

Source : <https://dezede.org/sources/id/65549/>

Maurice Ravel, « Esquisse autobiographique », avec une introduction de Roland-Manuel, *La Revue musicale*, décembre 1938, p. 15-23 ; dernière réédition avec variantes in Maurice Ravel, *L'intégrale : correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, édition établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo, Paris, Le Passeur Éditeur, 2018, n°2588 p. 1437-1441¹.



Maurice Ravel répugnait à parler de soi et détestait d'écrire. Obligé, certain jour, de conjuguer ces deux corvées, il me fit l'honneur de m'appeler à Montfort-l'Amaury et de me demander de remplir auprès de lui l'office de secrétaire.

C'était en octobre 1928. Une grande maison de pianos automatiques avait entrepris de publier une série de rouleaux d'une espèce particulière dont le déroulement devait faire apparaître dans l'intervalle des surface perforées, une série de commentaires imprimés sur le carton et rédigés par le compositeur à l'œuvre duquel les rouleaux étaient consacrés.

M, Igor Strawinsky avait, sauf erreur, inauguré cette série de rouleaux autobiographiques. Quand Ravel fut sollicité de collaborer à la même entreprise, il ne voulut d'abord accepter que de laisser publier une *interview* dont il approuverait les termes et dont il proposait de me confier la rédaction. Il m'écrivait à ce propos le 4 octobre 1928 :

Voici, cher ami, de quoi je désire vous entretenir au téléphone vendredi, à l'heure du déjeuner : Je serais heureux que vous puissiez m'accompagner [...] samedi à deux heures et demie, après je reviendrai achever un Bolero...

Affectueusement,,

Maurice Ravel

P.S. – Ce sera, n'en déplaise à M. D... la forme interview qu'il faudra adopter.

Mais M. D... ne voulait pas entendre parler de la forme *interview*. Je joignis mes instances aux siennes pour persuader Ravel qu'un texte que j'écrirais sous sa dictée et qu'il pourrait revoir et corriger, ne pouvait être signé que de lui. C'est ainsi que fut établi le document que l'on va lire et dont je n'ai conservé que la minute. J'ignore ce qu'est devenue la copie que je remis au musicien et les remaniements qu'il a pu faire à mon texte. En tout état de cause, j'ai lieu de croire que cette esquisse autobiographique était restée complètement inédite jusqu'au jour où j'en ai donné des extraits dans l'ouvrage que j'ai publié aux éditions de la Nouvelle Revue Critique. On la reproduit intégralement ici. J'ai mis entre crochets les quelques mots que j'ai été obligé d'ajouter à deux ou trois passages de ma sténographie afin de compléter le sens d'une phrase.

Notons enfin que les morceaux que Ravel avait choisis pour illustrer son texte étaient les suivants : *Habanera, Jeux d'eau, Oiseaux tristes, Gaspard de la Nuit, septième Valse noble.*

ROLAND-MANUEL





e suis né à Ciboure, commune des Basses-Pyrénées, voisine de Saint-Jean-de-Luz, le 7 mars 1875².

Mon père, originaire de Versoix, sur la rive du Léman, était ingénieur civil. Ma mère appartenait à une ancienne famille basquaise.

À l'âge de trois mois, je quittai Ciboure pour Paris, où j'ai toujours demeuré depuis³.

Tout enfant, j'étais sensible à la musique – à toute espèce de musique. Mon père, beaucoup plus instruit dans cet art que ne le sont la plupart des amateurs, sut développer mes goûts et de bonne heure stimuler mon zèle⁴.

À défaut du solfège, dont je n'ai jamais appris la théorie, je commençai à étudier le piano à l'âge de six ans environ. Mes maîtres furent Henry Ghys, puis M. Charles-René, de qui je pris mes premières leçons d'harmonie, de contrepoint et de composition⁵.

En 1889, je fus admis au Conservatoire de Paris dans la classe de piano préparatoire d'Anthiome, puis, deux ans plus tard, dans celle de Charles de Bériot.

II. Premières compositions

Mes premières compositions, demeurées inédites, datent de 1893 environ⁶. J'étais alors dans la classe d'harmonie de Pessard. L'influence d'Emmanuel Chabrier était visible dans la *Sérénade grotesque* pour piano ; celle de Satie dans la *Ballade de la reine morte d'aimer*.

