

L'infantile et les sortilèges
À propos de *L'enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel et Colette

Laetitia Petit

La Fantaisie lyrique *L'enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel, écrite en collaboration avec Colette, conduit l'auditeur vers une plongée particulièrement originale dans l'univers de l'enfant, et plus précisément de *l'infantile* : « De grâce, écrit Colette, donnez-moi pour mieux vous leurrer, donnez-moi de tendres crayons de pastel, des couleurs qui n'ont pas de nom encore, donnez-moi des poudres étincelantes, et un pinceau-fée, et... Mais non. Car il n'y a point de mots, ni de crayons, ni de couleurs, pour vous peindre, au-dessus d'un toit d'ardoise violette brodé de mousses rousses, le ciel de mon pays, tel qu'il resplendissait sur mon enfance »¹. Tandis que Colette, à la demande de Jean Rouché qui dirigeait à l'époque l'Opéra de Paris, s'étonne d'écrire en huit jours le livret *Ballet pour ma fille*², il faudra en revanche une dizaine d'années avant que l'écriture musicale ne trouve son aboutissement, sans doute la temporalité nécessaire pour que Ravel accomplisse cette plongée dans l'univers de l'infantile ? L'infantile est en effet un terrain de choix pour les deux artistes : « Ressusciter ce que je fus !... Quelle femme n'a espéré ce miracle ? Revivre tout ce qu'il y a dans un cœur d'enfant, savourer à nouveau tout ce qu'il a contenu de sagesse, de pudeur, de diplomatie, de méfiance – fixer et décrire le merveilleux instinct qui conduit un enfant à taire ce qu'il doit cacher –, l'instinct qui le contraint pour tous à demeurer un enfant, alors que retranché derrière son visage inachevé, abrité par ses cheveux libres et son petit corps bondissant, il voit, il pense gravement, mûrement, il juge, il souffre avec une discrétion fière ... »³. Ravel partage avec Colette cette sensibilité avec le monde de l'enfance (*Ma Mère l'Oye* sur les textes de Charles Perrault, *Le Noël des jouets...*), de l'animal (*Histoires naturelles*⁴...) et de la nature (*Jeux d'eau, Daphnis et Chloé...*).

La notion d'*infantile* est définie par Sigmund Freud comme le moment de l'acquisition du langage jusqu'au complexe d'Œdipe. Tout freudien distingue en effet quatre moments aussi bien logiques que chronologiques que sont l'*infans* (jusqu'à l'acquisition du langage), l'*infantile* (de l'acquisition du langage jusqu'à la constitution du complexe d'Œdipe), l'*enfance* (de la période de latence prépubertaire à la puberté), et enfin l'*adolescence*. Ces termes *infans*, *infantile*, enfance et adolescence trouvent leur justification comme concepts dans leur rapport particulier au refoulement. En découlent une qualité et un usage particuliers du langage et de la langue : le babillage de l'*infans*, la langue de l'*infantile* dominée par la métonymie, l'usage métaphorique de la langue dès l'enfance, les jeux de distorsion de la langue adolescente, autant de relations caractéristiques aux signifiants.

Si le stade de l'*infantile* nous intéresse particulièrement, c'est qu'il « s'entend comme moment de la constitution psychique d'un sujet de l'inconscient »⁵. L'*infantile* est ainsi « borné par un avant et un après au sens évolutif de la constitution du refoulement chez l'enfant »⁶, à la fois manque de refoulement et également constitution de celui-ci, à l'orée de la métaphore. Le passage de l'infantile à l'enfance est représenté dans *L'enfant et les sortilèges* par deux tableaux (la chambre de l'enfant dans la journée/le jardin dans la nuit),

¹ Colette (1909), « Le passé », in *Paysages et portraits*, Paris, Flammarion, 2002, p. 46.

² C'est à la demande de Maurice Ravel que le titre de la Fantaisie lyrique changera de nom.

³ Colette, « Le passé », in *Paysages et portraits*, op. cit., p. 44.

⁴ Ravel a composé *Histoires naturelles* en 1906 sur les poèmes de Jules Renard (Le paon, Le grillon, Le cygne, Le martin-pêcheur, La pintade), la prosodie y est singulière et novatrice.

