



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ECOLE DOCTORALE V (ED 0433) CONCEPTS ET LANGAGES

EA 206 Observatoire Musical Français (OMF)

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Musique et Musicologie

Présentée et soutenue par

Dominique ARBEY

le 14 octobre 2011

Francis Poulenc et la musique populaire

sous la direction de

Madame le Professeur Danièle PISTONE

MEMBRES du JURY

Monsieur Christian CORRE Professeur à l'Université Paris 8, président du jury

Monsieur Luc CHARLES-DOMINIQUE Professeur à l'Université de Nice

Monsieur François MADURELL Professeur à l'Université Paris-Sorbonne

Madame Danièle PISTONE Professeur à l'Université Paris-Sorbonne

Remerciements

Je souhaite exprimer mes remerciements à M^{me} Danièle Pistone, ma directrice de thèse pour ses conseils précieux, sa disponibilité et la qualité des échanges que nous avons eus. Son professionnalisme et son expérience ont été un soutien appréciable dans l'organisation de mon travail de recherche.

Je remercie également MM. Christian Corre, Luc Charles-Dominique et François Madurell d'avoir accepté d'être membres du jury.

AVERTISSEMENT : dans cette version en ligne de ma thèse, les illustrations sont cachées afin de respecter les dispositions du code de la propriété intellectuelle.

Introduction

Cette thèse a pour objet l'étude d'un aspect important du langage musical de Francis Poulenc (1899-1963) : la présence d'idiomes populaires dans son écriture. Cette particularité confère à son œuvre une « couleur » et un style immédiatement reconnaissables : de nombreux emprunts à la chanson et au music-hall du début du XX^e siècle jalonnent celle-ci.

L'étude de cette caractéristique permettra de définir le style du compositeur, sujet jugé « tabou » par ce dernier. En effet, le 6 septembre 1919, il écrit à Otto Marius Kling (directeur des éditions Chester de 1915 à sa mort, en 1924) :

[...], je ne suis pas un musicien *Cubiste*, encore moins *Futuriste*, et bien entendu pas *Impressionniste*. Je suis un musicien sans étiquette¹.

Ces propos, d'un très jeune compositeur, sont une mise au point : aucune école, aucun mouvement n'influence son œuvre. L'étude de ses correspondances et de divers écrits permet de constater la constance dans son propos. Dans son ouvrage intitulé *Francis Poulenc et ses mélodies*, le baryton Pierre Bernac (1899-1979), ami du compositeur, rapporte l'anecdote suivante :

À une revue musicale qui demandait à Francis Poulenc quel était le « canon » de son esthétique, ses principes de styles, ses procédés d'écriture, son opinion sur l'« expression », la « magie musicale », il répondit de la façon suivante : « Mon "canon" c'est l'instinct ; je n'ai pas de principes et je m'en vante ; Dieu merci ! Je n'ai aucun système d'écriture (système équivalent pour moi à "trucs"), enfin l'inspiration est une chose si mystérieuse qu'il vaut mieux ne pas tenter de l'expliquer. » Il définissait ainsi fort bien toute la conception qu'il avait de sa musique : le refus des théories abstraites, des procédés, des systèmes².

La question du style et du langage du compositeur des *Mamelles de Tirésias* pourrait en rester là. Mais ce regard est celui d'un compositeur sur son œuvre. Ces propos ne doivent pas nous empêcher d'approfondir l'étude de son langage musical. Les écrits des compositeurs sur leurs propres œuvres sont loin d'être objectifs. Par ailleurs, les questions de style et de langage sont essentielles pour toute étude concernant un compositeur du XX^e siècle : les orientations esthétique et technique demeurent un des points essentiels. En effet, la multiplicité³ des langages et des styles musicaux apparue dès le début de cette période ne

¹ Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*, p. 99.

² Pierre Bernac, *Francis Poulenc et ses mélodies*, p. 36.

³ Pourtant, cette multiplicité ne semble pas le propre de ce siècle. Pour Jean-Jacques Nattiez : « Ce XX^e siècle, tout comme les siècles précédents en fait, aura été celui de la coexistence et de la diversité des tendances. Le *Troisième Concerto pour piano* de Rachmaninov et *Erwartung* de Schoenberg datent tous deux de 1919 ; la *Symphonie classique* de Prokofiev et les douze *Etudes* pour piano de Debussy de 1915 [en réalité, la *Symphonie classique* de Prokofiev date de 1917] ; Puccini complète son triptyque avec *Gianni Schicchi* en 1918 au moment

permet plus réellement d'appréhender un musicien au sein d'un mouvement, d'une période ou d'une école. Chaque individu est un courant musical à lui seul. Mozart et Haydn, compositeurs du XVIII^e siècle, peuvent être étudiés ensemble car ils partagent la même langue musicale : le système tonal européen et toutes les formes qu'il engendre⁴. Aussi différentes que soient ces deux personnalités, leurs musiques sont régies par les mêmes règles et s'inscrivent dans le style classique.

La multiplication des langages musicaux ne signifie pas pour autant l'absence d'organisation et d'unité chez les acteurs de la vie musicale du XX^e siècle : certains regroupements existent. Les idées guidant ce type de classification sont davantage liées à l'adhésion d'idéaux qu'à la recherche d'une véritable esthétique commune⁵. Ainsi vont se multiplier les « groupes », les « écoles » et autres regroupements dont les noms se terminent par « isme ». Même si certains compositeurs appartenant à la même chapelle utilisent des éléments langagiers communs, ils conservent leur unité et leur personnalité : nous pensons au dodécaphonisme et aux différences flagrantes existant entre les trois musiciens de l'Ecole de Vienne et surtout aux compositeurs phares de l'Ecole de Darmstadt⁶.

Tout autant éloignés semblent être les musiciens composants le Groupe des Six : Georges Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963) et Germaine Tailleferre (1892-1983). En dehors de leur jeunesse et de leur amitié, une même volonté anime ces six compositeurs : faire du neuf (avec du vieux, diraient leurs détracteurs) et surtout le faire savoir. Car, comme chez de nombreux musiciens du XX^e siècle, c'est à travers l'écrit de textes et de livres que se manifestent les idées, parfois discordantes, de ces personnalités⁷. Les liens entre les Six et la musique populaire sont nombreux. Certes, leurs compositions demeurent le meilleur moyen

où Stravinsky écrit *L'Histoire du soldat* ; *Intégrales* de Varèse (1925) précède d'un an le *Turandot* de Puccini ; et Richard Strauss clôt sa carrière (et le néoromantisme) avec les *Vier letzte Lieder* de 1948, l'année où Boulez écrit *Le Soleil des eaux* et a déjà derrière lui sa *Première Sonate pour piano* (1946). [...] Parallèlement à l'avènement de l'atonalité et du sérialisme, d'autres conquêtes sonores et technologiques contribuent à la construction progressive de la modernité musicale ». Jean-Jacques Nattiez, « Comment raconter le XX^e siècle », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *MUSIQUES, une encyclopédie pour le XXI^e siècle, volume 1, Musiques du XX^e siècle*, p. 44.

⁴ « L'édifice majestueux de la tonalité, que des siècles de travail avaient rendue admirablement riche de nuances et de possibilités, fondait son efficacité sur le principe du lien syntaxique entre antécédent et conséquent, entre tension et résolution, organisé en une hiérarchie organique que Heinrich Schenker décrivait sur le plan théorique, pendant les années cruciales où Schoenberg, en tant que compositeur, la mettait en doute ». Mario Baroni, « Naissance et décadence des avant-gardes », *ibid.*, p. 102.

⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁶ Bruno Maderna (1920-1973), Luigi Nono (1924-1990), Karlheinz Stockhausen (1928-2007) et Pierre Boulez (né en 1925). Les multiples différences existantes entre ces personnalités sont évoquées dans l'article de Hermann Danuser, « "L'Ecole de Darmstadt" et son mythe », *ibid.*, p. 264-282.

⁷ Anita Lavernhe-Grosset, « Les Ecrits autobiographiques du Groupe des Six ou l'écriture de soi comme *opera seria* d'un malentendu », dans *Littérature et musique dans la France contemporaine*, p. 217-227.

pour le vérifier mais leurs nombreux écrits en témoignent également. Cependant, le ton de ces textes relève plus de la justification et de la relativisation que de l'euphorie devant cet emploi de l'idiome populaire. Regrettent-ils leurs prises de position ? Devons-nous croire tout ce qu'ils affirment à propos de leur musique ? La réponse à ces questions s'oriente de toute évidence vers le non. En effet, les influences populaires dans leurs œuvres sont bien réelles. Toutes leurs déclarations cherchant à les minimiser sont vaines et donnent surtout envie de comprendre pourquoi ils manifestent autant cette volonté de se justifier. Cet esprit de contradiction éveille la curiosité et indique clairement une piste de recherche : les Six, et plus particulièrement Poulenc, étaient-ils véritablement pris au sérieux par l'élite musicale du XX^e siècle ? Leur utilisation d'éléments musicaux populaires ainsi que leur goût prononcé pour la tonalité entraînent en dissonance avec le tournant révolutionnaire musical de la seconde moitié du XX^e siècle.

Nos investigations quant à l'existence de liens entre musiques populaires et savantes seront la base de cette étude philologique et esthétique consacrée à Poulenc. Contrairement à ce qu'il affirmait, des canons esthétiques caractérisent et rendent immédiatement reconnaissables sa musique. Notre travail consistera à établir les liens entre le style personnel du compositeur et les importantes influences de son époque : le Groupe des Six, le folklore urbain et parfois l'exotisme musical extra-européen.

Nous l'avons dit plus haut, de nombreuses contradictions parsèment les écrits et les déclarations des compositeurs. Francis Poulenc n'échappe pas à cette règle. Certes, les idées et les avis évoluent ou changent au fil des années chez la plupart des individus, mais l'étude approfondie des écrits de ce compositeur permet une constatation : l'homme est fort embarrassé devant la question du métissage musical et cette problématique le gêne fortement quand sa propre musique est au cœur du sujet.

