citait justement, dans *Le Monde musical*, les pages les plus significatives du point de vue émotionnel pour décrire le caractère distinctif de l'œuvre :

Tout le débit verbal est transposé lyriquement. Et Ravel ne manque pas de laisser transparaître une note plus émue. Ainsi, à la fin du dialogue de l'enfant avec l'écureuil, ou mieux encore à la fin du deuxième acte, lorsque le chœur chante une lamentation délicate dans la coulisse qui nous trouble (Klingsor 1926).

En définitive, la plupart des critiques relevaient finalement peu d'innovations dans le travail de Colette et de Ravel, mais décelaient un retour fascinant à la mélodie en tant

que moyen de communication direct et immédiat avec le public : il ne s'agit pas d'un élément discontinu et proche de la récitation comme le propose Debussy dans *Pelléas et Mélisande*, mais de quelque chose de lyrique et de passionné, à la recherche d'un échange émotionnel fort avec l'auditeur. Les nombreuses références à la tendresse et à la délicatesse de l'atmosphère obtenues par Ravel dans sa musique illustrent bien le type de sensibilité soulevée par *L'enfant* auprès du public des premières représentations.

Mais quelles sont les caractéristiques de cette mélodie sur laquelle insistent aussi bien Ravel que ses auditeurs ? Et, surtout, quel rôle attribuer à la mélodie de *L'enfant et les sortilèges*, dans la définition du rapport entre les personnages et les spectateurs ? Nous commencerons par une synthèse des principales interprétations de l'œuvre. Nous nous focaliserons ensuite sur les épisodes de *L'enfant* où la recherche mélodique est plus évidente, avec pour objectif d'évaluer la fonction conférée par Ravel au chant lyrique des personnages. Enfin, nous proposerons une comparaison avec des situations analogues dans le recueil des *Histoires naturelles*.

GENÈSE ET INTERPRÉTATION DE L'ŒUVRE

Avant de répondre aux questions que nous venons de formuler, il est utile de retracer plusieurs aspects relatifs à la genèse et à l'interprétation de l'œuvre : un parcours long et tortueux, également nécessaire pour mieux évaluer la réception de la partition à son époque. D'après la reconstruction détaillée d'Emily Kilpatrick, le travail dura environ neuf ans (1916-1925), depuis l'idée d'un ballet jusqu'à la version finale de la fantaisie lyrique (Kilpatrick 2010, p. 34-53). Le projet se concrétisa en 1917 grâce à une collaboration très étroite entre Ravel et Colette, rendue indispensable pour que l'œuvre puisse être représentée. Plus que quiconque, le directeur de l'Opéra de Monte-Carlo, Raoul Gunsbourg, eut foi dans le projet : grâce à lui, l'œuvre fut inaugurée le 21 mars 1925 dans la salle de la Principauté, en attendant la première représentation parisienne du 1^{er} février 1926.

Ce furent peut-être certaines coïncidences biographiques qui unirent Ravel et Colette au cours de cette période. Leur âge rapproché (Ravel était né en 1875, Colette en 1873), et leur intérêt partagé pour la régression infantile sont deux facteurs importants : Ravel avait déjà commencé à composer *Ma mère l'Oye* en 1908, tandis que Colette avait dit, en 1909 : « Ressusciter ce que je fus ! Quelle femme n'a espéré le miracle ? Revivre tout ce qu'il y a dans un cœur d'enfant » (Colette 1958, p. 194). Finalement les deux avaient récemment perdu leurs mères ; ils réfléchissaient donc au passé et au rapport complexe avec les parents respectifs.

Leur collaboration a produit un drame musical dans lequel le *ludus* érotique de *L'heure espagnole* se transforme en une scène infantile pleine de vie. Dans *L'enfant et les sortilèges* prédomine la surprise d'un enfant observant tout ce qui entoure nos vies quotidiennes avec un regard nouveau. Le protagoniste absolu est cette magie que seuls les enfants savent voir dans les objets les plus banals : la théière avec un accent anglophone, la tasse chinoise qui se déplace en suivant le pas de la musique orientale, le crépitement du feu avec ses explosions dynamiques incontrôlables, le rythme rigoureux de la pendule dont on a mutilé les aiguilles, le cortège bucolique des bergères dessinées sur la tapisserie. L'action se déroule d'abord dans la petite

chambre ; ensuite le sortilège détruit les murs de la maison pour matérialiser le mystère magique de la nuit, avec ses créatures au clair de lune : le vieil arbre avec ses mouvements lents et laborieux, le duo amoureux des chats (une possible réminiscence rossinienne), le bruit de l'obscurité composé de bruissements mystérieux et séduisants en même temps. Même les pages des livres, déchirées par la colère capricieuse de l'Enfant, prennent vie ; d'abord la mélancolie d'une fée arrachée à sa fable, ensuite l'apparition effrayante de l'arithmétique avec ses numéros arides. Seul un adulte peut révoquer le sortilège d'un monde qui se rebelle contre son créateur : ainsi l'Enfant voit s'échapper, « malgré lui » d'après le livret, le confort irremplaçable du mot « maman ». La véritable magie est contenue dans cet appel spontané ; et toutes les créatures animées n'ont d'autre choix que de s'unir pour chanter une page vocale d'une couleur madrigalesque, consacrée à la spiritualité d'un sentiment gravé dans le cœur des animaux depuis toujours.

La complexité du texte ne peut pas être lue uniquement à la lumière d'une régression dans le monde innocent des enfants, sans aucune référence à la pensée et aux péchés des adultes. Synthétisons ici les principales interprétations de l'œuvre. Kilpatrick livre une synthèse des principales lectures représentées à l'opéra au cours du xx^e siècle. Marcel Marnat et Michel Faure ont observé le thème de la révolte des animaux dans une perspective marxiste, comme si cela représentait le soulèvement d'une classe sociale entière soumise à un tyran (Marnat 1986, Faure 1985). Selon une perspective freudienne, le texte a été interprété comme une représentation du passage de la phase orale à la phase anale pour ce qui concerne la relation avec les parents (Klein 1929) : l'Enfant manifesterait notamment sa colère d'une manière sadique à l'égard des objets de sa chambre, en raison d'une privation orale (le pain sec et le thé sans sucre que la mère lui inflige comme punition pour ne pas avoir fait ses devoirs). Mais le fait même que le protagoniste est appelé génériquement Enfant pourrait également renvoyer à la recherche jungienne sur l'inconscient collectif. En outre, les nombreuses références à des œuvres antérieures de Ravel lui-même dans la première partie (notamment dans *Ma mère l'oye*) pourraient représenter un lien fort avec la dimension autobiographique (nous pouvons l'appliquer également au travail de Colette), en observant dans la douleur de l'Enfant la perte de la zone de confort familiale (Kilpatrick 2015, p. 222).

