L'orchestration de *L'Enfant et les sortilèges* : Un grand orchestre en forme de miniatures

Si le cadre chronologique de l'écriture du Chant et piano du second opéra de Ravel peut être caractérisé par le temps long, l'orchestration de *L'Enfant et les sortilèges* appartient définitivement au temps cours et à la pression du tout dernier moment. Nous avions pu évoquer précédemment les dates de 1920 à 1925[1] qui apparaissent, de la main de l'auteur, sur l'ultime mesure de la partition autographe conservée à la Morgan Library & Museum[2]. Concernant l'unique manuscrit orchestral[3], et fait rare pour un compositeur qui apposait généralement sa signature et une date d'achèvement ou période de travail, rien ne figure après la double-barre finale. Une absence qui rejoint les mesures vides des portées du chœur ou de l'ultime appel de *l'Enfant* laissées vierges sur ce document conclu, semble-t-il, en toute hâte[4]. Et dans un geste graphique nerveux à l'observation des ratures des toutes dernières mesures des deux violons soli qui continuaient, dans une première idée, à doubler les hautbois jusqu'à la conclusion.

ITR:2025

La tumultueuse correspondance entre la direction de l'Opéra de Monte-Carlo et Serge Diaghilev, directeur des Ballets de l'établissement monégasque nous apprend que la préparation de la première, à coup d'impossibilité de préparer à temps la chorégraphie et les danseurs, de

---

[1] Cf. *Notes sur l'édition révisée,* Chant et piano, Ravel Edition Vol. XI(a), 2024.

[2] *L'Enfant et les sortilèges / Chant et piano,* R252.E56, manuscrit, Collection R.O. Lehman, The Morgan Library & Museum, New York. Le manuscrit appartenait alors à Roland-Manuel qui le vendit au milieu des années 1960 à M. R.O. Lehman, selon le témoignage de Doda Conrad, alors Administrateur de la *Robert Owen Lehman Foundation* (Cf. Doda Conrad, Dodascalies, Ma chronique du XXe siècle, Actes Sud, Arles, 1997.

[3] Collection des Archives du Palais de Monaco.

[4] Le manuscrit orchestral est composé de cahiers successifs distincts par leur taille : le premier, des pages 1 à 84 est composé d'un papier réglé de 30 portées par page. Le second, des pages 85 à 100, sur un papier de 32 portées. Sont insérées, au début du duo des Chats, des pages volantes de 30 portées (de 101 à 104). Retour à un papier 32 portées (105 et 106), 30 portées de 107 à 118, 32 de 119 à 122, 30 de 123 à 152, 24 avec la mention au bas de « DURAND & Cie 4, Place de la Madeleine, PARIS. » des pages 153 (la scène des Bêtes « il a pansé la plaie ») qui alternent avec 30 et 32 portées jusqu'à la fin.

menace de rupture de contrat, de visite d'avocat et de scène de pugilat entre Ravel et Diaghilev dans le hall de l'Hôtel de Paris, se déroula dans un climat bien opposé au rassurant jardin de *l'Enfant* imaginé par Colette. Après avoir demandé précédemment à recevoir une partition au 1er novembre 1924 pour que Balanchine puisse ériger les nombreux numéros dansés de cette Comédie-ballet, l'impresario russe s'était plaint une semaine avant la première, dans sa missive du 15 mars[5] : « (…) En réalité, je n'ai pu obtenir la plupart de ces partitions avant janvier et février 1925 ». Il ajoute auprès de René Léon, administrateur-délégué « Au commencement de mars, c'est-à-dire il y a quelques jours, le directeur de l'Opéra de Monte-Carlo nous a transmis la partition du nouvel opéra de M. Ravel qui devait passer le 19 de ce mois-ci ». Quelques jours auparavant, le 13, toujours dans une lettre de plainte adressée à Raoul Gunsbourg, il avait définitivement qualifié la partition comme « (…) trop difficile ». [6]