Bien sûr, Poulenc n'est pas la personne idéale pour parler de métissage à propos de sa propre musique. Ce phénomène est davantage subi que souhaité. Il résulte d'un ensemble de facteurs sociaux, politiques, culturels et historiques. Même si un compositeur est attiré ou intéressé par la musique populaire, rien ne l'oblige à s'en servir comme source d'inspiration. Dans le cas de notre compositeur, un ensemble de flux et de transformation de soi agit sur sa personnalité. Issu de la bourgeoisie parisienne, il éprouve le besoin de s'encanailler. Agit-il pour s'opposer à ses origines sociales ? Nous tenterons de répondre à cette énigme dans cette thèse. Mais, de toute évidence, le mélange savant/populaire est quelque chose de tabou à cette époque. On ne mélange pas les gens d'en bas avec ceux d'en haut dans la société bourgeoise

bien pensante du début du XX^e siècle. C'est pour cette raison que nous employons le terme métissage pour désigner ce mélange des genres.

À travers l'histoire, cette notion est davantage combattue que pensée⁸. Par conséquent, il est tout à fait envisageable de penser que des individus subissant un tel phénomène se sentent en quelque sorte dessaisis ou désappropriés de leur identité. En tout état de cause, cette sensation relève plus de la défaite que de la victoire :

Le métissage est une pensée et d'abord une expérience de la désappropriation, de l'absence de ce que l'on a quitté et de l'incertitude de ce qui va jaillir de la rencontre. La condition métisse est une condition le plus souvent douloureuse. On s'éloigne de ce que l'on était, on abandonne ce qu'on avait. On rompt avec la logique triomphaliste de l'avoir qui suppose toujours des domestiques, des pensionnaires, des gardiens, des serviteurs mais surtout des propriétaires⁹.

Appliquer à la musique de Poulenc, cette définition explique son absence de triomphalisme face au succès de ses œuvres métisses et son rejet face à toute idée de mélanges des genres. Le compositeur refoule ce métissage culturel contraire à ces origines sociales. De toute évidence, ce refus provient d'un ancrage culturel inscrit au plus profond de sa personnalité, nous reviendrons ultérieurement sur cet aspect.

L'influence des Six et de Cocteau est bien sûr liée à son goût prononcé pour l'art populaire mais il serait dommage de le restreindre à cette influence. Certes, le contexte sociopolitique teinté de nationalisme antigermanique pousse bon nombre de compositeurs français à renouer avec une tradition et un folklore bien français mais, après la période des Six, Poulenc ne renie pas son amour pour la gouaille parisienne. Par ailleurs, jeune adolescent, avant de connaître Cocteau, Satie et ses futurs camarades musiciens et sans avoir une véritable conscience politique et esthétique, il n'hésite pas, pas le biais d'escapades nocturnes, à parcourir cabarets et music-halls. Nous le voyons, la musique populaire est un thème récurrent chez Poulenc. Il apparaît à la fois dans ses multiples écrits et déclarations ainsi que dans sa musique. Il semble donc tout à fait justifié de mener une étude approfondie sur Francis Poulenc et la musique populaire.

Les deux principales questions auxquelles cette thèse tentera de répondre sont :

- à quel degré Poulenc est-il influencé par la musique populaire ;
- de quelles manières vit-il et justifie-t-il ce métissage culturel et social ?

L'utilisation d'idiomes musicaux populaires dans son œuvre est indiscutable, de nombreux exemples jalonnant cette thèse le démontreront, mais, parallèlement, un besoin de justification envahit ses différentes déclarations et écrits. Des propos parfois contradictoires

⁸ François Laplantine, *Son, images et langage*, p. 80.

⁹ *Ibid.*, p. 80-81.

sur l'impossibilité du mélange des genres ainsi qu'un désir d'atténuer l'importance des Six et de Cocteau apparaissent régulièrement dans son discours comme s'il souhaitait cacher une évidence. Sa musique reflète son goût pour la musique populaire de son pays ainsi qu'une époque et un lieu : le Paris des années 20 et ses nombreux lieux de divertissement.

Même si la musique de Poulenc évoque la gouaille parisienne, la présence d'idiomes populaire n'est pas aussi saisissable ou ostentatoire que chez Bartók ou Kodály. Nous le verrons, à travers nos analyses, le compositeur cite rarement des thèmes et n'écrit pas dans « le style de ». Par ailleurs, contrairement aux deux compositeurs cités plus haut, il n'utilise pas la musique populaire dans le but d'enrichir mélodiquement, harmoniquement ou rythmiquement son langage. Sa langue musicale reste principalement tonale (parfois modale) et ne cherche pas à exploiter un paramètre musical (le rythme ou l'harmonie par exemple) plus qu'un autre. En d'autres termes, il n'est pas révolutionnaire et n'utilise pas la musique populaire pour faire évoluer la langue musicale de son époque.

Les effets populaires s'insèrent le plus naturellement possible dans son œuvre à tel point qu'il est parfois difficile de les identifier. Pourtant, tel un parfum, la gouaille parisienne embaume cette musique. Primesautière et profonde à la fois, l'œuvre de Poulenc joue sans cesse sur cette ambivalence : légèreté et mélancolie s'entrecroisent. Le discours évolue entre noblesse et frivolité.

Le choix de ce sujet s'est imposé lorsque, lors de conversations avec des mélomanes, des élèves ou des musiciens, l'auteur remarqua que Francis Poulenc était souvent considéré comme un compositeur d'accès difficile et réservé à une certaine élite. Curieusement, son nom est parfois lié à celui de compositeurs révolutionnaires tels que Messiaen et non à celui du Groupe des Six. Les différences esthétiques entre ces deux auteurs sont indéniables et, nous le verrons dans la dernière partie de cette thèse, Poulenc n'est pas toujours de bonne foi lorsqu'il évoque son collègue. Face à cette incompréhension et à ce manque de connaissance devant un compositeur qui, d'une certaine façon représente de nos jours la musique française à l'étranger, il nous semble indispensable de mener un travail universitaire sur son langage et plus particulièrement sur un aspect incontournable de sa musique : le métissage savant /populaire.

Mais pourquoi sa musique est-elle liée à une réception élitiste ? Les propos du compositeur en sont certainement la cause. En effet, à travers une volonté de s'affirmer compositeur savant, il est fort probable que, de façon inconsciente, son œuvre soit considérée comme complexe avant même d'être écoutée. Par conséquent, une partie du grand public ne connaît pas suffisamment l'œuvre de Poulenc ou pire encore : il la fuit. Paradoxalement, à

cause de son manque d'ambition révolutionnaire, cette même musique fut l'objet de fortes critiques au lendemain de la Seconde Guerre mondiale¹⁰. Poulenc était perçu comme un compositeur anachronique et passéiste devant la déferlante sérielle.

Bien sûr, ces attaques esthétiques ne concernent pas uniquement Francis Poulenc. L'ensemble des compositeurs d'ancrage tonal, pour ne pas dire néoclassiques, devient la bête noire des musiciens sériels de la seconde moitié du XX^e siècle. Ces querelles entre les anciens et les nouveaux existent à toutes les époques et ne peuvent, en aucun cas, être considérées comme un aspect déterminant dans l'étude d'un compositeur.

Ce qui est particulier, chez Poulenc, ce n'est pas cet apparent anachronisme mais un original mélange de populaire et d'élite. Le peuple et l'aristocratie semblent se côtoyer sans aucune gêne dans la plupart de ses partitions. À aucun moment la vulgarité ou le mauvais goût ne ternissent le discours musical. Bien que pensée pour le concert ou le théâtre, cette musique ne dissimule pas ses penchants populaires en restant digne. Les goûts du compositeur pour le music-hall et les cabarets sont tout à fait clairs lorsqu'on écoute sa musique mais, en aucun cas, les traits ne sont forcés, exagérés ou vulgaires. Avec une certaine classe naturelle, il parvient à nous faire ressentir l'ambiance d'un bal musette ou d'un tour de chant de Maurice Chevalier sans tomber dans la facilité de l'imitation ou du plagiat. Le style de Poulenc est en quelque sorte une parfaite assimilation de la musique populaire urbaine de son époque mêlée aux grandes formes issues des périodes classique et romantique.

Etudier Poulenc sous cet angle est d'autant plus enrichissant qu'aucune recherche importante n'a été menée en ce sens. Certes, les aspects gouailleurs et populaires du compositeur sont évoqués dans l'ensemble des ouvrages biographiques¹¹ lui étant consacrés, mais ils ne sont pas ressentis comme le point essentiel de son langage. Par ailleurs, ces ouvrages sont avant tout généraux : leur dimension est plus musicographique que musicologique¹².

Dans le domaine universitaire, la thèse de Frank Ferraty, *La Musique pour piano de Francis Poulenc ou le temps de l'ambivalence*, tisse un lien permanent entre le contexte socioculturel de l'époque du compositeur, certains aspects de sa personnalité et son œuvre. Bien que n'étant pas le cœur du sujet, les influences de la musique populaire parisienne et d'autres folklores sont évoquées. Poulenc et le populaire sont également évoqués dans la

¹⁰ Lire, p. 48-49 de cette thèse, un extrait d'article consacré à Poulenc dans *l'Histoire de la musique* d'Emile Vuillermoz.

¹¹ Henry Hell, *Francis Poulenc*, Renaud Machart, *Poulenc* et Jean Roy, *Francis Poulenc*.

¹² Ce qui n'empêche pas leurs auteurs de prendre parfois des directions analytiques. Quelques exemples musicaux apparaissent dans l'ouvrage de Renaud Machart et Henry Hell tente de définir le style de Poulenc dans les derniers paragraphes de son livre.

thèse de Florence Collin, *Le Parallélisme de la musique et des arts plastiques dans les écrits de Francis Poulenc*. En effet, comme dans le domaine musical, des scènes populaires ont influencé certains peintres. Francis Poulenc, grand amateur d'arts plastiques, ne cachait pas son admiration pour ces artistes. Nombreux de ses écrits l'attestent et servent de base documentaire pour cette thèse.

D'autres travaux universitaires sont consacrés à Poulenc. La plupart du temps, ils s'attachent à un aspect particulier de son œuvre tel que la musique dramatique ou le concerto, mais aucun ne traite de son style. L'étude du langage du compositeur est donc un domaine qui mérite d'être exploré davantage.

Notre discours et nos analyses s'appuient sur un maximum de sources liées directement au compositeur, comme à tout ce qui touche de près et de loin au Groupe des Six et aux idées de Cocteau¹³.