Cette lecture doit cependant être comparée avec une interprétation particulière de l'œuvre, qui a été identifiée dès les premières représentations, à travers les termes de lyrisme et de tendresse – mots qui se reflètent par ailleurs dans le sous-titre de « fantaisies lyriques ». Ravel et Colette nous proposent un voyage émotionnel qui amène le protagoniste à affronter son passé problématique. Ce processus touche aisément la sensibilité du spectateur, qui est amené à s'identifier aux vicissitudes de l'Enfant en repensant aux différentes étapes de son évolution, cette alternance inévitable entre traumatisme et élaboration², qui amène chaque individu à atteindre la maturité. Mais

2 Le terme est utilisé ici dans son acception psychanalytique, selon la définition donnée par Sigmund Freud, « *Durcharbeiten* », c'est-à-dire la nécessité du patient de trouver une réconciliation avec son passé traumatique ou avec le sentiment de la privation (Freud 1969).

pour démontrer cette hypothèse, il faut étudier les choix mélodiques utilisés par le compositeur, en se référant à certains passages particulièrement représentatifs.

CARACTÉRISTIQUES ET TRAITEMENT DE LA MÉLODIE

De nombreux aspects expérimentaux confirment l'enracinement de Ravel dans le langage du ^{xx}^e siècle. Il suffit de penser au travail sur le timbre dans *L'enfant* : Roland-Manuel parlait d'une partition moins orchestrée que *L'heure espagnole*, mais plus orchestrale (Roland-Manuel 1926, p. 60) : cette affirmation fait probablement allusion au soi-disant « style dépouillé », qui s'oppose aux orchestrations impressionnistes complexes (Kelly 2013, p. 59), une façon de traiter le timbre qui laissera un héritage important chez le Groupe des Six. Du reste, le travail sur l'orchestration était l'un des plus importants terrains d'expérimentation pour les compositeurs de l'époque, à la recherche d'innovations dans le domaine du timbre qui n'entacheraient cependant pas la cohésion de l'ensemble. L'harmonie essaie souvent de mettre en œuvre des stratifications complexes de gammes tonales. Il s'agit de l'une des zones d'expérimentation investies par Igor Stravinsky et Debussy. En outre, en plein style parisien des années vingt, l'œuvre est alimentée par de nombreuses sources différentes : des influences hétérogènes qui vont du jazz au music-hall, en passant par l'humour du café-chantant, la pulsation capricieuse du *fox-trot*, le langage complexe de l'opéra-ballet. Arthur Honegger, qui utilisait largement ces amalgames stylistiques, parla d'« amusante transposition du lyrisme du café-concert » (Honegger 1915, dans Giraudet 2007, p. 139), en relevant plusieurs affinités entre *L'Enfant* et l'esthétique du groupe des Six.

En ce sens, la comparaison avec *L'heure espagnole* s'avère très utile. Cette œuvre de 1911 avait elle aussi démontré le vif intérêt pour le chant, considéré comme le miroir de l'intériorité ; mais le lyrisme de cette partition avait toujours atteint une dimension caricaturale en poussant le sentimentalisme des personnages vers la parodie grotesque. Gonzalve, dans ses accès lyriques passionnés, exprime tout le caractère d'un homme aimant bien davantage son rôle de soupirant que sa fiancée : la mélodie l'emprisonne dans la représentation d'un stéréotype, qui a du mal à sortir de son rôle pour exprimer ses vrais sentiments. De son côté, le désespoir parfois violent de Concepción n'apparaît pas comme le soulagement d'une femme vraiment insatisfaite de sa vie, mais plutôt comme le caprice d'une femme incapable de trouver le bonheur parmi la multiplicité d'amants qui se succèdent auprès d'elle.

L'enfant et les sortilèges donne par contre l'impression d'attribuer un rôle complètement différent à la mélodie, en y recherchant une ressource d'une grande sincérité, grâce à laquelle dépouiller les objets et les animaux de la pièce. Bien sûr, il y a également beaucoup d'humour dans cette fantaisie lyrique ; il suffit de penser à « Five O' Clock », le morceau dans lequel la Théchère, avec son flegme très britannique, prend vie, à mi-chemin entre un boxeur et Mary Poppins. L'enfant taquin regarde avec admiration la combattivité de cette ancienne céramique, et Ravel bâtit la mélodie principale sur un *fox-trot* plein d'ironie, qui joue avec un grand raffinement sur les combinaisons de timbres étranges : clarinette basse, grosse caisse, cors, xylophones, caisse claire. Les mêmes remarques s'appliquent au duo entre le Fauteuil et la Bergère, à l'allure à la fois dansante et mécanique ; aux onomatopées de la Rainette ou de la Chauve-souris ; ou

aux miaulements des deux chats de plus en plus excités, arrachant un sourire inévitable au spectateur. Mais surtout, dans la deuxième section de l'œuvre, la *pars construens* en plein air dans laquelle l'Enfant se rend compte de ses erreurs, en entrant en contact avec un monde qui vit et qui respire avec lui, le chant devient, dans de nombreux passages lyriques, un électrocardiogramme des personnages : la mélodie du cor dans la scène des grenouilles conserve toute la physionomie des rappels nostalgiques en plein air à laquelle la génération romantique avait confié la représentation d'un désir vers l'infini ; le *concertato* de la Libellule, se promenant à travers une valse américaine souffrante, nous donne l'impression d'éprouver toute la douleur d'un amoureux à la recherche de sa compagne, en créant une relation avec la mélancolie de la dernière des *Valses nobles et sentimentales* (Puri 2011, p. 160). Naturellement le final, avec la poésie chorale des animaux qui se rassemblent dans la célébration de l'amour est l'aboutissement d'une recherche sur l'intériorité des personnages, qui va peut-être au-delà d'une « rhapsodie entomologique » (Jankélévitch 1959, p. 116).