Si l'on compulse la correspondance éditée de Ravel[7], une semaine avant la création, dans la journée du 15 mars, il écrit à Colette, qui n'a pas encore gagné la Principauté, et évoque toutes les difficultés des répétitions dues à « (…) l'état désastreux du matériel » mais sauvé par « (…) un orchestre supérieur et un chef vraiment extraordinaire ». A Jacques Durand, son éditeur, il relate : « (…) J'ai été pris par les répétitions et aussi, hélas ! par les corrections – une faute à chaque note – grâce à un orchestre merveilleux, qui aime l'œuvre, et à un chef *comme je n'en avais jamais rencontré*, cela a fini par se débrouiller (…) ». Arbie Orenstein[8], dans sa présentation en 2004 de la

FTR·2025

---

[5] Archives de la SBM de Monaco. Cf. Paul Druihle, *L'Enfant et les sortilèges de Maurice Ravel*, Les Annales Monégasques n°9, 1985, pages 7 à 26. Monaco.

[6] Climat orageux qui a perduré après la première. Le 27 mars, Raoul Gunsbourg écrit à son Administrateur-délégué : « *Vous êtes au courant des grandes difficultés qui m'ont été opposées lors des répétitions de l'œuvre de RAVEL et qui n'ont été aplanies que temporairement car hier au premier acte de cette œuvre cinq danseurs et danseuses manquaient sur les dix qui devaient danser le petit ballet Louis XV (pastours et pastourelles).* Archives de la SBM de Monaco.

[7] Arbie Orenstein, *L'Enfant et les sortilèges : correspondance inédite de Ravel et Colette.* Revue de Musicologie, 1966 T. 52 n°2, Paris, pages 215-220.

[8] Arbie Orenstein, La *correspondance de Maurice Ravel à Lucien Roger Garban.* Deuxième partie (1919-1934), Cahiers Ravel n°8, Séguier, Paris 2004, pages 9-89.

correspondance entre Maurice Ravel et Lucien Garban avait introduit les deux uniques témoignages conservés concernant l'orchestration de l'ouvrage, dans son avancement et la préparation de la gravure. Le 10 février 1925, Ravel précise auprès du directeur artistique de Durand, son éditeur : « (…) Voilà toujours la fin du 1er tableau. Je crois bien avoir oublié d'indiquer sul ponticello aux 1ers, 2nds et alto soli qui commencent le 2nd tableau, et peut-être aussi div. aux Tutti. Je ne puis pourtant abandonner mon orchestration pour corriger la transcription[9], qui a encore bien des fautes, hélas ! Ne peut-on pas reculer l'impression de quelques jours ? (…)». À six semaines de la première de sa nouvelle œuvre, Ravel avait uniquement terminé d'orchestrer la 1ère partie de son ouvrage. Il ne restait pas moins de quatre-vingts pages, et non des moindres, celles avec les véritables et rares *tutti* de l'orchestre. Sans compter l'extraction et l'écriture par le ou les copistes des parties séparées pour une partition de cinquante minutes. Au-delà du lointain conflit rancunier qui perdurait entre Diaghilev et Ravel depuis l'exécution de *Daphnis et Chloé* sans chœur en 1914 ou des suites du refus cinglant du directeur des Ballets russes, en 1920, de présenter *La Valse* pour sa prochaine saison, aussi composée sous la pression du sablier, il semble aisé de comprendre que l'attente d'une partition complète et de son matériel pouvait créer une certaine angoisse dans l'équipe de production. Il faut ajouter que si, à notre connaissance, nous ne pouvons précisément dater le début de l'orchestration de l'ouvrage, selon ses usages, Ravel avait déjà en tête la mise en couleurs de son opéra. Comme peut le confirmer l'autographe musical, en forme de dédicace, à ses amis londoniens Charles Harding et Louise Alvar, en date du 20 octobre 1923, avec les deux premières mesures et la mention sur la ligne mélodique en quartes et quintes de « Haut[b][ois] ».[10] Dans Le Figaro du 20 mars 1925[11], le journaliste André

ITR:2025

[9] La partition Chant et Piano Durand (D.&F. 10699) publiée en mars 1925 par Durand (envoyée au dépôt légal le 21 mars 1925).