En 1895, j'écrivis mes premières œuvres publiées : le *Menuet antique* et la *Habanera* pour piano.

J'estime que cette œuvre [avec sa pédale obstinée et ses accords aux multiples appoggiatures]⁷⁷ contient en germe plusieurs éléments qui devaient prédominer dans mes compositions ultérieures [et que l'influence de Chabrier (en l'espèce la *Chanson pour Jeanne*) m'avait aidé à préciser]⁸.

En 1897, tout en étudiant le contrepoint et la fugue sous la direction d'André Gedalge, j'entrai dans la classe de composition de Gabriel Fauré.

Je suis heureux de dire que je dois les plus précieux éléments de mon métier à André Gedalge⁹. Quant à Fauré, l'encouragement de ses conseils d'artiste ne me fut pas moins profitable.

C'est de cette époque que date mon opéra inédit et inachevé de *Shéhérazade*, assez fortement dominé par l'influence de la musique russe. Je concourus pour le prix de Rome en 1901 (où j'obtins un second grand Prix), en 1902 et en 1903. En 1905 le jury m'exclut du concours définitif.

Les *Jeux d'eau*, parus en 1901, sont à l'origine de toutes les nouveautés pianistiques qu'on a voulu remarquer dans mon œuvre.

Cette pièce, inspirée du bruit de l'eau et des sons musicaux que font entendre les jets d'eau, les cascades et les ruisseaux, est fondée sur deux motifs à la façon d'un premier temps de sonate, sans toutefois s'assujettir au plan tonal classique¹⁰.

Mon *Quatuor en fa* (1902-1903) répond à une volonté de construction musicale imparfaitement réalisée sans doute, mais qui apparaît beaucoup plus nette que dans mes précédentes compositions. *Shéhérazade*¹¹, où l'influence, au moins spirituelle, de Debussy est assez visible, date de 1903. Là encore, je cède à la fascination profonde que l'Orient exerça sur moi dès mon enfance.

Les *Miroirs* (1905) forment un recueil de pièces pour le piano qui marquent dans mon évolution harmonique un changement assez considérable pour avoir décontenancé les musiciens les plus accoutumés jusqu'alors à ma manière¹².

Le premier en date de ces morceaux – et le plus typique de tous est à mon sens le second du recueil : *Les Oiseaux tristes*. [J'y évoque] des oiseaux perdus dans la torpeur d'une forêt très sombre aux heures les plus chaudes de l'été¹³.

Après le recueil des *Miroirs*, je composai une *Sonatine* pour le piano et les *Histoires naturelles*. Le langage direct et clair, la poésie profonde et cachée des pièces de Jules Renard me sollicitaient depuis longtemps. Le texte même m'imposait une déclamation particulière étroitement liée aux inflexions du langage français. La première audition des *Histoires naturelles* à la Société nationale de musique de Paris provoqua un véritable scandale, suivi de vives polémiques dans la presse musicale d'alors.

Les *Histoires naturelles* m'ont préparé à la composition de *L'Heure espagnole*, comédie lyrique dont le livret est de M. Franc-Nohain, et qui est elle-même une sorte de conversation en musique. L'intention y est affirmée de renouer avec la tradition de l'opéra-bouffe.

Ma mère l'Oye, pièces enfantines pour piano à quatre mains, date de 1908¹⁴. Le dessein d'évoquer dans ces pièces la poésie de l'enfance¹⁵ m'a naturellement conduit à simplifier ma manière et à dépouiller mon écriture. J'ai tiré de cet ouvrage¹⁶ un ballet qui fut monté par le

Théâtre des Arts : l'ouvrage fut écrit à Valvins à l'intention de mes jeunes amis Mimi¹⁷ et Jean Godebski.

Gaspard de la nuit, pièces pour piano d'après Aloysius Bertrand, sont trois poèmes romantiques de virtuosité transcendante¹⁸.