La première anticipation de cet état émotionnel auquel nous aboutissons progressivement dans *L'enfant et les sortilèges*, se note dans l'intervention de l'Horloge. Les paroles que Colette lui fait prononcer sont d'une grande profondeur existentielle :

Peut-être que,
S'il ne m'eût mutilée,
Rien n'aurait jamais changé
Dans cette demeure.
Peut-être qu'aucun
N'y fût jamais mort...
Si j'avais pu continuer de sonner,
Toutes pareilles les unes aux autres
Les heures !

Sur les paroles « Moi, moi qui sonnais des douces heures », c'est-à-dire quand la pensée remonte vers le passé, vers la vie d'une maison dans laquelle l'Horloge a participé à chaque instant, jaillit une mélodie affectueuse, dans laquelle on peut percevoir carrément quelques échos de l'opéra italienne. Il s'agit seulement d'une allusion, mais qui est suffisante pour transmettre à l'horloge un cœur qui bat, qui souffre comme un vieux monsieur, arraché avec violence à la régularité de ses habitudes quotidiennes.

The musical score for measures 16-18 of Maurice Ravel's *L'enfant et les sortilèges* is presented. It features a vocal line for 'L'Horloge' and piano accompaniment. The vocal line is marked *p dolce* and has the lyrics 'Moi, moi - qui son - nais de dou - ces heu - res,'. The piano accompaniment includes a harp part marked 'harpe' and 'cb. solo', and a cello/bass part marked 'cl. b.'. The harp part has a melodic line that corresponds to the vocal line, while the cello/bass part has a more rhythmic, pulsating line.

Figure 1 : Maurice Ravel, *L'enfant et les sortilèges*, « Ding, ding, ding », mes. 16-18.

Ces quelques mesures sont soulignées par Ravel à l'aide de choix musicaux raffinés. Kilpatrick a souligné le changement de timbre de la section centrale (figure 1), en identifiant un glissement vers la nostalgie grâce à un changement de couleur dans l'accompagnement, à commencer par la succession nette d'accords de cordes en *pizzicato* jusqu'à la douceur de la harpe (Kilpatrick 2015, p. 213). Mais il faut également souligner la présence d'une contrebasse seule en doublure des notes principales de la mélodie vocale : le registre aigu (*sol3-ré3*) dans lequel l'instrument et le baryton évoluent renvoie à l'expressivité du cri dolent. Le personnage, tout en chantant dans une dynamique *piano*, donne l'impression de se laisser aller, juste un instant, à une lamentation libératoire. La structure mélodico-rythmique du passage maintient par ailleurs, dans l'accompagnement, la scansion métronomique binaire des mesures précédentes, mais s'enrichit de triolets dans la mélodie en affaiblissant la rigidité des pulsations jusqu'ici associées aux mouvements mécaniques de l'horloge. Ce chevauchement (triolets sur les duolets) atténue la précision arithmétique du battement, en conférant une humanité à la pendule conjointement à la réflexion la plus émouvante. Le chant dont parle Ravel dans son *Esquisse autobiographique* entre par conséquent en conflit avec le rythme, en insérant l'imprécision de la vie au sein d'un objet inanimé.

Le même objet mécanique qui, dans *L'heure espagnole*, avait transformé les hommes en automates sans sentiments, devient ici le médiateur d'une réflexion sur le temps, considéré comme le métronome de la vie. Le thème est celui de la répétitivité, cette sorte de réconfort auquel s'accrochent les hommes dans les périodes de crise, surtout quand ils sentent qu'ils se rapprochent de la mort, comme si tout ce qui se répète de manière régulière était destiné à ne jamais finir. La prévision d'un geste réitéré est une forme de consolation puissante pour les êtres mortels, justement parce qu'elle donne l'illusion de la survie à l'infini. Enzo Restagno a commenté en ces termes ce passage stimulant du texte :

L'Horloge arrive à dire que le déroulement impassible des heures entraîne avec elle un pouvoir qui pourrait presque exorciser la mort, et il est singulier qu'une pensée de cette envergure soit confiée à un objet mécanique, généralement qualifié comme insensible (Restagno 2009, p. 243)³.

Justement, ce curieux rapprochement (réflexion d'une grande humanité par le plus inhumain des objets) pourrait peut-être faire sous-entendre une intention parodique, mais le ton de l'intervention, dans laquelle s'intercale presque avec violence la « mort », est réellement sérieux et fait réfléchir. C'est presque comme si ces paroles surgissaient spontanément d'une âme cachée dans les engrenages de l'Horloge. Roland-Manuel comparait la musique de Ravel aux automates de Vaucanson, en parlant d'une esthétique attrayante de l'imposture (Roland-Manuel 1925, p. 21) ; l'analogie fonctionne dans une grande partie de la production de Ravel mais, dans ce passage naît l'impression qu'un véritable cœur bat entre les roues de la mécanique, tout à fait semblable à celui des spectateurs.

3 « L'Orologio arriva a dire che il procedere imperturbato delle ore reca con sé un potere che quasi potrebbe esorcizzare la morte, ed è singolare che un pensiero di questa portata venga affidato a un oggetto meccanico, comunemente reputato insensibile » (notre traduction).

Même l'épisode de la Princesse présente un travail mélodique d'une grande expressivité (figure 2). L'Enfant pousse un cri de douleur accompagné de surprise (« Ah, Oui ! c'est Elle ») en observant le résultat terrible de sa violence : aveuglé par la colère, il a arraché les pages de son livre préféré, séparant l'héroïne de sa fin heureuse. La Princesse, mélancolique et résignée, se limite à chanter une mélodie presque parlée, en contrepoint avec la flûte ; mais il n'y a plus aucun élan dans sa voix, qui intervient de manière syllabique par rapport au texte comme dans les récitatifs. La flûte agit comme son ombre : la ligne générale suit l'évolution de la ligne vocale, en organisant le phrasé dans la même direction. Mais le caractère de la mélodie est complètement différent : l'alternance entre les noires et les groupements de trois croches produit des symétries absentes dans la voix de la Princesse. Ravel attribue aux bois la ligne la plus mélodieuse (*cantabile*), tandis qu'il laisse à la soprano un récitatif syllabique presque « parlé ». Dans l'écriture ordonnée de l'instrument à vent, qui souligne souvent les accents du temps composé de la ballade, nous pouvons entrevoir ce passé, dans lequel la narration (caractéristique distinctive de la ballade) lue par la mère était un motif de bonheur pour l'Enfant. Le récitatif de la Princesse nous renvoie, lui, au présent dans lequel cet ordre, ces symétries et ce bonheur ne sont plus possibles. Le contraste entre ces deux structures mélodiques est confirmé par les pauses, totalement absentes dans la partie de la flûte, mais plutôt fréquentes dans celle du chant : la continuité mélodique de l'instrument s'oppose à une écriture remplie de « saccades » dans la partie vocale. Si on peut observer à travers la Princesse un symbole dramatique de la figure maternelle (Dupont 1990, p. 24), cette biphonie pourrait exprimer parfaitement ce passage décisif de l'enfance qui correspond justement à un premier détachement significatif des parents.

