

**Université de Paris VIII**

**UFR de Musicologie**

Année scolaire 2003-2004

**Maurice Ravel**

**L'Enfant et les sortilèges**

**Mémoire de maîtrise**

**Sébastien VAUMORON**

**Sous la direction de Christian ACCAOUI**

Cette maîtrise a été soutenue le 28 juin 2004 à l'Université de Paris VIII Saint-Denis.

Le jury était composé de Olga Moll, Christian Corre et Christian Accaoui.

Ce mémoire a obtenu la mention « Très Bien » avec 17/20.

## IMPORTANT !

Ce travail est une contribution à l'étude de Maurice Ravel et de *l'Enfant et les sortilèges*. Celle-ci n'est pas exhaustive et peut, naturellement, se discuter. Aussi, si vous constatez des maladresses, au lieu de pester seul devant votre écran, je vous invite à m'en faire part, sur un ton aimable, à l'adresse suivante :

[sebastien-recherche@voila.fr](mailto:sebastien-recherche@voila.fr)

Merci par avance...

# TABLES DES MATIERES

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>5</b>
<b>MAURICE RAVEL</b> .....	<b>8</b>
LES PARENTS DE MAURICE RAVEL .....	9
Joseph Ravel .....	9
Marie Deluart .....	9
MAURICE RAVEL ET SES PARENTS .....	10
Première rencontre avec la musique .....	10
Apprentissage de la musique .....	11
La mort du père.....	12
La vie en couple.....	13
« Je commets un crime ».....	15
MAURICE RAVEL A MONTFORT-L'AMAURY .....	18
L'état dépressif .....	18
L'achat de la maison .....	21
Ravel et sa maison .....	22
La salle de musique.....	22
La chambre à coucher .....	24
La gravure .....	24
Le ternaire dans la décoration .....	25
L'horloge.....	25
La tourelle .....	26
Le jardin.....	26
Rituels .....	26
Les collections.....	27
Objets s'annulant.....	28
L'IMAGINAIRE RAVELIEN .....	29
Du père au Diable .....	29
Composer ou faire jouir sa mère .....	31
Un fantasme .....	34
De l'Œdipe à l'œuvre.....	35
L'Heure espagnole .....	36
L'Enfant et les sortilèges.....	37
Jeanne d'Arc, le dernier projet .....	37
Du ternaire oedipien au ternaire musical .....	37
Diabolus in musica.....	38
La Valse .....	39
Gaspard de la nuit.....	40
Boléro.....	41
L'Homme invisible .....	43
<b>L'ENFANT ET LES SORTILEGES : SITUATION INITIALE DU CONTE</b> .....	<b>46</b>
INTRODUCTION INSTRUMENTALE .....	47
L'aspect rythmique .....	47
Du rythme au Nom-du-Père .....	50
L'aspect mélodique.....	50
Le Hautbois 1 : la « Maman » .....	50
Le Hautbois 2 : l'« Enfant » .....	53
Partition de la mère fusionnelle.....	54
Musique et arithmétique .....	55
LE LEVER DU RIDEAU .....	56
L'intrus du conte .....	56
De la contrebasse au Père .....	57
D'ut au Nom-du-Père.....	58
Intervention de l'Enfant .....	62
Intervention de la Maman .....	64
Présentation de la Maman .....	64
Le tempo .....	64
Changement de personnages, changements musicaux.....	65
Première section : dialogue "oratoire" .....	66
Seconde section : dialogue de sourds .....	69

Troisième section : la punition .....	77
Quatrième section : La culpabilité.....	79
<b>PARTIE MERVEILLEUSE DU CONTE : CATHARSIS.....</b>	<b>82</b>
PARTIE MERVEILLEUSE DU CONTE .....	83
Le petit vieillard.....	83
Les robinets.....	83
L'Arithmétique.....	84
Les Chiffres.....	85
Une paysanne .....	85
Un marchand .....	86
LA PRISE DE CONSCIENCE .....	86
L'écureuil.....	87
Ils s'aiment.....	88
La castration de l'Enfant.....	88
Désir de la mère .....	89
Le chœur fugué .....	89
Le tempo, le rythme et la mesure .....	89
Le thème fugué.....	89
Le dernier appel .....	91
Le dernier appel et Maurice Ravel.....	91
<b>TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX.....</b>	<b>95</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>100</b>
<b>AUTRES REFERENCES.....</b>	<b>102</b>
<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>103</b>

# **INTRODUCTION**

De manière inattendue, *l'Enfant et les sortilèges* a intéressé la recherche psychanalytique dès sa création allemande, en 1929, la psychanalyste Mélanie Klein y puisant une partie de son matériau pour une communication intitulée « Les situations d'angoisse de l'enfant et leur reflet dans une œuvre d'art et dans l'élan créateur<sup>1</sup> », prononcée le 15 mai 1929 à la Société britannique de Psychanalyse. Quelques décennies plus tard, sa communication suscite un commentaire de Christiane Milner lors colloque de Dijon<sup>2</sup> consacré à Colette en 1979. En 2002 la psychanalyste Julia Kristeva poursuit la discussion dans le cadre du dernier volet de sa trilogie – le génie féminin – consacré à Colette. Que la psychanalyse fasse son entrée dans le domaine du conte n'est pas étonnant. Nous savons depuis longtemps que les contes :

« abordent des problèmes humains universels, et en particulier ceux des enfants, [et qu'ils] s'adressent à leur moi en herbe et favorisent son développement, tout en soulageant les pressions préconscientes et inconscientes<sup>3</sup> ».

Mais ce n'est pas l'aspect musical de l'œuvre qui intéresse la psychanalyse, c'est le texte littéraire. Et pourtant, les proches du compositeur étaient unanimes pour dire que cette œuvre parlait de Maurice et de sa mère. C'est pourquoi nous nous proposons d'engager cette voie laissée libre par la psychanalyse, et d'analyser cette œuvre en examinant les relations existantes entre la vie de Maurice Ravel et *l'Enfant et les sortilèges*. Car si la cure analytique d'enfants passe par le jeu et par les arts plastiques comme le dessin et le modelage, elle peut également inclure la musique<sup>4</sup>. Il y aurait donc dans l'expression musicale quelque chose qui serait compréhensible par la psychanalyse. Si on remonte aux débuts de Sigmund Freud, on découvre que sa Société du mercredi a été fréquentée pendant plus de dix ans par un certain Max Graf<sup>5</sup>, père de l'enfant dont l'analyse faite par Sigmund Freud est connue sous le nom de « Le Petit Hans ». Max Graf était musicologue et c'est à ce titre qu'il participait à ces réunions organisées par Sigmund Freud, se questionnant déjà sur les liens possibles entre création musicale et Inconscient. Dans les études publiées sur Maurice Ravel, on trouve plusieurs références à la psychanalyse, comme celle du musicologue Armand Machabey en 1947 :

---

<sup>1</sup> Mélanie Klein, *Essais de psychanalyse*. Paris, Payot, 1968. pp.254-262

<sup>2</sup> Christiane Milner, *Colloque de Dijon 1979*, Cahiers Colette 3-4, 1981, Société des amis de Colette, p.36-44

<sup>3</sup> Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, Coll. Pocket, Paris 1976, p.17

<sup>4</sup> Françoise Dolto, *L'image inconsciente du corps*, Point Essais 251, Edition du Seuil, Paris, 1984, p.23

<sup>5</sup> Max Graf, *L'atelier intérieur du musicien*, Edition Buchet/Chastel & Editions et Publications de l'Ecole Lacanienne, Paris 1999.

« D'ores et déjà, on peut admettre que s'il [Maurice Ravel] est loin de représenter un cas de psychologie pathologique, l'auteur de Boléro peut intéresser le psychiatre et surtout le psychanalyste.<sup>6</sup> »

De même, Pascale Saint-André écrit dans le numéro 127 de l'« Avant-Scène Opéra »:

« la fiction autorise un voyage dans les abîmes de notre esprit : à l'image de l'enfant qui élabore un rêve éveillé, Ravel, musicien de la métamorphose, transforme les fantasmes du conte sous la pression de son propre inconscient.<sup>7</sup> »

Mais ce n'est pas tout. Dans la remarquable biographie consacrée par Marcel Marnat à Maurice Ravel, on trouve un chapitre intitulé « Eros et Thanatos ». En élargissant notre domaine de recherche, on peut lire dans la thèse de médecine de Bernard Mercier<sup>8</sup> de nombreuses pages consacrées à la situation oedipienne du compositeur. Quant à celle de Pierre Achache<sup>9</sup>, il y est souligné la névrose obsessionnelle du compositeur ainsi que ses toxicomanies. Compte tenu de toutes ces invitations à une recherche pluridisciplinaire sur Maurice Ravel, acceptons de poursuivre cette voie et explorons les rapports pressentis entre une situation oedipienne, l'imaginaire, la névrose obsessionnelle et la création musicale de Maurice Ravel.

Dans un souci de clarté, nous commencerons notre étude par un relevé des éléments biographiques du compositeur permettant une compréhension de son Inconscient. Cela nous fera examiner les circonstances de son éducation musicale, sa relation oedipienne, son Imaginaire ainsi que certains aspects de sa vie à Montfort-l'Amaury. Dans la seconde partie, nous étudierons la situation initiale du conte *l'Enfant et les sortilèges* en éclairant, par nos conclusions psychanalytiques, l'aspect musical pur et la mise en musique du signifiant littéraire. Dans notre dernière partie, nous analyserons quelques passages de la partie merveilleuse de cet opéra et la fin de celui-ci.

---

<sup>6</sup> Armand Machabey, *Maurice Ravel*, Edition Richard-Masse, Paris 1947. P. 37.

<sup>7</sup> Pascale Saint-André, *commentaire musical et littéraire de l'Enfant et les sortilèges*, l'Avant-Scène Opéra, Editions Premières Loges, Paris, 1990, p.30.

<sup>8</sup> Bernard Mercier, *Biographie médicale de Maurice Ravel*, thèse de doctorat en médecine, soutenue le 5 février 1991 à la Faculté de médecine de Bobigny.

<sup>9</sup> Pierre Achache, *Le cas Maurice Ravel, un syndrome aphaso-apraxique progressif*, Thèse de doctorat de médecine soutenue le 17 septembre 1990, Université Claude Bernard, Lyon I.

# **MAURICE RAVEL**



## LES PARENTS DE MAURICE RAVEL

### Joseph Ravel

Notre démarche n'est pas de faire la généalogie du compositeur en partant de son père, Joseph Ravel, mais d'éclaircir le roman familial. La publication de la correspondance du compositeur ne s'ouvre pas par une lettre de Maurice, mais par une lettre datée du 12 décembre 1845 et écrite par son père :

« Chère Maman,

J'ai oublié de te demander quand tu es venue si tu consentais bien à me laisser apprendre la musique car Monsieur Angelin nous a dit que le maître de musique viendrait la semaine prochaine et j'aimerais bien que tu veuilles me la laisser apprendre car cela me ferait bien plaisir ma chère maman. [sic]<sup>10</sup> »

On sait peu de choses sur la pratique musicale de Joseph Ravel. Maurice dira de son père que c'était un amateur éclairé, ajoutant que c'est lui qui organisa sa rencontre avec Erik Satie. Professionnellement, Joseph Ravel était un ingénieur mécanicien. Il travaillait en Espagne pour la construction des voies de chemin de fer quand il a rencontré Marie Deluart.

### Marie Deluart

Marie Deluart est d'origine basque et de condition modeste. Elle rencontre Joseph Ravel en Espagne et ils se marient en avril 1874 à Madrid. Le 7 mars 1875, elle donne naissance à Maurice qui sera baptisé à Ciboure. Quelques mois après, ils vont vivre à Paris. La seule lettre publiée de Marie Deluart-Ravel date du début 1916. Elle est adressée à Maurice, alors au front :

« Maurice chéri ne te préoccupe pas de moi. Je me porte on ne peut mieux mais c'est toi qui me préoccupe. Tu ne peut pas te figurer comme je suis tourmentée de te savoir si malade – je ne dors pas j'ai des cochemas fais donc tous ce qu'il faut pour être guérie au plus vite car je te dis que je suis très tourmentée. Voilà ton pijama et 2

---

<sup>10</sup> Arbie Orenstein, *Maurice Ravel*, Lettres, écrits, entretiens présentés et annotés, Edition Flammarion, collection harmoniques, Paris, 1989. Page 61.

chemis de nuit. Je te souhite une bonne fête en t'embrassant bien fort de ta mère qui pense à toi. [sic] <sup>11</sup> »

On voit très clairement qu'elle ne maîtrise pas le français en 1916 et on peut supposer qu'il en était de même, voire nettement pire, en 1875, quelques quarante ans avant le début de sa vie parisienne. On note également qu'elle est tourmentée pour son fils et qu'elle fait des cauchemars.

## **MAURICE RAVEL ET SES PARENTS**

### **Première rencontre avec la musique**

On ne sait pratiquement rien de la vie de la famille Ravel durant les premières années du compositeur. Et ce que Ravel en raconte concerne principalement son rapport à la musique. Dans le *New York Times* daté du 7 août 1927, il déclare :

« Eh bien, dans mon enfance, je m'intéressais beaucoup à la mécanique ! Les machines me fascinaient. Je visitais souvent des usines, très souvent, quand j'étais petit garçon, avec mon frère. Ce sont ces machines, leur cliquetis et leurs rugissements, qui, avec les chansons populaires espagnoles que ma mère me chantait le soir pour me bercer, ont été ma première éducation musicale ! »

La chronologique s'oppose à la narration : Maurice a évidemment commencé par entendre les berceuses que lui chantait sa maman avant d'aller visiter des usines avec son père. Sa première éducation à la musique lui vient donc de sa mère et elle reste prédominante dans son Œuvre : *Habanera* (1895), *Miroirs* comprenant *Alborada del gracioso* (1904-1905), *Vocalise-étude* en forme de *Habanera* (1907), *L'Heure espagnole* (1907), *Rhapsodie espagnole* (1907-1908), *Chants populaires* dont le premier est la *Chanson espagnole* (1910), *Boléro* (1928), *Don Quichotte à Dulcinée* (1932-1933). D'autre part, une étude musicologique permettrait de pointer une présence hispanique dans d'autres œuvres au titre moins suggestif.

---

<sup>11</sup> Arbie Orenstein, *Maurice Ravel*, Lettres, écrits, entretiens présentés et annotés, Edition Flammarion, collection harmoniques, Paris, 1989. Page 149.

*L'Enfant et les sortilèges* en sera un exemple. Quant à l'éducation musicale reçue de son père, elle est très intéressante à relever sur trois points :

1. Visiter des usines ne constitue pas une éducation musicale.
2. L'affirmation du compositeur montre que son imaginaire a associé le mouvement répétitif des ouvriers et leur bruit régulier généré par leur travail à des éléments musicaux.
3. Ces mouvements répétitifs, voire obsessionnels, sont musicalement associés au rythme et à sa relation avec son père. Nous détaillerons cela dans *Boléro*<sup>12</sup>.

### **Apprentissage de la musique**

A notre connaissance, il n'y a pas de document biographique précisant si Maurice a demandé à ses parents d'apprendre la musique ou bien si cela lui a été imposé dans le cadre d'une éducation bourgeoise. Nous savons seulement que Henri Ghys donne sa première leçon de piano à Maurice le 31 mai 1882. Il note dans son carnet :

« Je commence aujourd'hui un petit élève, Maurice Ravel, qui me paraît intelligent.<sup>13</sup> »

Cependant, vu l'intérêt que Maurice portait à cet apprentissage, on peut aisément supposer que cela ne répondait pas à son désir :

« Ravel est doué mais paresseux. Alors pour le forcer à travailler son piano il [son père] lui donne quelques sous en échange d'une demi-heure d'exercices quotidiens. Ravel avoue qu'il ne voyait aucun intérêt dans le travail sauf la récompense. Qu'à cela ne tienne, les revenus de la famille sont conséquents mais la conduite de Ravel prend parfois des allures d'enfant gâté, ce qui n'était pas toujours du goût des parents : *cela les tracassait d'autant plus qu'à ces nombreuses dispositions, je joignais la plus extrême paresse. Je ne travaillais qu'au taxi ; c'est-à-dire que dès que je fournissais le moindre effort, il devait m'être payé.*<sup>14</sup> »

---

<sup>12</sup> Infra p. 38.

<sup>13</sup> Marcel Marnat, *Maurice Ravel, qui êtes-vous ?*, La manufacture, Lyon, 1987. P. 20.

<sup>14</sup> Bernard Mercier, *Biographie médicale de Maurice Ravel*, thèse de doctorat en médecine, soutenue le 5 février 1991 à la Faculté de médecine de Bobigny. P.

Nous sommes loin de l'image d'un garçon apprenant le piano parce qu'il a envie d'être musicien, voire parce qu'il est passionné : Maurice apprend la musique pour faire plaisir à ses parents. Notons bien qu'il exige de recevoir de l'argent en échange de cette satisfaction apportée à l'Autre et, que le père a accepté de payer son fils dix sous par demi-heure de travail<sup>15</sup>. Précisons qu'un sou était une pièce de cinq centimes, que dix sous faisaient donc cinquante centimes, soit environ vingt pour cent du salaire quotidien d'un ouvrier. Marcel Marnat avance que le fils devait assouvir les désirs de carrière musicale du père, ce qui semble plus que probable vu l'important nombre de cours de musique que Maurice suit alors que nous ignorons tout de ses études primaires et secondaires. On peut même se demander s'il est allé à l'école.

## **La mort du père**

Joseph Ravel décède le 13 octobre 1908. Marcel Marnat note que :

« Les photographies révélaient jusqu'alors un Ravel ressemblant plutôt à son père, lequel, barbu et d'une rustique élégance, sembla avoir gardé toujours quelque chose de « savoyard ». Sa mère, au contraire, avait eu plutôt le souci de masquer son type méridional grâce aux meilleures modes de Paris. A partir d'octobre 1908, Ravel, très attaché à sa mère depuis l'enfance, ne connut plus d'autre adoration, ce qui entraîna un grand nombre de conséquences psychologiques. A trente-trois ans, il devenait, lui, l'aîné, l'homme de la famille. Sans doute fut-ce là, justement, un rôle qu'il redouta, voire dédaigna car le voici effaçant au plus vite toute ressemblance avec son père et confortant sa mère, mettant en valeur tout ce qu'elle avait d'ibérique. Bientôt, à Saint-Jean-de-Luz ou à Ciboure, il exigea qu'elle parle basque, exclusivement, allant jusqu'à la reprendre lorsqu'elle usait d'un vocabulaire corrompu, l'encourageant même à aller à la messe. Son premier geste vers cette conversion basque fut de se raser la barbe (1908) puis la moustache (1909), de réduire enfin une chevelure qui, de bouffante, va devenir stricte et aplatie (1910). Ainsi affine-t-il sa silhouette au

---

<sup>15</sup> Marcel Marnat dans *Maurice Ravel*, Librairie Artème Fayard, collection Les indispensables de la musique, Paris 1986. P. 26.

point d'en paraître soudain plus « basque » que nature, le cheveu mat, le visage glabre et soudain aigu, le regard sans protection. On ne parlera plus guère de Joseph Ravel : Marie Delouart-Ravel trône désormais et, pour réduire encore tout souvenir, Ravel et sa mère reviennent dans Paris.../...<sup>16</sup> ».

Prenons quelques distances avec les conclusions du biographe et retenons simplement les faits : durant la vie de son père, Maurice cultive une ressemblance physique avec lui par les cheveux fournis, la barbe et les favoris. Malgré les apparences, ce n'est pas une filiation au père qu'il accomplit là, mais une rivalité oedipienne qui le pousse à dépasser en signe extérieur de virilité ce que le père-rival propose à Marie Delouart-Ravel. Ainsi, Maurice désire inconsciemment rester l'objet de la jouissance maternelle. D'ailleurs, une fois le père-rival mort, il cesse progressivement cette exhibition virile.



**Photographie 1 : Joseph Ravel**  
"savoyard"



**Photographie 2 : Maurice Ravel**  
"savoyard"

## **La vie en couple**

La mort de son père constitue un événement majeur dans la vie du compositeur. Si le décès de sa mère – une dizaine d'années après celui de son père – plonge le compositeur dans une forte dépression, celui du père ne semble absolument pas l'affecter. Bien au contraire, il déménage pour une autre ville, voire pour une autre vie, et sa correspondance du moment fait même état d'un enthousiasme étonnant :

---

<sup>16</sup> Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Librairie Artème Fayard, collection Les indispensables de la musique, Paris 1986. Page 258-259.

« Je pense que vous avez excusé mon silence. Recherches d'appartement, trouvaille, tapissier, etc. Nous emménageons demain 4 avenue Carnot (Place de l'étoile) une vue magnifique, un appartement délicieux, tout est prêt, même l'électricité. Je tâcherai de passer après-demain. En tout cas, écrivez-moi un mot à la nouvelle adresse.<sup>17</sup> »

Celle qui accompagne Maurice Ravel dans ce changement de résidence, pour aller vivre dans cet appartement si délicieux et à la vue magnifique, ayant même l'électricité – nous sommes en 1908... –, cette femme qui va partager cette nouvelle vie du compositeur devenu si enthousiaste est, tout simplement, Marie Deluart-Ravel. Nous accentuons à peine la ressemblance entre une relation amoureuse "normale" et l'amour de Maurice pour sa mère. La mort de son père n'apparaît que positivement dans sa correspondance par ce déménagement, alors que celle de sa mère amènera une dépression. De plus, il parlera de la disparition de celle-ci comme un mari peut parler de celle de son épouse.

Evidemment, il nous faut dépasser le simple constat d'un fils qui va vivre avec sa « pauvre vieille » maman et s'interroger sur le désir de ce fils. Dans son séminaire sur l'identification, Jacques Lacan précise que :

« pour l'obsessionnel, l'accent est mis sur la demande de l'Autre, pris comme objet de son désir.<sup>18</sup> »

Ainsi, le désir du compositeur est à remettre du côté de l'Autre maternel comme étant le désir qu'il s'impose, son désir propre étant désir du désir de l'Autre. D'où la rivalité virile pour être le plus désirable. Une fois le père mort, Maurice, âgé de trente-trois ans, va donc vivre avec sa mère au lieu d'en aimer une autre, ce qui ne se fait pas sans souffrance :

« [...] ma mère à moi est une pauvre vieille femme que ni religion, ni principes ne pourront soutenir, dont l'unique idéal a toujours été l'amour de son mari et de ses enfants, et qui n'aurait eu aucune honte à conserver ce qui lui reste. Une sorte de monstre, n'est-ce pas ? Ce qu'il y en a, de ce genre de monstres ! et celui-là, vous savez combien je l'aime.<sup>19</sup> »

---

<sup>17</sup> Arbie Orenstein, *Maurice Ravel*, Lettres, écrits, entretiens présentés et annotés, Edition Flammarion, collection harmoniques, Paris, 1989. p. 100.

<sup>18</sup> Jacques Lacan, *L'identification*, séance du 30 mai 1962. Inédit.

<sup>19</sup> Arbie Orenstein, *Maurice Ravel*, Lettres, écrits, entretiens présentés et annotés, Edition Flammarion, collection harmoniques, Paris, 1989. p. 141.

Ce désir de l'Autre maternel, Maurice Ravel le soutient très certainement depuis sa naissance, jusqu'à ce qu'il décide de ne plus être le petit garçon de sa mère mais un homme.

### « Je commets un crime »

Jacques Lacan écrit :

« Tout pour l'autre dit l'obsessionnel, et c'est bien ce qu'il fait, car étant dans le perpétuel vertige de la destruction de l'autre, il n'en fait jamais assez pour que l'autre se maintienne dans l'existence.<sup>20</sup> »

C'est ce qui se produit chez Maurice Ravel jusqu'à l'été 1914. A partir de cette date, la vie du compositeur amorce un tournant décisif. Le 3 août 1914, il écrit à Cipa Godebski :

« Je n'en peux plus. Ce cauchemar de toutes les minutes est trop atroce. Je crois que je vais devenir fou ou que je vais céder à l'obsession.