⁵ Robert Lévy, *L'infantile en psychanalyse. La construction du symptôme chez l'enfant*, Ramonville Sainte-Agne, Érès, « Hypothèses », 2008, p. 15.

⁶ *Ibid.*, p. 16.

sans oublier la transition délicate qui relate le passage entre les deux moments (les parois de la chambre s'écartent et le plafond s'envole pour laisser apparaître le jardin étincelant, « paradis de tendresses et de joies animales » est-il ajouté dans le livret).

Pour ma part, je m'émerveille de l'acuité des artistes capables de rendre compte de cette dimension de l'infantile dans certaines œuvres, domaine de compétence du psychanalyste. Comment les artistes peuvent-ils pénétrer aussi facilement la complexité du monde de l'infantile là où bien souvent le psychanalyste qui s'intéresse à l'art risque au mieux la réduction, au pire la réification ? On connaît d'ailleurs l'attrait pour l'art en général des psychanalystes, et ce depuis Freud. Prétendre pratiquer une psychanalyse de l'art ou sans doute pire, une psychanalyse des artistes, est définitivement critiquable car ce geste suppose notamment toute une *reconstruction* « hypothétique », comme le note Sarah Kofman : « Les fragments du passé sont donnés une fois pour toutes dans un texte ou dans une œuvre et ils sont essentiellement d'ordre symbolique ; la relation analytique est ici absente qui permettrait une répétition d'affects dans le transfert ; de plus, ni les héros ni l'auteur d'une œuvre ne sont là pour associer. Enfin, la construction de l'analyste ne peut recevoir sa confirmation par l'effet produit sur l'auteur, car ou il est mort ou il réagit à la construction proposée par dénégation et rejet. On peut, dans ces conditions, se demander si l'application de l'analyse à une œuvre reste légitime, et l'on comprend mieux les précautions prises par Freud »⁷. Si la psychanalyse de l'art est une hérésie, *la psychanalyse en extension*⁸ se donne comme objectif de se mettre à l'écoute des œuvres d'art pour se laisser surprendre – aussi bien par la littérature, l'art pictural, la sculpture ou la musique – afin de se laisser orienter par elles. C'est bien à partir de ma propre surprise que je voudrais écrire ici.

Toute interprétation doit ainsi veiller à ne pas réduire l'univers de l'œuvre au seul livret de Colette en l'isolant de la partition de Maurice Ravel. Le risque de réduction est donc multiple et il peut, par exemple, découler d'un intérêt trop accentué pour les éléments autobiographiques des artistes qui viendraient justifier un geste artistique, là où il conviendrait au contraire de suspendre ces éléments, afin de libérer l'activité associative. Si l'on peut remarquer que le livret comme la partition sont écrits peu après que les deux auteurs ont perdu leur mère, cette particularité devient bien anecdotique devant le déterminisme de la mort comme condition du devenir humain qui constitue un vecteur plus fondamental, à la fois pour l'artiste comme pour l'interprète et l'auditeur, car il relève de l'universel. L'écriture peut alors se concevoir comme symptôme de cette histoire. Aussi singulière que soit l'expérience de la mort de la mère réelle et du deuil d'un être cher, tout humain traverse l'expérience nécessaire et constitutive du *deuil de l'objet* sans laquelle l'accès à la parole est impossible.

Mais à quoi se réfère ce que l'on appelle le deuil de l'objet ? Le bébé se définit d'emblée comme être pour la mort car aussitôt né, il est totalement dépendant d'une mère, qui dans le meilleur des cas ne se montrera que *suffisamment bonne*, pour reprendre la qualification de Winnicott. En ne répondant pas immédiatement ni de façon adéquate aux besoins de l'enfant, la mère accompagne les paroles qu'elle lui adresse comme autant d'interprétations de ses besoins. Un écart se crée entre le besoin de l'enfant et la réponse qui lui est apportée, écart qui permet l'expérience de la frustration et favorise l'entrée de l'enfant dans la langue, où le besoin (décharge pulsionnelle) se transforme peu à peu en demande puis en désir (élaboration et secondarissations de la pulsion). Ce processus décrit en partie ce que Lacan appelle l'opération d'aliénation/séparation, aliénation de l'enfant par les signifiants de la mère puisque l'enfant est parlé avant de parler. C'est en ce sens que Piera Aulagnier insiste sur la

⁷ Sarah Kofman, *L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1975, p. 103.