Une écriture aussi squelettique du point de vue du timbre pourrait faire penser à l'affirmation progressive du style dépouillé. Mais peut-être est-il utile de mentionner un éventuel modèle : « Der kranke Mond », septième pièce du *Pierrot Lunaire*. Ravel évoque souvent de Schönberg dans ses œuvres, reconnaissant l'influence exercée par le compositeur viennois sur de nombreuses œuvres musicales européennes du début du xx^e siècle (Huebner 2010, p. 18). C'est précisément quand il obtenait des résultats très originaux (par exemple dans les *Chansons madécasses*) qu'il reconnaissait sa « dette » envers Schönberg (Ravel 1990, p. 47). Le *Pierrot lunaire* est ensuite cité de manière explicite dans l'*Esquisse autobiographique* comme modèle d'orchestration pour « Surgi de la croupe et du bond » des *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (Ravel 1938, p. 19). Cette analogie entre l'intervention de la Princesse et « Der kranke Mond » n'est donc pas surprenante. Les deux partitions sont construites sur un contrepoint entre la voix et la flûte, et le récitatif de la soprano commenté plus haut nous rappelle – du moins en ce qui concerne la recherche d'un rapprochement avec le parlé – le *Sprechgesang* de Schönberg. Nous avons dans les deux cas des identités complémentaires dans la partition mais, dans le *Pierrot lunaire*, la flûte se déplace sur une mélodie très instable qui passe soudainement du *piano* au *forte*, tandis que la voix continue à déclamer ses vocalises instables. Ces coups nerveux, confirmés également par l'imprévisibilité du rythme, expriment bien le désir refoulé décrit dans la poésie d'Albert Giraud, dans laquelle une lune malade se fond dans l'obscurité en enterrant ses impulsions émotionnelles avec la lumière. Dans le dialogue entre les deux parties, Schönberg est

Quand l'Enfant intervient, une série de grands arpegges accompagnent de façon féérique la voix souffrante de la Princesse. Les sonorités évoquent la harpe qui accompagne traditionnellement les figures féminines des fables, mais résultent en réalité d'une superposition de bois (clarinettes, flûtes et basson). Carolyn Abbate interprète ce passage comme l'emblème de la barrière qui sépare le présent du passé :

Something from the past (the real harp) exists behind the barrier of a present sound. Ravel's illusory harp continues playing until the Princess falls silent; its arpeggios are then seamlessly reclaimed by the real harp, which we hear again during the Child's fantasy that he has become the Fairy Tale Prince (Abbate 1999, p. 518).

Fillerup y voit aussi quelque chose d'illusoire, comme si Ravel, tel un magicien occupé par son numéro de prestidigitation voulait représenter le son d'une musique uniquement imaginaire, qui n'est pas réellement jouée (Fillerup 2013, p. 149). Mais cette recherche d'effets illusionnistes contribue à réaliser un processus de partage entre les spectateurs et les personnages sur scène : Ravel utilise tous les moyens dont il dispose pour aider le public à pénétrer dans la tête de l'Enfant, en vivant les émotions produites par son imagination. Cet accompagnement « fictif » suggère que la Princesse n'existe probablement pas, mais le chant lyrique et émouvant des deux personnages indique la réalité de sentiments issus de ce détachement traumatique.

Le mouvement rapide de l'accompagnement s'interrompt brusquement sur les paroles de l'enfant « Viens, je saurai te défendre ». Richard Langham Smith a relevé un élément humoristique dans cette phrase de l'Enfant, qui a un premier contact avec la sexualité en prenant comme référence une dimension phallique : « Si j'avais une épée ! Une épée ! Ah ! dans mes bras, dans mes bras ! Viens ! Je saurai te défendre ! » (Langham Smith 2000, p. 205). Après quoi la Princesse reprend sa cantilène glaciale qui s'entremêle à la mélodie de la flûte, tout en réfléchissant avec une grande émotion à la fin de son rêve. Tout de suite après, à travers un hurlement désespéré, elle se laisse prendre par le sommeil, laissant sur scène un silence de mort. Cette absence soudaine, où s'exprime parfaitement la peur de l'abandon maternel, sera élaborée de manière consciente⁴, quand l'Enfant se rendra compte qu'il a causé la même catastrophe auprès des petites chauves-souris à la recherche de leur mère disparue.

L'Enfant reste pour regarder, impuissant ; après avoir brandi inutilement l'épée, il se rend compte qu'il peut seulement s'abandonner à une complainte de désolation, et commence à élaborer quelque chose qui ressemble à un deuil : son commentaire (« Toi, le cœur de la rose ») évoque le requiem lyrique, qui essaie de toucher les spectateurs, y compris les moins sensibles. L'accompagnement des cordes est éthéré mais en même temps dissonant, tandis que le chant répète les mêmes notes, en transmettant un sens désespéré de renoncement à la vie. Dans un rythme lent et régulier, un récitatif apparaît et se poursuit telle une prière solennelle. Marnat a relevé dans cette mélodie une réminiscence possible de l'air « Adieu, notre petite table » du *Manon* de Jules Massenet (Marnat 1995, p. 31). Mais la succession des accords rebattus renvoie également à la

4 Nous faisons ici référence à l'élaboration qui suit un traumatisme, concept psychanalytique défini plus haut (voir note n° 2).

liturgie psalmodique d'une grande partie de la musique française sacrée : il suffit de penser aux premières mesures du *Stabat Mater* ou au *Miserere* de Charles Gounod. S'il s'agit dans ces exemples de compositions chorales, l'écriture vocale de l'Enfant semble, justement, issue d'une texture polyphonique à quatre voix, complétée par trois violons seuls superposés sur un accord (figure 3).