Vous pensez que je ne travaille plus ? Je n'ai jamais autant travaillé, avec une rage plus folle, plus héroïque... Oui, mon vieux, vous ne pouvez savoir ce qu'il m'en faut, de cet héroïsme-là, pour lutter contre l'autre qui est le plus naturel, peut-être... Songez, vieux, à l'horreur de ce combat qui ne cesse une seconde... Qu'est-ce qui l'emportera ?<sup>21</sup> »

L'horreur du combat dont le compositeur parle n'est pas le début de cette guerre atroce mais le sien, sa lutte entre le désir de l'Autre maternel qu'il doit soutenir en restant l'objet de jouissance de sa mère, et son propre désir. Le lendemain, il écrit :

« Si vous saviez ce que je souffre !... Depuis le matin, sans que ça s'arrête, la même idée, affreuse, criminelle... quitter ma pauvre vieille maman, ce serait la tuer sûrement. Et puis la patrie n'attend pas après moi pour être sauvée... Mais tout ça c'est du raisonnement, et je sens que d'heure en heure, ça craque... et pour ne plus entendre ça, je travaille. Oui, je travaille ; et avec une sûreté, une lucidité de fou. Mais, pendant ce temps, le cafard travaille aussi, et tout à coup, me revoilà à sangloter sur les bémols ! Naturellement, quand je descends,

---

<sup>20</sup> Jacques Lacan, *Le séminaire livre V ; Le transfert*, Edition du seuil, Paris. p.245

<sup>21</sup> Cité in Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Librairie Artème Fayard, collection Les indispensables de la musique, Paris 1986. p. 405.

et que je me retrouve devant ma pauvre maman, il faut que j'aie l'air calme, sinon rigolo... vais-je pouvoir continuer ? Voilà 4 jours que ça dure, depuis le tocsin...<sup>22</sup> »

Le 8 août 1914, il écrit à son frère Edouard :

« J'ai souffert pendant 4 jours, depuis le tocsin, comme cela ne m'était jamais arrivé. Et comme je sentais que j'allais devenir fou, j'ai pris le parti le plus sage : je vais m'engager. Toutes les raisons que tu pourrais m'objecter, je me les suis données. Notre pauvre maman, surtout... Mais si je deviens fou, ou que je claque d'une maladie de cœur, ce sera encore plus triste.<sup>23</sup> »

Le 20 août à Cipa Godebski :

« Vous me connaissez assez pour savoir que ni ces blâmes, ni votre ardeur ne peuvent avoir la moindre influence sur ma résolution : je partirai (si l'on veut de moi), parce que j'ai envie de partir. Seulement, - chacun a ses défauts ; le mien est de n'agir qu'en pleine conscience – je sais que je commets un crime, et n'avais pas besoin que tout ce monde me le confirmât.

C'est ce qui m'a fait... hésiter, comme vous dites, pendant 2 jours. Vous n'hésitez pas, vous... Mais, mon vieux, notre situation est tout à fait différente ! S'il vous était permis de partir, vous ne laisseriez qu'une femme jeune, et des enfants qui peuvent à la rigueur se passer de vous. Valery Larbaud laisse une mère encore jeune. Mais ma mère à moi est une pauvre vieille femme que ni religion, ni principes ne pourront soutenir, dont l'unique idéal a toujours été l'amour de son mari et de ses enfants, et qui n'aurait eu aucune honte à conserver ce qui lui reste. Une sorte de monstre, n'est-ce pas ? Ce qu'il y en a, de ce genre de monstres ! et celui-là, vous savez combien je l'aime.<sup>24</sup> »

---

<sup>22</sup> Arbie Orenstein, *Maurice Ravel ; Lettres, écrits, entretiens*, présentés et annotés, Edition Flammarion, collection harmoniques, Paris, 1989. p. 140.

<sup>23</sup> Idem p. 140.

<sup>24</sup> Idem p. 141



Il renonce au désir de l'Autre maternel et quitte sa mère en s'engageant dans cette guerre. Et on peut se demander de quelle guerre s'agit-il : la France contre l'Allemagne ou bien le désir de Maurice contre celui de Marie... Le 10 mars 1915, il est reconnu bon pour le service militaire alors qu'il avait été réformé. Il veut s'engager dans l'aviation : il sera conducteur au service des convois automobiles du train à proximité de Verdun et ne partira que le 14 mars 1916. Le 6 septembre de l'année de son départ, il est malade et obtient un congé de convalescence. Il en profite pour rentrer à Paris et retrouver sa mère. Elle décède le 5 janvier 1917. Il repart au front le 7 février suivant. Ravel était persuadé que quitter sa mère la tuerait et, finalement, elle meurt dix mois après son départ. Ainsi, en quittant sa mère pour une autre, la mère Patrie, son angoisse trouve une connexion avec la réalité, puisque comme il le pensait, sa mère meurt effectivement alors qu'il est soldat. Cette hantise de tuer sa mère, c'est-à-dire une femme, se retrouve bien des années plus tard dans les loisirs du compositeur, anecdote rapportée par Hélène Jourdan-Morhange :

« Il aimait aussi les randonnées en auto. J'allais bien souvent le chercher avec la petite Peugeot 201, me faisant gronder si l'heure du rendez-vous était un peu dépassée ; cet homme qui, à Paris, était absolument inconscient de la fuite du temps et de l'inflexibilité des rendez-vous, ne pouvait contenir son impatience si je m'étais attardée. Chapeauté, ganté, fin prêt, il m'attendait sur le perron :

- *J'ai cru que vous ne viendriez pas ! Nous n'aurons plus le temps d'aller à Gambais voir la maison de Landru !*

- *Et bien, Ravel, nous irons à Gros-Rouvre voir la maison de Marcelle Tinayre, ou celle de Ganna Walska à Galluis. »*

Henri Désiré Landru a été accusé du meurtre d'un petit garçon et du meurtre de dix femmes. Cet intérêt du compositeur pour ce personnage coïncide avec sa propre situation du matricide.

## MAURICE RAVEL A MONTFORT-L'AMAURY

### L'état dépressif

Dès 1912, on note des références à la neurasthénie :

« On diagnostiqua une « neurasthénie », on préconisa du repos et Ravel se réfugia de nouveau à « la Grangette », la propriété de ses amis Godebski à Valvins. La mer et l'éloignement le restaurèrent lentement et Ravel put se remettre à composer au printemps 1913 par le biais de travaux secondaires, comme toujours en ses moments de crise.<sup>25</sup> »

Dans sa correspondance postérieure au décès de sa mère, Ravel ne parle pas de sa culpabilité d'avoir "tué" sa mère. En revanche, il y exprime son immense chagrin, son désespoir et il parle de son état dépressif qui commence avant même la mort de sa mère, comme cette lettre du 17 mars 1916, écrite trois jours après son départ comme soldat et le renoncement au désir de sa mère, en fait état :

« Il faut nourrir son cafard (je crois bien qu'il n'en est pas de plus vorace : voici son quatrième repas et c'est toujours la même chose).<sup>26</sup> »

Et le 9 février 1917, un mois après le décès de Marie Deluart-Ravel, il écrit à sa marraine de guerre, Mme Dreyfus :

« Moralement, c'est affreux... il y a si peu de temps que je lui écrivais, que je recevais ses pauvres lettres, qui m'attristaient... et pourtant c'était pour moi une si grande joie. J'étais encore heureux à ce moment, malgré cette angoisse sourde... Je ne savais pas que ça viendrait si vite. A présent, c'est cet horrible désespoir, les mêmes pensées tenaces...<sup>27</sup> »

---

<sup>25</sup> Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Librairie Artème Fayard, collection Les indispensables de la musique, Paris 1986. p. 348.

<sup>26</sup> Cité in Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Librairie Artème Fayard, collection Les indispensables de la musique, Paris 1986. p. 411.

<sup>27</sup> Arbie Orenstein, *Maurice Ravel ; Lettres, écrits, entretiens*, présentés et annotés, Edition Flammarion, collection harmoniques, Paris, 1989. p. 165.

Il est impossible d'être certain du contenu de ces « pensées tenaces » mais on peut envisager qu'elles sont liées à la destruction de l'Autre maternel dont, au regard du sujet, il est le seul responsable. Ainsi, le retour de la guerre est une période fort difficile pour le compositeur :

« J'ai été horriblement mal fichu ces derniers temps. Grippe espagnole ? Je n'en sais rien. 5 jours de fièvre, sans autre souffrance. Mais je suis resté dans un état de lassitude, de faiblesse incroyable. Neurasthénie des plus caractérisée : avant de faire la moindre des choses, mettre mes pantoufles, par exemple, je calculais l'effort qu'il me faudrait dépenser, et j'avais envie d'aller me recoucher. Du reste, je dormais mal.<sup>28</sup> »

En 1919, il écrit :

« Je ne suis pas très gai... quand je suis tout seul, parce que quand il y a du monde, personne ne me dégotte !<sup>29</sup> »

Cette dernière citation montre que Ravel porte un masque en public, s'offrant comme un interlocuteur agréable, gai. Cela rejoint la lettre du 4 août 1914<sup>30</sup> dans laquelle il écrit que s'il pleure sur ses partitions, il s'efforce de ne rien laisser transparaître quand il quitte sa chambre pour rejoindre sa mère. Cela signifie que notre connaissance de ses états d'âme, transmise par les témoignages de ses proches et sa propre correspondance, est probablement en deçà de la réalité. Et à l'approche du troisième anniversaire de la mort de sa mère, le moral du compositeur se dégrade considérablement. Le 26 décembre 1919, il écrit à Mme Dreyfus :

« Je suis affreusement triste... elle n'est pas là, à côté de moi, comme lorsque j'allais travailler loin de Paris. Et ces charmants réveillons de l'avenue Carnot ! Enfin, je travaille, c'est toujours ça.<sup>31</sup> »

---

<sup>28</sup> Idem. p. 166.

<sup>29</sup> Idem. p. 169

<sup>30</sup> Supra p.12.

<sup>31</sup> Cité in Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Librairie Artème Fayard, collection Les indispensables de la musique, Paris 1986. p. 473.

Le 27 décembre 1919, il écrit à Ida Godebska :

« Un mal de tête fou (je n'en ai jamais). J'en ai oublié que c'était le réveillon. Mon 31/12 va être sinistre. Je songe à ceux d'autrefois, dans ce charmant appartement de l'avenue Carnot où j'ai été si heureux. Je songe qu'il y aura bientôt 3 ans qu'elle est partie, que mon désespoir augmente de jour en jour. J'y songe encore plus depuis que je me suis remis au travail, que je n'ai plus cette chère présence silencieuse m'enveloppant de sa tendresse infinie, ce qui était, je le vois plus que jamais, ma seule raison de vivre.<sup>32</sup> »

Le 15 janvier 1920, il écrit à Ida Godebska :

« Je suis assez mal fichu, je dors de moins en moins. Il est certain que le moral y est pour beaucoup. Ce que vous m'écrivez sur les bienfaits de la religion, nous nous le sommes dit avec Pierrette Haour, athée comme moi. Vous avez bien raison, mais il n'y a rien à faire, n'est-ce pas ? Voyez-vous quelques fois Réalier-Dumas ? Si oui, demandez-lui l'adresse de Jean Laurent. C'est un garçon charmant dont j'ai gardé un bon souvenir, et qui m'a aidé à passer, là-bas, ces moments de terrible cafard, dont la cause, que je n'osais m'avouer, était l'approche de mon malheur.<sup>33</sup> »

Le 15 janvier 1920, il écrit à Madame Casella :

« Les Fêtes ! Je les ai passées dans une tristesse affreuse. Non pas à cause de l'anniversaire : je pense à elle tous les jours, toutes les minutes puis-je dire. Surtout maintenant que j'ai repris le travail<sup>34</sup> et que je me reporte aux moments heureux où je l'ai quittée. Vous souvenez-vous d'une fin d'année avenue Carnot ? Il me semble maintenant que c'est un autre qui a vécu tout cela. Vous qui avez

---

<sup>32</sup> Arbie Orenstein, *Maurice Ravel ; Lettres, écrits, entretiens*, présentés et annotés, Edition Flammarion, collection harmoniques, Paris, 1989. p. 177-178.

<sup>33</sup> *Idem.* p. 178.

<sup>34</sup> Ravel reprend la composition de *La Valse*, commencée avant la guerre.

souffert vous devez comprendre mon désespoir. Naturellement, je ne me porte pas très bien mais je turbine.<sup>35</sup> »

Le 16 janvier 1920, il écrit à son ami Lucien Garban :

« Je pense que vous êtes revenus, et que vous avez passé là-bas joyeusement les fêtes ; plus gaiement que moi, certainement... Enfin, je travaille, c'est l'essentiel.<sup>36</sup> »

Et les années passant, cela ne s'arrange pas. Le 11 janvier 1924, il écrit à son ami Manuel de Falla :

« Je pensais terminer ma *Sonate pour violon et piano* vers les premiers jours de Février. Je viens de l'abandonner. La parenthèse ci-dessous vous en donne la raison principale : le cafard a repris de plus belle. Tout ce que je puis faire est de mettre en musique une épitaphe de Ronsard, qui correspond assez à mon état d'esprit.<sup>37</sup> »

Le 14 février 1924, à Cipa Godebska :

« Le cafard se tient relativement tranquille depuis quelques jours ; mais la *Sonate* ne s'en trouve pas mieux. Vingt dieux ! Je l'aurai tout de même !<sup>38</sup> »

Notons que ces deux dernières lettres sont concomitantes de la fin de la composition de *l'Enfant et les sortilèges*, opéra qui "parle" de Maurice et de sa mère, ce que nous développerons dans le second chapitre de notre étude.

## **L'achat de la maison**

Le précédant changement de domicile du compositeur était son aménagement à Paris avec sa mère. Devenu orphelin ?, "veuf" ?, en tout cas seul depuis le décès de celle-ci, il séjourne chez des amis ou bien totalement seul comme durant l'hiver 1919-1920, dans une

---

<sup>35</sup> Cité in Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Librairie Artème Fayard, collection Les indispensables de la musique, Paris 1986. p. 473.

<sup>36</sup> Arbie Orenstein, *Maurice Ravel ; Lettres, écrits, entretiens*, présentés et annotés, Edition Flammarion, collection harmoniques, Paris, 1989. p. 179.

<sup>37</sup> Idem. p. 220.

<sup>38</sup> Idem. p. 223.

maison de montagne que des intimes lui prêtent. En 1920, Maurice Ravel touche un important héritage d'un oncle paternel peintre. Il demande alors à des amis de lui trouver une petite maison à la campagne mais pas trop loin de Paris. Son choix s'arrête sur le Belvédère, à Montfort-l'Amaury. Pur hasard ? Dans une série d'entretiens accordés sur France Culture, Manuel Rosenthal donne certains détails forts intéressants concernant les charmes que cette maison opérait sur Ravel :

« Mais ce qu'il a acheté, c'est la vue. D'abord, la commune elle-même de Montfort l'Amaury, qui est charmante, et la vue, extraordinaire, qu'on a de cette maison : sur le balcon, on découvre un merveilleux paysage d'Ile-de-France et puis cette église qu'il aimait beaucoup. Et ce qui l'a séduit, c'est le cimetière qui est un ancien charnier et, en effet, on s'en est inspiré pour le décor de *Robert le Diable*<sup>39</sup>. »<sup>40</sup>

### **Ravel et sa maison**

« Ravel passa de longs mois à aménager son Belvédère, à le rendre confortable, traçant lui-même les plans de la maison, ajoutant une aile, abattant des cloisons, pour arriver à faire d'une maison de quatre pièces une demeure qui en compte maintenant une dizaine. [...] Malgré les occupations les plus diverses, Ravel se plaignait quelques fois du cafard qui l'assaillait.<sup>41</sup> »

On peut même dire que Ravel cessa toute création musicale pour se consacrer à la création architecturale, ou du moins à la restauration de l'intérieur du Belvédère. Constatons maintenant que cette autre activité sublimatoire n'est pas sans intérêt...

### **La salle de musique**

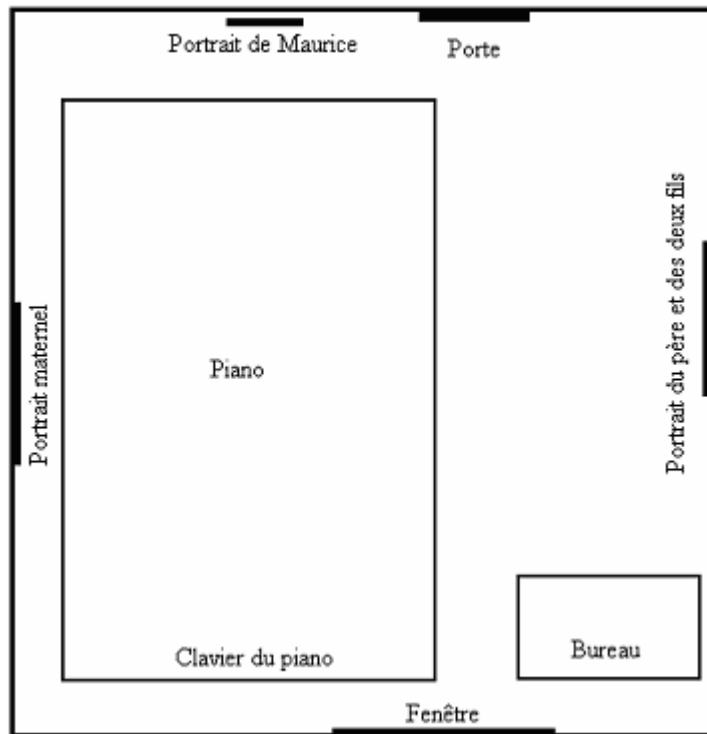
En plus d'être le lieu du travail musical, sa salle de musique est aussi le lieu concentrant la relation que Maurice entretenait avec sa mère. Examinons le plan ci-dessous :

---

<sup>39</sup> Opéra de Giacomo Meyerbeer (1791-1864) que Ravel semblait beaucoup apprécier, citant l'opéra et le compositeur à plusieurs reprises dans différents articles, notamment dans celui de *Comoedia illustré* de janvier 1914.

<sup>40</sup> Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Librairie Artème Fayard, collection Les indispensables de la musique, Paris 1986. p. 498.

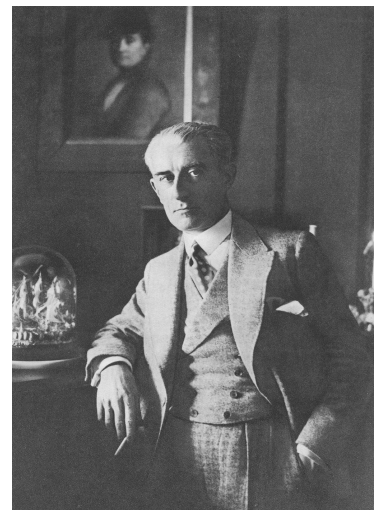
<sup>41</sup> Idem p. 497.



**Schéma 1: Salon de musique**

Il faut envisager la disposition de la pièce en étant assis au piano, c'est-à-dire dos à la fenêtre et face à la porte d'entrée. Sur le mur de droite, se trouvent trois tableaux : les portraits de Joseph Ravel, et de ses deux fils, Edouard et Maurice. En face du piano, se trouve un portrait de Maurice aux couleurs sombres.

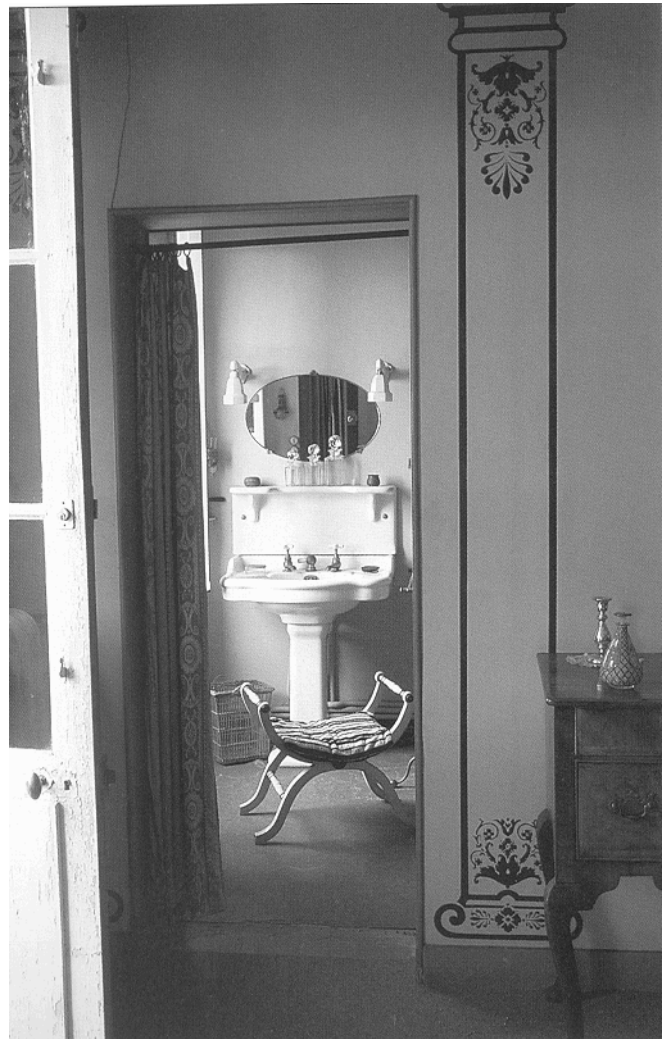
Sur le mur gauche de la pièce, toujours d'après une vue assis au piano, on voit le portrait de sa mère. D'après la composition du tableau ainsi que sa disposition dans la pièce, celui qui est assis au piano est placé sous le regard de la mère. C'est donc sous le regard de l'Autre maternel, voire pour l'Autre maternel, qu'il donnait naissance à ses œuvres. D'ailleurs, un cliché fait chez lui le représente contre le piano, avec en arrière-plan le portrait de sa mère qui occupe la partie supérieure de la photographie.



**Photographie 3 : Ravel devant le portrait de sa mère**

### La chambre à coucher

La chambre à coucher est bien sûr le lieu de la sexualité. Or, nous savons que Ravel n'était pas marié, qu'il n'avait pas de maîtresse et qu'il satisfaisait ses pulsions sexuelles – du moins à cette période-là – avec des prostituées parisiennes. Cette chambre à coucher est donc une chambre de célibataire marquée par l'absence de sexualité. Pour la décorer, Ravel décide de peindre des colonnes sur les murs. Certes, c'est un symbole éminemment pénien<sup>42</sup>. Sauf qu'ici, elles ne sont pas érigées mais pointent vers le bas...



Photographie 4 : Colonnes à l'envers dans sa chambre<sup>43</sup>

### La gravure

Ravel a entrepris de décorer les chaises de sa salle à manger en gravant une Muse sur le dossier de chacune d'entre elles. Vouloir sculpter Euterpe sur toutes ses chaises marque une multiplicité des sources créatrices. Or, il s'arrête après avoir inscrit sa première Muse et abandonne aussitôt son projet. Cette première Muse correspond à sa première bien aimée, Princesse du conte musical, mais surtout sa propre mère. Ainsi, il ne peut pas avoir de relation amoureuse avec d'autres femmes qu'avec sa mère, sa première bien aimée. Nous le retrouverons encore plus clairement exprimé lors de la section consacrée à un fantasme du compositeur.

<sup>42</sup> Alfred Delvau, *Dictionnaire érotique moderne*, Edition 1900, 1990. p. 92.

<sup>43</sup> Idem.



## Le ternaire dans la décoration

Dans la section consacrée à l'Imaginaire ravélien, nous verrons que la source de celui-ci se trouve dans le ternaire oedipien et nous constaterons que cela structure plusieurs de ses oeuvres. Mais ce n'est pas tout : nous retrouvons le ternaire oedipien dans sa création d'architecte d'intérieur. En effet, dans la décoration de sa maison de Monfort-l'Amaury, Ravel a choisi des papiers peints comportant une curieuse combinaison de formes circulaires et de formes carrées, ces dernières étant composées par trois lignes :

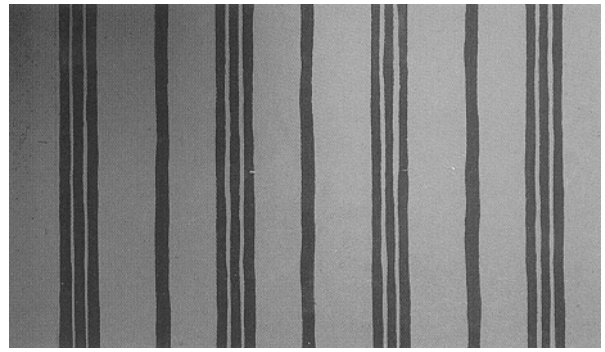


Photographie 5 : Papier peint n°1<sup>44</sup>

Et ce ternaire est récurant : trois disques dans un cercle pour la photographie de gauche et trois lignes verticales séparées par une seule à droite :



Photographie 6 : Papier peint n°2<sup>45</sup>



Photographie 7 : Papier peint n°3<sup>46</sup>

## L'horloge

Dans *l'Heure espagnole* et *l'Enfant et les sortilèges*, on trouve la présence de l'Horloge comme métaphore pénienne. Dans *l'Heure espagnole*, elle dissimule l'amant de Concepcion et métaphorise la puissance de celui qui la fait jouir à la place du mari. Dans *l'Enfant et les*

---

<sup>44</sup> Yves Milon, Claude Moreau & Thomas Renault (photographe), *Maurice Ravel : à Montfort l'Amaury*. Préface de Manuel Rosenthal. ASA Editions, Paris, 1997.

<sup>45</sup> Idem.

<sup>46</sup> Idem.