[10] Document en accès libre sur le site de La Morgan Library & Museum : 115516v_0001.jpg (2037×2500)

[11] La première a finalement été donnée le 21 mars 1925, jour, à Monaco, de la « Fête de la Bienfaisance de la Colonie française ». Le 21 mars, dans *Le Siècle*, André Coeuroy mentionnait avoir assisté à une générale avec piano, sans l'orchestre.

Arnoux, qui a assisté à une répétition avec orchestre et chœur, mais sans décor, s'entretient avec le compositeur sur sa nouvelle partition. Il cite Ravel : « (…) Je dois surtout témoigner ma très sympathique admiration au chef d'orchestre M. Victor de Sabata. Douze heures après qu'il eut reçu ma partition, il la savait par cœur. Mais il est lui-même un compositeur de grand talent, et c'est la meilleure fortune au monde que de voir la baguette entre les doigts d'un musicien qui – je parle en poilu – est un *as*, et qui dirige, en grand maître le plus bel orchestre que l'on puisse désirer (…) ». Sabata, alors chef attitré à Monaco, âgé de 32 ans, fut certainement le sauveur de cette opération de toute dernière minute, et le compositeur lui en fut publiquement reconnaissant. Le lendemain de la création, Ravel lui adressa une courte lettre : « (…) Cher ami. Je ne vous l'ai pas assez dit pendant les répétitions, ces terribles répétitions où nous devions tous faire les correcteurs, et durant lesquelles je ne souffrais pas moins que vous, je vous l'assure : je ne vous ai pas assez dit combien j'étais touché de la haute conscience artistique que vous, chef prodigieux, et votre orchestre de virtuoses avez apportée à la réalisation d'une œuvre aussi difficile. Vous m'avez donné une des joies les plus complètes de ma carrière et je viens vous remercier tous, du fond du cœur, de mon succès d'hier soir. Croyez, cher ami, à toute l'affection dévouée de votre Maurice Ravel ».[12] D'autant plus que le chef italien dut très certainement diriger sur le manuscrit du compositeur, ce qui, au regard des fautes, manques, ratures et autres repentir n'était pas un mince exploit, surtout en récupérant une partition avec un tel délai de préparation. Une mise en situation directe qui permit aussi, dès le premier contact, un imposant exercice de corrections et de questions éditoriales, qui facilita le travail de préparation de la mise en gravure chez Durand sous la direction de Lucien Garban. Il faut rappeler que la Partition d'Orchestre – ainsi que le matériel d'orchestre – ne furent pas disponibles chez Durand,

ITR:2025

[12] Teodoro Celli, *L'Arte di Victor de Sabata,* Musica et Musicisti, ERI, Torino, 1978. Pages 35 à 37. L'originale de cette lettre est ici présentée photographiée.

respectivement avant octobre et novembre 1925, en vue de la reprise et première française à la Salle Favart au début de l'année 1926. Malheureusement, et selon le sort réservé au matériel dit temporaire, il ne reste strictement rien des partitions et parties séparées, rédigées à la main, qui furent utilisées à Monaco en 1925. De même, il ne demeure pas de partition imprimée dans la collection Sabata, ce qui est un amer manque afin de tenter de saisir des problèmes éditoriaux qui ont perduré après la première publication Durand et les éventuelles annotations manuscrites du chef créateur[13]. Des notes et autres questions que l'on retrouve sur le manuscrit de Ravel qui présente plusieurs écritures en plus de celle du compositeur : celle de Lucien Garban, maintenant familière par notre travail, qui ajoutait toujours les mouvements métronomiques au crayon, et celles, délicates à identifier formellement, au crayon bleu de chef ou encres noire et rouge, qui ajoutaient le texte de Colette, à l'instar de la scène *Ragtime* de la Théière et de la Tasse, sur laquelle Ravel n'a pratiquement écrit aucune parole. Ainsi que des corrections d'altérations, ajout de chiffres de section, etc. C'est cette même scène « américaine » dont les corrections et modifications figurent sur l'unique lettre conservée entre Ravel et Garban, au moment de préparer la gravure de la partition, et qui fut présentée, pour la première fois, par Arbie Orenstein en 2004. Si le grand spécialiste de Ravel indique fidèlement la note chronologique manuscrite hésitante de Garban sur cette lettre non datée[14] : [1923-24 ?], nous pensons plus vraisemblablement, selon les détails exprimés dans ce courrier qu'elle fut rédigée par Ravel au moment