⁸ C'est ainsi que Lacan définit tout ce qui n'est pas en intension dans le dispositif de la cure.

violence de l'interprétation⁹. L'être pour la mort fait de l'enfant un être de désir. C'est parce que l'objet est toujours déjà perdu que tout un chacun répète l'expérience des retrouvailles avec lui, le sein, l'amant ou l'amante, l'art, bref, toute forme substitutive de l'objet primordial au service de la satisfaction.

J'insisterai ici sur le génie de Ravel et de Colette qui traduisent si fidèlement ce passage de l'*infantile* à l'enfance, à partir des hypothèses freudiennes.

Ce n'est pas un hasard si Melanie Klein nous offre un témoignage de sa rencontre avec cette Fantaisie lyrique, l'inconscient étant finalement défini par l'infantile en nous¹⁰, élément éminemment actif de notre vie psychique. Pionnière de la psychanalyse de l'enfant, elle s'est intéressée à cette œuvre en notant « la profonde pénétration psychologique de Colette »¹¹ qui lui inspire un article en 1929 alors que *L'enfant et les sortilèges* est donné à Vienne, peu après sa création. Faisant du jeu un équivalent du fantasme, elle avance la thèse que « le jeu révèle l'attitude de l'enfant devant la réalité »¹². Elle peut décrire ce que traverse l'enfant avant même sa maîtrise du langage, car « grâce à la technique du jeu, il est possible d'analyser les phases précoces de la formation du surmoi chez les enfants petits ou plus âgés »¹³. À l'origine, l'enfant ne sait jouer que « pour de vrai », la dimension imaginaire du « faire semblant » liée à l'activité métaphorique ne prenant consistance que peu à peu. Melanie Klein remarque notamment que « ce que l'on voit sur la scène est très grand, afin de souligner la petite taille de l'enfant. Or, l'angoisse de l'enfant lui donne l'impression que les choses et les gens sont gigantesques »¹⁴.

Ce n'est pas non plus un hasard si le corpus musical est imprégné par la magie¹⁵. Dans *Totem et tabou*, Freud évoque la magie comme ce qui constitue la partie la plus primitive et la plus importante de l'animisme : « La magie doit servir aux fins les plus variées : soumettre les phénomènes de la nature à la volonté de l'homme, protéger l'individu contre les ennemis et les dangers et lui donner le pouvoir de nuire à ses ennemis »¹⁶. C'est la raison pour laquelle

⁹ Piera Aulagnier, *La violence de l'interprétation. Du pictogramme à l'énoncé*, Paris, PUF, 1975.

¹⁰ « L'inconscient est une partie de notre personnalité qui, dans l'enfance, s'en détache, n'en suit pas l'évolution ultérieure et qui est, pour cette raison, *refoulée* : l'inconscient, c'est l'infantile en nous » propose Sigmund Freud (1909), « Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle », in *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1954, p. 214.

¹¹ Melanie Klein (1929), « Les situations d'angoisse de l'enfant et leur reflet dans une œuvre d'art et dans l'élan créateur », in *Essais de psychanalyse (1921-1945)*, Paris, Payot, « Science de l'homme », 1976, p. 258.

¹² Melanie Klein (1929), « La personnification dans le jeu des enfants », in *Essais de psychanalyse (1921-1945)*, *op. cit.*, p. 249.

¹³ *Ibid.*, p. 253.

¹⁴ Melanie Klein, « Les situations d'angoisse de l'enfant et leur reflet dans une œuvre d'art et dans l'élan créateur », *op. cit.*, p. 258.