La distance subtile qui séparait la voix et la flûte lorsque la Princesse exprimait son soulagement, disparaît maintenant du chant de l'Enfant, qui relie le passé et le présent à travers un sentiment compréhensible de remords. Les accords rebattus de sa prière représentent la première manifestation d'un nouveau désir : cette volonté d'obtenir le pardon, essentiel pour atteindre un niveau de maturité plus élevé. Ravel choisit de montrer à l'auditeur l'intériorité du personnage : un cœur bat derrière ce petit paquet de nerfs, dont la solitude et peut-être la faible compréhension de Maman sont à l'origine de ce défoulement furieux ; mais nous commençons notamment à nous identifier à une émotivité que nous reconnaissons en partageant les sentiments de l'Enfant, fait insoupçonné au début de l'œuvre.

The image shows a musical score for Maurice Ravel's 'L'enfant et les sortilèges', measures 1-5. The score is written for voice (L'Enf.) and three violins (VI. solo). The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The lyrics are: 'Toi, le cœur de la rose, Toi, le par-fum du lys blanc, - -'. The vocal line is in G major, 4/4 time, and the violin parts are in G major, 4/4 time. The violin parts are marked 'Sord.' (sordina) and 'pp'.

Figure 3 : Maurice Ravel, *L'enfant et les sortilèges*, « *Toi le cœur de la rose* », mes. 1-5 (parties de violons et chant).

L'épisode de l'Écureuil est peut-être le plus intéressant de l'œuvre dans son rapport à la mélodie. Sa profondeur provient également du contraste avec les limitations de la Rainette, qui ne s'aperçoit même pas de son absence de liberté : un repas quotidien à base de mouches lui suffit pour oublier la méchanceté. Mais l'Écureuil, lui, comprend très bien sa condition : profitant de la furie destructive de l'Enfant, il s'est échappé de sa cage pour revendiquer sa liberté dans toute sa valeur, et s'est blessé au milieu de toute cette confusion. Cependant, sa douleur ne provient pas tant de la coupure sur sa patte que de sa vie passée derrière les barreaux d'une petite prison, où il n'a pu bénéficier de l'affection et de l'amour maternels. L'Enfant, qui essaie de se justifier, explique l'avoir emprisonné pour profiter de la beauté de ses yeux. L'Écureuil répond avec une grimace sarcastique, avant de s'abandonner à la mélodie la plus lyrique de la partition sur les paroles :

Sais-tu ce que reflétaient mes beaux yeux ? Le ciel libre, le vent libre, mes libres frères, au bond sûr comme un vol. Regarde donc ce que reflétaient mes beaux yeux tout miroitants de larmes.

Ces paroles ouvrent définitivement les yeux de l'Enfant, qui soigne la blessure en débutant ainsi le processus de rédemption du final.

La première partie fait écho au statisme présent dans la voix de l'enfant : deux uniques triades (*fa* majeur et *mi* bémol majeur) sont répétées cinq fois, tandis que la mélodie monte progressivement dans l'aigu. Ensuite, un *mi* bémol agit comme un pivot enharmonique entre les triades de *mi* bémol majeur, *si* majeur et *la* bémol majeur, en réalisant une modulation spectaculaire (figure 4, mes. 2-5). Ce changement crée la sensation d'une ouverture improvisée en direction d'une dimension inexplorée : celle de la beauté de la création, contraignant l'Enfant à se sentir étranger par rapport à un monde dans lequel chaque chose est réunie grâce à l'amour. Ce qui suit est un tempo de valse (comme dans l'épisode de la Libellule) qui se termine par une appoggiature douloureuse (*sol-fa*), exprimant toute la tendresse mélancolique évoquée par Vuillermoz, Klingsor et Prunières. Il s'agit sans doute du passage de *L'enfant et les sortilèges* portant la marque la plus flagrante de Puccini : une trouvaille mélodique larmoyante, organisée dans la tonalité de *la* bémol majeur, qui amène l'auditeur à un grand sentiment de compassion à l'égard d'une créature dépourvue de liberté, mais surtout (tout ce qui est autour nous l'explique) d'amour. L'Enfant semble presque abasourdi par les paroles de l'Écureuil ; il ne lui répond même pas, effrayé par un monde auquel il aperçoit qu'il n'appartient pas : il s'évanouit en prononçant le mot « Maman », et en même temps seule forme d'amour qu'il a le sentiment de connaître véritablement. Sans ce choc émotionnel fort, il ne serait pas possible d'imaginer l'extase contemplative du *concertato* du final, qui renverse complètement le rapport entre victimes et bourreaux, en achevant le processus de connaissance réciproque de l'homme et de la nature.

Kilpatrick a souligné de nombreuses évocations aux scènes précédentes dans l'épisode de l'Écureuil : outre la valse de la Libellule que nous avons déjà citée, dans le final (« tout miroitant de larmes », derniers mots prononcés par l'Écureuil) Ravel transpose en *la* bémol majeur la même succession de notes qui conclut la « Danse des rainettes ». Par conséquent, nous avons l'impression que le compositeur, au moment où la tension du drame atteint son apogée, veut rassembler les voix des autres animaux en créant une synthèse de toutes les lamentations entendues au cours de l'œuvre (Kilpatrick 2015, p. 207). Ravel rappelle ainsi la manière dont Wagner unifiait ses œuvres par le système des *Leitmotive*, confirmant un modèle qui aurait pu être utilisé également pour l'écriture du livret (Puri 2013). Ces réminiscences pourraient évoquer un processus semblable à celui analysé par Proust au sujet de la mémoire involontaire (Puri 2011, p. 140-167).

L'ensemble de ces recherches conduites sur le terrain du chant confirment la centralité de l'épisode au sein de l'œuvre. Les mélodies s'ajoutent les unes aux autres dans la mémoire de l'auditeur aussi bien que les lamentations des animaux, produisant une empathie croissante à l'égard des sentiments représentés sur scène. L'intervalle de quarte descendante, notamment, représentatif de la figure maternelle dès le début de l'œuvre, est mis en évidence de manière particulière dans cette scène : il apparaît en même temps que les mots « Le ciel », souligné par les violoncelles et contrebasses, glisse dans les parties des bois reprenant le thème principal, réapparaît sous forme de *glissando* dans les violons quand l'Enfant prend conscience de sa solitude (« Ils s'aiment... Ils m'oublient... Je suis seul »), puis est finalement énoncé dans le silence total de l'orchestre sur le mot « Maman » (*do-sol*). Ce procédé souligne de façon très évidente l'importance de la quarte descendante, en faisant travailler la mémoire de l'auditeur.