TTR:2025

[13] Les partitions utilisées par Albert Wolff pour la création française de 1926, ou celle d'Arturo Toscanini pour l'avortée première italienne de 1926 à la Scala de Milan, si conservées, restent à localiser. Tout en rappelant, ce qui est, par erreur, énoncé dans plusieurs ouvrages, que la première italienne de *l'Enfant et les sortilèges*, après le renoncement à la première du printemps 1926 à Milan – Cf. la lettre de Ravel à R. Casadesus du 20 mars 1926 : « (…) Et il va falloir aller bientôt à Milan pour les dernières répétitions de *l'Enfant et les sortilèges* (…) – , qui reste à documenter, eut finalement lieu à Florence en 1939 sous la direction de Fernando Previtali et non, comme généralement, indiqué sous la baguette de Sabata à Milan après la Seconde Guerre mondiale.

[14] Op cité. Page 61.

d'orchestrer, au printemps 1925 ou dans les mois suivants la première, quand il reprit son manuscrit en vue des travaux de gravure : « (…) Voici le Rag. Si chaque scène devait me donner autant de tintouin, j'aurais fini l'an prochain (…) ». Ravel fait ici référence aux numéros de pages du manuscrit et énonce en première consigne : « 1° Je vous laisse le soin d'ajouter le texte et les mouvements, qui ne sont pas sur mon manuscrit (…) ». Notes conclues par : « Tout cela sera moins grave que des mesures oubliées, ou en trop (…) ». Il figure en forme de post-scriptum une note des plus originales, accompagnée d'un dessin du compositeur pour tenter d'imager sa description : « (…) Page 44, la + [croix] rouge représente cette petite boite percutée à l'aide d'une baguette, qui fait un foin énorme et dont j'ignore le nom. Voudriez-vous vous informer de ce nom (chez un marchand de jazz par exemple) et l'inscrire ? De même pour le guirro, qui est une manière de râpe à fromage, et qui n'est peut-être pas connue en France et en Amérique, sous ce nom-là. C'est fait comme ça : [dessin] (…) ». Effectivement, le mot « Wood-Block » - qui fait ici sa première apparition dans l'instrumentarium percussif de Ravel et qui reviendra dans les deux *Concertos-,* fut ajouté sur le manuscrit au crayon par Lucien Garban. Il aurait été piquant de retrouver la toute première partie des percussions manuscrites pour observer ce qui fut demandé au pupitre monégasque. Tout comme, ôté de la liste des instruments nécessaires sur la partition Durand à la fin 1925, le « Guirro » des orchestres de danse cubaine, tant appréciés par le compositeur, et demandé par Ravel qui devint « Râpe à fromage ». Ou quand le bois passa au métal. Aussi, et pour conclure sur la section percussions, la flûte à coulisse, jouée depuis la fosse, qui précède le chœur des pastours et pastourelles fut initialement dénommée « flûte à eau » par Ravel. Le « Livre de bois », censé être joué par le ténor pendant son numéro d'algèbre est en fait le clap utilisé par le maître d'école des « Communales » pour diriger la troupe d'élèves. Quant au Tam-tam du chiffre 15, si la réalisation des croches a pu étonner un grand nombre de chef, il convient de revenir à la taille de ceux nettement plus petits utilisés au début du XXe siècle pour saisir la faisabilité de l'écriture.