À la suite de Melanie Klein, d'autres auteurs se sont également tournés vers cette œuvre. De façon non exhaustive et dans le champ de la psychanalyse, on peut se référer aux articles de Francis Drossart, « L'enfant et les sortilèges », in *Topique*, n° 108 (« Histoires de patients »), Paris, L'Esprit du temps, 2009/3, pp. 211-221 ; Laurence Lacour, « Désaccords dans un duo. Mouvements de la vie psychique à travers *L'enfant et les sortilèges* », in *Études de Lettres*, n° 302 (« L'opéra en toutes lettres »), Université de Lausanne, 4/2016, pp. 111-130 ; Christophe Paradis, « Ravel en son jardin, l'enfance de l'art », in *Programme de l'Opéra national de Paris pour Le Nain/L'enfant et les sortilèges – Zemlinsky/ Ravel*, saison 2013/2014 ; Laetitia Petit, Céline Masson (janvier 2020), « Les enfants ne sont pas innocents », in *Programme de l'Opéra national de Paris pour L'après-midi d'un faune/L'enfant et les sortilèges – Claude Debussy/Maurice Ravel*, saison 2019/2020. J'ai repris dans le présent article quelques éléments de cette présentation pour le *Programme de l'Opéra National de Paris*, en développant la thématique de la langue qui ne pouvait être abordée qu'en surface dans le format contraint du *Programme*.

¹⁵ Laetitia Petit, « La magie musicale », in *Présentaine*, n° 18/19 (« Musique. Phénoménologies, ontologies, interprétations »), printemps 2005, pp. 223-278.

¹⁶ Sigmund Freud (1913), *Totem et tabou*, traduction de Samuel Jankélévitch, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973, p. 93.

l'enfant parle la même langue que les éléments de la nature et les animaux, tous animés, y compris les objets. La tapisserie des murs de la chambre arrachée par l'enfant s'anime et tout un cortège de petits personnages peints sur le papier, pâtres et pastourelles de la Renaissance, s'avance qui chante sur un air de flûtes, hautbois et clarinettes soutenu par la petite timbale : « Nous n'irons plus sur l'herbe mauve paître nos verts moutons... L'enfant méchant qui nous doit son premier sourire... L'enfant ingrat qui dormait sous la garde de notre chien bleu ».

Ravel semble particulièrement affectionner cette thématique de la *magie*, y compris sous son versant négatif, la sorcellerie. Depuis *Ma Mère l'Oye*, il s'empare du phénomène dans sa complexité, à partir de la thématique de l'enfance, sous l'angle le plus mystérieux car relégué dans les abysses de l'âme, où la référence animale est prégnante, comme chez Colette. Nous avons accès à cette part qui nous est propre grâce aux rêves et aux expériences artistiques qui sollicitent le monde des images et de la magie. Cette expérience onirique est un terrain d'inspiration privilégié pour l'artiste, d'où surgissent des motifs fantastiques et inouïs empreints de ce que Freud nomme l'*Unheimlich* ou l'*inquiétante étrangeté*¹⁷ dont le sens désigne à la fois l'inquiétant, le lointain, mais aussi le familier, le très proche. L'adulte est en effet très loin de ce monde anthropomorphe où les animaux et les objets ainsi que les éléments de la nature nous parlent, et pourtant ce monde devient subitement si proche à l'écoute de l'œuvre de Ravel-Colette. C'est bien sur ces premiers objets inhumains que chacun de nous, enfant, aura dirigé toutes ses actions, adressé ses questions et ses angoisses, son agressivité, ses terreurs et son avidité, et qui nous les ont bien rendues, par la voix du surmoi et sous l'action de la culpabilité. Malgré le refoulement, chacun de nous peut se souvenir de quelque vieille croyance, autant de théories fabriquées pour surmonter l'angoisse d'enfant que l'on retrouve scrupuleusement décrites par exemple dans les théories sexuelles infantiles¹⁸ où l'on ne sera pas étonné d'y voir dominer la figure métonymique.

Le jour – La chambre

La Fantaisie lyrique en deux tableaux de Ravel sur le livret de Colette est une figuration magnifiquement réussie de ce qu'est l'enfant avant qu'il ne réponde aux impératifs sociaux, autrement dit avant qu'il ne soit éduqué. Le personnage principal, dont le genre n'est pas identifié, a ici 6 ou 7 ans indique la partition, mais les premiers mots de la mère le désignent comme « bébé ». Il est préférable de retenir que l'enfant de 6 ou 7 ans ne renvoie ici qu'à une temporalité psychique qui possède sa logique propre, même si sa description passe par une certaine chronologie développementale. Ce passage de l'enfant « méchant » du premier tableau à l'enfant « sage » à la fin du second tableau ne connaît pas le temps, au même titre que l'inconscient selon Freud.