*sortilèges*, elle représente le père, et l'Enfant du conte la castre. Nous verrons que pour lui, l'horloge était directement associée à la sexualité. Et dans la maison du compositeur, il n'y a pas d'horloges mais uniquement des pendules posées sur des meubles.

### **La tourelle**

La seule chose qui soit érigée dans cette maison n'est pas le fait du compositeur. En effet, le Belvédère a ceci de particulier : au milieu de la maison, il y a une tourelle qui domine la vallée. Du bas du village, c'est la première chose que l'on remarque. Et c'est la seule pièce que le compositeur n'a pas aménagée, qu'il n'a pas habitée, qu'il ne s'est pas appropriée.

### **Le jardin**

Derrière sa maison, il y a un petit jardin qu'il a paysagé. C'était un centre d'intérêt important pour lui, accumulant livres et revues sur le jardinage, comme nous l'apprend Arbie Orenstein :

« Une bonne partie de la bibliothèque est consacrée aux mémoires d'auteur comme Alexandre Dumas, Casanova, La comtesse de Boigne, et quantité de livre témoignent de l'intérêt que Ravel portait au jardinage, aux voyages, à l'histoire, à la décoration intérieure, aux animaux, à la mode<sup>47</sup>. »

Les arbres choisis étaient tous des arbres de petite taille. Dans *l'Enfant et les sortilèges*, l'Enfant du conte mutile un arbre qui n'est pas un arbre nain. Le choix arboricole de Ravel fait naturellement écho aux colonnes de sa chambre à coucher : pas d'érection possible.

### **Rituels**

On sait assez peu de choses sur le quotidien du compositeur et de ses éventuels rituels. Les témoignages de ses amis sont majoritairement vagues sur cet aspect de la personnalité du compositeur. On peut néanmoins citer deux exemples. Manuel Rosenthal raconte les habitudes alimentaires du compositeur :

« on commençait presque toujours par des maquereaux au vin blanc : il ouvrait une boîte de conserve, il aimait ça. Ensuite, c'était le steak et

---

<sup>47</sup> Arbie Orenstein, Maurice Ravel, Lettres, écrits, entretiens. Edition Flammarion, collection harmoniques, Paris, 1989. p.23.

ensuite un morceau de gruyère. Et une salade de fruits, ou un fruit du jardin, cru : une poire, une pomme.<sup>48</sup> »

Et Henriette Faure, qui venait travailler la musique chez Ravel à la fin de la vie de celui-ci, raconte ainsi ses visites :

« Chaque fois le rite se déroulait. Une petite promenade dans Montfort, le cimetière et le cloître, et la visite longue et minutieuse de son jardin qu'il adorait.<sup>49</sup> »

Ce rituel de la promenade, toujours faite de la même façon, passe par le cimetière et l'ancien charnier utilisé comme modèle pour les décors de *Robert le Diable*. Dans la vie du compositeur, le Diable occupe une place centrale, comme nous le développerons dans la section consacrée à son Imaginaire. Ce rituel, qui tente de d'abaisser l'angoisse, est associé à la mort et au charnier, éléments de l'environnement de la maison qui ont séduits le compositeur juste après le crime de la mère-monstre.

### **Les collections**

Ravel était qualifié de dandy et tous ses amis soulignaient son extrême élégance car Ravel était toujours habillé à la nouvelle mode. Cette passion vestimentaire déboucha sur une collection de cravates ainsi qu'une collection de gravures de mode féminine, cette dernière était exposée dans les couloirs de sa maison. Lors de ses visites chez son professeur, Manuel Rosenthal laissa des revues parisiennes dans lesquelles se trouvaient ces gravures que Ravel découpait, encadrait et exposait. Il collectionnait aussi les jouets animés, de nombreux jeux pour enfant ainsi que des bibelots. Jacques Lacan, à propos de la collection de boîtes d'allumettes de Jacques Prévert, explique que l'intérêt de la Chose n'est pas l'objet "boîte d'allumette" mais l'organisation de celles-ci qui rappelle le coït :

« le collectionneur trouvait ainsi sa raison dans ce mode d'appréhension portant moins sur la boîte d'allumettes que sur cette Chose qui subsiste dans une boîte d'allumettes. [...] Ce petit apologue de la révélation de la Chose au-delà de l'objet [...] montre une des formes, la plus innocente, de la sublimation.<sup>50</sup> »

---

<sup>48</sup> Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Librairie Artème Fayard, collection Les indispensables de la musique, Paris 1986. p. 498.

<sup>49</sup> Idem p. 465.

<sup>50</sup> Jacques Lacan, *Le séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, édition du seuil, Paris, 1986. p. 136.

Aussi, dépassons l'objet des collections raveliennes et questionnons-nous sur la Chose. Les caractéristiques de ces objets de collection sont les suivantes :

- Ce sont des objets clairement adressés aux enfants.
- Ils montrent des femmes belles.
- Ils ont à voir avec un blocage au stade de l'enfance.

En effet, nous savons que Ravel est soumis au désir de l'Autre maternel, ce qui l'empêche de devenir un homme et d'aimer une autre femme que sa mère. La Chose au-delà de l'objet "jouet" est ce blocage au stade du petit garçon. Précisons pour l'anecdote que Ravel n'hésitait pas à s'allonger par terre pour s'amuser avec les enfants de ses amis, et faisait des farces de collégien avec eux<sup>51</sup> tant son esprit était resté enfantin. Pour ce qui est des gravures de mode féminine, elles montrent des femmes belles, élégantes et désirables, ce que Ravel ne peut pas obtenir par soumission à sa mère ; sa vie sexuelle est restreinte à la fréquentation des prostituées. Enfin, la cravate est cet objet qui pend entre les flancs de celui qui la porte, non pas entre les jambes comme cela est le cas pour l'Horloge avec son balancier dans *l'Enfant et les sortilèges*, mais entre ses membres supérieurs, ce qui ne fait pas une grande différence : il y a toujours un truc qui pend entre les deux membres. Naturellement, cette chose pendante évoquant la phase détumescence du pénis fait directement écho aux colonnes qu'il a peintes à l'envers dans sa chambre.

### **Objets s'annulant**

Dans l'analyse du cas de *L'homme aux rats*, Sigmund Freud note que :

« [les] actes compulsifs, à deux temps, dont le premier est annulé par le second, sont des phénomènes caractéristiques de la névrose obsessionnelle<sup>52</sup> ».

Or, si nous ignorons les manies du compositeur, la restauration de sa maison nous renseigne un peu : le carrelage de certaines pièces est une alternance de carreaux blancs et noirs, le blanc annulant le noir, le noir annulant le blanc etc. Mais ce qui semble constituer le chef d'œuvre de l'annulation, est deux tasses accompagnées de leur sous-tasse. A cela rien d'extraordinaire, sinon qu'elles sont toutes les deux trouées et que les sous-tasses le sont également. L'action de contenir se trouve donc annulée par l'écoulement à travers le trou au moment même où la tasse allait justement contenir.

---

<sup>51</sup> Marcel Marnat, *Maurice Ravel, qui êtes-vous ?*, La manufacture, Lyon, 1987. p. 312.

<sup>52</sup> Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, Presses Universitaires de France, Paris, 1954. p.224.



Photographie 8 : Tasses trouées<sup>53</sup>

## L'IMAGINAIRE RAVELIEN

### Du père au Diable

Jacques Lacan nous apprend que les perturbations dans le déroulement de l'Œdipe ont pour conséquences les perversions et les psychoses et que celles-ci relèvent de l'imaginaire. Progressivement, nous avons vu apparaître la figure du Diable dans l'imaginaire ravelien, allant jusqu'à influencer sur l'achat du Belvédère de Montfort-l'Amaury. D'après notre lecture de Lacan, cet imaginaire centré autour d'une figure diabolique serait issu d'une perturbation dans le déroulement de l'Œdipe du compositeur. Chronologiquement, l'apparition du Diable est concomitante avec la disparition du père de Maurice Ravel<sup>54</sup>. Joseph Ravel n'a pas tenu sa place de père symbolique, d'où la perturbation dans le déroulement de l'Œdipe, laissant Maurice aux mains de cette mère-monstre.

Mais on peut se demander pourquoi le Diable – et non pas autre chose – s'engouffre avec autant de force dans l'imaginaire ravelien au moment de la mort du père alors qu'il se disait athée<sup>55</sup>. La seule piste que nous ayons trouvée est la suivante. Joseph Ravel a laissé son fils Maurice aux mains de cette mère-monstre, faisant de lui-même un "mauvais" père. Et c'est là que la métaphore religieuse apparaît de manière aisée : Maurice est le fils de Joseph et de Marie, tout comme Jésus était le fils de Joseph et de Marie. A ceci près que le père de Maurice ne sauve pas son fils. De "mauvais", Joseph Ravel devient diabolique. D'ailleurs, au moment où tout cela se joue, l'activité sublimatoire de Maurice est centrée sur cette question.

<sup>53</sup> Yves Milon, Claude Moreau & Thomas Renault (photographe), *Maurice Ravel : à Montfort l'Amaury*. Préface de Manuel Rosenthal. ASA Editions, Paris, 1997.

<sup>54</sup> Infra 37

<sup>55</sup> Arbie Orenstein, *Maurice Ravel ; Lettres, écrits et entretiens*. Edition Flammarion, collection harmoniques, Paris, 1989. p. 178.

En reprenant brièvement les œuvres qu'il compose durant la maladie de son père, nous constatons que cela constitue une suite d'appels lancés à son père :

- Il commence la composition de *Wien*, danse à laquelle, selon Ravel, le Diable ne résiste pas<sup>56</sup>. Pourtant, il l'interrompt. Est-ce à cause du mutisme paternel qu'il ne poursuit pas cet appel à l'aide ?
- Il compose ensuite *Vocalise-étude* en forme de Habanera, œuvre qui marque la domination maternelle par l'hispanisme prédominant. Notons que musicalement, une vocalise est dépourvue de sens, que le chant n'a pas de signifié littéraire et que cela constitue presque un simple "cri" chanté.
- Puis il compose *Rhapsodie espagnole*, qui marque à nouveau la domination maternelle sur sa vie.
- Vient alors *l'Heure espagnole* qui reprend clairement la situation oedipienne de la famille Ravel.
- Suit *Sur l'herbe* qui parle de la relation érotique des protagonistes du poème.
- Et, enfin, il compose *Gaspard de la nuit* (Ondine, Gibet, Scarbo). Citons ce passage de Ondine : « Sa chanson murmurée, elle me supplia de recevoir son anneau à mon doigt, pour être l'époux d'une Ondine, et de visiter avec elle son palais, pour être le roi des lacs. »

Ainsi, l'activité sublimatoire de Maurice Ravel au moment de la maladie de son père est entièrement liée à sa situation oedipienne et semble constituer un véritable appel d'aide lancé au père. D'ailleurs, le père meurt, Maurice se résigne à soutenir le désir de sa mère et il va vivre avec elle. Les œuvres qui suivent sont : *Pavane de la Belle au bois dormant*, *Chanson écossaise* (concours), *Tripatos* (mélodie populaire grecque), *Daphnis et Chloé* (1909-1912). Joseph Ravel meurt sans avoir entendu les appels de son fils, le laissant à cette mère-monstre. Le père reste pour Maurice un personnage diabolique, troisième personnage de la situation oedipienne. Il le caractérise alors par le ternaire musical du triton, tri-tons, c'est-à-dire le « diabolus in musica », comme dans *l'Enfant et les sortilèges*<sup>57</sup>. Enfin, l'athéisme de Ravel est probablement lié à sa déception du père réel, ne permettant pas de croire en un père éternel "bon".

---

<sup>56</sup> Infra p. 35.

<sup>57</sup> Infra p. 56.

## Composer ou faire jouir sa mère

La lecture de la correspondance de Maurice Ravel montre que composer n'est pas un acte anodin pour lui. Bien au contraire. Relevons ce qu'il en dit :

- Le 26 juillet 1901, à Lucien Garban, il écrit :  
« Il m'a été révélé une chose bien curieuse : c'est que je possède un robinet mélodique à un endroit que vous me permettez de ne pas vous désigner plus clairement et qu'il en coule de la musique sans aucun effort.<sup>58</sup> »
- Le 12 juin 1906, à Maurice Delage, il écrit :  
« Depuis deux semaines, je ne quitte pas le turbin. Jamais je n'ai travaillé avec autant de frénésie. Le sein des Naïades en qui je vais chaque matin puiser des forces conceptrices pour la journée, était impuissant à vous rafraîchir : entendez par cette image, dont l'élégance l'emporte sur la simplicité, que je fréquente les bains de la Grande Jatte, pas loin de chez moi. »
- Le 17 juillet 1908 à Ida Godebska :  
« L'inspiration semble se dégourdir. Après de trop longs mois de gestation, *Gaspard de la nuit* va voir le jour [...]. Ça a été le Diable à venir, *Gaspard*, ce qui est logique puisqu'il est l'auteur des poèmes.<sup>59</sup> »
- Le 12 septembre 1909 à Jules Ecorcheville, il écrit :  
« Je vous demanderais de me fixer un rendez-vous vers la fin d'une journée, ou dans la soirée, pour cause de travail frénétique.<sup>60</sup> »
- Le 2 avril 1913 à Madame Casella :  
« Chez moi, la composition prend les apparences d'une grave maladie : fièvre, insomnies, inappétence.<sup>61</sup> »

---

<sup>58</sup> Arbie Orenstein, *Maurice Ravel ; Lettres, écrits et entretiens*. Edition Flammarion, collection harmoniques, Paris, 1989. p. 66.

<sup>59</sup> Cité in Marcel Marnat dans *Maurice Ravel*, Librairie Artème Fayard, collection Les indispensables de la musique, Paris 1986. p. 246.

<sup>60</sup> Arbie Orenstein, *Maurice Ravel*, Lettres, écrits, entretiens présentés et annotés, Edition Flammarion, collection harmoniques, Paris, 1989. p. 84.

- Le 18 juillet 1914 à Madame Casella :
 

« Malgré le beau temps, voici 3 semaines que le trio n’avance pas, et me dégoûte. Mais aujourd’hui, je me suis avisé qu’il n’est pas nauséabond... et le carburateur est réparé.<sup>62</sup> »
- Le 25 juillet 1925 à Roland-Manuel :
 

« Le boulot ? Je ne fous rien. Mais je vais peut-être foutre une opérette.<sup>63</sup> »
- Le 29 octobre 1928 à Marcelle Gerar :
 

« Occupé à revoir *Boléro* jusqu’à samedi soir, je suis rentré dimanche et me suis mis incontinent au piano, pour tâcher de retrouver ma virtuosité américaine.<sup>64</sup> »
- Le 19 août 1929 à Marie Gaudin :
 

« Je suis en gestation d’un concerto (j’en suis aux vomissements).<sup>65</sup> »
- Le 26 juillet 1901 à Lucien Garban :
 

« Ce n’est que depuis hier que je me suis décidé à répondre aux nombreuses félicitations qui me sont parvenues à l’occasion de l’heureux événement.<sup>66</sup> »
- Le 20 août 1921 à Roland-Manuel :
 

« Prohaska<sup>67</sup> m’a subitement plaqué. Elle n’était pas partie depuis cinq minutes que j’apprenais qu’on ne voyait qu’elle chez tous les bistrots de Montfort, ce qui m’éclaire sur une nervosité intermittente dont eut à souffrir sainte Vaisselle, et sur des sautes d’humeur que j’attribuais à son origine slave. Il ne me reste plus

---

<sup>61</sup> Idem. p. 127.

<sup>62</sup> Idem. p. 139.

<sup>63</sup> Cité in Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Librairie Artème Fayard, collection Les indispensables de la musique, Paris 1986. p. 583.

<sup>64</sup> Idem. p. 264.

<sup>65</sup> Idem. p. 267.

<sup>66</sup> Idem. p. 66.

<sup>67</sup> Il s’agit de la première gouvernante qu’il prit à Montfort-l’Amaury.



qu'à découvrir un fœtus dans la boîte à sel et à constater la disparition des œuvres complètes de Valentine de Saint Point... Ce qui fait qu'aujourd'hui j'ai accouché dans l'emmerde et non comme vous dans la douleur. Du coup, l'andante du duo, bleu et noir au début, s'est déchaîné en ponceau vers le milieu... Une heure (et quelle flotte !). Je vous quitte : muni de ma lampe tempête, je vais regagner ma chambre à la nage.<sup>68</sup> »

L'acte de composition est clairement associé à l'enfantement, conséquence du coït. Quant à sa puissance créatrice, il l'associe nettement à la puissance sexuelle. Le champ lexical qu'il choisit est sans ambiguïté : « robinet mélodique [...] et il en coule de la musique sans aucun effort », « le sein des Naïades en qui je vais chaque matin puiser des forces conceptrices pour la journée », « après de trop longs mois de gestation », « travail frénétique », « le carburateur est réparé », « je vais peut-être foutre une opérette », « incontinent au piano », « je suis en gestation d'un concerto (j'en suis aux vomissements) », « nombreuses félicitations qui me sont parvenues à l'occasion de l'heureux événement », « j'ai accouché dans l'emmerde et non comme vous dans la douleur ». A propos de *L'Enfant et les sortilèges*, il écrit à Hélène Jourdan-Morhange :

« Si « L'enfant » ne vient pas à terme, ce ne sera pas de ma faute.<sup>69</sup> »

Compte tenu de tout ce que nous venons de relever des propos du compositeur, on peut dire que composer est pour lui l'équivalent d'une copulation symbolique<sup>70</sup> dont la partenaire ne serait autre que sa mère. Nous avons vu qu'il composait en cachette et que sa mère l'entourait de son affection quand il travaillait. Sa mère est donc étroitement associée à cette copulation symbolique, Ravel jouant avec son « robinet mélodique » pour satisfaire sa mère. D'ailleurs, il est intéressant de noter que sa dernière œuvre n'est autre que trois mélodies totalement hispaniques : *Don Quichotte à Dulcinée...*

---

<sup>68</sup> Cité in Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Librairie Artème Fayard, collection Les indispensables de la musique, Paris 1986. p.

<sup>69</sup> Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Edition du milieu du Monde, Genève, 1945, p. 191.

<sup>70</sup> Jacques Lacan, *Le séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, édition du seuil, Paris, 1986. p. 194.

## Un fantasme

Selon Manuel Rosenthal, Ravel tenait des carnets dans lesquels il écrivait ses pensées. Certes, on peut toujours mettre en doute les propos de l'ami et élève du compositeur mais on voit mal à quelles fins il aurait inventé tout ceci alors qu'il appartenait à la cour admirative de Ravel. Il semble donc acceptable de penser que les propos de Rosenthal sont justes et que ces carnets ont bien existé. Et ce qu'il en raconte, c'est la lecture que Ravel lui a faite un jour à Montfort-l'Amaury :

« A la fin de la guerre, nous avons été déclarés vainqueurs, mais tout le monde garda en tête ce qu'on avait raconté sur les Allemands, qui coupaient les mains des petits enfants, qui tuaient les femmes enceintes et tant d'autres choses effroyables. Eh bien, nous, vainqueurs, Français, certains d'aller défiler à Berlin, nous nous devions de songer à la meilleure façon d'infliger une terrible punition à ces adversaires. Alors voilà, j'ai trouvé : quand les petites berlinoises seront à leur fenêtre pour admirer nos vaillants soldats, retentiront deux commandements : au premier, nos hommes ouvriront leur braguette et, au second, tous ces français crieront d'une seule voix : *Vous n'en aurez pas !*<sup>71</sup> »

Pour certains, devenir un homme passe nécessairement par le service militaire national. Ravel ne l'a pas effectué à cause de sa constitution physique. Et lorsque la guerre éclate, il saisit cette occasion pour s'engager malgré la terrible angoisse que génère son désir de quitter sa mère pour la mère patrie. Malheureusement, cette angoisse trouve une jonction avec la réalité puisque sa mère meurt "effectivement" alors qu'il est soldat. Les conséquences sont une dépression que nous avons précédemment relevé dans la correspondance du compositeur et la composition de deux œuvres : *La Valse* et *l'Enfant et les sortilèges*. Cette tentative d'avoir le Phallus au lieu d'être celui de sa mère est donc restée vaine. Il n'y a qu'à constater ce fantasme dans lequel il dit qu'il ne donnera pas de son pénis aux autres femmes. Et puis, il y la décoration de sa chambre à coucher avec ces colonnes qui ne peuvent s'ériger alors qu'elles le devraient et ses collections. Sa vie amoureuse se limite alors à des prostituées qu'il paye pour satisfaire ses pulsions sexuelles, tout comme il était lui aussi payé pour satisfaire le désir parental lié à la musique. Enfin, à Montfort-l'Amaury, il vit sous le fantôme de sa mère, omniprésent dans sa salle de musique et s'entoure d'une gouvernante, Mme Révelot, qui

---

<sup>71</sup> Manuel Rosenthal, *Ravel : souvenirs*, recueillis par Marcel Marnat, Edition Hazan, Paris 1995. p. 134

veille sur ses besoins matériels. Sur son lit de mort, Ravel la fera venir quand il vivra ses derniers instants<sup>72</sup>.

## De l'Œdipe à l'œuvre

Ces deux années 1907-1908, marquent d'abord la maladie du père, sa mort et enfin une nouvelle vie pour Maurice Ravel. Il est alors un compositeur célèbre, tant par ses œuvres que par ses démêlés avec les instances du concours du Prix de Rome où il obtient un Second Grand Prix. Sa carrière des plus florissantes hisse le jeune homme au devant de la scène et fait de lui un compositeur connu, reconnu et admiré. Or, malgré ce succès artistique et sa vie très mondaine, on ne lui connaît aucune liaison amoureuse, ni passée ni présente. Aucun témoignage d'amis, aucune lettre ne parle d'une éventuelle relation amoureuse. Ce n'est qu'en janvier 1919, deux ans après le décès de sa mère, que Ravel évoque brièvement et très allusivement les modalités de sa vie amoureuse dans une lettre de soutien adressée à Madame Casella dont l'époux, compositeur lui aussi, vient de demander le divorce :

« La morale... c'est celle que je pratique et que je suis bien décidé à continuer. Nous ne sommes pas faits pour nous marier, nous autres artistes. Nous sommes rarement normaux et notre vie l'est encore moins.<sup>73</sup> »

Les renseignements sont très minces mais, avec plusieurs témoignages de proches, nous savons qu'il fréquentait des prostituées après 1920. Quant à la normalité de l'individu à laquelle il fait allusion, on peut se demander dans quelle mesure il a conscience de vivre "anormalement".

Enfin, pour ce qui est de l'œdipe à l'œuvre, en l'année 1907 – année du début de la maladie paternelle – son activité sublimatoire est la suivante :

- *Vocalise-étude* (en forme de *Habanera*).
- *Rhapsodie espagnole*, œuvre orchestrale.
- *L'Heure espagnole*, premier opéra du compositeur.
- *Sur l'herbe*, extrait des *Fêtes galantes* de Paul Verlaine.

La première œuvre est une commande pour un concours de chant du conservatoire. L'influence maternelle via l'hispanisme est structural puisqu'elle est en forme de *habanera*.

---

<sup>72</sup> Manuel Rosenthal, *Ravel : souvenirs*, recueillis par Marcel Marnat, Edition Hazan, Paris 1995. p.17.

<sup>73</sup> Arbie Orenstein, *Maurice Ravel, Lettres, écrits, entretiens présentés et annotés*, Edition Flammarion, collection harmoniques, Paris, 1989. p. 169.

De plus, selon Manuel de Falla<sup>74</sup> la habanera est précisément le type de mélodie populaire espagnole que Marie Deluart-Ravel pouvait chanter à son fils. La seconde œuvre est orchestrale et l'hispanisme, donc la présence maternelle, y est présent dès le titre. La dernière œuvre est une mélodie dont le texte est teinté d'érotisme. Quant à *l'Heure espagnole*, premier des deux opéras qu'il a composé, voyons ce qu'il en est...