IIPR:2025

S'il ne demeure donc rien en termes de matériels musicaux de la création monégasque – sauf le très précieux manuscrit orchestral qui retourna finalement en les terres monégasques par suite d'un don de Jean-Jacques

Lemoine, ancien directeur juridique chez Durand, propriétaire du manuscrit, au Palais de Monaco – ; nous savons que pour la reprise et première parisienne à la Salle Favart[15], ainsi que la création belge[16] en simultané à *La Monnaie* de Bruxelles, ce fut donc la Partition d'Orchestre et Parties Séparées gravées par Durand qui furent utilisées. Sur cette première version éditée figure encore la ligne vocale du Feu dans sa première mouture. Celle qui fut modifiée après les représentations de février 1926 et devint dans un nouveau tirage « version nouvelle plus aiguë », cela au moment où les trois rôles de colorature fusionnèrent pour une seule et même chanteuse[17], à la différence de l'initiale production monégasque qui présentait une chanteuse par rôle. La bibliothèque de l'Opéra de Paris (BMO), doté du fonds Favart, conserve les différentes versions de la partition, et la bibliothèque des orchestres de Radio France possède encore une Partition d'orchestre qui appartint certainement à Manuel Rosenthal, et sur laquelle on aperçoit toutes les collerettes nécessaires à la modification de l'Air du Feu.

Les quatre jeux disponibles du Luthéal pour changer la sonorité en imitation d'un clavecin ou d'un luth– désigné comme *Piano* par l'auteur sur son écrit, apparaissent clairement notés par Ravel, sans qu'il propose ce qui apparaît en *ossia* pour l'utilisation d'un piano préparé avec feuilles de papier insérées, comme gravé par Durand[18]. Les corrections à l'encre rouge du manuscrit ont été reportées sur l'édition Durand à l'exemple des changements d'octave de la clarinette basse, des simplifications et corrections d'altérations à la clef dans les passages bitonaux[19] ou autres corrections de fautes de transpositions

FTR 2025

[15] Le 4 février 1926, associée au *Barbier de Séville* de Rossini, sous la direction d'Albert Wolff.

[16] 11 février 1926, sous la direction de Leon Molle.

[17] Germaine Feraldy (1894-1946)

[18] A notre connaissance, sauf pour les représentations de Bruxelles en février 1926, nous n'avons pas vu dans la presse, lors des créations monégasques et parisiennes, de témoignages attestant la présence d'un Luthéal dans la fosse d'orchestre… Un sujet d'études, très peu documenté, qui est actuellement considéré par notre consœur Elisabeth Salveda dans le cadre de sa thèse sur l'histoire de l'instrument.

[19] Lucien Garban, à la page 43, a pu indiquer au crayon ce message d'alerte pour l'équipe de gravure : « Attention ! Certains instruments ont 1b[émol] à la clef- d'autres en ont 7 (sans compter les instruments transpositeurs).

de la petite clarinette ou des cors. A l'inverse, si l'on compare la première gravure et le manuscrit annoté par Ravel, Sabata et l'équipe éditoriale Durand, des modifications ont été apportées, qui ne furent pas signalées par une note au crayon dans le manuscrit, à l'instar de la modification d'orchestration sur les bassons et les cors (les sifflants trilles) à la fin de l'Air de l'Horloge. Une orchestration originale que nous avons choisi de rétablir dans notre édition du centenaire (mentionnée par le code éditorial [ ]). Si nous avons aperçu dans plusieurs matériels « historiques » consultés l'étonnant changement de pupitre corde soliste dans l'introduction de l'ouvrage confié à la contrebasse solo en harmoniques, qui imite le Erhu, et qui semblait difficilement jouable en 1925 car confié en *ossia* à un violoncelle solo à l'Opéra de Paris ou l'Orchestre national ; nous avons évidemment choisi de conserver l'intention première de Ravel tel mentionné sur son manuscrit. De même concernant les voix graves des cordes, nous avons décidé de ne pas modifier le « célèbre » divisi des Contrebasses, avant le chiffre 73, qui requiert à ce moment de la partition pas moins de sept instrumentistes, un effectif que Ravel n'a certainement jamais connu[20] et qui, toujours de nos jours, est simplifié par tous les interprètes. Nous avons signalé, toujours pour le même pupitre, au chiffre 27, l'ajout très tardif de la portée des contrebasses chez Durand alors que Ravel s'était initialement abstenu de les utiliser.