Les nombreuses sources musicales manuscrites et imprimées de son œuvre nous ont permis de guider notre analyse et ainsi d'illustrer nos propos : ces exemples musicaux jalonnent cette thèse. Notre discours s'articule autour du métissage, nous n'avons donc pas jugé utile d'analyser les œuvres dans leur intégralité mais avons privilégié leur étude stylistique afin de mettre en avant certains traits propres à Poulenc. Cependant, le lecteur retrouvera, en annexe, des fiches analytiques indiquant les structures, les plans tonals et diverses remarques relatives au corpus retenu pour cette thèse. Il pourra ainsi se rendre compte de l'architecture globale des œuvres évoquées.

Nous avons la chance d'étudier un compositeur du XX^e siècle qui s'intéressait de façon très consciencieuse à l'interprétation de sa musique et qui, de surcroît, était pianiste. Quelques enregistrements historiques et de nombreux écrits nous ont aidé à comprendre les souhaits ou les dégoûts¹⁴ du compositeur : ces témoignages musicaux sont de la plus grande importance. Un bon nombre de disques parus après le décès du compositeur a également

¹³ À ce sujet, consulter ci-dessous l'ensemble des sources ayant permis l'écriture de cette thèse.

¹⁴ Certains enregistrements ne respectent pas les indications du compositeur. Ainsi, à propos d'un disque comprenant son *Concerto pour deux piano*, Poulenc déclare : « Non, cette œuvre ne pose aucun problème esthétique particulier. Mais si on ne respecte pas le mouvement métronomique, si on le joue avec rubato, si l'on met mal la pédale, elle se déglingue. Surtout, ne pas la jouer rapsodique !

Elle est beaucoup plus construite qu'on ne pense. J'ai envie de vous faire entendre le *Larghetto* enregistré comme *on ne doit pas* le jouer.

Je tairai le nom des interprètes car ils ont beaucoup fait pour la diffusion de cette œuvre, l'enregistrement précédant d'ailleurs les conseils que je leur ai donnés par la suite. Très bons pianistes, mais malheureusement insouciant, comme tant d'interprètes, du mouvement métronomique, ils jouèrent à l'origine ce *Larghetto* beaucoup trop lent à 4/4 au lieu de « C barré », ce qui les oblige à presser subitement la partie médiane et décale complètement la pulsation rythmique du morceau. En plus, il y a des rubatos affreux qui empêchent la mélodie de tourner rond. En un mot, ce disque est pour moi, nerveusement, intolérable ». Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 83-84.

attiré notre attention. De nombreux artistes contemporains de Poulenc lui ont survécu : Denise Duval et Georges Prêtre sont les plus célèbres. Leurs témoignages musicaux sont de la plus grande importance car ils perpétuent la mémoire et la volonté du compositeur. Par ailleurs, nous nous sommes intéressés aux enregistrements plus récents : ils nous permettent de suivre l'évolution de l'interprétation de l'œuvre de Poulenc.

Les écrits de Poulenc et de ses contemporains demeurent une source de première main de la plus haute importance. Notre compositeur aimait écrire : de nombreux textes permettent de cerner sa personnalité. Riche et abondante, sa correspondance réunie et établie par Myriam Chimènes¹⁵ est un outil indispensable car elle nous permet de suivre presque au quotidien la vie musicale et personnelle de Poulenc. Les échanges épistolaires du compositeur nous permettent également de retracer l'histoire et le cheminement de certaines partitions majeures. Par conséquent, nous appuierons nos propos sur de nombreux extraits de lettres. Par ailleurs, nous avons regroupé, en annexe, les extraits de lettres concernant les œuvres analysées. Son *Journal de mes mélodies*, en plus de donner aux chanteurs et aux pianistes de précieux conseils musicaux, permet de s'immiscer dans le travail compositionnel de Poulenc. En effet, cet ouvrage prévu au départ pour guider les interprètes¹⁶ devient très vite, au fil des pages, le véritable livre de bord du compositeur. La publication des textes de sa série d'émissions radiophoniques *À bâtons rompus* par Lucie Kayas nous révèle les goûts musicaux très éclectiques du compositeur et notamment son amour pour la musique populaire. Enfin ses entretiens avec Claude Rostand et Stéphane Audel¹⁷ sont également des documents très riches : ces conversations inscrivent le compositeur dans la vie intellectuelle et artistique du XX^e siècle et mettent en évidence certaines de ses contradictions.

Afin d'élargir nos analyses, nous nous sommes intéressés aux sources touchant le Groupe des Six, Jean Cocteau, Erik Satie ainsi que d'autres compositeurs et auteurs. La confrontation de ces sources avec celles de Poulenc est enrichissante car les points de vue sont parfois divergents. Par ailleurs, nous avons collecté un grand nombre de coupures de presse et articles relatifs à Poulenc, au Groupe des Six et à toutes les questions esthétiques et

¹⁵ Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*.

¹⁶ « 3 novembre 1939 Horrible journée !!! Une dame vient de miauler, un quart d'heure durant, à la radio des mélodies qui pourraient bien être de moi ! Ah ! les chanteuses qui n'écotent que leur instinct ! Je devrais dire leurs instincts car je suppose celle-ci douée pour tout autre chose que la musique.

On massacre souvent mes pièces de piano mais jamais tant mes mélodies, et Dieu sait que je tiens plus à celles-ci qu'à celles-là.

J'entreprends ce *Journal* dans l'espoir de servir de guide aux interprètes qui auraient quelque souci de ma pauvre musique. Je devrais écrire misérable car, telle, elle m'est apparue, chantée ainsi ». Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 13.

¹⁷ Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand et Francis Poulenc/Stéphane Audel, Moi et mes amis*.

musicales proches de notre problématique. Ces derniers documents permettent de mieux appréhender les différents contextes historiques et socioculturels de la vie du compositeur. De plus, certains comptes rendu de concert et critiques nous ont éclairé sur la réception de la musique du compositeur.

Nos analyses et hypothèses s'appuieront sur l'ensemble de ces sources. Par conséquent, de nombreuses citations, littéraires et musicales, parsèmeront cette thèse. Même si l'analyse de partitions apparaît essentiellement dans la troisième partie de cet ouvrage, d'autres exemples musicaux figurent dans les parties 1, 2 et 4. De même, des citations littéraires illustrent nos analyses musicales. Nous nous sommes refusé à tout cloisonnement méthodologique dans la mesure où un exemple musical permet d'illustrer et de confirmer (ou d'infirmer) rapidement une considération ou une hypothèse abstraite. De la même façon, un extrait de lettre ou tout autre texte aide à comprendre la volonté ou les contradictions d'un compositeur. Afin de faciliter la lecture de cette thèse, nous avons préféré insérer directement les exemples musicaux (scannés) dans le corps de texte. Ces citations sont en général assez courtes et Poulenc a rarement écrit pour des grands effectifs. Ces insertions s'inscrivent de façon naturelle dans notre texte et permettent une illustration immédiate de nos idées. Dans certains cas, nous avons jugé utile de faire apparaître des exemples de chansons populaires parmi nos citations musicales : leur juxtaposition avec les partitions de Poulenc permet d'établir des liens (ou des oppositions) rapides entre les deux mondes musicaux. Par ailleurs, il nous arrive parfois d'utiliser les chiffrages musicaux anglo-saxons pour désigner certains accords. Cet usage a deux effets : il permet d'identifier rapidement des accords parfois complexes et, dans le prolongement de notre problématique liée à l'idée de métissage musical, il met en pratique l'utilisation d'un système issu de la musique populaire pour analyser une musique savante.

Comme nous l'avons dit plus haut, les écrits de Poulenc, des musiciens du Groupe des Six et de Cocteau sont nombreux. Par conséquent, ils ponctueront de façon constante notre discours. Certaines phrases ou citations seront répétées (parfois partiellement) ou feront l'objet d'un renvoi quand nous estimerons que nos hypothèses ou idées nécessitent de tels rappels : ces insistances ne sont pas des oublis de notre part mais un outil méthodologique. En effet, au fil de nos hypothèses et de nos analyses ces répétitions ou ces renvois pourront faire l'objet d'une grille de lecture différente.

Cette thèse s'organise en quatre grandes parties. Dans la première, nous avons souhaité mettre en évidence certains aspects personnels du compositeur quitte à les contredire par la suite : l'analyse de ses œuvres nous prouvera quelques contradictions par rapport à ses

propos. Nous nous appuyerons sur de nombreuses sources directes inhérentes à Poulenc (extraits de lettres, émissions radiophoniques entre autre). Ce dernier était friand de formules « chocs » pour désigner, non sans malice, les musiques dites populaires et légères. À l'aide des transcriptions écrites de ses émissions radiophoniques *À Bâtons rompus*¹⁸, nous définirons ces expressions chères au musicien. Toujours grâce à cette source, nous analyserons la notion de métissage musical vue par Poulenc à travers les exemples des musiques espagnole, française et américaine du XX^e siècle. Enfin, nous tenterons d'inscrire la notion de métissage savant/populaire dans un cadre plus large en analysant le contexte social et politique de l'époque du compositeur.

Après cette approche descriptive, nous nous intéresserons, dans une deuxième partie, au Groupe des Six et à Erik Satie. En effet, quelle que soit la volonté d'indépendance de Poulenc, son nom est associé à ceux de Cocteau et du Maître d'Arcueil. Cette dernière influence (celle de Satie) n'est d'ailleurs jamais reniée par notre compositeur. En ce qui concerne les Six, la question est surtout esthétique. S'agit-il d'une simple association d'amis ou d'une véritable école ? Nous tenterons de définir historiquement et esthétiquement cette réunion de musiciens sans perdre de vue notre problématique : la musique populaire chez un musicien savant. Cette tentative de définition nous permettra de nous immiscer dans le style de Poulenc. En effet, à travers les multiples manifestations (musicales et écrites) des Six certains points de convergences apparaissent et à défaut d'une grammaire musicale commune, certaines orientations musicales existent. Ces traits sont bien sûr très visibles chez Poulenc et s'inscrivent dans une volonté d'écrire une musique française qui n'a pas honte de son patrimoine populaire et de son folklore urbain. Ces caractéristiques nous permettront une première approche analytique de l'œuvre du compositeur.