Au cours de l'œuvre, cet intervalle mélodique rappelle l'apparition éphémère de la mère dans la première scène, commençant et terminant justement par une quarte juste aux bois (*do dièse-sol dièse/si-fa dièse*). Elle est située dans le chant de l'Arithmétique, dans les vers du Chat, dans l'air du Feu, dans les lignes vocales de la Princesse, de la Libellule et de la Chauve-souris. Maintenant, pour la première fois, l'intervalle est associé à la voix de l'Enfant (dans la scène initiale, il était apparu uniquement de manière ascendante sur les paroles « J'ai envie de mettre Maman en pénitence »), en traçant l'achèvement d'un pénible parcours de maturation. Melanie Klein a relevé à ce moment-là un excès de sadisme déterminé par la fixation de la phase génitale, c'est-à-dire l'étape où l'Enfant, considéré au départ comme un objet, devient le sujet de la dynamique amoureuse (Klein 1929, p. 440). Mais cet épisode évoque également le moment où l'Enfant arrive à verbaliser le malaise causé par l'absence d'un parent, en franchissant un seuil de maturé important. Cette interprétation est renforcée par le chemin mélodique que Ravel attribue à cet intervalle, qui part de Maman avec la physionomie d'un vers mélodique aigu, passe aux animaux et sort spontanément de la bouche de l'Enfant à la fin. C'est l'instant au cours duquel le protagoniste de la fiction prend conscience d'une émotion qui résonne sans doute avec le vécu de l'ensemble du public, parachevant le parcours d'identification entre le personnage et les auditeurs. Fillerup, après avoir affirmé que toute l'œuvre arrive au spectateur de façon atténuée à travers le regard de l'Enfant, écrit : « *The Child has become more like adults who have been watching him* » (Fillerup 2013, p. 154). Mais, en prenant justement en considération cette phase psychologique de verbalisation émotionnelle, peut-être insuffisamment valorisée par la critique, nous pourrions également affirmer que le processus inverse existe : les adultes qui ont vu le spectacle sont devenus un peu plus enfants qu'ils ne l'étaient au début de la représentation.

A tempo (Valse lente)

L'Écureuil

Mes beaux yeux? Le ciel li-bre,

cors

cords

le vent li-bre, mes li-bres frè-res au bond sûr comme un vol...

Figure 4 : Maurice Ravel, L'enfant et les sortilèges, « La cage, c'était pour », mes. 13-24.

DIFFÉRENCES MÉLODIQUES ENTRE *L'ENFANT* ET LES *HISTOIRES NATURELLES*

En réfléchissant à ces pages de *L'enfant*, une comparaison avec les *Histoires naturelles*, les cinq mélodies composées par Ravel en 1906 sur les vers de Jules Renard, s'impose naturellement. Même le recueil pour voix et piano attribue des reflets d'humanité au comportement des animaux : un paon attend sa fiancée à l'autel, un grillon retourne se reposer dans sa maison après ses pérégrinations quotidiennes, un cygne glisse sur l'eau de manière élégante en observant le reflet des nuages sur le lac, un martin-pêcheur confond le narrateur avec un arbre planté au milieu de la campagne, et une pintade est confrontée à la douleur de la discrimination. De nombreuses idées dans les textes de Renard accentuent la profondeur du monde animal, comme s'il s'agissait d'un abysse de sentiments complexes et contradictoires. Ravel choisit cependant un chemin très différent par rapport à celui qui sera parcouru dans *L'enfant*. Dans cette première partition, il préfère la déclamation à la mélodie : la ligne vocale est toujours aux confins de la récitation et, dans certains cas, il va jusqu'à rechercher l'expressivité froide et brutale de la voix parlée, sans accompagnement musical. L'œuvre composée sur le livret de Colette, comme nous l'avons vu, exploite justement la mélodie pour transmettre certaines émotions essentielles éprouvées par les personnages ; le récitatif est peu présent, et le caractère chantant se pare, dans certains passages, de couleurs issues de la fin du Romantisme. Ensuite, les *Histoires naturelles* utilisent la mélodie pour générer une distanciation émotive entre les animaux et les auditeurs. Le renversement parodique est le procédé le plus utilisé par Ravel pour obtenir cet effet. On l'observe dans « Le Cygne » quand l'élégance de l'animal, exprimée au cours du morceau par un fluide mouvement d'arpèges dans le registre aigu du piano, se renverse soudainement dans le final : le texte, après avoir décrit la danse du cygne sur les vagues qui reflètent les nuages, se transforme de façon parodique en insistant sur l'image d'un vers qui sort du bec de l'oiseau. Mais le phénomène se produit également dans « La Pintade » quand celle-ci, éloignée de l'ensemble des animaux de la basse-cour à cause de sa tentative maladroite d'interagir avec eux, est alors indécise quant au comportement à adopter : se renfermer dans une coquille isolée, ou retourner à la charge ? Après un bref instant de méditation, elle choisit de se jeter de nouveau dans la mêlée pour se rouler dans la poussière de la cour de manière effrontée ; et Ravel souligne ce renversement parodique (de la réflexion existentielle à la solution indifférente) par un final qui chasse toute inquiétude à travers un geste grossier d'une violence insensible : une explosion dévastatrice formée de brusques appoggiatures.

Aucune inspiration lyrique n'imprègne la partie vocale des *Histoires naturelles*. Quand le paon, dans la première mélodie du recueil, s'aperçoit qu'il a été abandonné à l'autel, la musique poursuit son cours sans manifester aucun signe de préoccupation. L'animal vaniteux prend conscience de la réalité (« Elle n'est pas venue »), la voix se déplace sur une mélodie syllabique proche de la voix parlée. Le piano continue à jouer ses accords mécaniques sur un rythme pointé, ces derniers étant présents dès la première mesure du début de la partition, comme si rien ne s'était passé. D'ailleurs, la tragédie ne laisse pas de grandes traces chez le protagoniste de la mélodie, qui ne tarde pas à se faire une raison de ce qui s'est produit, et reprend confiance dans son charme irrésistible.