Le premier tableau se déroule à l'intérieur de la maison, dans la chambre de l'enfant. Y est dressé le portrait d'un enfant « libre et méchant », tout-puissant, qui ne répond qu'à la seule logique du principe de plaisir, et se montre destructeur. La cruauté est un facteur de la composante sexuelle infantile, écrit Freud. « L'enfant est, en général, porté à la cruauté, car la pulsion de maîtriser n'est pas encore arrêtée par la vue de la douleur d'autrui, la pitié ne se développant que relativement tard »¹⁹.

¹⁷ Sigmund Freud (1919), *L'inquiétante étrangeté*, in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1988.

¹⁸ Sigmund Freud (1908), « Les théories sexuelles infantiles », in *La vie sexuelle*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1969.

¹⁹ Sigmund Freud (1904), *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, « Idées », 1962, p. 89.

Le premier tableau retient particulièrement notre attention. La didascalie accompagne la partition et le texte de Colette, elle est très précise et épouse parfaitement la logique des mouvements psychiques de l'enfant. Y est donc indiquée la nécessité de faire apparaître la disparité des dimensions du décor, entre *grand* et *petit*, figurant ainsi l'expérience vécue de l'enfant sur un mode chaotique. La mère y apparaît de façon métonymique : « 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 ».

Tandis que l'enfant exprime son ennui, une ligne mélodique dissonante insiste grâce à la contrebasse qui joue en harmoniques aiguës et se mêle aux quintes à vide des deux hautbois. Ce contrepoint musical sur fond de l'accompagnement des hautbois dans un mouvement invariable contraste avec les aigus dissonants de la contrebasse. Cette dissonance illustre en l'accentuant le caractère dissymétrique des espaces, grands et petits. Cette insistance sur la dissymétrie et la dissonance plante à merveille le mécanisme de clivage initial. On oppose alors l'infantile dominé par le clivage et la projection (enfant libre et méchant, violent, qui attaque) à l'enfant éduqué qui se soumet aux exigences de socialisation (enfant bon et sage, qui répare et soigne), de même qu'on oppose le monde onirique binaire qui répond au seul principe de plaisir à la réalité nuancée.

Une série d'attaques sadiques sur les objets (tasse et théière, livre, horloge), sur les éléments (feu, arbre) et sur les animaux (chat et chatte, écureuil) répond à la nécessité de traiter l'excitation pulsionnelle sous la pression de l'envie et de la frustration orale engendrée par la privation du goûter délicieux. On reconnaît dans cette activité symbolique le « jeu pour de vrai » d'un enfant tout-puissant, « libre et méchant », qui joue avec le feu (au sens propre et figuré), cherche à tuer et blesser les animaux, casse les objets, etc. Ce jeu « pour de vrai » de la petite enfance est un jeu direct et cru où domine la pulsion sadique. Le surmoi cruel et vengeur prime, c'est le règne de l'animisme et de la magie, dont *l'inquiétante étrangeté* est la résurgence chez l'adulte. Ce sadisme naît de *l'envie*, puisque l'enfant reconnaît *ce qui est beau* dans les yeux de l'écureuil et dans « sa prestesse » par exemple, ou encore dans « la belle tasse chinoise ». Les éléments, les objets et les animaux sont ici *personnifiés*²⁰. Il s'ensuit une série de scènes où les éléments, les objets comme les animaux réagissent à la toute-puissance et au sadisme de l'enfant en se détournant de lui (le fauteuil et la bergère), avec la menace (le feu), la mort programmée (la princesse) depuis le chant de l'horloge détraquée : « Rien n'aurait jamais changé dans cette demeure. Peut-être qu'aucun n'y fût jamais mort si j'avais pu continuer de sonner ».