### **L'Heure espagnole**

Ravel compose cette œuvre pour son père qui considère que la reconnaissance musicale passe par le théâtre lyrique. Après cette première explication, et sachant maintenant ce qui se passe après la mort de Joseph Ravel, on se doit d'appuyer qu'il la compose pour son père, au sens où cela s'adresse au père. Car, c'est l'histoire d'un horloger cocu dont l'épouse est espagnole. Celle-ci profite de l'absence de son époux pour faire venir son amant dans ses appartements, lequel est dissimulé dans une horloge. La métaphore de sa situation oedipienne est presque grossière :

1. L'horloger représente Joseph Ravel dont l'origine suisse permet l'association. De plus, un horloger est celui qui s'occupe d'une mécanique de précision ; Joseph Ravel était ingénieur en mécanique. Enfin, la presse ne se privait pas pour qualifier de « suisse » la précision musicale de Ravel.
2. La femme de cet horloger est espagnole : Marie Deluart, épouse de Joseph Ravel, est basque. Ils se sont rencontrés en Espagne et mariés à Madrid. De plus, elle chantait des chansons espagnoles à son fils.
3. Cette épouse s'appelle Concepcion, prêtant à équivoque avec « conception », ce qui sera d'ailleurs l'erreur que Bernard Mercier fera dans sa thèse de médecine consacrée à Maurice Ravel, écrivant « Conception » au lieu de « Concepcion ». Mais le prénom Marie, n'est-il pas aussi le parangon de la Mère, de la Conception ?
4. Cette femme voit son amant chez elle en l'absence du mari. Joseph Ravel fermait les yeux sur la relation de son épouse avec son fils. Tout se passait comme s'il n'était pas là.
5. Par une succession vaudevillesque, l'amant est amené dans la chambre de Concepcion, dissimulé dans une horloge, pour y faire quelque chose qui a trait avec la conception... Et tout cela amusait le compositeur, comme nous le rapporte un de ses familiers :

---

<sup>74</sup> Cité in Marcel Marnat, *Maurice Ravel, qui êtes-vous ?*, La manufacture, Lyon, 1987. p. 485.

« Ravel trouvait merveilleux qu'on puisse accumuler tant de choses sexuelles en parlant d'horloges, tout simplement.<sup>75</sup> »

Quant à la proximité entre *l'Heure espagnole* et la situation oedipienne du compositeur, Emile Vuillermoz précise que :

« Dans les *Histoires naturelles* ou dans *l'Heure espagnole* on retrouve à chaque instant ces inflexions caractéristiques [la façon de s'exprimer du compositeur]. C'est la voix de Ravel, c'est l'élocution de Ravel, ce sont les tics familiers de Ravel qui ont créé cette mélodie *quasi parlato*.<sup>76</sup> »

En parlant de sa vie dans sa création musicale, il allait jusqu'à y mettre une part du réel par le biais de la voix.

### **L'Enfant et les sortilèges**

Si l'opéra *l'Heure espagnole*, racontant l'histoire d'une épouse espagnole adultère, est composé au moment de la mort du père, *l'Enfant et les sortilèges*, racontant la relation d'un fils avec sa mère et un père absent, est composé juste après la mort de la mère. Dans la production de Ravel, il y a deux opéras encadrant la mort des deux parents. Dans la deuxième partie de notre étude, nous verrons ce que ce deuxième opéra recèle d'intérêts musicologiques liés à l'Inconscient du compositeur et donc à sa situation oedipienne.

### **Jeanne d'Arc, le dernier projet**

Maurice Ravel avait en projet un autre opéra dont il voulait écrire le livret : Jeanne d'Arc. Le livret devait être inspiré de la *Jeanne d'Arc* de Joseph Delteil. Ce troisième opéra, qui aurait dû être composé après *l'Enfant et les sortilèges*, est l'histoire d'une femme sacrifiée pendant la guerre tout comme il a "sacrifié" sa propre mère en devenant soldat.

### **Du ternaire oedipien au ternaire musical**

Après avoir relevé la présence du ternaire oedipien structurant les deux opéras de Maurice Ravel, examinons comment l'Inconscient du compositeur transparait musicalement

---

<sup>75</sup> Manuel Rosenthal, *Ravel : souvenirs*, recueillis par Marcel Marnat, Edition Hazan, Paris 1995. p. 27.

<sup>76</sup> Cité in Marcel Marnat dans *Maurice Ravel*, Librairie Artème Fayard, collection Les indispensables de la musique, Paris 1986. p. 198.

quand il n'y a pas de signifiant littéraire pour le soutenir. Mais avant, précisons qu'il associe le ternaire au Diable :

« Ravel s'aventurait volontiers dans une certaine littérature marginale : non seulement les érotiques mais aussi des oeuvres telles que *Le diable boiteux* de Lesage. On ne peut dire que le Diable obsédait Ravel, mais, d'une certaine façon, il en « tenait compte ». <sup>77</sup> »

« Selon lui, c'était [La Valse] un rythme qui hante l'humanité parce que c'est la danse du diable. .../... « *La fonction du diable étant de nous jouer des tours, de faire danser l'humanité, il faut lui rendre la pareille. Or, le meilleur tour qu'on puisse jouer au Diable, c'est de lui proposer une danse à laquelle il ne résiste pas* ». Ravel prétendait que le rythme fatal au Diable était le trois-temps, donc la valse. <sup>78</sup> »

« Il parlait souvent de *l'Homme invisible*, selon lui victime du Diable, qui réussit à dresser les gens contre tous ceux qui s'illustrent par un don exceptionnel. .../... Alors le Diable fait tuer *l'Homme invisible*. <sup>79</sup> »

« Songeant à la mort de l'homme invisible [...], il en parlait la gorge serrée, avec une très grande émotion, presque parfois avec un sanglot <sup>80</sup> ».

### **Diabolus in musica**

Au Moyen-Age, le triton, tri-tons, est qualifié de « diabolus in musica ». Dans le langage tonal, le tri-tons est le dernier renversement de l'accord de septième de dominante de toute tonalité, majeure ou mineure. C'est celui qui exprime la plus grande tension, ayant deux notes sensibles : la septième qui descend et la tierce de l'accord qui monte. Michel Poizat précise qu'au XIX<sup>ème</sup> siècle :

« il [le triton] est mis à toutes les sauces des caractérisations infernales voulues par les compositeurs : de Beethoven (timbales du début du 2<sup>ème</sup> acte de *Fidelio* par exemple) à Wagner (Fafner, entre mille autres exemples) en passant par Puccini (Scarpia), sans oublier bien sûr les tritons initiaux de la sonate pour piano de Liszt *Après une lecture de Dante*, ni non plus ceux de la *Shéhérazade* de Rimski-Korsakov qui

---

<sup>77</sup> Cité in Marcel Marnat dans *Maurice Ravel*, Librairie Artème Fayard, collection Les indispensables de la musique, Paris 1986. p.170

<sup>78</sup> Manuel Rosenthal, *Ravel : souvenirs*, recueillis par Marcel Marnat, Edition Hazan, Paris 1995. p.170.

<sup>79</sup> Idem. p.170.

<sup>80</sup> Idem. p. 112

nous ramène à cette équation déjà souvent évoquée du diable et de la femme.<sup>81</sup> »

Dans *l'Enfant et les sortilèges*, Ravel caractérise le père châtré par ce tri-ton<sup>82</sup>.

### La Valse

« « *Le meilleur tour qu'on puisse jouer au Diable, c'est de lui proposer une danse à laquelle il ne résiste pas* ». Ravel prétendait que le rythme fatal au Diable était le trois-temps,<sup>83</sup> donc la valse.<sup>83</sup> »

Cette valse, rythme auquel le Diable ne saurait résister, Ravel commence à l'écrire dès 1906 et elle s'appelle alors *Wien*. La filiation au "père" de la valse, Strauss, est évidente. C'est aussi à cette époque que débute la maladie du père de Maurice. Ce projet d'œuvre sera abandonné, repris, puis à nouveau abandonné au début de la guerre de 1914-1918. Marie Deluart-Ravel décède en janvier 1917 et Ravel reste quelques années sans composer. Il se remet au travail avec cette œuvre. *Wien* devient *La Valse*, la référence au père disparaît. C'est alors un ballet dont il écrit l'argument qui n'a rien de particulièrement intéressant pour notre étude. Pendant cette période de composition, fin 1919 et début 1920, l'oncle paternel<sup>84</sup> de Maurice Ravel décède. Il écrit à Madame Casella :

« Ce nouveau malheur<sup>85</sup> n'est pas pour améliorer mon état nerveux, que la radio a révélé bien mauvais : atonie de l'appareil digestif. Je passe des nuits affreuses [...].<sup>86</sup> »

Les problèmes digestifs de l'obsessionnel, sujet fixé au stade anal, sont donc présents chez Ravel. Quant aux nuits affreuses, elles ne sont pas liées à ses problèmes intestinaux mais à la dépression consécutive au *meurtre* de sa mère. Cet appel lancé au Diable encadre donc la mort de ses deux parents. Et ce rapport diabolique, ne l'associe-t-il pas au déchaînement des éléments à la fin de sa création :

---

<sup>81</sup> Michel Poizat, *La voix du diable ; la jouissance lyrique sacrée*, Edition Métailié, Paris 1991. p. 156.

<sup>82</sup> *Infra* p. 58.

<sup>83</sup> Manuel Rosenthal, *Ravel : souvenirs*, recueillis par Marcel Marnat, Edition Hazan, Paris 1995. p.170.

<sup>84</sup> Cet oncle était peintre et on lui doit les portraits qui sont dans la maison du compositeur : portrait de Marie Deluart-Ravel, ais aussi de son époux et des enfants Maurice et Edouard.

<sup>85</sup> Le malheur précédant est bien sûr le décès de la mère du compositeur, Marie Deluart-Ravel, en janvier 1917.

<sup>86</sup> Cité in Marcel Marnat dans *Maurice Ravel*, Librairie Artème Fayard, collection Les indispensables de la musique, Paris 1986. p. 474.

« Ouf ! J'ai terminé hier soir, soixante-seize pages, accompagné d'une flotte et d'un tonnerre de Dieu épouvantables.<sup>87</sup> »

« Flotte et tonnerre de Dieu épouvantables », pour ne pas dire "flotte et tonnerre du diable" ?

### **Gaspard de la nuit**

Après l'inscription musicale de son désir oedipien dans *l'Heure espagnole*, Ravel compose une œuvre qu'il termine cinq semaines avant la mort de son père : *Gaspard de la nuit*. En juillet 1908, il écrit ceci :

« L'inspiration semble se dégoûter. Après de trop longs mois de gestation, *Gaspard de la nuit* va voir le jour [...]. Ça a été le Diable à venir, *Gaspard*, ce qui est logique puisqu'il est l'auteur des poèmes.<sup>88</sup> »

Naturellement, il faut prendre avec une grande très attention les propos du compositeur car nous savons maintenant que parler du Diable n'est pas un simple bon mot. Son inspiration était donc engourdie par de trop longs mois de gestation. La métaphore de l'enfantement pour parler de sa création musicale est à prendre en compte surtout qu'elle arrive au moment même où son père va mourir, lui laissant la place auprès de sa femme. Ici, Ravel utilise donc les mots « gestation », « voir le jour », « à venir » et « Gaspard » pour parler de la composition d'une œuvre pour piano. Et en abrégant le titre à *Gaspard*, il anthropomorphise l'œuvre dont il est le géniteur. Reste à déterminer qui en est la mère. D'autre part, il faut considérer à sa juste mesure l'instrumentation choisie par le compositeur car Ravel pense en musique, comme le *Journal* de Jules Renard<sup>89</sup> nous le rapporte ou encore Ravel lui-même, comme dans cette lettre de 1927 :

« j'ai découvert que *Le Grand Meaulnes* n'avait rien à voir avec le piano ; cela deviendra, si Euterpe le permet, une fantaisie pour violoncelle.<sup>90</sup> »

---

<sup>87</sup> Cité in Marcel Marnat dans *Maurice Ravel*, Librairie Artème Fayard, collection Les indispensables de la musique, Paris 1986. p. 474.

<sup>88</sup> Idem p. 246.

<sup>89</sup> Jules Renard, *Journal 1887-1910*, Pléiade, Edition Gallimard, Paris, 1965. p. 1100-1101

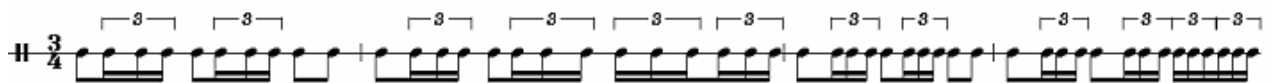
<sup>90</sup> Arbie Orenstein, *Maurice Ravel ; Lettres, écrits, entretiens*, présentés et annotés, Edition Flammarion, collection harmoniques, Paris, 1989. p. 246.



Aucun musicologue ne peut sérieusement dire que telle œuvre littéraire n'est pas faite pour le piano mais pour le violoncelle. Ces considérations irrationnelles viennent de l'inspiration du compositeur, de son imaginaire. Ainsi, quand Ravel lit des poèmes, cela devient des mélodies, ou bien une œuvre pour orchestre, ou, dans le cas de *Gaspard de la nuit*, une œuvre pour piano. Ici, Ravel décide que trois de ces poèmes deviendront une œuvre pour piano et non pas pour toute autre formation instrumentale, voix y compris. On peut s'interroger sur ce choix du piano à une époque de sa vie qui coïncide avec la mort de son père et l'apparition marquante de la figure diabolique dans son imaginaire. Car, n'oublions pas que c'est précisément l'instrument qui lui a été imposé durant son enfance et qu'il a accepté d'en jouer uniquement pour satisfaire le désir parental.

### **Boléro**

Cette œuvre datant de 1928, Ravel l'a composée en relisant Aloysius Bertrand. *Boléro* est certainement la plus connue du compositeur et aussi la plus caractéristique de sa névrose obsessionnelle. Tout mélomane non psychanalyste, non analysant, peut dire que c'est bien l'œuvre d'un obsédé : thème mélodique obsédant et rythme obsédant. Une analyse succincte montre un rapport étroit entre certains aspects de la névrose obsessionnelle et cette œuvre. Pour ce qui est de la névrose obsessionnelle, la compulsion de répétition est évidente : on entend deux thèmes mélodiques et un ostinato répétés durant seize minutes, ce qui marque la présence d'un ternaire d'éléments musicaux. Quant au choix du titre, il dépasse très largement le simple nom donné à une œuvre car la caractéristique musicale du boléro est précisément une alternance de binaire et de ternaire que l'ostinato rythmique restitue avec force :



**Exemple musical n° 1 : Ostinato rythmique de *Boléro***

Dans une mesure à 3/4, toutes les divisions de la noire sont "naturellement" binaires. Or, de par ce choix de danse, Ravel compose un ostinato qui ne peut pas affirmer clairement la division de la pulsation. En effet, celle-ci alterne presque sans cesse entre le binaire – la première croche – et le ternaire – le triolet de croches – et à nouveau le binaire etc. Il y a donc une tentative d'affirmer le binaire, ce qui est immédiatement suivi par l'annulation de cette tentative. Cela est une autre expression de l'absence du Nom-du-Père musical sous une forme rythmique puisque Maurice Ravel associe son père au rythme. La loi rythmique ne peut pas

s'affirmer. Nous retrouverons ceci largement développé dans *l'Enfant et les sortilèges*<sup>91</sup>. Ce *Boléro* est aussi une œuvre dans laquelle la compulsion de répétition est poussée à son paroxysme : cet ostinato rythmique est répété près de quatre-vingt-dix fois. Quant aux thèmes mélodiques, ils sont également répétés sans développement durant toute l'œuvre. Le psychanalyste Henri Rey-Flaud donne l'exemple d'un obsessionnel comptant de manière rythmée formant une suite encadrant son rituel : 1-2-3/1-2/1-2-1, précisant que :

« le dernier 1 du comptage, ponctué par la scansion finale de la suite rythmique, est supposé marquer le terme et la clôture de la vérification, suspendant la chaîne signifiante et libérant, en conséquence, le sujet du doute et de l'angoisse. Mais l'expérience démontre alors qu'il n'est pas si facile d'enfermer le signifiant. En effet, au moment où le sujet pose son dernier 1, ponctué par un tempo final accentué, il est toujours exposé au risque que ce temps-là soit par lui entendu comme premier 1 de la série<sup>92</sup>. »

Et c'est précisément ce qui se passe pour l'ostinato rythmique et pour les deux thèmes : la première note du premier thème est *ut* et la dernière note du second thème est aussi *ut*. Finalement, la dernière note étant aussi la première, Ravel ne passe pas à autre chose mais recommence...

Exemple musical n° 2 : *Boléro*, thème A & B

<sup>91</sup> Infra 47.

<sup>92</sup> Henri Rey-Flaud, *L'éloge du rien, Pourquoi les obsessionnels et le pervers échouent là où l'hystérique réussit*. Edition du Seuil, Collection Champ Freudien, Paris 1996. p. 156.

Nous avons déjà dit que les éléments musicaux qui se répètent inlassablement sont au nombre de trois : ostinato rythmique, thèmes mélodiques. Pour ce ballet, Ravel déclarait :

« Quant à mon *Boléro*, c'est à une usine que je dois de l'avoir conçu.<sup>93</sup> »

Tout cela coïncide avec l'influence que les visites des usines en compagnie de son père ont eue sur lui. Ajoutons que le développement de la névrose obsessionnelle vient de l'absence du père symbolique, le père réel laissant le fils être le Phallus de la mère. Et la concentration de l'action en deux temps caractéristique de l'obsessionnel, le second annulant le premier, vient du rythme dans *Boléro*.

### **L'Homme invisible**

Au début de cette section, nous avons cité les propos de Manuel Rosenthal à propos de Ravel et du film de Whales, *l'Homme invisible*, film datant de 1933 et inspiré du roman de H.G Wells. Nous savons que la dernière scène du film provoquait une grande émotion chez le compositeur. Résumons et analysons l'histoire pour découvrir en quoi Ravel pouvait s'identifier. L'homme invisible est un jeune savant qui aime Flora, la fille du savant dont il est l'assistant. Parti sans donner d'explications depuis un mois afin de mener secrètement une expérience nouvelle, avec l'accord du père savant, tout le monde s'inquiète de son absence et en particulier la jeune femme. Un jour, elle demande à son père des explications sur cette absence. A ce moment-là, arrive un autre assistant du savant, lui aussi épris de Flora :

Flora : Aurait-il laissé des papiers qui nous rassureraient ? Il a sûrement laissé trace de ses intentions.

Assistant : J'ai vu un monceau de papiers brûlés dans la cheminée.

Flora : Il était si étranger avant son départ. Pourtant, il n'a rien voulu m'expliquer. C'était la première fois. Avant, il me racontait tout.

Assistant : Il s'attaquait à des sujets interdits .../...

Flora : Que voulez-vous dire par « sujets interdits » ?

Assistant : Il travaillait en secret. Il enfermait toutes ses notes. Il n'ouvrait son placard qu'une fois porte et fenêtre bien closes. Un savant normal n'a pas besoin de fermer tout à clef. Il ne vous aime pas, Flora. Il n'aime que ses tubes à essai et sa chimie.

---

<sup>93</sup> Maurice Ravel, *Trouver des airs dans les usines*, New Britain, 9 août 1933.

Cette scène est analogue à la vie du compositeur :

L'homme invisible	Vie de Maurice Ravel
On retrouve une situation oedipienne : il y a un homme – le père – qui possède une femme. A cette époque, c'était le père de la jeune fille à marier qui accordait ou non sa main. Un autre homme, de l'âge d'être le fils du père, désire cette femme.	Cette situation est identique à celle du compositeur au moment de la mort du père.
L'homme invisible ne dit rien à propos de son départ. Flora constate qu'avant il lui racontait tout.	Maurice Ravel prépare son départ pour le front en le cachant à sa mère.
Le jeune savant cachait le sujet de ses recherches.	Personne n'a jamais vu Ravel composer car il s'enfermait. <sup>94</sup>
L'homme invisible s'attaquait à des sujets interdits.	De par sa situation incestueuse, Ravel s'attaquait lui aussi à des sujets interdits.
Il est accusé, par l'autre assistant, de ne pas aimer Flora.	Ravel donne aussi une preuve de ce non amour pour sa mère puisqu'il renonce au désir de celle-ci en s'engageant comme soldat.

Dès cette scène du début du film, on comprend que Ravel ait pu être touché par cette histoire car son identification au héros est aisée. Examinons maintenant la fin du film. L'un des effets indésirables de la potion rendant invisible, effet méconnu du jeune savant qui l'a élaborée, était de développer une violence excessive qui ne pouvait être annulée qu'avec la mort du sujet expérimentateur. La dernière scène du film, celle de l'annulation du maléfice qui passe par la mort du sujet, se déroule dans une chambre d'hôpital, après que *l'Homme invisible* ait été blessé par balle. Agonisant, il fait demander Flora qui patientait dans le couloir. Celle-ci vient, accompagnée de son père. Elle se jette au chevet du mourant tandis que le père s'éloigne un peu dans la pièce. La dernière phrase du savant est :

L'homme invisible : J'étais sûr de vous, ma chérie. Je voulais vous revenir vite, mais j'ai échoué. Je me suis attaqué à des mystères intouchables.

<sup>94</sup> Manuel Rosenthal, *Ravel : souvenirs*, recueillis par Marcel Marnat, Edition Hazan, Paris 1995. p. 124.

L'homme invisible meurt, ce qui a pour conséquence de détruire le mal qui était en lui et de faire réapparaître l'homme bon qu'il était autrefois, mais mort. Cette scène suscite une telle émotion chez le compositeur qu'il sanglote en la racontant. L'homme invisible s'est attaqué à des mystères intouchables et sa seule issue était la mort. L'émotion du compositeur vient peut-être de la correspondance avec sa propre vie où il s'est lui aussi attaqué à des mystères intouchables et la seule issue qu'il envisageait était aussi la mort, non pas la sienne mais celle l'Autre maternel. Car Ravel pensait que quitter sa mère pour devenir soldat, tout comme l'homme invisible a quitté Flora pour une nouvelle expérience, ne pouvait aboutir qu'à la mort.



**Photographie 9 : Salle de travail du compositeur**



**Photographie 10 : Portrait de Ravel dans sa  
salle de travail**

**L'ENFANT ET LES SORTILEGES : SITUATION  
INITIALE DU CONTE**

## INTRODUCTION INSTRUMENTALE

### L'aspect rythmique

« Tout commence donc avec cet état, que l'on peut dire fusionnel – et comment ne pas évoquer ici la sérénité des premières mesures de la partition de Ravel –, de l'Enfant avec cette maison qui est une sorte d'extension du corps maternel. Ou plus exactement avec le moment où s'est accumulée, au sein de ce calme, une tension qui va exploser avec les premières paroles de l'Enfant.<sup>95</sup>»

C'est là ce que Christiane Milner relève, en mélomane attentive, à propos du début de l'œuvre. Mais, il ne saurait être question pour nous d'en rester au discours musical de Ravel. En examinant les faits musicaux, c'est-à-dire ce qui est écrit dans la partition et non pas ce qui est entendu, nous découvrons deux strates longitudinales divergentes :

1. Le discours musical : la musique jouée.
2. Les faits musicaux : ce qui est écrit dans la partition et pas obligatoirement audible.

Ainsi, à cette « sérénité » évidente dans le discours musical s'oppose les faits musicaux montrant une importante instabilité rythmique. L'introduction instrumentale faite du duo de hautbois dans une écriture homorythmique est composée de onze mesures irrégulières : 8/8, 5/8, 7/8, 4/8, 7/8, 3/8, 7/8, 9/8, 6/8, 7/8 et 6/8 avec un phrasé lui aussi irrégulier et composé de treize articulations avec un nombre variable de croches : 13, 11, 7, 3, 7, 5, 4, 4, 3, 4, 2, 3, 3 ou 2+1 pour le hautbois 2. A cela s'ajoute l'opposition entre des articulations relativement longues et un tempo à la croche, c'est-à-dire à l'unité rythmique la plus petite du duo. Puis l'opposition au sein même des faits musicaux entre le nombre de croches par mesure et celui par articulation :

Concordance partielle :

- Il y a deux mesures (8/8 et 5/8) pour une articulation (13 croches).
- Il y a deux mesures (7/8 et 4/8) pour une articulation (11 croches).

Concordance totale :

- Il y a une mesure (7/8) pour une articulation (7 croches).

---

<sup>95</sup> Christiane Milner, article publié dans *Œuvres volume III, Colette*, Pléiade. p. 1335.

- Il y a une mesure (3/8) pour une articulation (3 croches).
- Il y a une mesure (7/8) pour une articulation (7 croches).
- Il y a une mesure (9/8) pour deux articulations (5 croches puis 4 croches).

Discordance totale :

- Il y a une mesure (6/8) pour une articulation (4 croches) et 2/3 de l'autre.
- Il y a une mesure (7/8) pour 1/3 d'une articulation, plus deux articulations (4 croches et 2 croches)
- Il y a une mesure (6/8) pour deux articulations (3 croches) au Hautbois 1 et deux autres articulations au Hautbois 2 (3 croches et 2 croches) plus une anticipation (1 croches).