HHR:2025

Tel que déjà mentionné, Radio France possède encore un émouvant et précieux matériel complet, qui fut largement utilisé au regard de l'état du papier, et qui, à son entrée sur les rayonnages de la bibliothèque du premier orchestre de la radio publique française fut orné d'un tampon officiel aux armes du « Ministère des P.T.T – Service de la Radio-diffusion – Bibliothèque musicale » et surtout complété de la date du « 31 décembre 1936 ». Ce matériel, qui présente des corrections de fautes et de modifications d'instrumentations sur le matériel Durand 1925, fut certainement étrenné lors du concert, à la très forte charge émotionnelle, donné en direct à 20h30 sur les ondes du poste « Paris P.T.T. », le soir même

[20] Cf. l'Annexe qui suit.

de la mort de Ravel, le 28 décembre 1937[21]. Une émouvante veillée funèbre musicale, sous la direction du fidèle Manuel Rosenthal, avec un « avant-propos » radiophonique de Colette, en la présence d'Igor Stravinsky, le compagnon de longue date des Ballets Russes, à qui Ravel avait rendu hommage en citant volontairement ou non l'introduction de son *Rossignol* de 1913[22].

François Dru (Octobre 2025)

(**Reproduction intégrale ou partielle interdite sans l'autorisation de la *Ravel Edition*).**

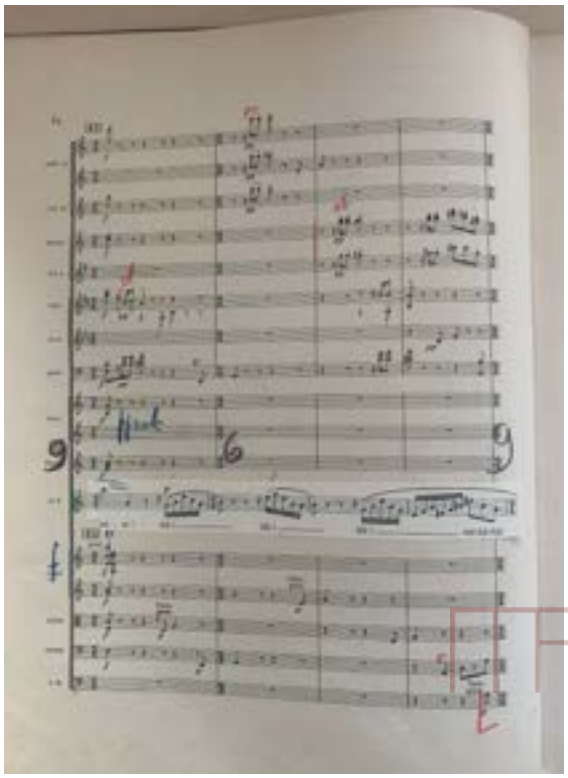
ITR·2025

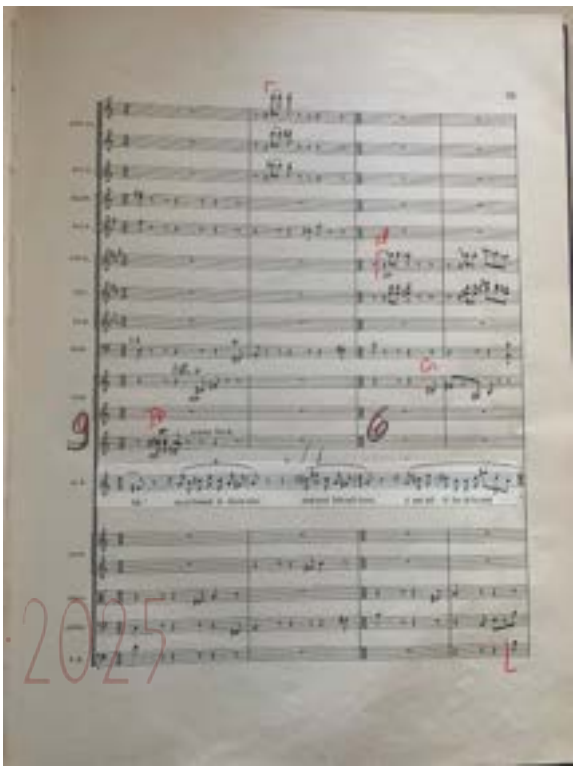
[21] Selon la presse, le concert fut aussi diffusé en direct sur les postes de Paris, Grenoble, Marseille et Lille (et repris par plusieurs radios européennes). Avant *l'Enfant et les sortilèges,* il fut donné *Riquet à la houpe* de Georges Hüe.