Grâce à ces premiers outils, nous serons en mesure, dans une troisième partie, d'analyser plus finement le degré d'imprégnation de musique populaire dans le langage de Poulenc. À quel degré l'idiome populaire s'intègre-t-il ? Sommes-nous en présence d'imitation, de citation ou, au contraire, s'agit-il d'une intégration ? Nous tenterons d'élucider ces différentes questions. Les différents composants de la gouaille parisienne sont intégrés de manière subtile dans son œuvre. Nous tenterons d'évaluer leur degré d'imprégnation. Par ailleurs, Poulenc ne s'arrête pas au folklore urbain parisien, d'autres traces de musiques traditionnelles apparaissent dans sa musique. Nous tenterons d'en dresser une liste et surtout de voir comment ils apparaissent.

¹⁸ Francis Poulenc, *À Bâtons rompus*.

Après cette longue partie vouée à l'analyse, nous tenterons d'inscrire nos hypothèses dans une sphère plus large. Dans quelle mesure la musique de Francis Poulenc est-elle issue d'un métissage savant/populaire ? Dans une volonté d'élargissement, nous mettrons en évidence certaines ressemblances entre le néoclassicisme et l'art populaire. En effet, certains aspects, telle la tonalité, sont communs à ces mondes musicaux. Mais en dehors de nombreux points communs, musiques populaires et néoclassiques ont été l'objet de fortes critiques au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Par ailleurs, Poulenc, considéré comme compositeur néoclassique, n'a pas reçu une éducation musicale poussée. En a-t-il souffert au point de ressentir le besoin de justifier régulièrement son appartenance à une certaine élite ? Est-ce pour cette raison qu'il fustige tout métissage ou mélange des genres ? En tout état de cause, sa musique repose sur des aspects relevant à la fois du savant et du populaire tout en demeurant destinée aux salles de concert. Nous insisterons sur cette particularité en mettant en évidence des éléments de langage proche du populaire mais demandant une réalisation savante. La mixité fait partie de l'œuvre de Poulenc, même si celui-ci cherche à nier cette évidence pour des raisons idéologiques, personnelles ou affectives. En guise de conclusion, nous tenterons de percer ce mystère.

1. Musiques savantes et populaires selon Poulenc

Francis Poulenc a été attiré et inspiré par la musique populaire de son époque. Cette influence est intimement liée aux différents aspects de sa personnalité. Très jeune, le compositeur est bercé par le son des guinguettes de la Marne et par celui du piano de sa mère qui joue les grands classiques, les grands romantiques et parfois même quelques pièces de musique légère. Son éclectisme musical provient sans doute de cet environnement. Le music-hall, les musiques de cirque et de foires, la chanson parisienne, le bal musette et même le jazz émerveillent cet homme curieux de tout qui, à la fin de sa vie s’amuse volontiers d’apprécier à la fois Edith Piaf¹ et Pierre Boulez². Sans doute s’amuse-t-il surtout d’apprécier les deux à la fois.

Notre dessein est de montrer l’union existant entre l’œuvre de Francis Poulenc et une certaine forme de musique populaire. En effet, les musiciens du Groupe des Six sont associés à l’esthétique du music-hall et à une volonté de réhabiliter, dans la musique française, une certaine tradition populaire et nationale. Par conséquent, il nous paraît donc indispensable de comprendre quelles musiques, aux yeux du compositeur, sont savantes ou populaires. En effet, les définitions, les mots employés par le musicien ne correspondent pas toujours à ceux du musicologue. Par exemple, le terme folklore, chez Poulenc, n’a pas forcément le sens que lui donnerait André Schaeffner. Par ailleurs, notre perception de la musique a évolué au fil des années. Certains compositeurs légers d’hier sont devenus savants aujourd’hui : il est indispensable de s’imprégner du contexte de l’époque étudiée.

Dans un premier temps, nous définirons deux expressions récurrentes chez Poulenc : son « folklore » et son « exquise mauvaise musique ». Le compositeur s’intéressait aux métissages savants/populaires : dans un deuxième volet, nous étudierons son intérêt vis-à-vis de l’influence des musiques espagnoles, de foire, de cirque et de jazz sur la musique du XX^e siècle. Des changements sociaux importants secouèrent la France au début du XX^e siècle.

¹ Son *Improvisation n° 15* (1959) pour piano est sous-titrée : « Hommage à Edith Piaf ». Par ailleurs, le compositeur décrivait sa mélodie *Le Disparu* comme « une manière de « lied-chanson » style même Piaf. Un rythme immuable, celui de la valse-boston, passe par trois couleurs : le bal musette, la volée de croches, la marche funèbre ». Francis Poulenc, *Le Journal de mes mélodies*, p. 50.

² En août 1950, Poulenc écrivait à Pierre Bernac (à propos de la retransmission de la première version de concert de *Soleil des eaux* de Pierre Boulez sur des textes de René Char) : « Entendu Boulez en différé. Très intéressant. » Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*, p. 692. En 1954, il confiait à Claude Rostand : « Bien qu’estimant l’écriture sérielle plus proche du tempérament germanique que du nôtre, j’applaudis franchement aux recherches d’un musicien de race aussi intelligent que Pierre Boulez [...] ». Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 199-200.

Ces événements eurent une certaine influence sur la musique savante européenne : un dernier volet leur sera consacré et nous nous intéresserons plus particulièrement au regard de Poulenc sur ces évolutions sociales et politiques.

1.1. Son « folklore » et son « exquise mauvaise musique »

Le goût de Poulenc pour les musiques légère et populaire est directement lié à son enfance parisienne et à la ville de Nogent-sur-Marne :

Pour en revenir à Nogent, c'était pour moi le paradis, avec ses guinguettes, ses marchands de frites et ses bals musettes qu'on baptisa vers 1913 « dancings » (on prononçait « dansings » sur les bords de la Marne). C'est là que j'ai connu les airs de Christiné³ et de Scotto⁴ qui sont devenus, pour moi, mon folklore. Le côté mauvais garçon de ma musique, vous voyez, n'est pas artificiel comme on le croit parfois, puisqu'il se rattache à des souvenirs d'enfance très chers⁵...

Il précise également que si sa mère jouait Mozart, Chopin, Schubert et Schumann, elle s'autorisait également

[...] de petites fantaisies, à savoir quelques pièces de Grieg ou la célèbre *Romance* de Rubinstein. C'est d'elle, sans doute que je tiens ce goût pour ce que j'ai baptisé l'admirable mauvaise musique⁶...

À la lecture de ces deux citations, nous remarquons que deux expressions chères et propres à Poulenc apparaissent : le « folklore » qui, dans la série d'émissions radiophoniques *À bâtons rompus*⁷, se nomme « folklore du XX^e siècle »⁸ et « admirable mauvaise musique », dite tour à tour « exquise » ou « délicieuse »⁹.

1.1.1. La chanson parisienne et le bal musette

Le mot « folklore », dans la bouche de Francis Poulenc, n'a rien à voir avec la définition ethnographique que Bartók lui aurait donnée. Chez le compositeur de *La Voix humaine*, il s'agit plutôt d'un folklore citadin composé de chansons issues du music-hall, du

³ Henri Christiné (1867-1941), compositeur et parolier de chansons évoqué dans la série d'émissions radiophoniques *À bâtons rompus* (référence note 25).

⁴ Vincent Scotto (1874-1952), compositeur de chansons et d'opérettes à succès évoqué dans la même série d'émissions.

⁵ Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, premier entretien, p. 17-18.

⁶ *Ibid.*, p. 13-14.

⁷ Série d'émissions radiophoniques réalisées entre 1947-1949. Nous nous référons au texte rétabli par Lucie Kayas dans Francis Poulenc, *À bâtons rompus, écrits radiophoniques*.

⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁹ *Ibid.*, p. 62-67.

café-concert qu'incarnent Maurice Chevalier¹⁰ ou Mayol¹¹, pour les interprètes et Yvain¹² ou Christiné du côté des compositeurs. Au cours de l'émission radiophonique *À bâtons rompus*, le compositeur tente de donner une définition au terme « folklore ». Comme il n'aime pas théoriser, il préfère partir d'exemples éloignés des grandes définitions académiques ou musicologiques. Il s'appuie sur ce que pense une personne choisie au hasard :

Depuis quelques jours, je cherchais une définition type du mot folklore lorsque, dînant ces jours-ci dans un restaurant du Quartier Latin, j'ai eu l'idée de la demander à un étudiant en médecine. Après quelques hésitations, voici ce qu'il m'a répondu : « Le folklore... le folklore, c'est des airs très connus d'on ne sait pas qui »¹³.

S'agit-il d'une anecdote inventée ? En tout cas, Poulenc évite de prendre directement à son compte cette définition, qui est celle du commun des mortels. À partir de cette définition, il poursuit son émission en évoquant divers compositeurs de chansons populaires françaises du début du XX^e siècle. Il commence par Camille Robert¹⁴, dont le nom n'apparaît dans aucun dictionnaire de la musique. Celui-ci est l'auteur notamment de *La Madelon*, chanson adoptée par les poilus lors de la Première Guerre mondiale. Cet exemple illustre parfaitement la définition, par Poulenc, du mot « folklore » ; tout le monde connaît cet air, mais personne ne peut nommer son compositeur.

Durant cette même émission intitulée « Le folklore du XX^e siècle », Poulenc évoque le célèbre compositeur Vincent Scotto. Celui-ci est l'auteur de *La Petite Tonkinoise* et écrit pour tous les grands interprètes de l'époque, tels Polin¹⁵, Mayol, Chevalier, Joséphine Baker¹⁶. Ce compositeur ne laisse pas indifférent Poulenc qui, nous le verrons plus tard, cite (avec d'importantes modifications cependant) le refrain de *La Petite Tonkinoise* dans son *Bal Masqué*. Juste après, il fait écouter le célèbre *Viens poupoule* d'Henri Christiné. Ce thème était également présent dans l'esprit de Poulenc lors de la composition du *Bal Masqué*. En effet, un motif mélodique de cette œuvre ressemble étrangement au refrain de la chanson. Nous reviendrons sur ces emprunts dans la partie consacrée à l'analyse.

¹⁰ Maurice Chevalier (1888-1972), chanteur et acteur français, fréquemment évoqué par Poulenc dans son émission radiophonique *A bâtons rompus*.

¹¹ Félix Mayol (1872-1941), chanteur français.