En premier lieu, Ravel écrit des articulations irrégulières avec un nombre de croches variable s'inscrivant dans des mesures elles aussi irrégulières mais ne correspondant pas aux articulations. Bien qu'il soit possible d'écrire 13 croches dans une mesure à 13/8 etc., Ravel choisit d'abord une discordance partielle – le nombre de croches par articulation ne coïncide pas avec le nombre de croches pour une mesure mais pour deux mesures – qui évolue en une discordance totale – le nombre de croches par articulation ne correspond plus à un nombre entier de mesure. Ce dernier point est vrai pour le Hautbois 2 tandis que le Hautbois 1 retrouve une concordance partielle. Voyons tout ceci en notes :



Exemple musical n° 3 : mesure 1 et 2



Exemple musical n° 4 : mesures 9 à 12

Il nous faut donc compléter les propos de Christiane Milner en disant que le discours musical est effectivement empreint d'une importante stabilité rythmique, ce qu'elle qualifie de « sérénité », alors que les faits musicaux sont d'abord instables puis chaotiques à l'approche de la fin de l'introduction concomitante au lever du rideau. Cela peut



également se dire ainsi : une tension sous-jacente augmente à mesure que l'entrée en scène de l'Enfant approche. Cet état de fait trouve une correspondance avec la psychanalyse où le discours de l'analysant cache un autre discours, ce que Lacan précise en disant que le signifiant est signifiant d'un autre signifiant. Mais pour Vladimir Jankélévitch, les changements de mesure sont « *ordinaires de la rythmique ravelienne*<sup>96</sup>, ajoutant ceci :

« Il est courant que la barre de mesure, chez lui [Ravel], coupe une phrase au beau milieu ; que l'accent mélodique contrarie l'accent métronomique...<sup>97</sup> ».

Seulement, ces considérations phénoménologiques, aussi intéressantes soient-elles, ne suffisent pas à éclairer le désir du compositeur. En revanche, l'étude biographique de Maurice Ravel nous a appris deux choses essentielles :

1. L'aspect rythmique est associé au père, qui était ingénieur en mécanique, emmenant son fils visiter des usines.
2. L'aspect mélodique est associé à la mère par les chansons qu'elle lui a chantées depuis sa naissance, et même certainement durant la vie intra-utérine.

Reprenons la structure globale de l'œuvre telle qu'elle se présente : Ravel a mis en musique un conte littéraire en le faisant précéder d'une introduction instrumentale. Ce conte de Colette raconte l'histoire d'un petit garçon et de sa mère, le père étant visiblement absent. Le lien entre le conte et la vie du compositeur est évident et Hélène Jourdan-Morhange n'hésite pas à écrire à propos de la fin de *l'Enfant et les sortilèges* :

« Quand on n'ignore pas le culte voué par Ravel à sa mère, on comprend mieux, on perçoit davantage le halo de ferveur qui entoure l'apothéose de « Maman ». « Maman » devient plus que la simple supplication d'un enfant ; c'est l'appel désespéré d'un fils inconsolé et inconsolable<sup>98</sup>. »

---

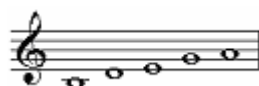
<sup>96</sup> Vladimir Jankélévitch, *Ravel*, Edition du Seuil, Paris 1956. p. 96.

<sup>97</sup> Ibid. p. 98

<sup>98</sup> Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Edition du milieu du Monde, Genève, 1945, p. 122.



L'échelle en résultant semble donc être :

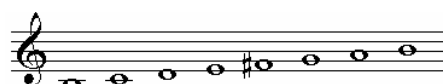


**Exemple musical n° 6 : première phase de l'échelle du hautbois 1**

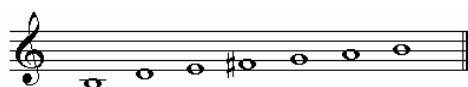
Ce n'est que lors de la mesure à 9/8, soit à la septième articulation, que ce mode pentatonique sur *si* évolue en un mode hexatonique par l'ajout du *fa* dièse qui se trouve être aussi la seule altération constitutive. De toute l'introduction, le Hautbois 1 en restera à ce mode de *si*, et plus exactement à ce mode phrygien sur *si*.



**Exemple musical n° 7 : mode phrygien**



**Exemple musical n° 8 : mode phrygien sur *si***



**Exemple musical n° 9 : échelle mélodique du hautbois 1**

Ce mode phrygien sur *si* est marqué par l'absence d'une note : *ut*, faisant de lui une échelle de six son au lieu de sept. Nous retrouverons ce chiffre 6, sous d'autres formes, dans cette œuvre. D'ailleurs, s'il semble ici évident que c'est bien un *ut* qui manque puisqu'il s'agit du mode phrygien sur *si*, n'écartons pourtant pas trop vite l'hypothèse du *ut* dièse, ce qui nous ouvre la voie vers la tonalité de *si* mineur, échelle dont les notes actuellement entendues sont identiques à celles du mode phrygien sur *si* défectif d'*ut*. Certes, il ne suffit pas d'avoir des notes identiques pour passer du monde phrygien sur *si*, défectif du second degré, à la gamme de *si* mineur, elle aussi défective du second degré. Mais cela crée la possibilité d'une transformation que nous devons prendre en compte. Car cette hypothèse permet à son tour d'envisager une mutation vers l'échelle de *sol* majeur défectif du quatrième degré : *ut*. Après ce cheminement, on relève que ce *sol* majeur coïnciderait avec ce que la lecture seule de l'armure peut induire. Mais pour

l'instant, le Hautbois 1 joue le mode phrygien sur *si* défectif du second degré. Or, il se trouve que ce mode est une échelle caractéristique de la musique populaire espagnole<sup>100</sup>, et que Ravel associe donc la Maman du conte à Marie Deluart-Ravel. A cela s'ajoute que la Maman du conte commence à chanter sur une harmonie de *si* mineur et que sa première note est *si*... Roland-Manuel généralise l'hispanisme ravélien maternel ainsi :

« Le mode de mi, mode typique de la musique de l'Antiquité, est aussi celui qui caractérise essentiellement le chant des provinces espagnoles, et particulièrement le *cante flamenco* andalou. Dès que sa Muse voyage *tras los montes*, Ravel adopte instinctivement le quatrième mode.<sup>101</sup> »

Et pour étayer son propos, il nous propose deux exemples :



Exemple musical n° 10: Extrait de *Habanera*



Exemple musical n° 11 : Extrait de *Rhapsodie espagnole*

Reprenons maintenant cette inscription maternelle par le mode phrygien transposé sur *si*, et de ses transformations possibles précédemment abordées. L'entrée de la Maman se fait en mode phrygien sur *si* et superposée à l'harmonie de *si* mineur. Le dernier mot chanté du conte, « Maman », sera associé à *sol* majeur, faisant aboutir la transformation de l'échelle maternelle modale à la tonalité selon le circuit suivant :

mode phrygien sur *si* → *si* mineur → *sol* majeur

A ces trois stades, l'échelle heptatonique défective est toujours constituée des mêmes notes mais ayant une autre organisation. Et nous retrouvons ce *sol* durant la partie merveilleuse du conte, quand la Princesse – qui n'est autre que la Maman – fait son entrée en chantant du *sol*, note que l'on entend à nouveau à la fin de son air sur les syllabes

<sup>100</sup> Juan Martin, *El arte flamenco de la guitarra*, United Music Publishers, 1978. p. 167.

<sup>101</sup> Roland-Manuel, *Ravel*, Edition Mémoire du livre, Paris, 2000. p. 153.



Hautbois 2

l'Enfant J'ai pas en - vie de faire ma pa - ge

**Exemple musical n° 16: Entrée de l'Enfant superposée au Hautbois 2**

A l'audition, ce motif est nettement modal. L'échelle du Hautbois 2 contient les mêmes notes que celles du Hautbois 1 mais avec *mi* pour note pivot au lieu de *si*. L'identification exacte de cette échelle est difficile : cela pourrait être un mode phrygien avec un second degré altéré – donc pas un mode phrygien réel – qui s'inscrirait de manière cohérente avec l'échelle du Hautbois 1. Mais cela peut aussi être la gamme de *mi* mineur sous sa forme mélodique descendante, s'inscrivant alors de façon cohérente avec le *sol* majeur en devenir. En tout cas, nous retrouvons là l'inscription du chiffre 6, tout comme dans l'échelle maternelle. De plus, ce problème d'identité pour l'échelle de l'Enfant montre combien sa situation dans le conte est problématique, sans oublier, peut-être en premier lieu, celle du compositeur avec sa mère.

Lors de la partie merveilleuse du conte, on retrouve également ce *mi* associé à l'Enfant quand l'Horloge chante « Heure bénie où naquit le méchant Enfant », les seules valeurs longues, celles qui ont du poids, sont sur *mi*, signifiant musical de l'Enfant.

Heu - re bé - nie où na - quit le mé - chant En - fant!

**Exemple musical n° 17 : Horloge : naissance de l'Enfant**

Puis, l'Horloge chante « s'il ne m'eût mutilée » avec à nouveau le signifiant musical de l'Enfant pour « *il* » et « *mu* ».

S'il ne m'eût mu - ti - lé

**Exemple musical n° 18 : La mutilation de l'Horloge**

**Partition de la mère fusionnelle**

La mère du conte, fusionnelle, refuse de voir grandir son enfant. Dans son texte, Colette appelle le héros « l'Enfant » mais quand elle fait parler la Maman, elle écrit « bébé ». Marie Deluart-Ravel était également fusionnelle, allant jusqu'à ne pas se

coucher si Maurice, devenu adulte, n'était pas rentré à la maison. Cette situation, Ravel l'exprime dans le duo de hautbois de deux manières différentes, utilisant toujours l'opposition entre le discours musical et les faits musicaux. D'abord, il nous le donne à entendre : chaque personnage du conte littéraire est musicalement représenté par le même instrument, un hautbois. Dans une autre situation, il aurait été cohérent d'utiliser deux instruments différents pour représenter deux personnages différents, comme c'est le cas dans *Pierre et le loup* où les enjeux ne sont pas les mêmes. Ici, Ravel nous donne à entendre cette relation fusionnelle en utilisant donc le même instrument pour signifier la relation fusionnelle des deux personnages et en écrivant le duo sur une seule portée, ce qui sous-met le hautbois 2 à l'espace laissé libre par le hautbois 1. Mais ce n'est pas tout car la Maman, représentée par le Hautbois 1, domine l'Enfant, représenté par le Hautbois 2, en ayant une position supérieure à lui, plus haute que lui, tout comme elle est montrée, dans le décor de l'opéra, d'une manière démesurément grande par rapport à la taille de l'Enfant. Nous avons déjà souligné qu'après la partie merveilleuse du conte et la résolution de certaines tensions entre les personnages, Ravel inscrit à nouveau ce duo mais en le soumettant à une loi métrique. Mais ce n'est pas tout car l'affirmation du Nom-du-Père permet à l'Enfant, durant la partie merveilleuse du conte, de ne plus être sous-mis au désir de l'Autre maternel. Ravel l'exprime alors en séparant les deux hautbois : chacun sa portée<sup>102</sup>.

### **Musique et arithmétique**

L'échelle de la Maman ainsi que l'échelle de l'Enfant sont toutes les deux des échelles heptatoniques défectives de la note *ut* et, de ce fait, elles sont caractérisées par le chiffre 6. Or, ce chiffre apparaît également à la fin de la situation initiale du conte qui se termine à la mesure 60. Mais il y a une autre inscription, beaucoup plus subtile, du chiffre 6. La durée totale du duo de hautbois fait exactement soixante-neuf croches. Ce chiffre 69 est composé du 6 et de son renversement vertical de 180°. N'oublions pas que Ravel a peint des colonnes à l'envers dans sa chambre et qu'il avait un goût fortement prononcé pour les jeux ainsi que les faux et pastiches en tous genres. La durée de l'introduction instrumentale précédant le lever du rideau inscrit donc deux fois le 6, une fois à l'endroit et une fois à l'envers. Maintenant, livrons-nous à un jeu arithmétique banal en additionnant les deux chiffres jusqu'à l'obtention d'un seul chiffre. Nous obtenons à nouveau le chiffre 6 ( $6 + 9 = 15$  puis  $1 + 5 = 6$ ). N'oublions pas que chaque jour des

---

<sup>102</sup> Infra p. 86.

milliers de personnes cochent des cases sur les grilles de la loterie nationale et que beaucoup d'entre elles pratiquent ce genre de réduction par addition afin d'inscrire des dates de naissance. De ce jeu des dessins, nous savons que Ravel a fait le sigle  $\Pi R$  à partir de ses initiales. Et pour conserver le goût du jeu ravélien dans la droite ligne de l'inversion des colonnes, poussons le jeu des renversements jusqu'à son paroxysme. Bien sûr, nous ne saurions absolument pas dire si le dernier point que nous allons maintenant exposer constitue un pur hasard ou bien si le raffinement et le goût du jeu du compositeur sont allés jusque-là, que ce soit de manière consciente ou totalement inconsciente. Mais peu importe car la coïncidence est amusante. Reprenons donc ce nombre 69 et faisons-lui faire une rotation de 180°. Nous obtenons encore 69, ce qui est dépourvu d'intérêt. Par contre, si nous lui faisons faire une rotation de 90°, nous obtenons alors ça :  $\infty$  La chose est amusante car c'est le signe astral du poisson et que, bien sûr, Maurice Ravel est du signe du poisson.

## LE LEVER DU RIDEAU

Pour Christiane Milner :

« Tout ce qui couve souterrainement et [ce qui est] produit secrètement dans le texte de Colette s'est déroulé psychiquement à bas bruit avant que le rideau ne se lève.<sup>103</sup> ».

Dans ce « bas bruit » nous retrouvons la problématique de l'introduction. Colette écrit que le premier personnage à intervenir est l'Enfant. Voyons ce qu'il en est... Au lever du rideau, le duo de hautbois – représentation musicale de la Maman et de l'Enfant – recommence les mêmes soixante-neuf croches. Seulement, au lieu d'entendre l'Enfant chanter comme Colette l'a écrit dans le conte littéraire, on entend autre chose : un violon jouant dans le suraigu, de manière superposée aux hautbois et dissonant avec le duo.

### L'intrus du conte

Si notre oreille identifie un violon jouant des harmoniques aiguës, l'examen de la partition nous apprend qu'il ne s'agit pas d'un violon mais d'une contrebasse. Celle-ci se

---

<sup>103</sup> Christiane Milner, *Colloque de Dijon 1979*, Cahiers Colette 3-4, 1981, Société des amis de Colette. p.39.



présente dissonante, opposition par disharmonie, et s'oppose également par le timbre. Aussi, demandons-nous pourquoi Ravel utilise-t-il une contrebasse à "contre-emploi" ? Et puisque les hautbois représentent musicalement les deux personnages du conte, ce troisième instrument inattendu représente-t-il un autre personnage ?

### **De la contrebasse au Père**

Nous avons relevé que Ravel dépasse le conte de Colette pour y parler de lui et de sa situation oedipienne. En restant dans le domaine du conte musical, que peut bien métaphoriser ce gros instrument de la hauteur d'un homme et à la voix grave, sinon la voix du père ? Dans *Pierre et le loup*, Serge Prokofiev utilise-t-il un piccolo pour représenter le grand-père ? Non, il nous fait entendre un basson, c'est-à-dire un gros instrument à vent de la famille des bois, presque de la hauteur d'un homme et à la voix bien grave. Ravel fait de même, à ceci près que dans *l'Enfant et les sortilèges*, la voix de cette contrebasse-père – instrument qui s'oppose par le timbre à celui des deux autres personnages – est une voix aiguë, "féminine", ce qui renvoie évidemment à celle des castrats qui ne peuvent pas s'affirmer en tant qu'homme entier, et encore moins en tant que père. En relevant la description des ces chanteurs au corps gros et à la voix aiguë, Sylvie Mamy fait aussi celle de la contrebasse du conte :

« Quand ils s'avancent en âge, ils s'enveloppent souvent d'un « embonpoint dégoûtant », selon les termes de J.-J. Rousseau. Le français Charles de Brosses qui voyage en Italie en 1739 témoigne : « la plupart des sopranistes deviennent gros et gras comme des chapons, avec des hanches, une croupe, les bras, la gorge et le cou ronds et potelés comme des femmes. Quand on les rencontre dans une assemblée, on est tout surpris d'entendre sortir de ces colosses une petite voix d'enfant.<sup>104</sup> »

Quant à Michel Poizat, il précise que :

---

<sup>104</sup> Sylvie Mamy, *Que sais-je : les castrats*, Presses universitaires de France, Paris, 1998. p. 97.

« la voix de basse constituant la base de l'échelle vocale, elle sera la voix de l'origine ; voix des ancêtres, des vieillards, des pères.<sup>105</sup> »

Ajoutant que :

« Le grave de la voix qui a pour caractéristique fondamentale de préserver au maximum l'intelligibilité du verbe se trouve donc particulièrement adapté à tout ce qui dans l'opéra est inscrit dans l'ordre de la parole et, par voie de conséquence, à tout ce qui ne sollicite pas la mise de jouissance de la voix comme telle – soit que, de par leurs fonctions, les personnages ainsi dotés du grave soient explicitement des représentants valorisés de cette renonciation à la jouissance, des porte-parole, au sens strict, de la loi divine ou humaine, de l'autorité paternelle ; soit qu'au contraire soit récusés à ces personnages dès lors dévalorisés de toute fonction de support de jouissance : les personnages secondaires, les comparses et, bien sûr du coup, les méchants, le diable.<sup>106</sup> »

Sauf qu'ici Ravel nous dit ce qu'il en est de ce père : c'est un homme châtré. Et là, il ne fait que suivre le texte du conte de Colette car durant la partie merveilleuse, l'Horloge chante ceci : « heure qui ramène celui qu'on attend. Heure bénie où naquit le méchant Enfant ! 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... ». Notons au passage que l'Horloge, liée à la puissance sexuelle, fait sa réapparition. Dans *l'Heure espagnole*, elle contenait celui qui faisait jouir Concepcion. Ici, elle a été châtrée puisque c'est le fils qui fait jouir la mère.

### **D'ut au Nom-du-Père**

Mais le choix de l'instrument ainsi que de son registre n'est pas la seule métaphore paternelle par la contrebasse. Examinons maintenant ce qu'elle joue : son motif est composé d'une clause ouverte puis d'une clause fermée.

---

<sup>105</sup> Michel Poizat, *La voix du diable, La jouissance lyrique sacrée*, Edition Métailié, Paris 1991. p. 168.

<sup>106</sup> Michel Poizat, *La voix du diable, La jouissance lyrique sacrée*, Edition Métailié, Paris 1991. p. 171.

Clausule ouverte :



retrouve dans *l'Histoire du soldat* de Stravinsky, mais aussi chez Thomas Mann. Ainsi, et toujours selon Pierre-Albert Castanet :

« Le violon est une figure primordiale, figure de proue de l'espace satanique<sup>107</sup> ».

De par sa formation, Ravel n'ignore pas cette symbolique qui repose sur le tri-ton, comme l'écrit Marcel Marnat à propos de certains modèles ravéliens:

« Les modèles sont dès lors clairement définis : Mozart, Liszt (*Concerto n°1*) et Saint-Saëns pour le *concerto en sol* ; le *Deuxième concerto* de Liszt, et sa *Danse macabre* pour le « *Main gauche*<sup>108</sup>.  
<sup>109</sup> »

Ainsi, Ravel caractérise musicalement cette contrebasse-père par le triton diabolique. Cela fait directement écho à son imaginaire relatif à son propre père qui le laisse aux mains de cette mère-monstre. Mais c'est aussi le père de l'Enfant du conte qui n'est pas là non plus pour protéger son fils de cette mère. Enfin, dans une perspective tonale – même si ce motif de la contrebasse-père est clairement modal durant l'audition, il ne faut pas trop vite écarter une perspective tonale car, comme dans le cas de l'échelle maternelle, l'évolution de la modalité vers la tonalité métaphorise l'évolution des personnages – nous constatons que ce triton *fa-si* est le dernier renversement de l'accord de septième de dominante en *ut* majeur. Ces deux clausules restent en suspens sur ce triton, la résolution tonale sur *ut* ne peut donc pas s'affirmer chez le père tout comme chez l'Enfant et chez la Maman : les Hautbois 1 & 2 sont défectifs d'*ut*. Résumons maintenant ces diverses manifestations le l'absence du Nom-du-Père :

1. Il y a eu la tension rythmique des mesures et des articulations irrégulières qui marquaient l'absence d'une loi, du Nom-du-Père.
2. L'inscription du chiffre 6 signifie l'absence d'*ut* dans l'échelle des deux hautbois qui représentent les deux personnages du conte.
3. Ce chiffre 6 est présent dans la durée de l'introduction des hautbois par le nombre de 69 croches.

---

<sup>107</sup> Pierre-Albert Castanet, *Le diable en musique*, Les chemins de la musique, France Culture, le 10/11/2003.

<sup>108</sup> Référence faite au concerto pour main gauche de Maurice Ravel.

<sup>109</sup> Marcel Marnat dans *Maurice Ravel*, Librairie Artème Fayard, collection Les indispensables de la musique, Paris 1986. p. 652-653.

4. Ce chiffre 6 est présent dans la durée totale de la situation initiale du conte exposant la problématique du conte, celle-ci se terminant à la mesure 60.
5. Les deux tritons (*fa-si* ↗ et *fa-si* ↘) issus des deux clausules de la contrebasse-père forment, à eux deux, un ambitus de 6 tons :



**Exemple musical n° 23 : Motif de la contrebasse en entier**

Ce rapport à *ut* se retrouve à différents moments de la partie merveilleuse du conte. Ainsi, lors du passage concernant l'Horloge et sa mutilation, l'accusation faite par celle-ci se termine sur le texte : « peut-être que, s'il ne m'eût mutilée, rien n'aurait jamais changé dans cette demeure ». La musique retrouve les éléments de la contrebasse-père : les deux bémols à l'armure disparaissent par l'utilisation de bécarrés accidentels et les notes utilisées sont identiques à celles qui constituent *ut* majeur, cependant avec quelques hésitations autour du tri-tons *fa-si* et du signifiant musical *ut* :



**Exemple musical n° 24 : Rien n'aurait changé dans cette demeure**

Nous retrouverons *ut* à d'autres endroits de la partie merveilleuse du conte. Le passage de la Princesse du livre de contes de fées de l'Enfant en est un autre exemple. Son intervention musicale commence et se termine sur la note *sol*, dont nous avons déjà relevé la signification<sup>110</sup>. Or, selon les paroles de la Princesse, elle est la première bien aimée de l'Enfant, c'est-à-dire sa mère. Cependant, l'Enfant a déchiré le livre, ce qui entraîne la disparition de la fée dont il est amoureux. L'Enfant demande à la Princesse de rester, s'inquiète du collier dont les anneaux sont brisés et pense au Prince qu'il veut tuer. Ce Prince est le père et le danger qu'il représente est celui de mettre un terme à cette relation entre la mère et l'Enfant. Il est donc la menace de l'entrée de la Loi, ce que Ravel met en musique par les notes de l'accord de septième de dominante en *ut* majeur avec un ambitus de quarte *fa-si*. Sauf qu'ici, dans la partie merveilleuse du conte où la réalité est altérée, ce n'est plus un triton mais une quarte juste.

<sup>110</sup> Supra p. 49.



Ah! qu'il vien - ne, a - vec son é - pée

**Exemple musical n° 25 : l'épée du Prince**

L'Enfant exprime son désir d'éviction du père pour rester l'objet de jouissance de la mère, ce qui se fait avec l'apparition du signifiant paternel *ut* sur le mot épée :



Si j'a - vais u - ne é pée Une é - pée!

**Exemple musical n° 26 : L'épée de l'Enfant**



Viens! je sau - rai te dé - fen - dre!

**Exemple musical n° 27 : Puissance de l'Enfant**

## Intervention de l'Enfant

La contrebasse intervenait pendant la répétition du duo de hautbois, l'*Enfant* intervient pendant la répétition du duo auquel s'est superposée la contrebasse. Il y a donc une construction par accumulation :

1. Duo de hautbois
2. Duo de hautbois plus la contrebasse
3. Duo de hautbois plus la contrebasse plus l'Enfant.

Comme nous l'avons déjà mentionné, les premières notes chantées par l'Enfant, dans un chant syllabique, sont identiques à celles du premier motif du hautbois 2. Seul le rythme change de manière à respecter la prosodie.

Hautbois

L'Enfant

J'ai pas en - vie de faire ma pa - ge

**Exemple musical n° 28 : J'ai pas envie de faire ma page**

L'ambitus utilisé pour toute l'intervention de l'*Enfant* dans la situation initiale du conte est l'octave sur *mi*, exception faite de quelques broderies inférieures aux passages en italique suivants, où là il déborde du cadre général :

-J'ai *pas envie* de faire ma page,

-J'ai *envie* d'aller me promener.

-J'ai envie *de tirer* la queue du chat.

Quant à l'échelle utilisée, l'*Enfant* reprend celle du hautbois 2 de l'introduction instrumentale sauf quand il parle de châtrer son père. Sur ce vers, Ravel munit l'Enfant de l'échelle paternelle, c'est-à-dire de celle qui est censée affirmer la puissance, comme pour le passage de la Princesse :



**Exemple musical n° 29 : apparition du *fa* bécarré chez l'*Enfant***

Ici, le *fa* dièse devient *fa* naturel, ce qui fait coïncider les notes de cette échelle avec celles jouées par la contrebasse. Quant aux notes des extrémités de ce motif elles forment à nouveau le triton *fa-si* comme pour la contrebasse-père. Si l'analyse musicale nous oriente vers une relation entre le Père – la contrebasse – et l'Enfant, le texte littéraire est des plus explicite : « J'ai envie de tirer la queue du chat » « Et de couper celle de l'Ecureuil ».