[22] Si ce n'est Igor Stravinsky qui s'était inspiré des esquisses de Ravel de *La Cloche engloutie,* ouvrage lyrique abandonné sur lequel travaillait Ravel avant la Première Guerre Mondiale. Cf. Roland-Manuel, *Maurice Ravel et son œuvre dramatique,* Les éditions musicales de la Librairie de France, Paris 1928. Arbie Orenstein, Ravel: *Unpublished Music and Letters,* The Music Forum Vol. III, Columbia University Press, New York 1980.

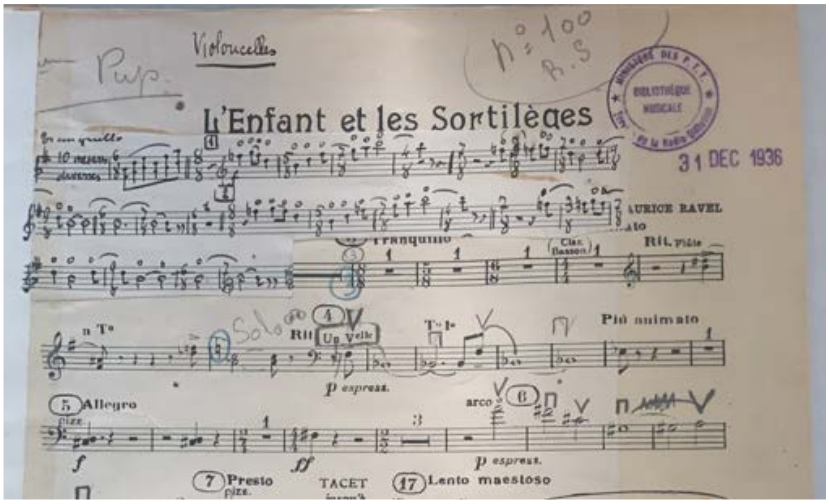
ANNEXE :

Partition d'orchestre Durand – 1ère gravure de 1925 sans la « Version nouvelle plus aiguë » (Collection Radio France – Bibliothèque des Orchestres)





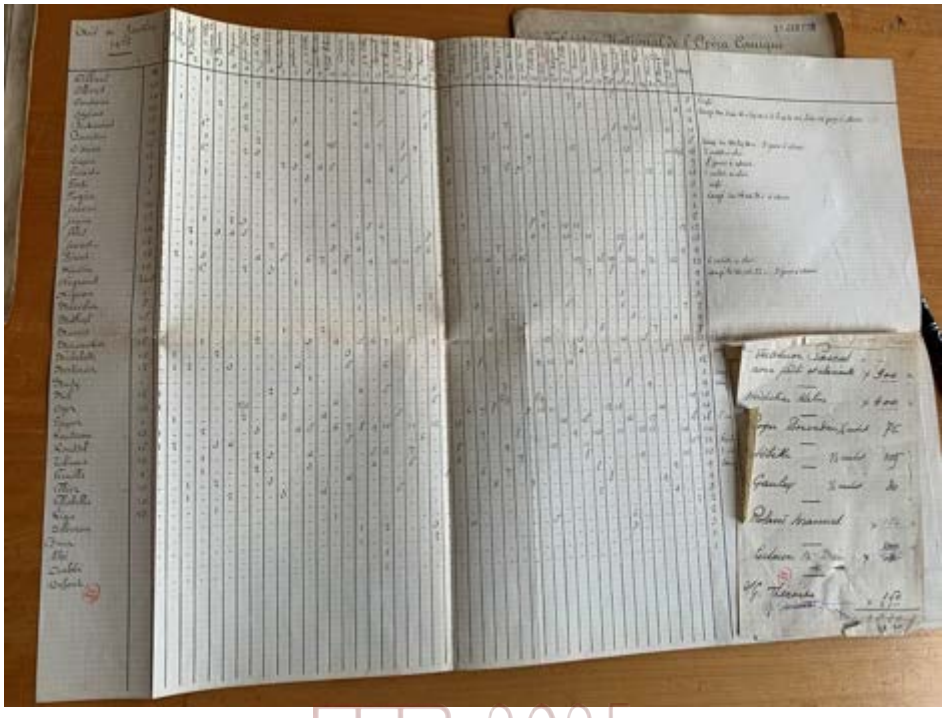
Partie séparée de Violoncelles (1er pupitre) (Collection Radio France – Bibliothèque des Orchestres)