¹² Maurice Yvain (1891-1965), compositeur de chansons et d'opérettes.

¹³ Francis Poulenc, *À bâtons rompus, écrits radiophoniques*, p. 49.

¹⁴ Camille Robert (1872-1957), auteur-compositeur français.

¹⁵ Polin (1863-1927), chanteur français.

¹⁶ Joséphine Baker (1906-1975), chanteuse, danseuse et meneuse de revue d'origine métissée afro-américaine et amérindienne, prend la nationalité française en 1937.

Poulenc en parlant de « folklore » évoque ce que nous appellerions de nos jours la chanson de variété. En effet la série de trois émissions (issue de *À Bâtons rompus*¹⁷) produite en 1947 et 1948, intitulée « Folklore du XX^e siècle », se limite en réalité à la chanson française de la première moitié de ce siècle. Si la définition du mot « folklore » de Poulenc convenait bien à *La Madelon*, elle semble moins bien appropriée quand il s'agit d'évoquer les chansons de Scotto et Christiné, deux compositeurs célèbres à leur époque. Cependant, le mot folklore, d'origine britannique (*Volk*, peuple, *lore* – *logos* – science), désignant à la fois l'ensemble des traditions populaires et la science dont elles sont l'objet n'exclut ni les traditions urbaines ni l'anonymat. En effet, les traditions populaires ne sont pas exclusivement rurales d'autant plus le mode de vie traditionnel du XX^e siècle se transforme peu à peu et donne naissance à un folklore beaucoup plus urbain.

Ce folklore urbain (chanson parisienne, bal musette ici) influence certaines œuvres de Poulenc. Ce répertoire populaire est très différent des folklores français plus traditionnels. En effet, le monde industriel engendre de nouveaux modes de fonctionnement dans l'art populaire. Historiquement, ce nouveau folklore apparaît durant la seconde moitié du XIX^e siècle : la chanson urbaine s'ouvre aux luttes sociales : chansons clandestines, chansons porte-drapeau, chansons révolutionnaires de Jean-Baptiste Clément (1836-1903) et Eugène Pottier (1816-1887) auteur de *L'Internationale* mise en musique par Pierre Degeyter (1848-1932), chansons sociales ou anarchistes de Gaston Couté (1880-1911). Notons également l'apparition de la chanson réaliste représentée par Aristide Bruant (1851-1925) qui reprend les sujets naturalistes mis à la mode par Emile Zola : la misère, le vol, la lutte pour la survie, la boisson, la prostitution, le malheur, la condition humaine. Certaines chanteuses de cette époque semblent sortir de cette imagerie : Damia (1892-1978), Mistinguett (1873-1956), Fréhel (1891-1951), Edith Piaf (1915-1963). Francis Poulenc sera particulièrement sensible à ces dernières. Parallèlement, les chansons deviennent des chansons à succès rendant célèbres leurs auteurs, compositeurs et interprètes. Différentes rémunérations (droits d'auteur, cachets d'artistes, intéressements sur les ventes de partitions et de disques) contribuent à enrichir les artistes. Ces derniers passent du statut d'amateurs anonymes à celui de riches célébrités. Il en résulte une forme musicale beaucoup plus figée. En effet, le public qui devient « consommateur » de chansons doit pouvoir les reconnaître immédiatement. Ce folklore urbain commercialisé perd petit à petit son caractère oral, sa transmission se faisant de plus en

¹⁷ Francis Poulenc, *op. cit.*

plus par le disque et la radio¹⁸. Mais Poulenc ne se limite pas à la gouaille parisienne, d'autres folklores plus traditionnels l'ont influencé. Par petites touches, apparaissent des effets sonores issus de différentes cultures : Espagne, Italie, Europe centrale et même l'Orient. Nous étudierons ultérieurement ces influences.

Nous l'avons vu, ce goût pour la chanson française et la musique légère chez Poulenc est directement lié à son enfance et son adolescence¹⁹. Mais, n'oublions pas dans quel contexte culturel et sous quelles influences évoluait le compositeur. Cette utilisation de la chanson urbaine ne se limite pas à Poulenc. Les compositeurs du XX^e siècle ne se bornent pas à utiliser des musiques d'inspiration « folklorisante » européennes ou extra européennes, mais élargissent leur source d'inspiration aux musiques populaires urbaines. En effet, la disparition progressive du mode de vie traditionnel dans la majeure partie de l'Europe occidentale, durant la première moitié du XX^e siècle, semble avoir entraîné avec elle l'inspiration folklorisante rurale chez certains compositeurs savants. Ils préfèrent désormais s'inspirer des musiques populaires urbaines. Par exemple Kurt Weill est influencé par le cabaret berlinois, Chostakovitch par les musiques de kiosque dans ses *Suites de jazz*.

La volonté de découvrir, d'intégrer des formes musicales populaires ne se limite plus aux musiques extra européennes ou aux folklores européens. Sous l'impulsion des mouvements sociaux du début du siècle, une forme urbaine de la musique populaire se développe en France à l'époque de Poulenc : la chanson et, plus particulièrement, la chanson des bals et cafés de la capitale. Certains compositeurs savants et intellectuels français de la première moitié du XX^e siècle partent à la découverte de la gouaille parisienne, comme certains ethnologues explorent des contrées reculées. Ainsi, Léger, Milhaud et Sauguet, coiffés d'une casquette, partent régulièrement à l'aventure dans les quartiers populaires de Paris. Dans ses *Notes sans musique*, Milhaud explique que d'un bistrot

¹⁸ L'enregistrement sonore étant une production définitive et figée, nous l'opposons à la tradition orale qui permet aux œuvres d'évoluer et de changer lors de nombreux « passages de main ». Laurent Cugny défend également cette idée de « régime phonographique » à propos du jazz : « Ce régime se caractériserait sommairement par le fait qu'il ne connaît pas la partition comme support de l'œuvre et première phase de sa réalisation. Mais il est différent d'une oralité « pure » en cela que l'enregistrement produit une trace fixée et (en principe) invariable, exprimant l'intention des auteurs, autorisant la répétabilité et par là le retour sur l'œuvre, ouvrant la possibilité de sa conservation, de sa transmission et de son analyse ». Laurent Cugny, *Analyser le jazz*, p. 69.

¹⁹ En 1954, Poulenc confiait à Claude Rostand : « Imaginez-vous qu'à seize ans, j'étais fasciné par un camarade, d'un an plus âgé que moi. Champion de boxe de son lycée, il était l'amant d'une piqueuse de bottines du quartier de la République, ce qui me semblait aussi chic qu'un mannequin de la rue de la Paix. Cette jeune personne, ravissante d'ailleurs, avait une sœur, plumassière, aussi jolie qu'elle. Tous quatre, nous fréquentions les caf'conc' et les théâtres du quartier. Avec quel enthousiasme je me souviens de l'énorme Jeanne Bloch dans *Prostitution, Vierge flétrie*, dont je rêvais de faire un opéra... », Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, douzième entretien, p. 135-136.

[...] célèbre pour ses tripes, [Fernand Léger et Blaise Cendrars et lui-même s'acheminaient] vers la rue de Lappe²⁰. De tous les petits cafés s'échappait le son de l'accordéon auquel se joignaient quelquefois une clarinette, un piston, un trombone et un violon. Des hommes à casquette, vêtus de chemises de couleur tendre, le col caché par un foulard vif dansaient avec de gentilles filles, si bien dressées qu'elles n'acceptaient jamais d'autres partenaires. [...] Les cris des consommateurs réclamant une fraîsette ou un rince-cochon dominaient parfois la musique. Ces spectacles étaient gais et animés ; boulevard Barbès et place des Alpes, l'atmosphère était toute différente ; derrière la Bastille, les Auvergnats de Paris dansaient la bourrée au son de la vielle et rue Blomet, les Antillais avec leurs femmes coiffées de madras, se réunissaient pour danser des biguines dont les rythmes inégaux rappelaient leurs îles, leurs palmiers, leurs savanes²¹.

Ce témoignage rend compte de la diversité de la vie populaire et festive parisienne ainsi que d'une nouvelle forme d'exotisme. L'accordéon, symbole de la guinguette, est bien sûr cité, mais les cultures se mélangent : les Auvergnats et les Antillais font partie de la fête et il est certain que nos « touristes en pays populaires »²² ont rencontré d'autres formes d'« ethnies ». Milhaud nous décrit tout simplement la naissance d'un nouveau genre populaire : le musette²³. L'origine de cette musique est le résultat du mélange²⁴ de différentes cultures : Auvergnats, Italiens, Manouches, Américains et Espagnols ont entre autres contribué à la naissance de ce nouveau style. Les impressions du compositeur et de ses amis sont multiples et concernent sans doute l'ensemble de leurs sens :

L'ouïe se révélera un paramètre capital, avec des airs et refrains aux accents familiers, mais à la physiologie néanmoins renouvelée, puisque teintée d'une couche accordéonistique innovante, et d'un cachet stylistique moderne. La vue quant à elle, transfigurera le contraste (et dilemme) entre pénombres inquiétantes des ruelles et impasses jugées « coupe gorge », et lueurs émanant des bals musette. L'odorat (par le biais des effluves d'alcools et autres odeurs de tabacs,

²⁰ « La rue de Lappe et son célèbre *Balajo*, bien qu'ils aient l'un et l'autre perdu leur éclat d'autrefois, conservent aujourd'hui encore une aura quasi mythique, cristallisée autour d'un amusement fortement teinté de dangerosité, ou du moins rêvé comme tel ». Eva Hubineau, *La Genèse du musette*, p. 114.

²¹ Darius Milhaud, *Notes sans musique*, p. 151-152.

²² Expression de Michel Faure, *Du néoclassicisme dans la France du premier XX^e siècle*.

²³ « Au sens propre, le bal musette (contraction du « bal à la musette »), renvoie à l'instrument initialement utilisé pour prodiguer la danse dans ces établissements. Mais d'où et de quand date cette tradition citadine autour du « musette » et de la danse, pourquoi et surtout comment s'est-elle développée ? Il est bien difficile de répondre avec précision à ces interrogations. Les études des divers historiens s'étant penchés sur la question corroborent l'ancrage et l'origine parisienne de ces établissements, mais le particularisme de ces bals réside avant tout dans leur caractère régional, disons même ethnique. Ce sont essentiellement des bals auvergnats, [...]. Ces bals dits « auvergnats » firent probablement leur apparition dès l'arrivée, l'installation, et l'organisation communautaire à Paris des premières souches d'émigrés en provenance du Massif central, apportant avec eux leurs danses, leurs musiques, leurs traditions ». Eva Hubineau, *op. cit.*, p. 120-121. La musette, ou plus exactement la cabrette, utilisée par les musiciens Auvergnats est un instrument à vent de la famille des bois (à anche double comme le hautbois). Le sac, en peau de chèvre (d'où le nom cabrette), se gonfle à la bouche comme une cornemuse.