Il n'y a pas d'espace pour un quelconque lyrisme non plus dans l'épisode qui rapproche le plus *L'enfant et les sortilèges* des *Histoires naturelles*. « Le Grillon » décrit le triste retour à la maison d'un grillon, fatigué à cause de ses vagabondages. On comprend très bien qu'il n'y aura personne dans la maison de l'insecte pour l'attendre, que la seule consolation pour ce petit animal fatigué sera une habitation très ordonnée mais sans vie : son retour sous terre, au moment du déclic de la serrure, ressemble à une descente dans la tombe, qui laisse le spectateur envahi par un silence paralysant, exactement comme cela se produit dans la scène de la Princesse. L'horloge du grillon semble s'arrêter en cet instant de frontière entre l'être et le néant (« Est-elle cassée ? »), mais l'événement ne produit pas la même envolée mélodique que dans l'épisode similaire évoqué ci-dessus. L'élan lyrique de l'Horloge, qui dans *L'enfant* créait un fort lien émotionnel avec le spectateur, est remplacé dans cette mélodie par un silence glacial : le piano s'arrête complètement sur un point d'orgue, pour laisser à la voix, proche ici du parlé, la mission de commenter rapidement la désolation de l'instant.

Dans cette mélodie, l'écriture du piano se partage en deux couleurs : mouvements répétitifs dans le registre aigu qui se limitent à renforcer certains accords, en obtenant un effet presque onomatopéique grâce à une série d'appoggiatures dissonantes (le vers régulier du grillon) ; éléments statiques qui prennent la forme d'accords et de silences prolongés. Aucun de ces deux éléments ne laisse apparaître d'élans mélodiques chantants, car Ravel souhaite exagérer cette référence à une existence mécanique, faite d'objets et d'automates incapables d'établir une connexion émotionnelle avec l'auditeur. Nous n'avons pas le temps de nous identifier vraiment à la peur de l'inconnu qui traverse le grillon : l'absence de mélodie nous pousse à observer la scène avec un certain détachement, en prenant une distance nécessaire.

CONCLUSION

Roland-Manuel écrivait, à propos de *L'enfant* :

Une curieuse pudeur incite toujours Ravel à donner plus d'âme aux choses qu'il anime qu'aux êtres qu'il fait parler. Le livret de Colette lui a fourni mainte occasion de faire battre le cœur de l'horloge et pleurer les vieux arbres. Ici, comme d'ailleurs, la poésie et la tendresse émanent du décor (Roland-Manuel 1926, p. 60).

Il pensait probablement aux passages qui ont été commentés ci-dessus lorsqu'il écrivait ce commentaire : des moments au cours desquels l'humanité semble être projetée dans les objets et la nature par le compositeur. Cette affirmation nous fait penser à Debussy et à sa capacité de voir au-delà de l'objectivité des choses, en recherchant les correspondances entre la nature et l'imagination. Mais Ravel tente également d'atteindre quelque chose de similaire dans son œuvre théâtrale : l'âme des choses (et de la nature), observée par Roland-Manuel, est en réalité la capacité à traduire en musique l'âme de l'homme qui s'identifie aux choses. Jankélévitch écrivait à propos de l'objectivisme de Ravel :

Ravel joue volontairement à cache-cache. Car tels sont les trois exposants successifs de sa ruse, les trois alibis de sa pudeur : le naturalisme lui sert à se cacher, l'exotisme à masquer ce naturalisme, et le pastiche à masquer cet exotisme (Jankélévitch 1959, p. 120).

Mais *L'enfant et les sortilèges* semble justement avoir pour mission de faire tomber le masque, en réalisant ce que Calvocoressi prévoyait déjà en 1913 :

But the absence of emotion is only apparent; and although the emotion itself is subdued, and its expression always toned down and recondite, many instances may be adduced in which genuine feelings asserts itself under the industrious show of impassivity, whilst in other the composer drops the mask altogether (Calvocoressi 1913, p. 785).

La recherche sur la mélodie commentée dans notre article permet d'ouvrir une voie de communication avec l'auteur : l'émotivité complexe de Ravel se reflète dans les choses, les animaux et le protagoniste du livret, créant un sentiment de participation aux mésaventures de ces personnages qui, en 1925, voyaient s'effondrer les dernières pierres du mur symboliste. Le chevauchement entre le chant lyrique et l'orchestration illusionniste de la Princesse transmet aux auditeurs la sensation contradictoire de vivre de véritables sentiments provenant d'une figure qui n'existe pas, mais qui rappelle l'archétype de la mère. Des associations mélodico-rythmiques raffinées permettent d'apporter un élan vital aux objets mécaniques eux-mêmes (l'Horloge notamment) qui, dans *L'heure espagnole* ou dans les *Histoires naturelles*, se placent à une forte distance de l'auditeur. Les références à l'écriture liturgique dans la vocalité de l'Enfant expriment un remords pénitentiel facilement partageable par la plupart des auditeurs. La séparation des parties mélodiques dans l'épisode de la Princesse permet de rappeler certaines étapes communes à tous les enfants, et par conséquent à tous les adultes présents dans la salle. Le travail réalisé sur un fragment mélodique possédant une forte connotation sémantique (la quarte descendante) permet de repenser avec émotion à une phase essentielle autant qu'universelle de la verbalisation émotionnelle. L'ensemble de ces choix, dans lesquels l'importance de la mélodie est fondamentale, permet de rouvrir une voie directe entre la scène et le public.

Une grande partie du théâtre musical français du début du xx^e siècle est née lors de la première représentation de *Pelléas et Mélisande*, dans la version en prose de 1893 et la mise en scène d'Aurélien Lugné-Poe, quand un voile de tulle avait été monté sur l'avant-scène, pour faciliter une distance (notamment visuelle) entre les spectateurs et les histoires récitées par les acteurs. *L'enfant et les sortilèges* donne l'impression d'arracher ce voile de tulle, en facilitant un contact rapproché entre le spectateur, l'œuvre et l'auteur : un processus issu de la mélodie, qui nous rappelle à quel point la musique n'est pas seulement un moyen pour stimuler l'imagination, mais aussi une radiographie fidèle du vécu émotionnel de chacun.

BIBLIOGRAPHIE

- Abbate, Carolyn (1999), « Outside Ravel's Tomb », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 52, n° 3, p. 465-530.
- Calvocoressi, Michel-Dimitri (1913), « Maurice Ravel », *The Musical Times*, vol. 54, n° 850 (1^{er} décembre), p. 785-787.
- Colette (1958), *Paysages et Portraits*, Paris, Flammarion.
- Corneau, André (1925), « L'Enfant et les sortilèges », *Le Journal de Monaco* (24 mars).