« *Du chat* » s'entend grammaticalement comme un complément circonstanciel de lieu. Nous savons combien le substantif "chat"<sup>111</sup>, ainsi que son féminin "chatte" et son équivalent populaire "Minou", métaphorisent le sexe féminin. Quant au substantif "queue", son association au pénis est notoire. « Tirer la queue du chat » est à entendre comme « extraire, de l'intérieur du chat, la queue d'un autre ». Cela revient à dire : retirer du sexe maternel le pénis paternel<sup>112</sup>. Une fois ce pénis paternel retiré du corps de la mère, il ne reste plus qu'à châtrer le père, désir exprimé par l'enfant en ces mots : « couper celle de l'Ecureuil ». Ravel met un accent musical sur « celle de l'Ecureuil ». Cela accentue le fait que c'est bien de celle du père dont il parle, et non pas de la sienne puisqu'il désire rester l'objet de la jouissance maternelle. Remarquons aussi qu'il a pris soin de séparer ces deux

<sup>111</sup> Alfred Delvau, *Dictionnaire érotique moderne*, Edition 1900, 1990. p. 84.

<sup>112</sup> Mélanie Klein, *La psychanalyse des enfants*, P.U.F., Paris 1959, p.255 & 258.

mesures en deux articulations coupant les deux vers sans en respecter leur morphologie. Ainsi, il inclut une respiration juste avant « celle », ceci ayant pour effet d'accentuer encore plus le dernier vers :



Exemple musical n° 30 : "j'ai envie de..."



Exemple musical n° 31 : "celle de l'écureuil »

Et si l'Enfant s'approprie l'échelle de la contrebasse-père, il le fait sans pour autant chanter la note *ut*.

## Intervention de la Maman

### Présentation de la Maman

L'apparition de la Maman précède son intervention chantée : « La porte s'ouvre. Entre Maman (ou plutôt ce qu'en laisse voir le plafond très bas et l'échelle de tout le décor où tous les objets assument des dimensions exagérées, pour rendre frappante la petitesse de l'Enfant) c'est-à-dire une jupe, le bas d'un tablier de soie, la chaîne d'acier où pend une paire de ciseaux, et une main. Cette main se lève, interroge de l'index. » Le décor laisse donc voir une mère très grande, tout à fait disproportionnée avec la taille d'un enfant de six ou sept ans. De la mère, on ne voit que la menace de la castration de ses ciseaux accrochés à une chaîne. Ensuite, on entend l'interrogation accompagnée d'un mouvement de l'index accusateur vers l'Enfant : « Bébé a été sage ? ». Les choses sont claires : cette mère castratrice attend quelque chose de son fils.

### Le tempo

Il y a une accélération considérable du tempo. L'intervention de la Maman commence à 76 à la noire tandis que l'introduction et l'intervention de l'Enfant étaient jouées à 112 à la croche, soit 56 à la noire. A la troisième section de l'intervention de la Maman, le tempo double, passant de 76 à 152 à la noire. La stabilité métrique du début de l'intervention de la Maman est donc de brève durée et l'accélération du tempo marque l'augmentation de la tension entre les personnages à mesure que la problématique du conte se précise.



### Changement de personnages, changements musicaux

Jusqu'à là, il y avait eu le duo de hautbois, puis sa répétition avec l'ajout de la contrebasse puis la répétition de ce trio sur lequel chantait l'Enfant. Avec l'entrée de la Maman, des tensions s'apaisent : la mesure devient conventionnelle, à 4/4, l'accompagnement est en valeurs longues et les motifs durent une mesure. Néanmoins, d'autres oppositions apparaissent : la Maman chante dans des valeurs brèves tandis que l'accompagnement est en valeurs longues. De plus, l'accompagnement n'est plus contrapuntique mais harmonique. Jusqu'à la fin de l'intervention de L'Enfant, il y avait une concordance par ces écritures horizontales, tandis que maintenant, l'horizontalité rencontre la verticalité des harmonies. L'orchestration délaisse les deux hautbois pour les bassons, la clarinette basse et les clarinettes. L'instrumentation reste donc dans les bois, mais cela devient plus "grave". La première harmonie qu'on entend est l'accord de *si* mineur précédé d'une appoggiature. Or, la lecture de la partition révèle non pas une appoggiature, mais une anacrouse.

Clarinettes en sib

Clarinette basse en sib

Basson

Maman

Bébé a é-té sage? Il a fi-ni sa page?

Exemple musical n° 32 : entrée de la Maman

On retrouve la discordance entre le discours musical et les faits musicaux. Enfin, l'élément important qui se produit est l'arrivée de l'*ut* naturel dans le chant de la Maman. L'échelle est donc bien celle que nous avons anticipée : le mode phrygien sur *si*. Certes, cet *ut* signifiant le Nom-du-Père peut sembler contredire notre analyse. Pourtant, au début de l'Œdipe, c'est bien la mère qui fixe la Loi : le bébé est assujé<sup>113</sup>, totalement dépendant d'elle et des règles qu'elle lui impose (alimentation, soins du corps etc.). Le père n'intervient qu'au troisième temps de l'Œdipe afin de devenir le médiateur de la loi

<sup>113</sup> Jacques Lacan, *Les formations de l'inconscient*, Edition du Seuil, Paris 1998. p. 189.

précédemment affirmée par la mère. Il est donc normal que la Maman du conte chante *ut* dès le début. Mais deux mesures plus loin, la Maman chante « Oh, tu n’as rien fait ! », avec le *ut* dièse sur le « Oh ». Du mode phrygien sur *si* caractéristique de la Maman, nous passons vers une harmonie qui se brouille progressivement par l’apparition de plusieurs altérations, métaphorisant la confusion de la Maman.

Flûte

Clarinette in Bb

Clarinette basse en Sib

Basson

Maman

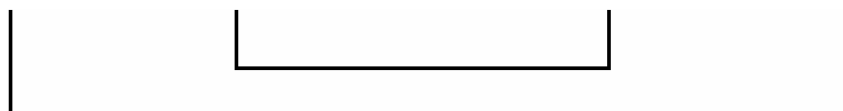
Oh, Tu n'as rien fait!

Exemple musical n° 33 : « Oh, tu n'as rien fait »

### Première section : dialogue "oratoire"

La première section regroupe les quatre premiers vers dans une structure en arche issue d’un jeu de deux questions auxquelles la Maman répond toute seule. Au lieu du dialogue attendu entre les deux personnages, il n’y a qu’un orateur : la Maman. D’ailleurs, ceci caractérise la situation initiale du conte. Les deux personnages se croisent mais ne se répondent pas. De toute l’œuvre, il n’y a aucun dialogue entre la Maman et l’Enfant. Seule la partie merveilleuse du conte permettra des dialogues entre les deux protagonistes, mais seulement au travers de personnages les représentant. Examinons maintenant le texte de cette première section :

Bébé a été sage ?      Il a finit sa page ?      Oh, tu n’as rien fait !      Tu as éclaboussé d’encre  
le tapis !



Les deux questions posées par la Maman font l’objet d’un mouvement mélodique ascendant aussi bien à l’intérieur de chaque question et dans leur succession. Nous

pouvons dire que le ton monte. Quant aux réponses qu'elle se donne, il y a une symétrie de mouvement entre ces deux motifs :



**Exemple musical n° 34 : Symétrie du mouvement mélodique**

Alors que la descente se fait rapidement, avec un saut de septième, la montée est beaucoup plus difficile, allant de tierces en tierces avec des broderies inférieures. Dans ce chant syllabique proche de la prosodie du texte, « Oh, tu n'as rien fait ! » est un simple constat ferme tandis que « Tu as éclaboussé d'encre le tapis » est chargé d'émotion compte tenu de la valeur symbolique de l'acte en question. Car « tu as éclaboussé d'encre le tapis » n'est pas anodin : Ravel a « un robinet mélodique » à la place de son pénis et il nous semble inutile d'épiloguer ici sur la métaphore pénienne bien connue du crayon. Quant au tapis, il représente la toison pubienne de la femme. Les métaphores ne manquent pas à ce sujet et nous les retrouvons jusque dans le titre des films populaires tel que *Gazon maudit*<sup>114</sup>. Ainsi, éclabousser d'encre le tapis, et non pas son cahier, le bureau ou tout autre mobilier de la chambre de l'Enfant, est une métaphore du coït avec la mère. Observons que la ligne mélodique de ce motif aboutit sur un *ut*. En effet, c'est le père qui est autorisé pour le coït avec la mère et à ce moment crucial, nous retrouvons la note qui le caractérise. Cette situation crée un trouble chez la Maman, ce que le brouillage harmonique et l'accélération du tempo métaphorisent.

Et si le conte correspond à la vie du compositeur, il est également proche de celle de l'auteur. Colette est une femme bisexuelle et "incestueuse". Julia Kristeva relève que *Le blé en herbe*, publié en partie dans le journal *Le Matin* puis qui paraît chez Flammarion en 1923, relate les aventures de l'adolescent Phil avec Mme Dalleray, une « Dame en blanc » qui s'interpose dans l'amour de celui-ci pour Vinca. Cette histoire se trouve être une transposition de la liaison en cours entre Colette et Bertrand de Jouvenel, le fils de son époux du moment. En 1922-1923, époque de l'écriture de *l'Enfant et les sortilèges*, l'écrivain loge son jeune amant rue d'Alleray (homophonie de Madame Dalleray)<sup>115</sup>. Et Julia Kristeva précise que :

<sup>114</sup> *Gazon maudit*, réalisateur : Josiane Balasko, 1994..

<sup>115</sup> Julia Kristeva, *Le génie féminin : Colette*, Tome III, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2002. p.79

« ce que d'aucuns accomplissent dans une psychanalyse, Colette le réalise dans un acting érotique, accompagné d'une réécriture de sa mémoire infantile et adolescente.<sup>116</sup> »

De même, la maison de *l'Enfant et les sortilèges*, avec son jardin, est une thématique habituelle des romans autobiographiques de l'auteur et, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, un important centre d'intérêt chez le compositeur. Marie-Françoise Berthu-Courtivron note que chez Colette, la maison symbolise le corps maternel :

« Dans « Sido », l'ouverture de la maison est moins absolue que dans les autres textes : les issues elles-mêmes (portes ou volets) sont supprimées ; c'est la façade tout entière qui est réticente à s'ouvrir, figurant le corps de la mère protecteur. La convergence est donc niée et le mouvement se fige dans les deux sens : soit que la mère/maison résiste à l'influence extérieure, soit qu'elle résiste à laisser sortir tout élément intérieur.<sup>117</sup> »

Ces précisions biographiques sur l'auteur montrent la concordance entre la vie du compositeur et celle de Colette, ce qui a certainement facilité leur collaboration. Sur le plan musical, les enchaînements harmoniques de cette section sont intéressants à relever car il s'agit toujours d'une dominante anacrouse accentuée suivie du sixième degré, amenant donc vers le relatif mineur. Ces quatre cadences rompues métaphorisent la confusion maternelle car en plus de ne pouvoir affirmer la tonalité majeure qui pourrait s'annoncer, elles sonnent toutes comme des appogiatures à cause de leur accentuation. Nous retrouvons à nouveau la discordance entre le discours musical et les faits musicaux.

---

<sup>116</sup> Julia Kristeva, *Le génie féminin : Colette*, Tome III, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2002. p. 80.

<sup>117</sup> Marie-Françoise Berthu-Courtivron, *Mère et fille : l'enjeu du pouvoir, Essais sur les écrits autobiographiques de Colette*, Librairie Droz S.A., 11 rue Massot, Genève, 1993. p.4.

The image shows a musical score for five woodwind instruments: Flutes, Hautbois, Clarinettes en Sib, Clarinette basse en Sib, and Basson. The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and phrasing. The Flutes and Hautbois parts are mostly rests, while the Clarinettes en Sib, Clarinette basse en Sib, and Basson parts have active lines with various notes and rests.

Exemple musical n° 35 : Cadences rompues de la Maman.

### Seconde section : dialogue de sourds

La Maman pose maintenant trois questions : « *Regrettes-tu ta paresse ?* », « *Promettez-moi, bébé, de travailler ?* » et « *Voulez-vous me demander pardon ?* ». Nous remarquons un recentrement du discours qui part de l'Enfant et aboutit à la Maman :

1. L'Enfant doit regretter sa paresse (paresse à lui)
2. L'Enfant doit promettre de travailler (neutre)
3. L'Enfant doit demander pardon à Maman (sa mère)

Contrairement aux questions précédentes qui n'attendaient pas de réponse de l'Enfant, ces trois questions en attendent une. Colette laisse l'Enfant silencieux, ayant inscrit dans le conte « silence de l'enfant » puis « silence ». A la troisième question, Colette indique « Pour toute réponse, Bébé avance la tête vers Maman et tire la langue ». Quant à Ravel, il nous fait entendre, durant le passage octroyé à l'Enfant silencieux, la tête du motif initial du duo de hautbois transposée d'une seconde mineure ascendante pour la première réponse et puis non transposée pour la seconde question, comme cela est visible dans l'extrait de la partition suivant. Notons aussi que la mesure à 8/8 dans laquelle s'inscrivait initialement le duo de hautbois s'est fondue dans la mesure en cours, c'est-à-dire une mesure 4/4, ce qui ne marque pas un grand changement :

rit.

Hautbois

Maman

rit. Re - gret - tes - tu ta pa - resse? Pro - met - tez - moi Bé - bé, de tra - vail - ler

Violon I

Violon II

Alto

Violoncelle

### Exemple musical n° 36 : Regrettes-tu ta paresse ?

L'examen des questions montre que l'Enfant est un objet pour la mère, un objet qui ne lui a pas apporté la satisfaction qu'elle en attend. C'est aussi toute la problématique de Maurice Ravel soumis au désir de l'Autre maternel. Ici, l'Enfant du conte ne satisfait pas sa mère et, durant ses silences, Ravel nous fait entendre le début du duo de hautbois qui pose justement cette problématique de la soumission. De plus, chaque phrase chantée par la Maman est précédée de cette anacrouse accentuée qui montre que le discours oral ne recouvre pas nécessairement la réalité. Examinons maintenant l'accord sur lequel débute cette seconde section.

Violon 1

Violon 2

Alto

Violoncelle

### Exemple musical n° 37 : Accord de "Regrettes-tu ta paresse ?"

Il s'agit d'un accord de neuvième de dominante modale sans la septième, sur *si* bémol. Le premier degré, *mi* bémol, sera entendu pour le dernier vers de cette section. La présence d'*ut* n'est pas anodine car, la Maman emprunte le signifiant paternel en incarnant l'autorité, une certaine Loi, par les questions qu'elle pose. De plus, cet emprunt d'*ut* au père est concomitant à l'emprunt des instruments à cordes frottées qui, jusque-là, avaient

été réservées à la contrebasse-père. Quant aux anacrouses, elles sont la dominante modale de la dominante modale en *mi* bémol, avec pour la première question, un accord de neuvième sans la quinte et, pour la seconde question, un accord de neuvième sans la tierce. Enfin, la dernière question posée est l'aboutissement des deux précédentes, avec la première cadence parfaite qui se fait entendre. Néanmoins, si à l'audition nous entendons un accord de *mi* bémol avec une quinte diminuée et une septième mineure, le violon ne joue pas un *si* double bémol comme on pourrait s'y attendre mais un *la*. Nous retrouvons encore la discordance entre le discours musical et les faits musicaux :

The musical score for Example 38 is in 4/4 time and marked 'rit.'. It features six staves: Hautbois, Maman (vocals), Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The lyrics are 'Re-gret-tes-tu ta pa-resse?' and 'Pro-met-tez-moi Bé-bé, de tra-vail-ler'. The string parts (Violon I, Violon II, Alto, Violoncelle) are shown with long, sustained notes, illustrating the cadence.

Exemple musical n° 38 : Cadences aux cordes

Evidemment, ce *la* inattendu complexifie l'œuvre et ce n'est qu'en examinant le début de la dernière section, soit sept mesures plus loin et en passant la troisième section, qu'il est possible de cerner le sens de ce *la*. Le premier vers de la quatrième section est « Songez à votre faute ». La lecture de la partition nous montre que les notes jouées sur « -gez » de « Et songez » sont presque l'enharmoine de l'accord de *mi* bémol. Le premier cadre ci-dessous montre les notes de la partition et, le morceau de portée en clef de *fa* explique la première phase enharmonique : le *fa* double dièse est l'enharmoine du *sol* et l'*ut* de la clarinette un *si* bémol en son réel :

The musical score for Example 39 is in 3/2 time. It features three staves: Clarinette en sib, Basson, and Maman. The lyrics are 'Et son - gez'. An arrow points to a diagram showing the enharmonic relationship between notes: a double-sharp F (F#) is shown to be enharmonic with a natural G (G), and a natural C (C) is shown to be enharmonic with a flat B (Bb).

Exemple musical n° 39 : Enharmonie de "Et songez"

Pour l'instant, et dans une orthographe différente, nous retrouvons trois notes sur quatre de l'accord de *mi* bémol joué aux cordes après la seconde question qui est presque une injonction : « Promettez-moi, bébé, de travailler ? » :

Première phase enharmonique de l'exemple musical 39 :



Seconde phase enharmonique :



Réorganisation des sons :



Accord sur *mi* bémol dans l'exemple musical 38 :



Il est évident qu'entre l'accord *mi-sol-réb-la* des cordes annonçant la phrase « Voulez-vous me demander pardon » et l'accord *ut#-ré#-sol-sib* de « Et songez à votre faute ! » il y a plus qu'une simple ressemblance : il y a un lien étroit que le texte induit. Poursuivons l'analyse musicale avec cette seule note différente entre les deux accords : le *si* bémol de la clarinette et le *la* du violon 1. Si ce *la* du violon 1 ne s'inscrit pas dans l'harmonie, à moins d'être une onzième altérée de *mi* bémol, ce qui est peu probable, il faut alors l'envisager sous une autre forme, à savoir lui aussi dans une enharmonie. Le *la* devient alors un *si* double bémol, ce que l'audition nous indiquait, soit la quinte diminuée de l'accord de *mi* bémol.



#### Exemple musical n° 40 : Enharmonie

Nous obtenons alors, à la suite des cadences de la section du dialogue de sourds, un accord sur *mi* bémol avec une quinte diminuée et une septième mineure. La correspondance musicale imparfaite – il y a un accord de *mi* bémol majeur et un autre mineur – entre ces deux sections, le dernier vers de la seconde que nous étudions actuellement avec le premier vers de la quatrième section, s'explique également par le fait que la troisième section n'est qu'une parenthèse dans le discours maternel qui progresse :



Clarinettes en Sib  
Basson  
Maman

Et son - gez

**Exemple musical n° 41: Et songez**

En effet, par l'enharmonie l'*ut* dièse devient *ré* bémol, le *ré* dièse devient *mi* bémol, le *fa* double dièse de la voix devient *la*, et, enfin, l'*ut* bécarré de la clarinette est un *si* bémol en son réel. Nous retrouvons les sons suivants : *mib-sol, sib-réb*. La lecture du texte seul moins la punition clarifie la relation entre ces deux passages :

- |                                          |           |
|------------------------------------------|-----------|
| « Regrettes-tu ta paresse ? »            | Section 2 |
| « Promettez-moi, Bébé, de travailler ? » | Section 2 |
| « Voulez-vous me demander pardon ? »     | Section 2 |
| « (Et) songez à votre faute ! »          | Section 4 |

La punition n'est musicalement et littérairement qu'une parenthèse. De plus, l'analyse mélodique du motif « Et songez à votre faute ! » montre que Ravel utilise presque les mêmes sons de manière enharmonique pour « Voulez-vous me demander pardon ? » et pour « à votre faute ! ». La seule différence concerne le *sol*, tierce de l'accord qui joue sur l'ambiguïté de la modalité et de la tonalité, ce qui renvoie à l'évolution maternelle :

Vou - lez - vous me de - man - der par - don?

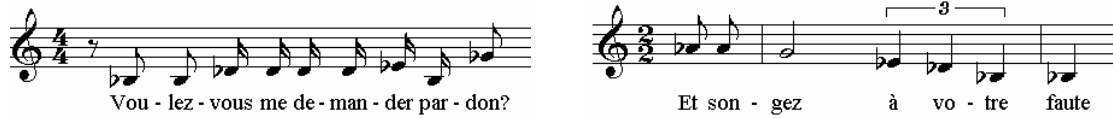
**Exemple musical n° 42 : mélodie de "Voulez-vous me demander pardon ?"**

Et son - gez à vo - tre faute

**Exemple musical n° 43 : Mélodie de "Et songez à votre faute"**



**Exemple musical n° 44 : "Et songez à votre faute" transposé**



**Exemple musical n° 45 : Comparaison entre les deux motifs**

Ainsi, Ravel met dans une parenthèse musicale la punition afin de ne pas perdre le fil du discours maternel qui vise à culpabiliser l'Enfant. Pour Christiane Milner :

« l'anxiété du petit garçon, sourdement activée par le besoin compulsif, donc involontaire, de répéter la situation douloureuse, se précipite vers la punition réelle, seule capable de soulager une angoisse qui lui faisait prévoir un châtement beaucoup plus sévère.<sup>118</sup> »

C'est précisément là où divergent l'analyse de la composition musicale ravélienne et l'analyse textuelle qui a pu être faite sur le conte de Colette. Car pour Ravel, la punition n'est qu'anecdotique puisqu'il la met entre parenthèses pour maintenir la vraie direction du discours maternel. Examinons maintenant les deux mesures de ce vers « *Voulez-vous me demander pardon ?* ». La partition propose trois discours : celui des cordes qui se conclut par un enchaînement de dominante tonique à l'état fondamental avec quelques libertés d'écriture harmonique, celui des cors, qui font leur entrée en tuilage et celui de la Maman. Cette dernière chante l'accord de *mi* bémol avec une quinte juste ; il y a alors une superposition de l'accord de *mi* bémol contenant une quinte diminuée aux cordes avec un accord parfait majeur sur la même tonique. Celui des cordes clôt la suite des cadences sur lesquelles étaient chantés les vers « Regrettes-tu ta paresse ? », « Promettez-moi, Bébé, de travailler ? », amenant à « Voulez-vous me demander pardon ? ».

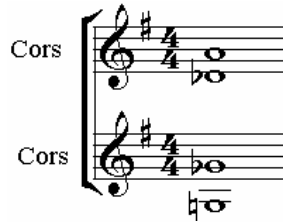
<sup>118</sup> Christiane Milner, Colloque de Dijon 1979, Cahiers Colette 3-4, 1981, Société des Amis de Colette. p. 39.

The image shows a musical score for a scene. The instruments and parts are:

- Petite flûte:** Treble clef, 4/4 time. Starts with a rest, then plays a melodic phrase starting on G4, marked *p* and *Piu animato*.
- Clarinette basse:** Treble clef with one sharp (F#), 4/4 time. Plays a sustained note on B3, marked *p*.
- Bassons:** Bass clef, 4/4 time. Plays a sustained note on G2, marked *p*.
- Cors en Fa (two staves):** Treble clef with one flat (F), 4/4 time. Both staves play a sustained chord of G4, marked *p*.
- Maman:** Treble clef, 4/4 time. Singing line with lyrics: "Vou - lez - vous me de - man - der par - don?". Includes a triplet of eighth notes.
- Violon I, Violon II, Alto, Violoncelle:** All string parts are mostly at rest, with some initial notes in the first measure.