Le titre de *Valses nobles et sentimentales* indique assez mon intention de composer une chaîne de valse à l'exemple de¹⁹ Schubert. À la virtuosité qui faisait le fond de *Gaspard de la nuit* succède une écriture nettement plus clarifiée²⁰, qui durcit l'harmonie et accuse les reliefs de la musique. Les *Valses nobles et sentimentales* furent exécutées pour la première fois, au milieu des protestations et des huées, au concert sans nom d'auteur de la S.M.I. Les auditeurs votaient pour l'attribution de chaque morceau. La paternité des *Valses* me fut reconnue – à une faible majorité. La septième me paraît la plus caractéristique²¹.

Daphnis et Chloé, symphonie chorégraphique en trois parties, me fut commandée par le directeur de la Compagnie des Ballets russes : M. Serge de Diaghilev. L'argument en est de Michel Fokine, pour lors chorégraphe de la célèbre troupe. Mon intention en l'écrivant était de composer une vaste fresque musicale, moins soucieuse d'archaïsme que de fidélité à la Grèce de mes rêves, qui s'apparente assez volontiers²² à celle qu'ont imaginée et dépeinte les artistes français de la fin du XVIII^e siècle.

L'œuvre est construite symphoniquement selon un plan tonal très rigoureux, au moyen d'un petit nombre de motifs dont les développements assurent l'homogénéité symphonique de l'ouvrage.

Ébauché en 1909²³, *Daphnis* fut plusieurs fois remis sur le métier et notamment le final²⁴. L'œuvre a paru d'abord aux Ballets russes. Elle est aujourd'hui au répertoire de l'Opéra.

Trois poèmes de Mallarmé : j'ai voulu transposer en musique la poésie mallarméenne. Et particulièrement cette préciosité pleine de profondeur si spéciale à Mallarmé.

Surgi de la croupe et du bond : le plus étrange, sinon le plus hermétique de ses sonnets. J'ai pris à peu près pour cette œuvre l'appareil instrumental du *Pierrot lunaire* de Schönberg.

Le *Trio*, dont le premier thème est de couleur basque, fut composé entièrement en 1914, à Saint-Jean-de-Luz²⁵.

Au commencement de 1915, je m'engageai dans l'armée et vis de ce fait mon activité musicale interrompue jusqu'à l'automne de 1917 où je fus réformé. Je terminai alors *Le Tombeau de Couperin*. L'hommage s'adresse moins en réalité au seul Couperin lui-même qu'à la musique française du XVIII^e siècle.

Après *Le Tombeau de Couperin*, mon état de santé m'empêcha quelque temps d'écrire. Je ne me remis à la composition que pour écrire *La Valse*, poème chorégraphique, dont l'idée première était antérieure à la *Rapsodie²⁶ espagnole*. J'ai conçu cette œuvre comme une espèce d'apothéose de la valse viennoise à laquelle se mêle, dans mon esprit, l'impression d'un tournoiement fantastique et

fatal. Je situe cette valse dans le cadre d'un palais impérial, environ 1855. Cet ouvrage qui était dans mon intention essentiellement chorégraphique, n'a été mis à la scène jusqu'ici qu'au théâtre d'Anvers²⁷ et qu'aux ballets de M^{me} Rubinstein²⁸.

La *Sonate pour violon et violoncelle* date de 1920, époque à la laquelle je m'installai à Montfort-l'Amaury. Je crois que cette sonate marque un tournant dans l'évolution de ma carrière²⁹. Le dépouillement y est poussé à l'extrême. Renoncement au charme harmonique ; réaction de plus en plus marquée dans le sens de la mélodie.

Sur un tout autre plan, *L'Enfant et les Sortilèges*, fantaisie lyrique en deux actes, obéit³⁰ à des préoccupations analogues.

Le souci mélodique qui y domine, s'y trouve servi par un sujet que je me suis plu à traiter³¹ dans l'esprit de l'opérette américaine. Le livret de M^{me} Colette autorisait cette liberté dans la féerie. C'est le chant qui domine ici. L'orchestre, sans faire fi de la virtuosité instrumentale³², reste néanmoins au second plan.

Tzigane, morceau de virtuosité dans le goût d'une rhapsodie hongroise.

Les *Chansons madécasses* me semblent apporter un élément nouveau, dramatique – voire érotique³³ –, qu'y a introduit le sujet même des chansons de Parny. C'est une sorte de quatuor où la voix joue le rôle d'instrument principal. La simplicité y domine. L'indépendance des parties [s'y affirme,] que l'on trouvera plus marquée dans la *Sonate [pour piano et violon]*.