- Delahaye, Michel (2010), « L'Enfant et les sortilèges. Colette, Ravel, Diaghilev », *Cahiers Maurice Ravel*, n° 13, p. 31-73.
- Dezarnaux, Robert (1926), « L'Enfant et les sortilèges de Ravel », *La Liberté* (3 février). Reproduit dans Françoise Giraudet (dir.) (2007), « Petit dossier de presse », *Cahiers Colette*, n° 29 : « Sido et les sortilèges », p. 142-143.
- Dupont, Jacques (1990), « Visages de l'enfance, sortilèges de Colette », *L'Avant-scène opéra*, n° 12, p. 23-26.
- Faure, Michel (1985), *Musique et société, du second empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Paris, Flammarion.
- Fillerup, Jessie (2014), « Ravel's Lost Time », *Journal of the Royal Music Association*, vol. 139, n° 1, p. 205-220.
- Fillerup, Jessie (2013), « Ravel and Robert-Houdin, Magicians », *19th Century Music*, vol. 37, n° 2, p. 130-158.
- Freud, Sigmund (1969), « Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten », *Gesammelte Werke*, vol. 10 : « Werke aus den Jahren 1913-1917 », Frankfurt, S. Fischer Verlag, p. 126-136.
- Gervais, François (1958), *La notion d'arabesque chez Debussy*, Paris, Masse.
- Giraudet, Françoise (dir.) (2007), *Cahiers Colette*, n° 29 : « Sido et les sortilèges », p. 120-151.
- Goubault, Christian (1984), *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Paris/Genève, Slatkine.
- Honegger, Arthur (1925), « L'Enfant et les sortilèges », *Musique et théâtre* (15 avril). Reproduit dans Françoise Giraudet (dir.) (2007), « Petit dossier de presse », *Cahiers Colette*, n° 29 : « Sido et les sortilèges », p. 138.
- Huebner, Steven (2006), « Laughter. In Ravel's Time », *Cambridge Opera Journal*, vol. 18, n° 3, p. 225-246.
- Huebner, Steven (2010), « Ravel's Perfection », dans Deborah Mawer (dir.), *Ravel Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 9-30.
- Kelly, Barbara (2013), *Music and Ultra-Modernism in France. A Fragile Consensus, 1913-1939*, Woodbridge, The Boydell Press.
- Klein, Melanie (1929), « Infantile Anxiety-Situations as Reflected in a Work of Art and in the Creative Impulse », dans *International Journal of Psychoanalysis*, n° 10, p. 436-443.
- Jankélévitch, Vladimir (1959), *Ravel*, Paris, Éditions du Seuil.
- Johnson, James H. (1995), *Listening in Paris*, Berkeley, University of California Press.
- July, Marcel (1925), « L'Enfant et les sortilèges », *Le Petit Monégasque* (22 mars). Reproduit dans Françoise Giraudet (dir.) (2007), « Petit dossier de presse », *Cahiers Colette*, n° 29 : « Sido et les sortilèges », p. 120-127.
- Kilpatrick, Emily (2010), « Enchantments and Illusions. Recasting the Creation of *L'Enfant et les sortilèges* », dans Deborah Mawer (dir.), *Ravel Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 31-55.
- Kilpatrick, Emily (2015), *The Operas of Maurice Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Klingsor, Tristan (1926), « Premières », *Le Monde musical* (28 février). Reproduit dans Françoise Giraudet (dir.) (2007), « Petit dossier de presse », *Cahiers Colette*, n° 29 : « Sido et les sortilèges », p. 148-150.
- Langham Smith, Richard (2000), *Ravel's Operatic Spectacles*, dans Deborah Mawer (dir.), *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 188-212.
- Madel, Henri (1925), « L'Enfant et les sortilèges de M. Ravel », *L'éclaireur de Nice* (23 mars). Reproduit dans Françoise Giraudet (dir.) (2007), « Petit dossier de presse », *Cahiers Colette*, n° 29 : « Sido et les sortilèges », p. 127-129.
- Marnat, Marcel (1986), *Maurice Ravel*, Millau, Fayard.

- Marnat, Marcel (dir.) (1995), *Ravel. Souvenirs de Manuel Rosenthal*, Paris, Hazan.
- Mawel, Deborah (2006), *The Ballets of Maurice Ravel. Creation and Interpretation*, Aldershot, Ashgate.
- Messenger, André (1926), « L'Enfant et les sortilèges », *Le Figaro* (4 février). Reproduit dans Françoise Giraudet (dir.) (2007), « Petit dossier de presse », *Cahiers Colette*, n° 29 : « Sido et les sortilèges », p. 144-146.
- Prunières, Henri (1925), « *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel à Monaco », *La Revue musicale* (25 mars). Reproduit dans Françoise Giraudet (dir.) (2007), « Petit dossier de presse », *Cahiers Colette*, n° 29 : « Sido et les sortilèges », p. 132-135.
- Puri, Michael J. (2010), « Memory, Pastiche and Aestheticism in Ravel and Proust », dans Deborah Mawer (dir.), *Ravel Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 56-73.
- Puri, Michael J. (2011), *Ravel the Decadent. Memory, Sublimation, and Desire*, New York, Oxford University Press.
- Puri, Michael J. (2013), « The Passion of the Passacaille. Ravel, Wagner, *Parsifal* », *Cambridge Opera Journal*, vol. 25, no 3, p. 285-318, <https://doi.org/10.1017/S095458671300013X>, consulté le 10 novembre 2017.
- Ravel, Maurice (1990), *A Ravel Reader*, New York, Columbia University Press.
- Restagno, Enzo (2009), *Ravel e l'anima delle cose*, Milano, Il Saggiatore.
- Roland-Manuel (1926), « L'enfant et les sortilèges de M. Ravel », *Le Ménestrel* (5 février).
- Roland-Manuel (1938), « Une esquisse autobiographique de Maurice Ravel », numéro spécial de *La Revue musicale*, vol. 19, n° 187 : « Hommage à Maurice Ravel », (décembre), p. 17-23.
- Roland-Manuel (1925), « Maurice Ravel ou l'esthétique de l'imposture », *La Revue musicale*, vol. 6, n° 6 (avril), p. 16-21.
- Vuillermoz, Émile (1926), « Premières », *Excelsior* (3 février). Reproduit dans Françoise Giraudet (dir.) (2007), « Petit dossier de presse », *Cahiers Colette*, n° 29 : « Sido et les sortilèges », p. 139-141.