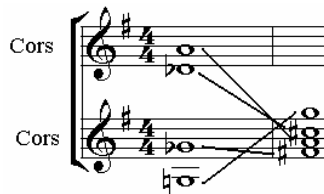
**Exemple musical n° 46 : "Voulez-vous me demander pardon ?"**

Sur le vers « Voulez-vous me demander pardon ? » l'harmonie devient confuse, métaphorisant la confusion maternelle face au désir incestueux de son fils qui a, souvenons-nous en, souillé d'encre le tapis. Le discours des cordes s'arrête, celui de la Maman se poursuit et les cors entrent, prenant le relais des cordes. La confusion harmonique vient donc de cette superposition des trois discours, ce que le second *più animato* de l'intervention de la Maman vient accentuer. Examinons les notes jouées par les cors. Il semble qu'elles amènent une nouvelle harmonie, voire un agrégat dont la note la plus aigüe est un *la*, tout comme pour l'accord du violon 1 sur lequel nous nous étions interrogés :



**Exemple musical n° 47 : Intervalles des cors en sons réels**

Et il suffit d'utiliser à nouveau l'enharmonie, à part pour le *la* qui ne nous est pas étranger, et de réorganiser les sons pour découvrir qu'ils s'inscrivent dans une harmonie de dominante modale incomplète de *mi* mineur – la petite flûte viendra compléter cet accord – avec une neuvième majeure. Or, cette dominante de *mi* mineur intervient au moment de la troisième réponse de l'Enfant :



**Exemple musical n° 48 : Enharmonie des cors**

Observons maintenant ce que cela génère à la fois sur *mi* bémol et dans sa version enharmonique :



**Exemple musical n° 49 : Enharmonie des cordes et des cors**

Il est possible d'entendre l'accord de *mi* bémol avec une polymodalité par la tierce majeure et la tierce mineure. Il y a ensuite une quinte diminuée par le *la*, enharmonie du *si* double bémol, et une septième mineure. C'est donc un accord de dominante sans fondamentale avec une neuvième majeure en *mi* mineur, plus une sixte ajoutée – le sol – que certains diront ravélienne. Cette sixte « ravélienne » peut aussi s'analyser comme l'enharmonie du *fa* double dièse du passage « Et songez à votre faute ! » puisque celle-ci est liée au passage actuel par le texte littéraire, la punition n'étant qu'une parenthèse. Et c'est sur cette harmonie de dominante en *mi* mineur – dont l'accord de *mi* bémol entendu aux cordes durant cette section s'intègre par enharmonie – que la petite flûte joue un arpège descendant de neuvième de dominante avec une quinte diminuée en *mi* mineur au

moment même où le texte littéraire précise que « pour toute réponse, Bébé lève la tête vers la Maman et tire la langue ». En plus des enharmonies fort complexes, Ravel joue donc du figuralisme.

### Troisième section : la punition

Selon Mélanie Klein :

« Les enfants ne sont pas sages parce qu'ils désirent une punition.<sup>119</sup> »

Ainsi, ce ne sont pas les bêtises de l'Enfant qui amènent la punition mais c'est son insolence quand il lui tire la langue. En effet, il n'est pas puni parce qu'il n'a pas fait ses devoirs, ni pour avoir voulu quitter la maison – l'Enfant chante « j'ai envie d'aller me promener », ce qui signifie qu'il a envie de se soustraire à la maison-mère<sup>120</sup>, c'est-à-dire au désir de celle-ci – ou encore pour avoir désiré manger tous les gâteaux, tirer la queue du Chat et couper celle de l'Ecureuil, gronder tout le monde et mettre Maman en pénitence. Pour tout cela, la Maman se contente de constater les faits. C'est autre chose qui est en jeu entre la Maman et l'Enfant et cette punition n'est vraiment qu'une parenthèse due à l'insolence du garçon quand il lui tire la langue. D'ailleurs, elle ne le punit qu'après qu'il lui a tiré langue et c'est par la langue, pourrait-on dire, qu'il est puni puisqu'elle lui supprime une partie de son goûter. C'est donc bien cette insolence qui déclenche la punition. Ravel joue des tempi dans un mouvement d'accélération pour marquer l'agitation maternelle. Du tempo 1<sup>er</sup> où la Maman demandait à l'Enfant de promettre de travailler, le tempo devient plus animé quand elle l'incite à demander pardon pour être maintenant *allegro* à 152 à la noire lors de la sentence : la Maman s'énerve... La ligne mélodique suit un mouvement ascendant dans un intervalle allant de *ut*# à *si*# avec un rythme de triolets de croches. Le *si* dièse est entendu sur la première syllabe de « Enfant ». Notons que cette enharmonie du *ut* se fait entendre sur « *Enfant* » quand celui-ci veut imposer sa loi. Vocalement, ce passage est proche de la langue parlée et il suffit de n'écouter que ces mesures pour constater que les intervalles choisis par Ravel coïncident largement avec les intonations d'une mère se fâchant :

---

<sup>119</sup> Christiane Milner, *Colloque de Dijon 1979*, Cahiers Colette 3-4, 1981, Société des Amis de Colette. p. 39.

<sup>120</sup> Supra 65.



**Exemple musical n° 50 : "Voici le goûter d'un méchant enfant"**

En punissant son fils, la Maman copie le père qui incarne la loi. Elle en copie aussi une caractéristique musicale : la loi est transposée du père à la mère. En effet, en transposant d'un demi-ton inférieur le motif maternel, on retrouve beaucoup de similitudes avec la contrebasse-père en aboutissant à *ré-sol-fa-si-fa, ut#* n'étant qu'une note de passage chromatique :



**Exemple musical n° 51 : "Voici le goûter..." transposé**

Dans le premier vers, il y a une dépersonnalisation du rapport mère-fils : l'interpellation de celui-ci passe de la première personne du pluriel à la troisième personne du singulier. Le second vers détaille la punition qui n'est rien d'autre qu'une frustration orale. Quant au troisième, il impose à l'Enfant de rester dans sa chambre. Serait-ce à dire qu'elle lui impose de bien rester à l'intérieur de cette maison-mère ? Les notes chantées sont l'arpège descendant de *ut* dièse, avec une ambiguïté sur le mode majeur ou mineur et à nouveau la présence du *si* dièse enharmonie d'*ut* :



**Exemple musical n° 52 : "Restez tout seul jusqu'au dîner"**

Après avoir étudié ce que chante la Maman, il nous faut observer ce que joue l'accompagnement instrumental. D'abord, nous remarquons une accélération des rythmes avec le passage d'une harmonie pour une durée de quatre à huit temps dans les sections précédentes, à une harmonie nettement plus rapide ici, allant de quatre temps à un temps. Il nous faut également souligner que cet accord de *ut* dièse majeur avec sa seconde

mineure ajoutée est traité en arpèges aux bois avec un jeu d'enharmories qui développe la pratique précédente de Ravel. La mesure de la frustration en est un bon exemple :

The image shows a musical score for an orchestra, specifically focusing on the woodwind and string sections. The woodwinds (Hautbois, Clarinette en sib, Basson) are playing a complex rhythmic pattern with various accidentals, illustrating enharmonic changes. The strings (Violon I, Violon II, Alto, Violoncelle) are playing a simpler accompaniment. The score is in 4/4 time and features a variety of notes and rests, with some notes being tied across measures.

Exemple musical n° 53 : Enharmonies à l'orchestre

#### Quatrième section : La culpabilité

Ravel change la mesure de 4/4 à 2/2 et augmente les valeurs rythmiques avec pour plus petite division la croche. On note également une juxtaposition de triolets de noires avec des blanches, donc une alternance binaire et ternaire qui produit un effet d'étirement et de lamentation. Mais c'est aussi l'annulation du binaire par le ternaire, puis du ternaire par le binaire comme cela sera thématique, trois ans après, dans *Boléro*<sup>121</sup>. Quant à l'écriture orchestrale, elle est très dépouillée. Détaillons maintenant la mise en musique du texte littéraire. Ravel fait descendre la ligne mélodique de la Maman depuis *sol* dièse jusqu'à *ut* dièse grave avant qu'il ne soit repris par les bassons afin de devenir *ut* puis *si*, première et dernière note de l'intervention maternelle. « Et songez » est construit sur le chromatisme descendant *sol* dièse *fa* double dièse puis transposé un ton plus haut *la* dièse *la* puis une quinte plus haut *ré* dièse *ut* dièse. Ainsi, Ravel utilise des motifs mélodiques descendants en les faisant monter, ce qui n'est pas sans rappeler l'action en deux temps, le second annulant le premier, la transposition supérieure du motif annulant sa descente dans le grave. Et cette écriture est concomitante à un étirement du temps comme cela est facilement repérable sur la partition. De plus, il utilise la répétition des notes pour

<sup>121</sup> Supra 38.

accentuer des signifiants littéraires, pour indiquer ce qui est au centre de tout cela : « Et songez », « faute », « devoirs », « songez », « chagrin » et enfin « Maman !... » qui, finalement, est le centre de toute la problématique :

Musical score for 'Et songez...'. The score is in 2/2 time and consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The lyrics are: 'Et son - gez à vo - tre faute! Et son - gez à vos de - voirs son - gez sur - tout au cha - grin de ma - man'. The lyrics are written below the notes, with some words in boxes. There are triplets and slurs in the music.

Exemple musical n° 54 : "Et songez..."

Quant à l'accompagnement instrumental, nous retrouvons des éléments harmoniques entendus lors de la section précédente, éléments qui subissent là les dernières altérations, voire une dislocation. Le dernier vers en est l'apothéose : « Songez, songez surtout au chagrin de Maman ».

Musical score for the final verse of 'Maman'. The score is in 2/2 time and consists of seven staves. The top three staves are for Clarinette en sib, Clarinette basse en sib, and Basson. The fourth staff is for Maman (voice) with lyrics: 'Son - gez, son - gez sur - tout au cha - grin de Ma - man'. The bottom three staves are for Violon I, Alto, and Violoncelle. The score includes dynamics like *p* and *mf*, and markings like *espress.* and *mf*. There are triplets and slurs in the music.

Exemple musical n° 55 : dernier vers de la Maman

L'accompagnement devient archaïque avec des accords parallèles construits sur trois sons : *mi-sol#-la*, notes jouées à la clarinette et aux bassons au début de cette quatrième section<sup>122</sup>. Ainsi, la courbe mélodique de la Maman est inexorablement descendante, pour appuyer le caractère de gravité du texte littéraire. La dernière note chantée est un *ut* dièse repris par les bassons, à découvert, avant de devenir *ut* naturel puis un *si* aux clarinettes

<sup>122</sup> Supra p 70, exemple musical n°41.



venues rejoindre les bassons. C'est l'harmonie de *si* mineur, caractéristique de la Maman, qui ouvre l'intervention de ce personnage et qui la clôture avec la même orchestration. Ravel termine ici la situation initiale du conte. Nous en sommes à la mesure 60, c'est-à-dire à nouveau la présence du chiffre 6 signifiant de l'absence du Nom-du-Père, problématique du conte et de la vie du compositeur.

**PARTIE MERVEILLEUSE DU CONTE :**

**CATHARSIS**

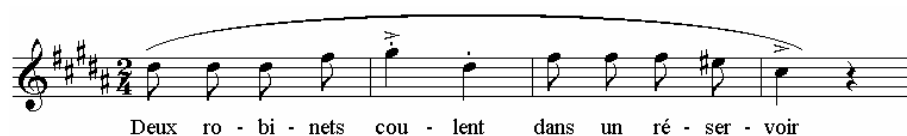
## PARTIE MERVEILLEUSE DU CONTE

### Le petit vieillard

Cette section suit l'air de la Princesse dont nous avons déjà cité quelques passages. Ici, le vieillard arrive et chante une métaphore de la situation oedipienne du compositeur : « deux robinets coulent dans un réservoir ! Deux trains omnibusse quittent une gare à vingt minutes d'intervalle, valle, valle, valle, une paysanne, zanne, zanne, zanne, porte tous ses œufs au marché ! Un marchand d'étoffe, toffe, toffe, toffe, a vendu six mètres de drap ! ».

### Les robinets

Nous savons que Ravel comparait son pénis à un « robinet mélodique ». De même, certaines mères comparent le pénis de leur fils à un robinet quant il s'agit pour eux de devenir propres et de contrôler le flux de ce « robinet ». Dans le texte du petit vieillard, il y a deux robinets, donc deux pénis qui coulent dans un réservoir, c'est-à-dire un vagin<sup>123</sup>. Deux robinets pour un seul réservoir, c'est la situation oedipienne de Maurice Ravel qui, désirant le désir de sa mère, entre en rivalité avec le père en offrant à celle-ci ses attributs masculin. Nous avons vu que ceux-ci s'étaient matérialisés par une pilosité abondante tant que le rival de Maurice était vivant et poilu. Ici, il y a moins de détours : deux robinets coulent dans un réservoir. Musicalement, le compositeur tisse un lien avec les tensions exprimées dans la section instrumentale en choisissant exactement le même tempo : 112. A ceci près que l'unité rythmique n'est pas la croche mais la blanche, et dans une mesure où l'unité rythmique est la noire. Les tensions rythmiques ne s'apaisent donc pas, elles se modifient. Quant aux notes, nous retrouvons la quarte qui caractérisait l'absence du Nom-du-Père par la contrebasse-père diabolique. D'augmentée elle devient juste, la partie merveilleuse du conte n'étant pas exactement ancrée dans le réel. Ici, nous entendons la quarte juste *ré#-sol#* pour la clause ouverte, puis *fa#-ut#* pour la clause fermée :



Exemple musical n° 56 : Deux robinets coulent 1

<sup>123</sup> Martine Sevegrand, *L'amour en toutes lettres ; Questions à l'abbé Viollet sur la sexualité (1924-1943)*. Edition Albin Michel, Paris, 1996. p. 126.

## L'Arithmétique

Après que le petit vieillard ait chanté tout le texte cité ci-dessus, affolé, l'Enfant réalise que ce petit vieillard est l'Arithmétique et qu'il se dirige vers lui. Le texte de Colette dit : « il aperçoit l'Enfant et se dirige vers lui de plus malveillante manière ». Et on comprend pourquoi car Le petit vieillard n'est autre que le père qui constatait que : « deux robinets coulent dans un réservoir ! » etc. Il y a effectivement de quoi être en colère. Ainsi, le voyant arriver visiblement fâché, l'Enfant s'exclame : « Mon Dieu ! c'est l'Arithmétique ! » :

L'Enfant, affolé  
Mon Dieu! c'est l'A - ri - thmétique!  
Le petit vieillard, acquiesçant  
Ti - que ti - que ti - que!

### Exemple musical n° 57 : Entrée de l'Arithmétique

Nous retrouvons la prédominance de la quarte paternelle sous la forme de la quarte descendante *sol#-ré#* pour les deux dernières syllabes chantées par l'Enfant qui nomme justement celui qui incarne la Loi, le Nom-du-Père musical sur « thmétique » de Arithmétique. Là, il ne saurait être question d'ignorer la Loi car elle est universelle : deux et deux font quatre, quatre et quatre font huit etc. L'Arithmétique fait son entrée en reprenant la dernière syllabe de son nom et en la décomposant en deux syllabes « ti-que », ce qui n'est pas sans faire penser à l'onomatopée du bruit d'une Horloge... Tout cela est chanté sur une nouvelle quarte : *ré#-la#*. Ensuite, il affirme la Loi par les nombres. Et que se passe-t-il ? Le petit vieillard fait des additions :

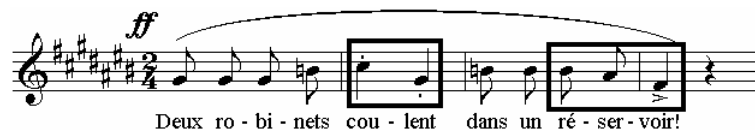
Quatre et quatr' dix - huit,

### Exemple musical n° 58 : l'Arithmétique - quatre et quatr'

Rien ne s'affirme : la quarte paternelle disparaît et la Loi est fausse ! Il en sera ainsi durant tous les calculs chantés par l'Arithmétique. La seule chose vraie qu'il sait dire est : « deux robinets coulent dans un réservoir ! » etc. Après ces calculs faux, ce sont les Chiffres eux-mêmes qui reprennent ce texte sur une musique qui évolue.

## Les Chiffres

Tout est altéré avec sept dièses à l'armure. Le *ut* majeur Nom-du-Père est devenu *ut* dièse majeur. Ravel inscrit les sept dièses à l'armure et supprime le dernier dans le discours musical, faisant entendre un *si* naturel polysémique :



Exemple musical n° 59 : Les Chiffres - Deux robinets

- *si* est l'annulation des sept dièses de l'armure.
- *si* est le septième degré abaissé d'*ut#* majeur, empêchant l'affirmation de la tonalité.
- *si* est la sensible d'*ut* majeur, Nom-du-Père tonal.
- *si* est la dernière note des deux clauses de la contrebasse-père.

Notons que c'est toujours la quarte descendante qui prédomine avec *ut#-sol#* pour l'ambitus de la clause ouverte et *si-fa#* dans la clause fermée. D'ailleurs, on peut supposer que le fait qu'elle soit descendante est à rapprocher des cravates et des colonnes.

## Une paysanne

Quant à la paysanne, cette femme de condition modeste rappelle l'origine modeste de Marie Deluart-Ravel. Elle est à la fois la première figure féminine de cette section et la figure maternelle : « Une paysanne porte tous ses œufs au marché ». L'œuf est le bébé et on peut s'interroger sur la signification du marché, lieux symbolique d'échange et peut-être de passage initiatique<sup>124</sup> ? Les notes sont celles de l'accord *sol* majeur, tonalité que la Maman finira par obtenir à la fin du conte. Nous retrouvons la quarte descendante *sol-ré* et, pour la dernière articulation, l'arpège de l'accord de septième de dominante en *ut* majeur avec le *si* puis le *fa* sur les temps forts des mesures à 2/4.



Exemple musical n° 60 : Une paysanne

<sup>124</sup> Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

## Un marchand

Quant au Marchand d'étoffe, il a vendu six mètres de drap. Pas cinq, pas sept, mais six. Décidemment, le chiffre 6 est prédominant dans la musique, débordant même jusque dans le texte littéraire. Nous savons que Ravel a demandé plusieurs changements à Colette, mais jusqu'où est-il réellement allé ? Et ici, on peut donc se demander s'il n'y aurait pas un septième mètre passé sous silence. Quant aux notes chantées, on retrouve l'intervalle *fa-si* ♯ :



Exemple musical n° 61 : Un marchand d'étoffe

## LA PRISE DE CONSCIENCE

« Le parcours effectué par l'enfant dans le monde natal débute sur une logique de la négation. La première étape l'entraîne à sortir de la maison, sauter la grille du jardin et s'évanouir dans la nature. Il faudra chercher le sens de ce départ et de cette quête vers l'extérieur. Pour réussir l'évasion, l'enfant déjoue toute une série de fermetures que met en place la mère.<sup>125</sup> »

Cette analyse de l'œuvre autobiographique de Colette faite par Marie-Françoise Berthu-Courtivron coïncide naturellement avec le conte mais aussi, et c'est remarquable, avec la vie du compositeur. Dans notre premier chapitre, nous avons noté la souffrance éprouvée par le compositeur quand il a décidé de quitter sa mère pour s'engager dans la guerre. Ces « fermetures », métaphorisées chez Colette par la maison, sont d'ordre psychologique et celles-ci font écho à la vie de Ravel. Il écrit bien qu'elle n'aurait aucune honte à garder ce qui lui reste, et, pourrait-on dire, à tout faire pour le garder :

« Mais ma mère à moi est une pauvre vieille femme que ni religion, ni principes ne pourront soutenir, dont l'unique idéal a toujours été l'amour de son mari et de ses enfants, et qui n'aurait eu aucune honte à conserver ce qui lui reste. Une sorte de monstre, n'est-ce pas ? Ce qu'il

<sup>125</sup> Marie-Françoise Berthu-Courtivron, *Mère et fille : l'enjeu du pouvoir Essais sur les écrits autobiographiques de Colette*, Librairie Droz S.A., Genève, 1993. p. 7.

y en a, de ce genre de montres ! et celui-là, vous savez combien je l'aime.<sup>126</sup> »

Ainsi, la prise de conscience de son propre désir ne peut se faire qu'on se soustrayant à celui de l'Autre maternel, ce qui dans le conte est formulé par cette mise à l'extérieur de la maison. Si cela se passe pour l'Enfant du conte, c'est également ce qui arrive à Maurice Ravel avec sa tentative de devenir en homme en devenant soldat. Car c'est bien hors du désir de sa mère qu'il agit en s'engageant dans l'armée, même si sa tentative reste vaine.

## L'écureuil

Le personnage de l'écureuil est étroitement lié au compositeur : après avoir lu une première version du conte de Colette, contenant déjà le personnage de l'Ecureuil, Ravel lui demande, le 27 février 1919, de développer le discours de l'animal dans la forêt :

« Imaginez tout ce que peut dire de la forêt un écureuil, et ce que ça peut donner en musique !<sup>127</sup> »

Ce à quoi Colette répond, le 5 mars 1919 :

« Et l'Ecureuil dira tout ce que vous voudrez.<sup>128</sup> »

Maintenant, le conte dit « pendant qu'il [l'Ecureuil] parle, le jardin se peuple d'écureuils bondissants. Leurs jeux, leurs caresses, suspendus en l'air, n'inquiètent pas ceux des Rainettes, au-dessous. Un couple de libellules, enlacé, se disjoint, s'accôle. Un groupe de sphinx du laurier-rose les imite. D'autres groupes se nouent, se défont. Le jardin, palpitant d'ailes, rutilant d'écureuils, est un paradis de tendresse et de joie animales. » Nous ignorons ce qu'il dit, mais sa parole est associée au peuplement du jardin par les autres animaux. Peuplement, peut-être faut-il l'entendre dans le sens de reproduction, compte tenu du champ lexical érotique utilisé : caresses, couple, enlacés, se disjoint, s'accôle, paradis de tendresse et de joie animale. Tout ceci ne nous éloigne pas de la première apparition de l'animal, au début du conte, quand l'Enfant disait : « j'ai envie de tirer la queue du chat et de couper celle de l'écureuil ». Il y était déjà question de sexualité.

---

<sup>126</sup> Arbie Orenstein, *Maurice Ravel ; Lettres, écrits, entretiens*. Edition Flammarion, Paris, 1989. p. 141.

<sup>127</sup> Arbie Orenstein, *Maurice Ravel, Lettres, écrits, entretiens présentés et annotés*, Edition Flammarion, collection harmoniques, Paris, 1989. p. 172.

<sup>128</sup> Idem p. 172.

## Ils s'aiment

Ce peuplement permet à l'Enfant de découvrir que deux chats s'aiment. En fait, l'Enfant découvre l'amour du père pour la mère. Et c'est là qu'il accepte de ne plus être celui qu'elle aime : « ils s'aiment, ils sont heureux, ils m'oublient... Ils s'aiment... Ils m'oublient... Je suis seul... Maman ! »



Exemple musical n° 62 : Ils s'aiment

Ravel compose ici une musique à trois temps pour une scène comportant trois personnages : le père, la mère et le fils. En examinant la partition, on se demande pourquoi il a écrit la dernière note non pas en blanche pointée mais en blanche liée à une noire alors que cela ne s'entend absolument pas. Serait-ce en lien avec les trois personnages qui ne forment pas un tout mais deux sous-ensembles :

- Le père et la mère.
- Le fils rattaché au couple, fils qui arrive après la présence du couple.

## La castration de l'Enfant

Puis les bêtes décident de se venger du mal que l'Enfant leur a fait. Le conte dit : « L'Enfant, pris, délivré, passe de pattes en pattes. Au plus fort de la lutte, il est projeté dans un coin de la scène, et les bêtes l'oublient, dans leur ivresse de combattre. Presque en même temps, un petit écureuil, blessé, vient choir auprès de l'Enfant avec un cri aigu ». Il décide de soigner ce petit écureuil qui est un autre lui-même : l'écureuil du début du conte était le père, le petit de l'écureuil est donc le petit du père. Cette blessure à la patte métaphorise la castration symbolique de l'Enfant qui est arrivée après que l'Enfant a reconnu et accepté l'amour des chats. Voyant cela, les Bêtes chantent à capella sur un *ut* « Il a pansé la plaie, il a pansé la plaie, il a lié la patte, étanché le sang » avant que le discours musical ne se développe :



Exemple musical n° 63 : il a pansé la plaie



Nous entendons enfin l'accord parfait *ut-mi-sol* des trois signifiants musicaux :

- *ut* pour le père
- *sol* pour la mère
- *mi* pour le fils

Il ap - pe - lait tout à l'heu - re Il ap - pe - lait Il a cri - é un mot un seul mot "Ma - man!" Ma - man!

#### Exemple musical n° 64 : l'Enfant a appelé Maman

### Désir de la mère

Il y a une transition de quatre mesures entre le chœur fugué et la section qui la précède, section durant laquelle les Bêtes appellent « Maman » en imitant l'Enfant. Cette transition s'inscrit curieusement dans l'œuvre car, si jusque-là les tensions s'apaisent – l'Enfant accepte la castration symbolique – Ravel redemande la Maman d'avant. En effet, quatre mesures avant le nombre 150, nous assistions à une transition faite par un enchaînement de dominante tonique en *si* mineur. De plus, il écrit la dominante en noire sur le quatrième temps de la mesure et la tonique en blanche pointée sur le premier temps de celle-ci, créant à nouveau l'illusion d'une appogiature.

### Le chœur fugué

#### Le tempo, le rythme et la mesure

Cette amorce du retour dans la réalité s'accompagne d'un retour du tempo initial. De 112 à la croche pour l'introduction instrumentale nous passons à 56 à la noire et le rythme obsessionnel de la croche fait place à des valeurs variées : croches, noires, noires pointées, blanches etc. De même, l'instabilité métrique, par la successions des mesures à 8/8, 5/8, 7/8, 4/8, 7/8, 3/8, 7/8, 9/8, 6/8, 7/8 et 6/8 est presque apaisée. Ravel écrit dans des mesures simples et conventionnelles mais alternant toujours binaire et ternaire : 2/4, 3/4 ou 4/4.