Je me suis imposé cette indépendance en écrivant une *Sonate pour piano et violon*, instruments essentiellement incompatibles³⁴, et qui, loin d'équilibrer leurs contrastes, accusent ici cette même incompatibilité.

En 1928, sur la demande de M^{me} Rubinstein, j'ai composé un *Bolero* pour orchestre³⁵. C'est une danse d'un mouvement très modéré et constamment uniforme, tant par la mélodie que par l'harmonie et le rythme, ce dernier marqué sans cesse par le tambour. Le seul élément de diversité y est apporté par le *crescendo* orchestral.

Telle est pour l'essentiel mon œuvre actuelle ; dans un avenir que je ne puis prévoir, je compte faire entendre un *Concerto* pour piano et orchestre³⁶ et un grand ouvrage lyrique tiré de la *Jeanne d'Arc* de Joseph Delteil³⁷.



« Quelques réflexions sur la musique », *Revue de Musicologie*, juillet 1956, p. 51-53 ; réédition annotée in Maurice Ravel, *L'intégrale : correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, édition établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo, Paris, Le Passeur Éditeur, 2018, n°2589 p. 1441-1442³⁸.



e n'ai jamais éprouvé le besoin de formuler, soit pour autrui soit pour moi-même, les principes de mon esthétique. Si j'étais tenu de le faire, je demanderais la permission de reprendre à mon compte les simples déclarations que Mozart a faites à ce sujet. Il se bornait à dire que la musique peut tout entreprendre, tout oser et tout peindre, pourvu qu'elle charme et reste enfin et toujours la musique.

On s'est plu parfois à me prêter des opinions, fort paradoxales en apparence, sur le mensonge de l'art et les dangers de la sincérité. Le fait est que je me refuse simplement mais absolument à confondre la *conscience* de l'artiste, qui est une chose, avec sa *sincérité*, qui en est une autre. La seconde n'est d'aucun prix si la première ne l'aide pas à se manifester. Cette conscience exige que nous développons en nous le bon ouvrier. Mon objectif est donc la perfection technique. Je puis tendre sans cesse, puisque je suis assuré de ne jamais l'atteindre. L'important est d'en approcher toujours davantage.

L'art, sans doute, a d'autres *effets*, mais l'artiste, à mon gré, ne doit pas avoir d'autre but.

¹ « L'esquisse autobiographique » est un texte important sollicité par Henri Dubois, directeur artistique de la maison discographique Aeolian, pour les besoins de rouleaux de musique sur lesquels le texte devait être imprimé. La série des rouleaux autobiographiques devait être inaugurée par Stravinsky, croit se souvenir Roland-Manuel, avec raison (*La Revue musicale*, décembre 1938, p. 17-18). Maurice Ravel aurait préféré que ce texte eût la forme d'une interview (voir Maurice Ravel, *L'intégrale : correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, édition établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo, Paris, Le Passeur Éditeur, 2018, n°2205 p. 1189). Mais ni Dubois ni Roland-Manuel ne l'entendirent de cette oreille, et Ravel céda pour que la forme soit celle d'un texte cohérent et sans coupures. Ravel, pudique de nature, n'aimant guère parler de lui-même et se mettre en avant, ne devait pas se sentir capable de rédiger le texte seul à sa table de travail : « Maurice Ravel répugnait à parler de soi et détestait d'écrire. Obligé, certain jour, de conjuguer ces deux corvées, il me fit l'honneur de m'appeler à Montfort-l'Amaury et de me demander de remplir auprès de lui l'office de secrétaire » (*La Revue musicale*, décembre 1938, p. 17). Roland-Manuel avait déjà procédé ainsi en 1922 pour l'article de Ravel « Les mélodies de Gabriel Fauré ». Roland-Manuel vint donc spécialement séjourner au Belvédère pour y recueillir et transcrire les souvenirs de Ravel, comme il le rappelle dans le film documentaire *Les Bonnes Adresses du passé : Maurice Ravel. Montfort-l'Amaury* (film de Roland Bernard diffusé le 20 septembre 1964 et conservé à l'INA). D'après une indication manuscrite de Roland-Manuel sur un manuscrit du texte (*BnF Musique : NLA-268*), ce séjour se serait situé le 10 octobre 1928, alors que Ravel était dans la phase d'achèvement du *Bolero*, le 15 octobre 1928. Sauf erreur, le texte de Ravel ne fut finalement pas publié pour des rouleaux de la firme Aeolian : « J'ignore ce qu'est devenue la copie que je remis au musicien et les remaniements qu'il a pu faire à mon texte. En tout état de cause, j'ai lieu de croire que cette esquisse autobiographique était restée complètement inédite » (*La Revue musicale*, décembre 1938, p. 17). C'est finalement Roland-Manuel lui-même qui divulgua le