Dans cet univers magique, l'enfant est sensible à toutes les modalités expressives, comme autant de langues qui finissent par lui faire tourner la tête (ostinato de l'horloge, sortes de chinois et d'anglais déformés, onomatopées des mathématiques – « tique, tique, tique », « toffe, toffe toffe », « zanne, zanne, zanne » – et miaulements des chats²¹... Cette pluralité magique de langues se traduit musicalement par une diversité de styles musicaux, alternant les plus belles mélodies aux tonalités mélancolique, nostalgique, puis frénétique avec la force destructive de l'enfant, jusqu'à l'exploit du feu dont les sonorités sont comme des feux d'artifices grâce à l'écriture mélismatique (vocalises), du fox-trot à la musique pentatonique chinoise jusqu'aux danses anciennes, menuet, rigaudon, valse, mélodie populaire sur un bourdon et ostinato de timbale... Juxtaposition de styles et de temporalités si éloignés, comme

²⁰ Melanie Klein, « La personnification dans le jeu des enfants », in *Essais de psychanalyse (1921-1945)*, op. cit., pp. 249 et 251.

²¹ On opposera d'ailleurs ces modalités de langages au bégaiement de la rainette du second tableau, qui reflète le conflit intrapsychique plus que la confusion.

dans le rêve, parfois sur le mode du pastiche, ce qui par ce jeu de langages musicaux crée un effet humoristique chez l'auditeur par le retour de cette inquiétante familiarité, réservoir de cet infantile.

Le crépuscule – La chambre se fissure

On sait bien que cette contiguïté et cette simultanéité des langues s'arrêtent avec le réveil ou avec l'opération du refoulement²². C'est ainsi que l'on quitte le monde de la magie. On se demande alors comment l'enfant va passer de ce statut de « méchant » (premier tableau) au statut d'enfant « sage » (fin du second tableau). Plusieurs moments permettent ce passage. L'enfant se confronte tout d'abord à son immaturité et à son impuissance devant la princesse en danger depuis que le livre a été arraché : « Si j'avais une épée... » chante l'enfant dépité. C'est alors que la violence de la dimension symbolique s'impose à lui par les mathématiques et il tombe, étourdi, sous l'avalanche des chiffres et de toutes les unités de mesure qui se mélangent, poids d'une dimension symbolique qui, ne pouvant être assimilée, fonctionne comme une formule magique immobilisant l'enfant impuissant. Se relevant, l'enfant cherche à parler avec le chat tandis que ce dernier amorce un duo érotique – rappel d'une scène primitive – dont il est exclu, exacerbant ainsi son expérience de solitude²³ : « Ils s'aiment, ils m'oublient, je suis seul ». Les dernières scènes du premier tableau annoncent le moment dépressif de l'enfant. Cette effraction étourdissante des chiffres cesse à la toute fin du premier tableau qui ouvre sur le jardin au crépuscule. Ce n'est que dans un second temps (second tableau) que l'envahissement par la dimension symbolique peut s'élaborer grâce à l'activité de métaphorisation qui ordonne et hiérarchise les objets. La consistance de la dimension imaginaire, devenue possible grâce à l'expérience de la perte et du deuil de l'objet qu'accompagne l'opération de refoulement, pondère l'effet implacable de la dimension symbolique et de sa puissance magique ou maléfique. La deuxième partie contraste alors avec la première par la mise en place d'une pensée réflexive chez l'enfant. Mais elle laissera la place à un autre type d'effraction déjà évoquée : « C'est toi, chat ? demande l'enfant qui a peur... Que tu es grand et terrible ! Tu parles aussi, sans doute ? ». Le chat fait signe que non et se détourne. Suit alors le duo érotique (duo miaulé) entre le couple de félins. Voici comment Vladimir Jankélévitch commente la pudeur caractéristique du style de Ravel : « Ce réalisme atteint parfois à une intensité hallucinante... Terrible pudeur décidément, qui a pour rançon une impudeur si éhontée des choses ! [...] Ce sont les chats eux-mêmes qui font miaou dans *L'Enfant et les Sortilèges* par la voix nasale de deux chanteurs miaulant à bouche fermée et "portando", tandis qu'autour d'eux frissonne le glissement des cordes sur la touche ; et plus tard, dans le jardin nocturne, c'est la chouette elle-même qui glapit par la voix du sifflet à coulisse, dialoguant avec la petite flûte du rossignol ; au fond de la nuit on entend encore soupire le concert innombrable des rainettes, marié à des bourdonnements d'insectes, crapauds coassants, murmures de feuillage et à tous les dialogues mystérieux des bêtes de minuit »²⁴. On assiste ici à une *confusion de langue* telle que Ferenczi l'a théorisée²⁵, transposée au monde animal.