#### Le thème fugué

La fugue est une forme maîtresse dans la formation d'un compositeur comme Ravel. Dans *l'Enfant et les sortilèges*, la seule forme "académique" aurait pu être une fugue mais ce n'est ici qu'un choral fugué. La basse, voix du père<sup>129</sup>, commence par chanter ceci :

<sup>129</sup> Michel Poizat, *La voix du diable, La jouissance lyrique sacrée*, Edition Métailié, Paris 1991. p. 168.

### Exemple musical n° 65 : Début du chœur fugué

Bien que la mesure – élément paternel – ne puisse pas s’affirmer de manière stable avec cette alternance de mesure à trois temps et à quatre temps, on entend néanmoins une harmonie de *ut* majeur sur le dernier « sage ». Et pour cause, ayant accepté la castration, l’issue favorable du complexe d’oedipe va lui permettre de s’identifier au père, ce que Ravel exprime en faisant entendre *ut* pour l’Enfant.

Au nombre 153, nous réentendons les cinq premières articulations du duo de hautbois, suivies à nouveau de la première articulation puis du début de la seconde, soit au total sept articulations dont la septième n’est pas entière. Tout ceci marque les changements suivants :

1. Le duo – signifiant des personnages – subit quelques modifications mélodiques : ils ne plus exactement les mêmes.
2. Il est intégré dans des mesures conventionnelles : la Loi s’instaure.
3. Mais les résolutions sont partielles car les mesures sont soit binaires (2/4, 4/4), soit ternaire (3/4).
4. L’apparition du chiffre 7 coïncide avec la résolution des conflits consécutive de l’affirmation du Nom-du-Père permettant la castration symbolique. Ce chiffre 7 est également la tonique de la gamme d’*ut* majeur, note qui manquait aussi dans le duo de hautbois. Cela reste un 7 partiel – la septième articulation entendue est elle-même partielle – car la situation n’a changé que dans le conte, pas pour Ravel.

Ravel n’a pas écrit les deux hautbois sur la même portée, comme pour la première fois, mais il les a séparés. En séparant le hautbois 1 du hautbois 2, Ravel sépare le fils de la mère :

Hautbois 1  
pp

Hautbois 2  
pp

Exemple musical n° 66 : Duo final de hautbois

## Le dernier appel

Ce dernier appel de l'Enfant est chanté dans un mouvement mélodique descendant de quarte juste : *si-fa#*. La quarte augmentée venait de la contrebasse-père et signifiait l'absence du Nom-du-Père, associant le père au triton diabolique. Maintenant que le Nom-du-Père est affirmé, l'Enfant s'approprie également l'intervalle paternel qui n'est plus diabolique – quarte augmentée – mais juste. Cette appropriation métaphorise l'identification au père, la position de fils étant prononcée :

Ma -man!

Exemple musical n° 67 : L'Enfant - dernier appel

L'œuvre se termine sur un accord de septième de tonique en *sol* majeur uniquement joué aux cordes, instruments qui caractérisaient le père au début de l'œuvre. Le dernier accord soutenant l'ultime « Maman » chanté par l'Enfant marque la fin de la transformation de l'échelle maternelle, qui partait du moyenâgeux mode phrygien sur *si* marquant – association à Marie Deluart-Ravel par sa relation au flamenco – et aboutissant à la tonalité de *sol* majeur.

## Le dernier appel et Maurice Ravel

Si maintenant tout semble bien aller pour l'enfant du conte, Maurice a encore quelques difficultés. Hélène Jourdan-Morhange commente ainsi ce dernier appel :

« Quand on ignore pas le culte voué par Ravel à sa mère, on comprend mieux, on perçoit davantage le halo de ferveur qui entoure l'apothéose de « Maman ». « Maman » devient plus que la simple supplication

d'un enfant ; c'est l'appel désespéré d'un fils inconsolé et inconsolable<sup>130</sup>. »

Et elle n'est pas la seule à la dire, Manuel Rosenthal affirme la même chose :

« Il n'évoquait jamais ses attaches savoyardes, du côté paternel, mais seulement son ascendance basquo-ibérique, du côté maternel. Sa mère était tout pour lui, comme il avait été tout pour elle, même au détriment d'Edouard. Il était le génie surgi dans la famille, il était le fils. On sait bien que, neuf fois sur dix, un fils est attaché à sa mère et une fille à son père. J'étais caporal-infirmier durant la dernière guerre et j'ai vécu les batailles de mai 1940, qui n'ont pas duré longtemps mais qui étaient tout de même des combats au cours desquels j'ai ramassé des morts et des blessés. Eh bien, tous les blessés, sans exception, n'avaient qu'un cri : « Maman ! » Pas un seul n'a appelé son père, pas un ! Une cigarette et « maman »... C'est, faut-il le rappeler, le dernier mot de L'enfant et les Sortilèges<sup>131</sup>. »

Colette avait initialement appelé son conte *Ballet pour ma fille*. Acceptant d'en composer la musique, Ravel avait demandé de changer de titre, arguant qu'il n'avait pas de fille. Ce *Ballet pour ma fille* est devenu *L'Enfant et les sortilèges*. Par sa correspondance, nous savons que Ravel a participé à l'écriture du texte, demandant des ajouts à certains passages. Ensuite, vu les liens entre le conte et sa propre vie, il est raisonnable de penser que sa participation a été plus large que ce que nous en savons. Ainsi, on peut raisonnablement envisager une collaboration beaucoup plus étroite entre les deux artistes, notamment à la fin du conte car l'Enfant ne sort pas du jardin. Il appelle Maman sans qu'elle lui réponde, ce qui coïncide encore avec la vie de Ravel car étant morte, elle ne peut qu'être silencieuse... Or, la Maman du conte aurait très bien pu répondre à l'appel de son fils. Rien ne s'y opposait dans l'histoire. Bien au contraire, le retour à la réalité avec la modification des personnages du conte était attendu.

---

<sup>130</sup> Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Edition du milieu du Monde, Genève, 1945, p. 122.

<sup>131</sup> Manuel Rosenthal, *Ravel : souvenirs*, recueillis par Marcel Marnat, Edition Hazan, Paris 1995. p. 165.

## **CONCLUSION**

L'étude du « cas » Maurice Ravel nous a révélé un homme torturé par l'obligation de soutenir le désir de l'Autre maternel. Il s'y est résigné après la mort de la seule personne qui aurait pu le sortir de cette impasse : son père. Les conséquences sont qu'il lui a été impossible de mener une vie d'homme accompli, finissant par vouer un culte à sa mère, au-delà de la mort qui les a séparés et dont il s'est senti responsable. Sa situation oedipienne dont l'issue lui était défavorable a largement nourri son imaginaire, réinvestissant ce refoulé dans une activité sublimatoire.

Quant à son hispanisme, alors qu'il ne connaissait pas l'Espagne, il est lié à son rapport à la jouissance maternelle ancré depuis sa naissance, voire durant sa vie intra-utérine, par les mélodies que sa mère lui chantait. De plus, il faut absolument étudier dans le détail ses partitions et ne pas s'en tenir à l'effet sonore produit car son discours musical diffère, voire s'oppose aux faits musicaux. En effet, Ravel s'exprime musicalement jusque dans la mise en page, jusque dans le choix d'une blanche pointée ou d'une blanche liée à une noire dans une mesure à trois temps. Enfin, le rythme et la mesure renvoient directement à sa relation au père, à cette loi absente qu'il aurait dû incarner. Il y a donc des rapports très étroits et nettement constatables de l'expression de l'Inconscient par la création artistique musicale, même si la musique n'est pas un langage saussurien. Citons précisément cette représentation mélodique et instrumentale du père diabolique châtré, le ternaire oedipien dans les personnages des opéras et dans le triton et, enfin, sa soumission au désir de sa mère qui est inscrit jusque dans la mise en page de la partition du duo de hautbois.

Michel Faure<sup>132</sup> relève, au moment de la jouissance sexuelle dans les *Chansons madécasses*, la présence de la même quarte que celle chantée par l'Enfant sur le mot « Maman ! » à la fin du conte. Cette relation qu'il fait entre les deux œuvres nous invite naturellement à poursuivre cette étude dans le reste du répertoire ravélien.

---

<sup>132</sup> Cité in Marcel Marnat dans *Maurice Ravel*, Librairie Artème Fayard, collection Les indispensables de la musique, Paris 1986. p. 459.

## TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX

Exemple musical n° 1 : Ostinato rythmique de <i>Boléro</i> .....	41
Exemple musical n° 2 : <i>Boléro</i> , thème A & B .....	42
Exemple musical n° 3 : mesure 1 et 2 .....	48
Exemple musical n° 4 : mesures 9 à 12 .....	48
Exemple musical n° 5 : premier motif du hautbois 1 .....	50
Exemple musical n° 6 : première phase de l'échelle du hautbois 1 .....	51
Exemple musical n° 7 : mode phrygien.....	51
Exemple musical n° 8 : mode phrygien sur <i>si</i> .....	51
Exemple musical n° 9 : échelle mélodique du hautbois 1 .....	51
Exemple musical n° 10: Extrait de <i>Habanera</i> .....	52
Exemple musical n° 11 : Extrait de <i>Rhapsodie espagnole</i> .....	52
Exemple musical n° 12 : premier motif du hautbois 2 .....	53
Exemple musical n° 13 : accord du hautbois 2.....	53
Exemple musical n° 14 : échelle pentatonique du hautbois 2 .....	53
Exemple musical n° 15 : échelle heptatonique défective du hautbois 2.....	53
Exemple musical n° 16: Entrée de l'Enfant superposée au Hautbois 2 .....	54
Exemple musical n° 17 : Horloge : naissance de l'Enfant .....	54
Exemple musical n° 18 : La mutilation de l'Horloge.....	54
Exemple musical n° 19 : clausule ouverte de la contrebasse .....	59
Exemple musical n° 20 : échelle issue de la clausule ouverte de la contrebasse .....	59
Exemple musical n° 21 : clausule fermée de la contrebasse .....	59
Exemple musical n° 22 : échelle issue de la clausule fermée de la contrebasse .....	59
Exemple musical n° 23 : Motif de la contrebasse en entier .....	61
Exemple musical n° 24 : Rien n'aurait changé dans cette demeure .....	61
Exemple musical n° 25 : l'épée du Prince .....	62
Exemple musical n° 26 : L'épée de l'Enfant .....	62
Exemple musical n° 27 : Puissance de l'Enfant.....	62
Exemple musical n° 28 : J'ai pas envie de faire ma page .....	62
Exemple musical n° 29 : apparition du <i>fa</i> bécarre chez l' <i>Enfant</i> .....	63
Exemple musical n° 30 : "j'ai envie de..." .....	64
Exemple musical n° 31 : "celle de l'écureuil ».....	64
Exemple musical n° 32 : entrée de la Maman .....	65
Exemple musical n° 33 : « Oh, tu n'as rien fait » .....	66
Exemple musical n° 34 : Symétrie du mouvement mélodique.....	67
Exemple musical n° 35 : Cadences rompues de la Maman.....	69
Exemple musical n° 36 : Regrettes-tu ta paresse ?.....	70
Exemple musical n° 37 : Accord de "Regrettes-tu ta paresse ?" .....	70
Exemple musical n° 38 : Cadences aux cordes .....	71
Exemple musical n° 39 : Enharmonie de "Et songez" .....	71
Exemple musical n° 40 : Enharmonie .....	72
Exemple musical n° 41: Et songez .....	73
Exemple musical n° 42 : mélodie de "Voulez-vous me demander pardon ?" .....	73
Exemple musical n° 43 : Mélodie de "Et songez à votre faute" .....	73
Exemple musical n° 44 : "Et songez à votre faute" transposé.....	74
Exemple musical n° 45 : Comparaison entre les deux motifs .....	74
Exemple musical n° 46 : "Voulez-vous me demander pardon ?" .....	75
Exemple musical n° 47 : Intervalles des cors en sons réels .....	76

Exemple musical n° 48 : Enharmonie des cors .....	76
Exemple musical n° 49 : Enharmonie des cordes et des cors.....	76
Exemple musical n° 50 : "Voici le goûter d'un méchant enfant" .....	78
Exemple musical n° 51 : "Voici le goûter..." transposé .....	78
Exemple musical n° 52 : "Restez tout seul jusqu'au dîner" .....	78
Exemple musical n° 53 : Enharmonies à l'orchestre .....	79
Exemple musical n° 54 : "Et songez..." .....	80
Exemple musical n° 55 : dernier vers de la Maman .....	80
Exemple musical n° 56 : Deux robinets coulent 1 .....	83
Exemple musical n° 57 : Entrée de l'Arithmétique .....	84
Exemple musical n° 58 : l'Arithmétique - quatre et quatr' .....	84
Exemple musical n° 59 : Les Chiffres - Deux robinets .....	85
Exemple musical n° 60 : Une paysanne .....	85
Exemple musical n° 61 : Un marchand d'étoffe .....	86
Exemple musical n° 62 : Ils s'aiment.....	88
Exemple musical n° 63 : il a pansé la plaie.....	88
Exemple musical n° 64 : l'Enfant a appelé Maman .....	89
Exemple musical n° 65 : Début du chœur fugué .....	90
Exemple musical n° 66 : Duo final de hautbois .....	91
Exemple musical n° 67 : L'Enfant - dernier appel.....	91



# INDEX

ACHACHE Pierre, docteur en médecine.....	4
ALAIN-FOURNIER, écrivain	
<i>Le Grand Meaulnes</i> .....	37
BEETHOVEN Ludwig Von, compositeur .....	35, 56
<i>Fidelio</i> .....	35, 56
BERTHU-COURTIVRON Marie-Françoise, femme de Lettres .....	65, 82
BERTRAND Aloysius, écrivain .....	38
BETTELHEIM Bruno, psychanalyste	
<i>Psychanalyse des contes de fées</i> .....	3
BROSSES Charles de.....	54
CASELLA Madame .....	17, 28, 29, 32, 36
CASTANET Pierre-Albert, musicologue.....	56, 57
COLETTE, écrivain.....	3, 53, 64, 65, 66, 71, 82, 83, 84
<i>Le blé en herbe</i> .....	64
DELAGE Maurice, compositeur .....	28
DELTEIL Joseph, écrivain.....	34
DELUART-RAVEL Marie, mère du compositeur .....	6, 10, 11, 15, 32, 33, 36, 49, 52, 81, 87
DRABKIN William, musicologue.....	56
DREYFUS Mme, marraine de guerre de Maurice Ravel .....	16
ECORCHEVILLE Jules.....	28
FALLA Manuel de, compositeur.....	18, 32
FAURE Henriette, pianiste .....	23
FAURE Michel, musicologue.....	90
FREUD Sigmund, psychanalyste .....	3, 25
<i>L'homme aux rats</i> .....	25
<i>Le Petit Hans</i> .....	3
GARBAN Lucien, condisciple de Maurice Ravel.....	18, 28, 29
GAUDIN Marie.....	29
GERAR Marcelle, mezzo soprano.....	29
GHYS Henry, pédagogue.....	8
GODEBSKA Ida .....	17, 18
GODEBSKI Cipa.....	12, 13, 15
GRAF Max, musicologue .....	3
HAOUR Pierrette.....	17
JANKELEVITCH Vladimir, philosophe .....	46
JOURDAN-MORHANGE Hélène, violoniste.....	14, 30, 46, 87
JOUVENEL Bertrand de.....	64
KLEIN Mélanie, psychanalyste.....	3, 74
KRISTEVA Julia, psychanalyse, femme de Lettres .....	3, 64
LACAN Jacques, psychanalyste .....	24, 26
<i>L'identification</i> .....	11
<i>Le transfert</i> .....	12
LESAGE Alain, écrivain	
<i>Le diable boiteux</i> .....	35
LISZT Franz, compositeur .....	35, 56, 57
<i>Après une lecture de Dante</i> .....	35, 56
<i>Concerto n°1</i> .....	57
<i>Concerto n°2</i> .....	57

MACHABEY Armand, musicologue.....	3
MAMY Sylvie, musicologue.....	54
MANN Thomas, écrivain.....	57
MARNAT Marcel, biographe .....	4, 9, 28, 90
MERCIER Bernard, docteur en médecine .....	4
Meyerbeer Giacomo, compositeur	
<i>Robert le Diable</i> .....	19, 24
MILNER Christiane, femme de Lettres.....	3, 44, 53, 71
MOZART Wolfgang Amadeus, compositeur.....	57
<i>Musica enchiridis</i> .....	56
ORENSTEIN Arbie, musicologue .....	23
POIZAT Michel, cnrs .....	35, 55, 56
PROKOFIEV Serge, compositeur .....	54
<i>Pierre et le loup</i> .....	52, 54
PUCCINI Giacomo, compositeur.....	35
<i>Scarpia</i> .....	35
PUCCINI Giacomo, compsoiteur.....	56
RAVEL Edouard, frère du compositeur .....	13
RAVEL Joseph, père du compositeur .....	6, 9, 10, 20, 26, 27, 33, 47
RAVEL Maurice, compositeur	
<i>Boléro</i> .....	4, 7, 8, 29, 38, 40, 76
<i>Chanson écossaise</i> .....	27
<i>Chansons madécasses</i> .....	90
<i>Chants populaires</i> .....	7
<i>concerto en sol</i> .....	57
<i>Concerto pour la main gauche</i> .....	57
<i>Daphnis et Chloé</i> .....	27
<i>Don Quichotte à Dulcinée</i> .....	7, 30
<i>Gaspard de la nuit</i> .....	27, 28, 37
<i>Habanera</i> .....	7, 27, 32
<i>La Valse</i> .....	31, 35, 36
<i>L'Enfant et les sortilèges</i> 3, 4, 8, 18, 22, 23, 25, 27, 30, 31, 34, 36, 38, 46, 54, 64, 65, 86, 88, 90	
<i>L'Heure espagnole</i> .....	7, 22, 27, 32, 33, 34, 37, 55
<i>Miroirs</i> .....	7
<i>Pavane de la Belle au bois dormant</i> .....	27
<i>Rhapsodie espagnole</i> .....	7, 27, 32
<i>Sonate pour violon et piano</i> .....	18
<i>Sur l'herbe</i> .....	32
<i>Tripatos</i> .....	27
<i>Vocalise-étude</i> .....	7, 27, 32
<i>Wien</i> .....	27, 36
RENARD Jules, écrivain.....	37
<i>Journal</i> .....	37
REY-FLAUD Henri, psychanalyste .....	38
RIMSKI-KORSAKOV Nicolas, compositeur .....	35, 56
<i>Shéhérazade</i> .....	35, 56
ROLAND-MANUEL, compositeur .....	29, 49
ROSENTHAL Manuel, compositeur.....	19, 23, 30, 31, 40, 88
ROUSSEAU Jean-Jacques, écrivain .....	54

SAINT POINT Valentine de, écrivain .....	30
SAINT-ANDRE Pascale, musicologue .....	4, 47
SAINT-SAËNS Camille, compositeur .....	57
<i>Danse macabre</i> .....	57
SATIE Erik, compositeur .....	6
STRAUSS Johann, compositeur .....	36
STRAVINSKY Igor, compositeur .....	57
<i>Histoire du soldat</i> .....	57
VERLAINE Paul, poète	
<i>Fêtes galantes</i> .....	32
VUILLERMOZ Emile, musicologue .....	34
WAGNER Richard, compositeur .....	35, 56
<i>Fafner</i> .....	35, 56
WELLS H. G., écrivain .....	40
Whales, cinéaste	
<i>l'Homme invisible</i> .....	35, 40, 41

## BIBLIOGRAPHIE

- Achache Pierre                      Le cas Maurice Ravel, un syndrome aphaso-apraxique progressif, Thèse de doctorat de médecine soutenue le 17 septembre 1990, Université Claude Bernard, Lyon I.
- Bettelheim Bruno                    Psychanalyse des contes de fées, Robert Laffont, Collection Pocket, Paris 1976.
- Berthu-Courtivron  
Marie-Françoise                    Mère et fille : l'enjeu du pouvoir, Essais sur les écrits autobiographiques de Colette, Librairie Droz S.A., 11 rue Massot, Genève, 1993.
- Chailley Jacques et  
Viret Jacques                      *Le symbolisme de la gamme*, La revue musicale n°408-409, Paris
- Delvau Alfred                        Dictionnaire érotique moderne, Edition 1900. Paris 1990.
- Dolto Françoise                    *L'image inconsciente du corps*, Point Essais 251, Edition du Seuil, Paris, 1984.
- Freud Sigmund                      Cinq psychanalyses, Presses Universitaires de France, Paris, 1954.
- Graf Max                              L'atelier intérieur du musicien, Edition Buchet/Chastel & Editions et Publications de l'Ecole Lacanienne. Paris 1999.
- Jankélévitch Vladimir              *Ravel*, Edition du Seuil, Paris 1956.
- Jourdan-Morhange Hélène        Ravel et nous, Edition du milieu du Monde, Genève, 1945.
- Klein Mélanie                        Essais de psychanalyse. Paris, Payot, 1968.
- Kristeva Julia                        Le génie féminin : Colette, Tome III, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2002
- Lacan Jacques                        Les formations de l'inconscient, Edition du Seuil, collection du Champ freudien, Paris 1998.
- Lacan Jacques                        Le transfert, Edition du Seuil, collection du Champ freudien. Paris
- Lacan Jacques                        L'éthique de la psychanalyse, Edition du seuil, collection du Champ freudien. Paris, 1986.

Leikert Sebastian	La perversion du signifiant : éléments et constructions d'une interprétation psychanalytique de la musique, Thèse de psychanalyse, sous la direction de Pierre Bruno, soutenue en 1995 à l'Université de Paris VIII.
Lévi-Strauss Claude	L'homme nu, Edition Plon, Paris, 1971.
Machabey Armand	Maurice Ravel, Edition Richard-Masse, Paris 1947. P. 37.
Mamy Sylvie	Que sais-je : les castrats, Presses universitaires de France, Paris, 1998.
Marnat Marcel	Maurice Ravel, qui êtes-vous ?, La manufacture, Lyon, 1987.
Marnat Marcel	Maurice Ravel, Librairie Artème Fayard, collection Les indispensables de la musique, Paris 1986.
Martin Juan	El arte flamenco de la guitarra, United Music Publishers, 1978
Mercier Bernard	<i>Biographie médicale de Maurice Ravel</i> , thèse de doctorat en médecine, soutenue le 5 février 1991 à la Faculté de médecine de Bobigny.
Milner Christiane	Article publié dans Œuvres volume III, Colette, Pléiade.
Milner Christiane	Colloque de Dijon 1979, Cahiers Colette 3-4, 1981, Société des amis de Colette.
Orenstein Arbie	<i>Maurice Ravel</i> , Lettres, écrits, entretiens présentés et annotés, Edition Flammarion, collection harmoniques, Paris, 1989
Plon Michel	Dictionnaire de la psychanalyse, Edition Fayard 2000
Poizat Michel	La voix du diable ; la jouissance lyrique sacrée, Edition Métailié, Paris 1991
Propp Vladimir	Morphologie du conte, Edition du Seuil, Point essai 12. Paris 1965 et 1970.
Rey-Flaud Henri	L'éloge du rien ; Pourquoi les obsessionnels et le pervers échouent là où l'hystérique réussit. Edition du Seuil, Collection Champ Freudien, Paris 1996.
Roland-Manuel	Ravel, Edition Mémoire du livre, Paris, 2000.
Rosenthal Manuel	Ravel : souvenirs, recueillis par Marcel Marnat, Edition Hazan, Paris 1995

Roudinesco Elisabeth	Dictionnaire de la psychanalyse, Edition Fayard 2000
Saint-André Pascale	<i>Commentaire musical et littéraire de l'Enfant et les sortilèges</i> , l'Avant-Scène Opera, Editions Premières Loges, Paris, 1990.
Sevegrand Martine	L'amour en toutes lettres ; Questions à l'abbé Viollet sur la sexualité (1924-1943). Edition Albin Michel, Paris, 1996.
Viret Jacques	Voir Jacques Chailley

## **AUTRES REFERENCES**

Castanet Pierre-Albert	Le diable en musique, Les chemins de la musique, France Culture, émission du 10 novembre 2003.
Deleuze Gilles	Séminaire donné à Vincennes le 08/03/1977.

# REMERCIEMENTS

Christian Jacoviac pour ses multiples soutiens.

Jean-Charles Golomb pour ses conseils divers.

Christian Accaoui pour la qualité de son enseignement.

Barbara pour le temps passé à m'écouter et à me lire.

Barbara pour sa patience et le temps qu'elle m'a libéré à la maison.

Théo pour avoir accepté de ne pas jouer avec moi autant qu'il l'aurait voulu.

Malou pour les quelques biberons que je lui ai donnés pendant que je me relisais.