texte l'année suivant la disparition de Ravel : tout d'abord, en livrant des extraits du texte (*À la gloire de... Maurice Ravel*, Paris, Nouvelle Revue Critique, 1938). Il publia peu après l'intégralité dans le numéro spécial en hommage à Ravel de *La Revue musicale* de décembre 1938, p. 17-33 -avec une réédition non intégrale dans deux livraisons du *Méneestrel* n°20 du 19 mai 1939 (p. 144) et n°21 du 26 mai 1939 (p. 152)-, puis sous forme d'une plaquette très rare : *Esquisse autobiographique*, Liège, Editions Dynamo-Pierre Aelberts, 1943 (tirage à 48 exemplaires ; *Coll. Amis de Maurice Ravel : exemplaire n° 26 numéroté et paraphé par l'éditeur*). Les ajouts entre crochets sont de Roland-Manuel en 1938. Pour compléter l'« Esquisse autobiographique », Roland-Manuel avait jugé utile de la doter d'une conclusion sous le titre « Quelques réflexions sur la musique », important complément resté inédit jusqu'en 1956 (« Lettres de Maurice Ravel et documents inédits », *Revue de Musicologie*, juillet 1956, p. 49-53). Le manuscrit de la *BnF Musique* est instructif pour plusieurs variantes qu'il comporte et passages raturés et réécrits. Le texte fut réédité plusieurs fois : *Maurice Ravel 1875-1975*, Paris, Sacem, p. 13-16 ; *Maurice Ravel. Qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 54-63 ; Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, présentés et annotés par Arbie Orenstein, Paris, Flammarion, 1989, p. 43-57.

² Sur le manuscrit de 15 pages, incomplet, de la *BnF Musique*, cette phrase est précédée d'annotations au crayon ultérieures de Roland-Manuel, sans doute en vue de préparer une conférence ou publication : « condisciples / influence de sa musique / mensonge / esthétique / Roger-Ducasse Louis Aubert Schmitt ».

³ Plus exactement Paris et les environs, si l'on inclut Levallois-Perret, où Ravel vécut de 1904 à 1908 et où il eut un appartement en guise de pied-à-terre chez son frère à compter de 1930, et le Belvédère de Montfort-l'Amaury, à environ 40 km de la capitale.

⁴ Une preuve tangible de la mélomanie de Joseph Ravel est fournie par une lettre de celui-ci, âgé de 13 ans, à sa mère, écrite le 12 décembre 1845 du pensionnat Saint-François d'Onex (Canton de Genève) : « 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. Je t'avais dit que j'aimerais bien apprendre la flûte mais l'on m'a dit que cela faisait mal à l'estomac, j'aimerais alors mieux apprendre la trompette, tu serais bien bonne, l'on commencera aussi le dessin la semaine prochaine qui me fera bien du plaisir. Tu me donneras de tes nouvelles ainsi que celles de mon cher papa et de mes sœurs, en me rendant réponse. Tu embrasseras bien mon papa et mes sœurs, tu donneras aussi le bonjour à Monsieur le Curé, à monsieur et madame Dubouches ainsi qu'à la tante. Adieu ma chère maman, je t'embrasse de tout mon cœur. Adieu. Ton respectueux fils Ravel Joseph » (Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, présentés et annotés par Arbie Orenstein, Paris, Flammarion, 1989, n° 1 p. 61).

⁵ Voir Maurice Ravel, *L'intégrale : correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, édition établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo, Paris, Le Passer Éditeur, 2018, n 1900 p. 1041 et p. 1639.

⁶ Roland-Manuel fit précéder ce paragraphe du sous-titre « II. Premières compositions » (*manuscrit de la BnF ; La Revue musicale*, décembre 1938, p. 19).