²⁴ L'anthropologue François Laplantine utilise la naissance du bal musette pour définir la notion de métissage musical : « Rien ne paraît plus français, plus exclusivement français et même restrictivement parisien, que ce rythme populaire à trois temps de bal musette dansé d'une manière scandée en remuant les épaules. Et pourtant cette musique qui symbolise ce qu'il y a de plus « parigot » apparaît au début du XX^e siècle avec les Italiens fréquentant les bals de la Bastille apportant dans leurs bagages un instrument allemand : l'accordéon ». François Laplantine, *Son, images et langage*, p. 86.

sueur...), le goût (dans les consommations inhérentes au principe de ces cafés-dansants), et enfin le toucher (dans le frôlement entre cavaliers-cavalières, ou encore le doigté de l'accordéoniste) viendront parfaire une ambiance singulière, propice à l'évasion, soit à la distraction²⁵.

Dans son récit, Milhaud met l'accent sur un peuple en fête, la musique urbaine évoquée dans son témoignage est celle des bals musettes, des foires et des grandes fêtes. Par ailleurs, cette expédition en milieu populaire n'est pas un cas isolé. Il s'agit d'un phénomène de mode, dans son ouvrage consacré à la danse sociale, Henri Joannis-Deberne explique que :

1920-1940 fut l'âge d'or des bals musettes. Ils profitaient aussi de la vogue de l'encanaillement. Pour les gens du monde et les bourgeois délégués, il était devenu à la mode d'aller faire un tour chez Bousca ou au Balajo, rue de Lappe (à ses risques et périls). On n'y risquait pas sa vie mais peut-être son collier, sa montre ou, pour les femmes, la rencontre d'un mauvais garçon. C'est ce qui en faisait le charme²⁶.

D'autres compositeurs comme Honegger ne jugent pas opportun de se déguiser en ouvrier pour épier les gens du peuple. La production de ce dernier dans le style populaire, n'est pas anodine : quatre opérettes ainsi qu'une quarantaine de chansons de variétés. Pour lui, le peuple n'est pas uniquement celui des bals musettes mais également celui des grandes avancées de l'histoire et des révolutions ; il est « l'infatigable artisan de la Liberté, de l'Égalité, de la Fraternité »²⁷. Ce goût pour le populaire n'est cependant pas nouveau dans la musique française. Cette particularité est à la fois liée à un certain goût romantique de l'« exotisme » et à une situation politique et sociale nouvelle en Europe : la prise d'importance des couches populaires et ouvrières dans la société.

Le recours au populaire dans ces années-là est partiellement lié au siècle précédent. En France, les écrivains romantiques exaltaient déjà les traditions populaires, mais selon une conception régionaliste : Chateaubriand, Balzac²⁸, Nerval, George Sand, s'attachaient avant tout à décrire les traditions de leurs régions respectives. Cette vision des choses se ressentait également chez les compositeurs. Berlioz, au lieu de se plonger dans des recueils de chants folkloristes, faisait appel à sa mémoire auditive et aux souvenirs sonores du Dauphiné et de l'Italie. Poulenc, au XX^e siècle, fait de même en évoquant musicalement ses souvenirs de bal

²⁵ Eva Hubineau, *op. cit.*, p. 400.

²⁶ Henri Joannis-Deberne, *Danser en société*, p. 135.

²⁷ Michel Faure *Du néoclassicisme dans la France du premier XX^e siècle*, p. 223.

²⁸ Jacques Cheyronnaud, dans *Mémoires en recueils*, évoque les « superstitions de la musique » (formule de Balzac) p. 20. Cette expression est issue de *Pierrette* : « Ce pouvoir de réveiller un monde de choses graves, douces et tristes, n'est-ce pas le caractère des chants populaires, qui sont les superstitions de la musique, si l'on veut bien accepter le mot superstition comme signifiant tout ce qui reste après la ruine des peuples et surnage à leur révolution. » Balzac, *Œuvres complètes*, Paris, Société des Etudes Balzaciennes, 1956-1968, VI : 8. Cité par Jacques Cheyronnaud, *Mémoires en recueils*, p. 76.

musette à Nogent-Sur-Marne. Signe d'une tradition, d'un « esprit » français ? En effet, l'utilisation du folklore apparaissait déjà depuis la tradition des troubadours et des trouvères, qu'en est-il à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle en France ?

Pour Vincent d'Indy (1851-1931) et la Schola Cantorum, il s'agit de collecter et d'harmoniser les chansons ancestrales du fond de nos provinces²⁹. S'agit-il d'un parti pris conservateur ? En effet, ce compositeur appartenait au groupe Action Française, mouvement politique français nationaliste et royaliste. Ces travaux furent des éléments déclencheurs comme l'explique l'ethnomusicologue Yves Defrance :

Les premiers musicologues, qui étudièrent sérieusement ce fonds musical de transmission orale, bâtirent d'ailleurs des théories plus ou moins convaincantes sur l'origine des mélodies populaires de l'espace français, gauloise pour d'Indy (1882), orientale ou celtique pour Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1885), plutôt grégorienne pour son élève Maurice Emmanuel (1917). Ces travaux incitèrent la plupart des compositeurs français d'alors à puiser à cette source afin de « chanter selon leur arbre généalogique », comme le dira plus tard Jean Cocteau³⁰.

Par ailleurs, sous les auspices de la Schola Cantorum, Charles Bordes³¹ crée en 1905 la Société « Les chansons de France » (avec la participation d'Yvette Guilbert). De cette organisation naît une revue trimestrielle qui paraît de 1907 à 1913. Cette publication devient une tribune d'où est lancé un appel à collecte de chansons populaires des différentes régions de France. Le fonds collecté deviendra un précieux outil pour l'éducation nationale.

Camille Saint-Saëns (1835-1921) se comporte comme un grand voyageur ramenant ses souvenirs d'Espagne, de Scandinavie, de Grande-Bretagne, du Congo, d'Égypte. Citons pour exemple son 5^e *Concerto pour piano et orchestre* nommé *L'Égyptien*. Mais certaines régions de France intéressent également le compositeur : l'Auvergne (*Rhapsodie d'Auvergne*, 1884), le Nivernais (*Javotte*, 1896) ou la Corse (*L'Ancêtre*, 1906).

Debussy s'intéresse aux folklores étrangers, à travers l'Espagne et l'Indonésie. Cette influence touche directement le langage musical du compositeur : certaines échelles sont

²⁹ Historiquement, la première collecte scientifique de chants populaires en France remonte à 1853. Il s'agit de l'Enquête Fortoul (1852-1857). Hippolyte Fortoul, ministre de l'instruction publique et des Cultes, fixe par arrêté l'organisation du Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de la France. Ce comité aura, entre autres, la charge d'élaborer un *Recueil général des poésies populaires de la France*. Jacques Cheyronnaud, *ibid.*, p. 11. « La suite est bien connue. La publication ainsi envisagée ne verra jamais le jour comme telle. Le manuscrit sera déposé à la Bibliothèque nationale en 1876 : il formera six importants dossiers dans lesquels puiseront des générations de folkloristes depuis la fin du siècle et que le public... peut toujours consulter de nos jours ». *ibid.*, p. 26. La publication en commence seulement aujourd'hui grâce à M.B. Le Gonidec.

³⁰ Yves Defrance, « Musiques traditionnelles de l'espace français », dans *Le commentaire auditif de spécialité. Recherches et propositions*, dir. Danièle Pistone, Paris, Université Paris-Sorbonne, Observatoire musical français, série « Conférences et Séminaires », n° 37, 2009, p. 75-113.

³¹ Compositeur français (1863-1909), publié, en 1897, une collecte de chants populaires, commandée par le ministère de l'Éducation publique.

utilisées de manière plus approfondie et de façon moins anecdotique que par le passé. Les influences populaires françaises dans son œuvre prennent surtout la forme de quelques citations de chansons enfantines. Par exemple, les dernières mesures de son célèbre « Doctor Gradus ad parnassum », extrait des *Children's corner*, prennent l'allure d'une comptine. Par ailleurs, le compositeur de *La Mer* emprunte un grand nombre de classiques du type *Au clair de la lune*, *La Tour prends garde*, *Dodo*, *l'enfant do*, *Nous n'irons plus au bois*, etc.

Modérément animé



Exemple 1 : Claude Debussy, « Doctor Gradus ad parnassum », *Children Corner* (1906-1908), Paris, Durand, 1908, p. 5

Chez Satie la musique populaire prend la forme de chansons de cabaret, composées pour Le Chat Noir : *Poudre d'or*, *Tendrement* ou *Je te veux* par exemple. Ces chansons sont interprétées par Paulette Darty³² et Vincent Hyspa³³, accompagnés par le compositeur. Affectionnant tout particulièrement ces lieux nocturnes que sont les cabarets³⁴, Satie se forge une expérience de pianiste accompagnateur et de chef d'orchestre : il se familiarise ainsi avec le répertoire populaire montmartrois. Par ailleurs, la musique du maître d'Arcueil s'enrichit d'une tradition que ce dernier pense populaire³⁵ ; ce sont des citations de thèmes tirés du répertoire de l'opérette et de l'opéra-comique, mais aussi des mélodies célèbres de Beethoven, Clementi ou Chopin. Ce répertoire est celui de la petite bourgeoisie, « folklore des mélomanes petits bourgeois », comme le désigne Michel Faure³⁶. L'analogie entre ce répertoire et la musique populaire vient principalement du fait que ces thèmes célèbres font partie d'un folklore imaginaire³⁷. Tel thème d'une symphonie de Beethoven ou tel air d'un opéra de Verdi sont sifflés ou chantés par une population de mélomanes n'ayant pas forcément une connaissance approfondie des œuvres ou ne connaissant pas leurs auteurs.

