

L'APRÈS-MIDI  
D'UN FAUNE /  
L'ENFANT  
ET LES  
SORTILÈGES

---

Claude Debussy /  
Maurice Ravel



# LA MÉLODIE DANS L'ENFANT ET LES SORTILÈGES : UNE RADIOGRAPHIE DES PERSONNAGES

•  
PAR  
Andrea Malvano

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. [...] L'orchestre, bien que ne dédaignant pas des passages de virtuosité instrumentale, demeure au deuxième plan. »<sup>1</sup>

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, semblant repenser à une force expressive 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, plusieurs critiques soulignèrent la nouveauté de cette composition, 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 »<sup>2</sup>. Même l'envoyé parisien Henry Prunières<sup>3</sup> 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*, qui généralement 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. 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. 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 : 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, qui est amené à s'identifier aux vicissitudes de l'Enfant en repensant aux différentes étapes de son évolution. Ravel reconstruit cette alternance inévitable entre traumatisme et élaboration<sup>4</sup>, qui amène chaque individu à atteindre la maturité : en observant la douleur de l'Enfant en scène, on arrive à revivre la perte de la zone de confort familiale.<sup>5</sup>

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 ?

De nombreux aspects expérimentaux confirment l'enracinement de Ravel dans le langage du XX<sup>e</sup> siècle. Il suffit de penser au

travail sur le timbre dans *L'Enfant*, au style soi-disant « dépourvu »<sup>6</sup>, qui s'oppose aux orchestrations impressionnistes complexes, une façon de traiter le timbre qui laissera un héritage important chez le Groupe des Six. 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 »<sup>7</sup>.

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, surtout dans les personnages de Concepción et Gonzalve ; mais le lyrisme de cette partition avait toujours atteint une dimension caricaturale en poussant le sentimentalisme des personnages vers la parodie grotesque. *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.

Surtout dans la deuxième section de l'œuvre – la *pars construens* 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 toutes les caractéristiques des rappels nostalgiques auxquelles

1. Roland-Manuel, (1938), « Une esquisse autobiographique de Maurice Ravel », numéro spécial de *La Revue musicale*, vol. 19, no 187 : « Hommage à Maurice Ravel », (décembre).  
2. André Comeau, (1925), « L'Enfant et les sortilèges », *Le Journal de Monaco* (24 mars 1925).  
3. Henri Prunières, « L'Enfant et les sortilèges de Ravel à Monaco », *La Revue musicale* (25 mars 1925).

4. 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.  
5. Emily Kilpatrick, (2015), *The Operas of Maurice Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press.  
6. Barbara Kelly, (2013), *Music and Ultra-Modernism in France. A Fragile Consensus, 1913-1939*, Woodbridge, The Boydell Press.  
7. Françoise Giraudet, (dir.) (2007), *Cahiers Colette*, no 29 : « Sido et les sortilèges ».

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 un lien avec la mélancolie de la dernière des *Valses nobles et sentimentales*. Naturellement le finale, 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 »<sup>8</sup>.

Même l'épisode de la Princesse présente un travail mélodique d'une grande expressivité. 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 » : la continuité mélodique de l'instrument s'oppose à une écriture remplie de « saccades » dans la partie vocale. 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, exprimant parfaitement ce passage décisif de l'enfance qui correspond justement à un premier détachement significatif des parents.

Quand l'Enfant intervient, une série de grands arpèges accompagnent de façon féerique 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). 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.

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 destructrice de l'Enfant, il s'est échappé de sa cage pour revendiquer sa liberté 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 finale.

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, qui amène l'auditeur à un grand sentiment de compassion à l'égard d'une créature dépourvue de liberté, mais surtout 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 s'aperçoit qu'il n'appartient pas : il s'évanouit en prononçant le mot « Maman », 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 finale, qui renverse complètement le rapport entre victimes et bourreaux, en achevant le processus de connaissance réciproque de l'homme et de la nature. 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.

On voit dans ces analyses s'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. L'ensemble de ces choix, dans lesquels l'importance de la mélodie est fondamentale, permet de recréer un lien direct entre la scène et le public.

Une grande partie du théâtre musical français du début du XX<sup>e</sup> 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. ●

PUBLICATION INITIALE : ANDREA MALVANO,  
« LA CHUTE DU VOILE DE TULLE.  
CONSIDÉRATIONS SUR LA FONCTION  
DE LA MÉLODIE DANS L'ENFANT  
ET LES SORTILÈGES DE RAVEL »,  
REVUE MUSICALE OICRM, VOL. 4, NO 2,  
MIS EN LIGNE LE 14 DÉCEMBRE 2017,  
[HTTP://REVUEMUSICALEOICRM.ORG/  
RMO-VOL4-N2/VOILE-DE-TULLE](http://REVUEMUSICALEOICRM.ORG/RMO-VOL4-N2/VOILE-DE-TULLE)

8. Vladimir Jankélévitch, (1959), *Ravel*, Paris, Éditions du Seuil.