⁷ Ajout de Roland-Manuel dans un exemplaire de *La Revue musicale* de décembre 1938 (*BnF Musique*).

⁸ Cet ajout intéressant figure dans *À la gloire de... Maurice Ravel*, Paris, Nouvelle Revue Critique, 1938, p. 34, mais pas dans *La Revue musicale*, décembre 1938.

⁹ Voir Maurice Ravel, *L'intégrale : correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, édition établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo, Paris, Le Passer Éditeur, 2018, n 1926 p. 1054 et n°1929 p. 1055.

¹⁰ Sur le manuscrit de la *BnF*, Roland-Manuel indiquait qu'à cet endroit du rouleau de musique devraient être reproduits l'« épigraphe » et « ici texte musical intégral des *Jeux d'eau* ».

¹¹ Sur l'autographe de la *BnF*, Roland-Manuel fait précéder le titre de l'œuvre de l'année « 1903 ».

¹² Un exemplaire de *La Revue musicale* (conservé à la *BnF Musique*) comporte une version remaniée et développée de ce paragraphe : « Le titre de *Miroirs*, 5 pièces pour le piano composées en 1905, a autorisé mes critiques à compter ce recueil parmi les ouvrages qui participent du mouvement dit impressionniste. Je n'y contredis point, si l'on entend parler par analogie. Analogie assez fugitive d'ailleurs, puisque l'impressionnisme ne semble avoir aucun sens précis hors du domaine de la peinture. Ce mot de Miroir en tout état de cause ne doit pas laisser supposer chez moi la volonté d'affirmer une théorie subjectiviste de l'art. Une phrase de Shakespeare m'aidera sur ce point à préciser une intention tout opposée : "La vue ne se connaît pas elle-même avant d'avoir voyagé et rencontré un miroir où elle peut se connaître" (*Jules César*, acte I, scène II) ».

¹³ Sur le manuscrit de la *BnF*, Roland-Manuel indiquait qu'à cet endroit du rouleau de musique devrait être reproduit « ici texte musical intégral des *Oiseaux tristes* ».

¹⁴ Dans l'original, errata « 1918 » reprise dans *La Revue musicale*, décembre 1938 et *Esquisse autobiographique*, Liège, Editions Dynamo-Pierre Aelberts, 1943.

¹⁵ Dans le manuscrit de la *BnF* Roland-Manuel a biffé un premier jet : « la sensibilité infantine ».

¹⁶ Roland-Manuel avait d'abord transcrit « de ce petit ouvrage », qu'il biffa ensuite.

¹⁷ Mimi est l'orthographe correcte, confirmée par la famille Godebski. Errata « Mimie » dans *La Revue musicale*, décembre 1938, errata « Minnie » dans *Esquisse autobiographique*, Liège, Editions Dynamo-Pierre Aelberts, 1943.

¹⁸ Dans le manuscrit de la *BnF* sont ajoutés au crayon en marge les titres des trois pièces de la suite : *Ondine*, *Le Gibet*, *Scarbo*.

¹⁹ Variante biffée dans le manuscrit de la *BnF* : « selon le guide [de] ».

²⁰ Dans le manuscrit de la *BnF*, la phrase commençait ainsi « Mon écriture me paraît s’y être clarifiée » avant d’être biffée.

²¹ Sur le manuscrit de la *BnF*, Roland-Manuel indiquait qu’à cet endroit du rouleau de musique devrait être reproduit le « texte musical de la *VII^e Valse* ».

²² Dans le manuscrit de la *BnF*, le premier jet, biffé, était « plus volontiers ».