La synthèse populaire lancée par Cocteau, Satie et les Six³⁸ consiste en l'union sacrée de la musique avec la littérature, la peinture et la politique : ce programme est principalement réalisé par Poulenc et Milhaud. Chez Poulenc cette tendance prend plusieurs formes : évocations champêtres et pastorales (*Concerto champêtre*), utilisation d'effets de cafés-concerts et de cabarets (certains airs des *Mamelles de Tirésias*, certaines mélodies et d'une façon diffuse, une grande partie de son œuvre). L'évocation de la musique populaire

³² Paulette Darty (1871-1939), chanteuse et comédienne française.

³³ Vincent Hyspa (1865-1938), auteur et chansonnier français.

³⁴ Ces lieux nocturnes sont à la source d'un déplacement de la signification du mot art. En effet, la fréquentation de ces lieux par des musiciens « savants » contribue à la création d'un nouvel art musical recherchant ses racines dans un nouveau type de folklore urbain. « Tous ces lieux et leurs artistes apparaissent et disparaissent au gré des modes et des faillites, et ce caravansérail montmartrois bigarré et kaléidoscopique, néanmoins très excitant, dans lequel Satie était plus souvent spectateur qu'acteur a contribué à forger sa vision pessimiste de l'art et surtout à déplacer ce qu'on entendait à l'époque par le mot Art. Il y a puisé la jouvence d'un nouveau folklore et la fascination pour les petites formes et pour l'écume de la mémoire : l'effet irrésistible d'une mélodie bien tournée, et d'une harmonie surprenante, aussi fortes qu'un regard... » Jean-Pierre Armengaud, *Erik Satie*, p. 176.

³⁵ Michel Faure, *Du néoclassicisme dans la France du premier XX^e siècle*.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ « Dans la France de la fin du siècle, qui a perdu son folklore, Satie, comme Chabrier, comme Offenbach, se réinvente une musique populaire où prendre ses racines : ce sont à la fois les chansons de café et les airs d'opérette d'une qualité pour le moins « inégale », tels que son père les éditait lorsqu'il était étudiant. Francis Poulenc saura plus tard retenir la leçon. Ces citations servent au compositeur [Satie] à accuser la parabole et à épinglez les musiques à la mode, voire les musiques des compositeurs stars du XIX^e siècle, Beethoven, Chopin, Saint-Saëns, Wagner [...] », Jean-Pierre Armengaud, *op. cit.*, p. 28-29.

³⁸ « Afin de poursuivre l'exemple d'Erik Satie, Jean Cocteau et ses amis compositeurs se rendent dans des établissements parisiens afin de divertir, notamment au restaurant montmartrois le Petit-Bessonneau, ainsi qu'au Thé Butterfly, situé dans le quartier Saint-Honoré [...]. Par la suite, ils se rejoignent rue Demours, dans un établissement clandestin dénué de tout mobilier et dirigé par un ancien forçat du nom de René de Amouretti ». Carol Gouspy, *Les Divertissements parisiens et leur influence sur les compositeurs*, p. 384.

peut prendre aussi l'apparence de thème aux allures de comptines : *Le Bal Masqué* (« Car on l'a mené en terre avec son premier né », « Chipons de la graisse d'oie doye, doye, doye... ») :

Blanche = 104



Exemple 2 : Francis Poulenc, *Le Bal masqué* (1932), Paris, Salabert, 1932, p. 10

Blanche = 104



Exemple 3 : Francis Poulenc, *Le Bal masqué* (1932), Paris, Salabert, 1932, p. 18

Dans ces exemples, le compositeur s'approprie une forme populaire et la déstructure. Les thèmes prennent une apparence très enfantine ; les rythmes sont simples, les mélodies reposent sur des mouvements conjoints ou sur l'arpège d'un accord parfait majeur. Poulenc ne le fait pas à titre expérimental, son langage musical s'accommode de façon naturelle aux formes populaires tout en intégrant des éléments harmoniques plus personnels.

Milhaud utilise des éléments de musiques populaires pour varier son langage. Son emprunt aux échelles du blues (plus particulièrement aux degrés mobiles de celui-ci) va dans le sens de la polytonalité. Dans un blues en *do* majeur³⁹, des *mib* mélodiques cohabitent avec des *mi* naturels harmoniques. Mais l'harmonie n'est pas le seul domaine exploité par ce compositeur. Son intérêt pour les musiques populaires l'incitera à utiliser un grand nombre de percussions et de rythmes latino-américains dans ses œuvres. Du Brésil, il rapportera une carte postale musicale alliant une forme rondo classique européenne à un rythme effréné de samba : *Le Bœuf sur le toit*.

Nous pourrions multiplier les exemples d'emprunts et d'assimilation d'éléments populaires dans la musique dite « savante » du début du XX^e siècle, mais nous sortirions du cadre de notre sujet : Poulenc et le populaire et plus particulièrement la chanson parisienne. Sans rejoindre le point de vue quasi marxiste du musicologue Michel Faure, nous ne pouvons pas ignorer le contexte socio politique de l'époque. En effet, sous la forte influence des revendications sociales, l'art « savant » se modifie et doit composer avec cette nouvelle donne. Par conséquent la langue musicale suit partiellement les mouvements sociaux⁴⁰. Les vents et les percussions prennent le dessus sur les douces cordes, le piano romantique symbole de réussite bourgeoise devient piano « bastringue » :

L'attention des cercles sociaux où l'habitude n'est pas de soigner sa langue et de parler à mi-voix est à ce prix. On frappe désormais du poing sur la table. On use du style direct. On tranche à l'emporte-pièce... Cocteau et ses amis se déprennent pareillement de leur rhétorique fleurie. Ils empruntent aux flonflons des faubourgs. Le tuba, le cornet, le saxo sont à la musique ce que sont les expressions argotiques à la littérature. À la trappe les signes extérieurs de richesse culturelle ! Les barbares déferlent ? Evitons de se désigner comme leurs ennemis. Soyons des leurs ! L'intégration des ouvriers dans la société du XX^e siècle conduit la bourgeoisie à changer d'apparence⁴¹.

En lisant ces quelques lignes de Michel Faure, nous pourrions comprendre que finalement Cocteau et les Six n'ont pas le choix. « Le couteau sous la gorge », ils doivent composer en « argot » pour ne pas se faire couper la tête. Certes, le contexte politique agit sur

³⁹ *Do blues* : *do, mi b, fa, fa#, sol, sib, do*.

⁴⁰ Lutte des classes, mouvements ouvriers, grandes grèves.

⁴¹ Michel Faure, *op. cit.*, p. 243.

l'esthétique de l'époque, mais il ne s'agit pas de la Révolution russe ! Coller une étiquette « populiste » aux Six les réduit à une seule voix et à une seule pensée : chacun des musiciens a sa propre personnalité. Certains d'autres eux s'engagent politiquement : Louis Durey rejoint le Parti communiste français au milieu des années trente.

Nous l'avons vu, Francis Poulenc est intimement lié à la musique populaire parisienne depuis sa plus tendre enfance. Ce goût pour cet art populaire peut être analysé comme une forme de rejet de ses origines bourgeoises. En effet, le nom Poulenc est associé à la riche industrie chimique Rhône-Poulenc. Bien qu'il s'en soit défendu lors d'entretiens avec Claude Rostand⁴², le compositeur du *Bal masqué* n'a jamais vraiment connu de soucis matériels. Parallèlement, il n'a jamais caché cet encaissement, ce goût pour la gouaille parisienne. Dans une émission radiophonique de la série *À bâtons rompus* consacrée à Maurice Chevalier⁴³, il fait cet aveu :

Un stylo revendu à un camarade du lycée Condorcet m'assurait deux entrées à l'Eldorado et à la Scala⁴⁴, et une fois – oh profanation –, j'ai pu revendre sur les quais, grâce à la complicité de notre cuisinière, un recueil de sonates de Beethoven, ce qui, ensuite, me permit d'applaudir Mistinguett aux Folies-Bergère⁴⁵.

Avec cet aveu, le Poulenc « voyou », selon l'expression de Claude Rostand, se dévoile. Un stylo, le recueil des sonates de Beethoven sont revendus pour assister à des spectacles sans doute peu recommandés à un lycéen issu de la bourgeoisie parisienne⁴⁶. Cette attirance pour la musique populaire prend chez notre compositeur l'apparence d'une crise identitaire : en réponse à une scolarité « forcée », Poulenc vend un stylo. De plus ce type d'anecdote rend son acteur sympathique en lui donnant l'image d'un jeune prodige incompris par sa famille.

⁴² Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*. Lors du 8^e entretien Francis Poulenc répond à Claude Rostand (à propos d'une tournée en Afrique du Nord, en mars 1934, avec Modrakowska) : « Mais non ! mon cher Claude. Je vois que ce besoin d'argent vous surprend. Evidemment mon nom est coté en bourse et même plus sûrement qu'en musique. Mais mon père, retiré des affaires bien avant la guerre de 14, était mort peu de temps après, ne me laissant pas du tout cette aisance que tout le monde supposait. Comme je n'aime pas vivre médiocrement et qu'en 1927 j'avais acheté la maison de Touraine [!] où nous avons eu notre premier entretien, il me fallait, impérieusement, faire de l'argent. » p. 90.

⁴³ Série d'émissions radiophoniques réalisées entre 1947-1949. Nous nous référons au texte rétabli par Lucie Kayas dans Francis Poulenc, *À bâtons rompus, écrits radiophoniques*.

⁴⁴ L'Eldorado, café-concert situé 4 boulevard de Strasbourg à Paris, ferma en 1932 et fut démoli. La Scala se trouvait au 13 boulevard de Strasbourg ; elle se transforma en cinéma en 1936.

⁴⁵ Francis Poulenc, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁶ Jean Cocteau, également d'origine bourgeoise, ne cache pas non plus ce type d'« escapades » : [...] Quand j'étais au collège, j'allais le dimanche à l'Eldorado avec mes camarades. Nous réunissions nos économies pour louer l'avant-scène et pour jeter des bouquets à Mistinguett. Elle chantait : *Je suis la femme torpille, pille, pille*, secouait ses boucles et les bouillons de sa jupe de gommeuse. Ensuite, nous allions l'attendre à la porte des artistes, rue Saint-Martin. » Extrait d'un article paru le 21 avril 1919 dans *Paris-Midi* (Jean Cocteau, « Le Rappel à l'ordre » (1/1918-1926), dans *Œuvres complètes*, vol. 9, p. 81).