²² Le refoulement consiste à maintenir ou à repousser dans l'inconscient des représentations liées à des pulsions capables de provoquer du déplaisir.

²³ Melanie Klein (1963), « Se sentir seul », in *Envie et gratitude et autres essais*, Paris, Gallimard, « Tel », 1996, pp. 121-137.

²⁴ Vladimir Jankélévitch, *Ravel*, Paris, Éditions du Seuil, « Solfèges », 1956, p. 115.

²⁵ Sandor Ferenczi (1933), « Confusion de langue entre les adultes et l'enfant. Le langage de la tendresse et de la passion », in *Psychanalyse, Œuvres complètes*, Tome IV : 1927-1933, Payot, « Science de l'homme », 1982, pp. 125-135.

La figure de la métonymie précède celle de la métaphore chez l'enfant et c'est la raison pour laquelle la maman était subtilement représentée au début de l'œuvre par une partie : une robe et un tablier, avec une main pointant l'index. « La robe s'avance » indique la didascalie, puis plus loin, « la jupe recule un peu ». Grâce à la substitution d'un mot à un autre, d'un signifiant à un autre, apparaît dans la métaphore un trou qui à la fois les sépare et les unit, trace de l'opération de refoulement et donc de la constitution du sujet. Le passage du sens métonymique à la signification métaphorique est la condition pour qu'un sujet advienne ²⁶.

La nuit – Le jardin

S'ouvre alors le second tableau en même temps que « les parois s'écartent, le plafond s'envole », offrant l'univers d'un jardin éclairé par la pleine lune. Ce tableau décrit la métamorphose de l'enfant. Dans ce jardin, il est confronté à l'irréversibilité de ses actes racontée par l'arbre, les animaux (chauve-souris...) et les insectes (libellule...). De nouveau pris dans un tourbillon de paroles accusatrices, il tombe une seconde fois en appelant « Maman ! » sur une quarte descendante, puis il perd connaissance après avoir « pansé la plaie et étanché le sang » d'un écureuil, lui aussi victime de l'agitation frénétique des animaux soumis à une impulsion de vengeance devenue impérieuse. « Lorsque le petit garçon éprouve de la pitié pour l'écureuil blessé et vient à son aide, le monde hostile change et devient amical. L'enfant a appris à aimer et croit à l'amour » ²⁷ commente Melanie Klein. Le sadisme de l'enfant est vaincu quand le sujet devient capable d'amour objectal. Sa colère et sa destructivité cèdent alors la place à la pitié, à la sympathie ²⁸ ainsi qu'à la gratitude ²⁹ et il devient capable de soigner. Si l'amour et la haine sont initialement confondus, l'enfant grandissant a finalement accès au sentiment d'amour rendu ici par le mot magique de l'œuvre par excellence – « Maman ».

L'aurore

Surpris par cette compétence de l'enfant capable de s'identifier à la douleur de l'écureuil et de le soigner, les animaux font le constat de leur propre impuissance à « guérir le mal » et admirent les qualités de l'enfant « bon et sage ». Par une sorte de renversement, ils reconnaissent leur impuissance à s'identifier à l'enfant, cherchant toutefois à l'imiter pour invoquer « Maman » afin de le secourir à leur tour.