²³ Dans *À la gloire de... Maurice Ravel*, Paris, Nouvelle Revue Critique, 1938, c’est la date de « 1907 » qui est notée et Roland-Manuel y décèle une erreur de date de Ravel, à moins qu’il n’ait commis une erreur de prise de notes : « Ravel se trompe de deux ans. L’inexactitude est incontestable, puisque les Ballets russes parurent pour la première fois en 1909. » Toutefois, si la première saison des Ballets russes eut lieu en 1909, dès mai 1907 eurent lieu cinq concerts russes exceptionnels, et l’année suivante, en mai 1908, à l’initiative de Serge de Diaghilev et de Gabriel Astruc, *Boris Godounov* fut monté à l’Opéra de Paris, sous la direction de Félix Blumenfeld, avec les chœurs du Théâtre Impérial de Moscou. Serge Lifar rappelle que Ravel aurait rencontré Diaghilev dès 1906 et il suggère que le projet de *Daphnis* pourrait être antérieur à 1909 (*À la gloire de... Maurice Ravel*, Paris, Nouvelle Revue Critique, 1938, p. 75-76). Toutefois, les documents existants, dont une lettre de Ravel à « Meg » de Saint-Marceaux du 27 juin 1909 et plusieurs échanges de correspondances de Léon Bakst (30 juin, 7 août, 20 août) montrent que la commande date bien de juin 1909. Dans *Esquisse autobiographique*, Liège, Editions Dynamo-Pierre Aelberts, 1943, c’est la date de « 1909 » qui figure.

²⁴ Dans *Esquisse autobiographique*, Liège, Editions Dynamo-Pierre Aelberts, 1943, variante « le finale ».

²⁵ Dans le manuscrit de la *BnF*, la phrase est nominale (sans le verbe « fut ») et commence sans article par le mot « *Trio* ».

²⁶ Variante avec « h » dans le manuscrit de la *BnF* et dans *Esquisse autobiographique*, Liège, Editions Dynamo-Pierre Aelberts, 1943.

²⁷ Création le 2 octobre 1926 dans une chorégraphie de Sonia Korty au Théâtre Flamand d’Anvers.

²⁸ Création le 15 janvier 1929 à l’Opéra de Monte-Carlo (au lieu du 4 décembre 1928 à l’Opéra de Paris, date initialement prévue), dans une chorégraphie de Borislava Nijinska.

²⁹ Dans le manuscrit de la *BnF*, variante biffée : « dans l’histoire de ma carrière ».

³⁰ Premier jet biffé dans le manuscrit de la *BnF* : « répond ».

³¹ Variante biffée dans le manuscrit de la *BnF* : « qu’il m’a plu de traiter ».

³² Variante biffé dans le manuscrit de la *BnF* : « tout en montrant une virtuosité assez analogue à celle ».

³³ Premier jet biffé dans le manuscrit de la *BnF* : « contiennent un élément dramatique voire érotique ».

³⁴ Le 15^e et dernier feuillet du manuscrit incomplet de la *BnF* s'arrête ici.

³⁵ Création le 22 novembre 1928 par les Ballets Ida Rubinstein à l'Opéra de Paris sous la direction de Walther Straram ; création au concert le 14 novembre 1929 par le New York Philharmonic sous la direction d'Arturo Toscanini.

³⁶ Le *Concerto pour piano et orchestre*, que Ravel appelle avec humour « Concerto à deux pattes » dans ses correspondances, et qu'on connaîtra plus tard sous l'appellation courante *Concerto en sol*, sera créé le 14 janvier 1932 par l'Orchestre des Concerts Lamoureux sous la direction de l'auteur.

³⁷ Ce projet restera lettre morte, en raison de la dégradation de l'état de santé du compositeur.

³⁸ Ce n'est qu'en 1956 que Roland-Manuel publia cet intéressant et bref texte qui devait servir de conclusion à l'« Esquisse autobiographique » : « J'avais proposé à Ravel de donner, en manière de conclusion, un aperçu de sa conception de l'art musical. Il voulut bien s'y prêter, sous la condition que je lui lancerais la balle et qu'il me la renverrait à sa guise. Cette courte annexe ressortit donc à l'*interview* et je ne me connais pas le droit de la publier comme un texte authentique de Ravel. Reste que si la forme, ici, n'est pas de lui, on n'y retrouvera pas moins le fond de sa pensée » (*Revue de Musicologie*, juillet 1956, p. 51-52). À un correspondant non identifié, Roland-Manuel avait adressé ce texte dactylographié en le présentant ainsi : « NB Ce texte, ajouté en conclusion de l'esquisse biographique n'a pas été rédigé ni dicté par Maurice Ravel. J'ai sollicité et recueilli ses déclarations, je les ai mises en forme et je les ai remises à M. Dubois – de la maison Aeolian – après avoir soumis ma rédaction au compositeur » (*Coll. Claude Moreau [copie]*).