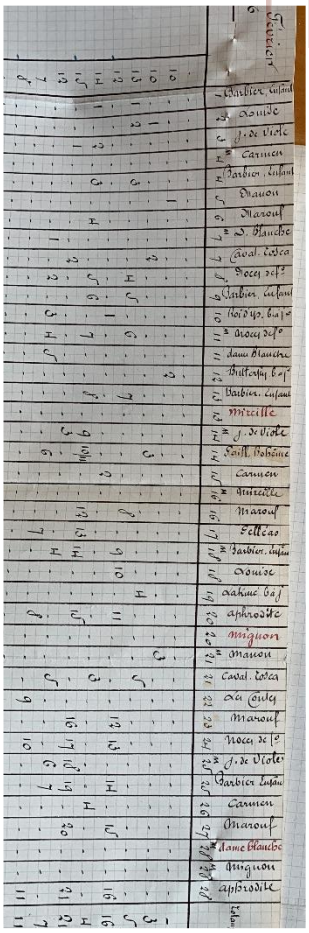
Parties du Chœur utilisées à la création française en février 1926

(Fonds Favart – Bibliothèque Musicale de l'Opéra – BnF)

Calendrier des représentations (**avec présence des instrumentistes**)
du Régisseur de l'Orchestre de l'Opéra-Comique de Paris – février 1926
(Fonds Favart – Bibliothèque Musicale de l'Opéra – BnF)



FTR·2025



L'Orchestre de l'Opéra-Comique de Paris, le 1er février 1926 pour la première française de *l'Enfant et les sortilèges*

Flûtes : Dortré – Balleron – Maneuvrier
Hautbois : Mondain – Gundstoelt – Baloul
Clarinettes : Guyol – Perrier - Delacroix - Pigassou
Bassons : Hermans - Dhérin - Quentin
Cors : Lambert – Massart – Massardo – Coyaux
Trompettes : Lafosse – Brugière – Carrière
Trombones : Hudier – Vigoureux – Delbos
Tuba : Ribier

Timbales : Baggers
Batterie : Auvray – Clayette
Piano : Théroine
Harpe : Brug-Hardel

Violons I (9) : Mayel – Baudré – Normandin – Berte – Brun – Claveau – Dulaurens – Jacob – Ferret
Violons II (8) : Féry – Coudouguan – Monchel – Hamburg – Selmer – Juillard – Gouillard – Boulanger
Altos (6) : Ginot – Vizentini – Videix – Paul – Cornet-Francheschi – Barnier
Violoncelles (5) : Laggé – Gerling – Deblauvé – Jamin – Deschene
Contrebasses (5) : Nanny – Juste – Charon – Clément - Darrieux

FTR:2025

Un instrument de musique nouveau vient d'être révélé à Bruxelles.

On annonce, en effet, de cette ville, que, pour les représentations de « L'Enfant et les Sortilèges », l'orchestre du Théâtre de la Monnaie est augmenté d'un « luthéal ».

Cet instrument nouveau, adapté au piano à queue, fournit, paraît-il, les sonorités du luth, de la harpe, du clavecin, de la guitare et du cymbalum.

Avec tant de qualités, il ne saurait tarder à être adopté d'une façon générale : attendons-nous à le voir et, surtout, à l'entendre bientôt à Paris.

Le Flâneur et le Glaneur.

La Presse, mercredi 24 février 1926, page 2.