Cette invocation de « Maman » correspond au *Leitmotiv* de quarte descendante. Le choix de cette quarte descendante, où l'on peut entendre le caractère tendre mais aussi inquiétant, confirme l'écriture non complaisante du compositeur. Malgré sa grande tendresse et son extrême finesse, il n'idéalise ni l'infantile du premier tableau où domine l'humour et où se succèdent des scènes qui ne communiquent pas entre elles, comme autant de photographies sur des moments du chaos de l'infantile, ni d'ailleurs l'enfant sage du second tableau qui s'achève sur un choral beaucoup trop ordonné, autre pastiche d'une écriture chorale d'un

²⁶ L'acquisition de la métaphore suppose une opération préalable, appelée *métaphore paternelle* par Lacan. L'enfant n'aura accès à la dimension du faire-semblant, du « comme si » de la dimension imaginaire, que grâce à une personne tierce (fonction paternelle, le plus souvent le père donc), capable de limiter la jouissance de la mère. Le jeu de l'enfant devient alors plus nuancé et adapté, fait de *compromis*.

²⁷ Melanie Klein, « Les situations d'angoisse de l'enfant et leur reflet dans une œuvre d'art et dans l'élan créateur », *op. cit.*, p. 258.

²⁸ *Ibid.*, p. 258.

²⁹ Melanie Klein (1959), « Les racines infantiles du monde adulte », in *Envie et gratitude et autres essais*, *op. cit.*, p. 106 par exemple, ou du même auteur « Se sentir seul », in *Envie et gratitude et autres essais*, *op. cit.*, p. 133.

autre temps, pour accompagner musicalement cette rédemption de l'enfant dans une union avec la nature, là aussi par trop inquiétante.

Ainsi convient-il d'entendre le commentaire de Vladimir Jankélévitch à propos de l'écriture de Ravel : « Ravel, lui, a bien quitté cette chambre. Mais sachons que l'heureuse objectivité n'est chez lui que le masque de son secret intérieur ; ensuite que le dépaysement et que l'humeur pérégrine lui serviront à voiler cette objectivité même. [...] Le naturalisme lui sert à se cacher, l'exotisme à masquer ce naturalisme, et le pastiche à masquer cet exotisme »³⁰. Sans doute, la langue littéraire féminine de Colette qui rend si subtilement et précisément hommage au monde de l'infantile se voit-elle enrichie d'une dimension étrangement plus réaliste et rationnelle malgré la langue musicale que Ravel accompagne de ses propres sortilèges, autant de styles littéraires et musicaux pour affronter la question des figures de l'Autre maternel, si encombrantes dans l'infantile.

Laetitia Petit

Psychanalyste, Maître de conférences-HDR en psychologie clinique, Aix-Marseille Univ, Laboratoire LPCPP et délégation au CNRS, PRISM, Marseille, France.

Publications récentes (sélection)

« On ne s'improvise pas improvisateur », en collaboration avec Jean-Jacques Rassial, *in Cliniques méditerranéennes*, n° 93 (« Improviser en psychanaly(t)e »), 2016, pp. 131-143.

« Le silence vociférant de la musique », en collaboration avec Ana Hounie, *in Prétentaine*, n° 33/34 (« Silences. Mutismes, mystères, musiques »), printemps 2018.

« La musique juive dans l'univers concentrationnaire de Theresienstadt », *in Topique*, n° 145 (« L'art face au pouvoir »), 2019/1, pp. 53-67.

« La musique, un appareil idéologique d'État. L'Occupation nazie en France », en collaboration avec Jean-Marie Brohm, *in Topique*, n° 146 (« L'art et le pouvoir »), 2019/2, pp. 45-58.

« Crises musicales au XX^e siècle et crise adolescente », *in* Vincent Cornalba (dir.), *Adolescence et musique*, Paris, In Press, mars 2019.

« La langue musicale de l'exil chez Schoenberg », *in* Catherine Desprats-Péquignot & Céline Masson (dir.), *Habiter l'exil. Penser les lieux à partir des processus de création*, Paris, In Press, 2020 (chapitre d'ouvrage).

³⁰ Vladimir Jankélévitch, *Ravel, op. cit.*, pp. 120.

« Les enfants ne sont pas innocents », en collaboration avec Céline Masson, *in Programme de l'Opéra national de Paris pour « L'après-midi d'un faune/L'enfant et les sortilèges » Claude Debussy/Maurice Ravel, saison 2019/2020, janvier 2020.*