En effet, son père exigeait qu'il termine ses études générales ; par conséquent le jeune homme ne fréquenta ni le Conservatoire, ni la Schola Cantorum. Le recueil de sonates, quant à lui, symbolise certaines personnes que fréquentaient ses parents. En 1954, le compositeur déclarait à Claude Rostand :

Ma mère avait une amie que j'avais surnommée « la raseuse ». [...] Cette pauvre femme, à l'aspect austère, s'était consolée de ses infortunes conjugales dans le sein de la *Schola Cantorum*. Elle pensait que là, grâce aux recettes qu'on y donnait à des ingénieurs, des médecins, des officiers de marine, pour faire de la musique *gaie* avec quelques thèmes populaires, elle retrouverait la paix et le bonheur...[...] Néophyte ardente d'un culte que seule la personnalité de Vincent d'Indy excusait, elle avait adopté avec frénésie les ukases de la rue Saint-Jacques : les sonates de Mozart, chères à ma mère, n'étaient pas des sonates, celles de Schubert et de Chopin non plus, quant à celle de Liszt !!!
Hors Beethoven et Franck point de salut. Et vive la forme cyclique⁴⁷ !!!!!

Nous le voyons, en 1954, Francis Poulenc éprouve le besoin de situer voire de justifier son esthétique en se référant à son adolescence. Un besoin naturel pousse ce jeune homme de bonne famille à s'émanciper. « En douce », il assiste à des spectacles de variétés en revendant deux objets symboliques : un stylo, symbolisant son père et une scolarité quelque peu forcée, ainsi que le recueil des sonates de Beethoven, représentant peut être la rigueur d'une formation musicale académique qu'il ne connaîtra d'ailleurs jamais. De ces échappées nocturnes naîtront une culture, un goût certain pour la chanson populaire parisienne : le jeune bourgeois s'émancipe musicalement et prend connaissance de ce qui sera son « folklore du XX^e siècle », c'est-à-dire la « gouaille » parisienne.

Le compositeur ne cherchera jamais à renier cette influence⁴⁸ et restera tout au long de sa vie un amateur éclairé de chansons, en 1954 il déclarait à Claude Rostand :

Chevalier, Dieu merci, est toujours là pour nous enchanter. Chevalier chantait, entre autres, une chanson qui m'enivrait. *Si j'étais fatigué* était le titre. [...] Cette chanson m'a influencé jusque dans certaines prosodies des *Mamelles de Tirésias*⁴⁹.

Comme l'expliquait en 1942 le célèbre ethnomusicologue André Schaeffner :

Le musicien compose ses œuvres et il compose avec des suggestions de tous ordres, de tous degrés : suggestions aussi bien dues au hasard des rencontres que proprement sollicitées [...] ⁵⁰.

Le style de Poulenc ne peut être dissocié de cette influence populaire ; qu'elle soit subie (contexte social et politique) ou provoquée (opposition aux origines bourgeoises).

⁴⁷ Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 14-15.

⁴⁸ Même si, paradoxalement, il fustige tout mélange des genres.

⁴⁹ Francis Poulenc, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁰ André Schaeffner, « Musique savante, musique populaire, musique nationale » (1/1942), texte établi par Denise Paulme et présenté par Jean Jamin, *Gradhiva*, n° 6, 1989, p. 80.

1.1.2. La musique légère

Si le mot folklore, dans la bouche de Francis Poulenc est synonyme de chanson et de gouaille parisienne, l'« exquise mauvaise musique », quant à elle, se trouve plutôt apparentée à la musique légère. Elle recouvre, dans l'esprit du compositeur du *Bal Masqué*, les pages instrumentales les plus légères de Grieg et Tchaïkovski, des œuvres de Cécile Chaminade⁵¹ ou Louis Ganne⁵², mais aussi la « mélodie italienne », c'est-à-dire des pages vocales de Puccini ou Bellini. En 1953, lors de son premier *Entretien avec Claude Rostand*, le compositeur évoque des souvenirs musicaux d'enfance liés à la personnalité de sa mère qui

[...] jouait du piano d'une façon exquise. [...] Ses musiciens préférés étaient Mozart, Chopin, Schubert et Schumann. [...] Mais dénuée de snobisme artistique, [elle] se permettait ce qu'elle appelait de *petites fantaisies*, à savoir quelques pièces de Grieg ou la célèbre *Romance* de Rubinstein. [...] ⁵³.

Après avoir joué quelques mesures de cette *Romance*, Poulenc poursuit en déclarant :

C'est d'elle, sans doute, que je tiens ce goût pour ce que j'ai baptisé « l'adorable mauvaise musique ». Quelques mesures de la *Berceuse* de Grieg, toutes proches de Borodine, m'enchantent encore aujourd'hui.

(*Francis Poulenc en joue les huit dernières mesures.*)⁵⁴

Il peut sembler étrange de classer Grieg ou Rubinstein parmi les compositeurs de musiques légères, mais il était de bon goût, au début du XX^e siècle, de rejeter un grand nombre de compositeurs italiens, russes ou scandinaves. En ce qui concerne Grieg, la situation s'est détériorée au moment de l'affaire Dreyfus⁵⁵. En septembre 1899, le compositeur norvégien refuse l'invitation des Concerts Colonne au moment de la révision du procès. Dans un journal de Francfort, il déclare en outre refuser de revenir sur la terre de l'injustice. Lors de son retour en France en 1903, les esprits sont loin d'être apaisés. Son apparition, au Châtelet, est accueillie par des sifflets et des tumultes. Le 20 avril 1903, Claude Debussy écrit :

M. E. Grieg est ce compositeur scandinave qui fut si peu gentil pour la France lors de « L'Affaire... ». Dans une lettre en réponse à une invitation de M. Colonne à venir diriger son orchestre, M. Grieg déclara nerveusement qu'il ne voulait plus mettre les pieds dans un pays qui comprenait si mal la liberté... La France dut donc se passer de M. Grieg, mais il paraît que

⁵¹ Cécile Chaminade (1857-1944), compositrice et pianiste française.

⁵² Louis Ganne (1862-1923), compositeur français.

⁵³ Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 13.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁵ Christian Goubault, « Grieg et la critique musicale française », dans Harald Herresthal et Danièle Pistone (dir.), *Grieg et Paris*, p. 146.

M. Grieg ne peut se priver de la France, puisque aujourd'hui il veut bien... passer l'éponge et les frontières pour conduire cet orchestre français, objet de son mépris scandinave de jadis... Par ailleurs, « l'Affaire » se meurt et M. Grieg a près de soixante ans⁵⁶ !

Les critiques du compositeur de *Pelléas et Mélisande* ne se bornent pas uniquement à ces propos revanchards mais visent aussi l'œuvre de Grieg :

À ce propos a-t-on remarqué comme les gens du Nord deviennent insupportables quand ils veulent être du midi ? La fin de ce Concerto [le *Concerto en la mineur* de Grieg], qui rappelle la manière de Leoncavallo en est un exemple étonnant, le piano y « pifférisse » si j'ose m'exprimer ainsi et l'orchestre le seconde avec une truculence et un débordement de couleur, à croire que l'on n'en sortira qu'avec une bonne insolation [...] ⁵⁷

Claude Debussy n'épargne pas les gens du nord mais d'autres n'hésitent pas à s'insurger contre la musique italienne lorsque celle-ci leur semble trop légère. Ainsi, le 15 janvier 1903, dans la revue *Musica*, Charles Joly s'indigne de la programmation de *Paillasse* de Leoncavallo à l'Opéra de Paris :

Il est un point sur lequel tout le monde s'est trouvé d'accord : c'est la vulgarité de la musique. Vulgarité voulue, a-t-on dit. C'est bien possible, après tout, malgré que cette vulgarité se retrouve encore aggravée dans *La Bohème* du même auteur ; et sans doute que, là aussi, c'est voulu. Alors il est entendu que personne ne peut lutter avec M. Leoncavallo sur le terrain de la vulgarité : à lui le pompon⁵⁸.

Quant à Tchaïkovski et Rubinstein, la presse musicale française les présentait ainsi en 1907 (pendant l'enfance de Poulenc) :

[...] Tchaïkovski, musicien inégal, trop vanté par les uns, trop décrié par les autres ; il écrivit dans un style cosmopolite, souvent vulgaire, mais habile et par moment inspiré. [...] Anton Rubinstein a les mêmes défauts, mais pas les mêmes qualités. S'il put conquérir, comme pianiste, une renommée presque égale à celle de Liszt, il ne restera point, par contre, comparable au maître de Weimar par la musique qu'il a produite, musique inconsistante et d'un charme vulgaire autant que superficiel⁵⁹.

Ces anecdotes illustrent l'état d'esprit de début de siècle : de multiples tensions politiques, sociales et partisans agitent la société. La musique n'est pas épargnée : il est de bon goût de rejeter ou de classer dans la catégorie de la « musique légère » toute musique issue d'un pays ou d'une culture que l'on méprise. De plus, certains genres « légers » sont en déclin depuis la fin du XIX^e siècle. C'est le cas de l'opérette française qui, d'une certaine

⁵⁶ Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 153.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁸ Charles Joly, « Chronique du mois », *Musica*, 15 janvier 1903.

⁵⁹ Michel-Dimitri Calvocoressi, « La Musique russe », *Musica*, 27 mai 1907. Il faudra attendre les années 20 pour que Tchaïkovski soit considéré (grâce à Stravinski) comme un compositeur sérieux. Poulenc nous le rappelle en 1954 : « N'oubliez pas qu'en 1923, Tchaïkovski, enchantement de ma jeunesse, venait d'être dédouané par Stravinski ». Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 55.

manière, rappelle trop l'Empire⁶⁰. Cette différenciation entre musique sérieuse (Mozart, Beethoven) et « petites fantaisies » en est la parfaite illustration. Les propos de Francis Poulenc, lors de ses entretiens avec Claude Rostand, sont donc partiellement influencés par ce contexte sociopolitique. Par ailleurs, cette musique est méprisée à cause de son contenu « vulgaire », c'est-à-dire trop proche du peuple. Ces critiques émanent principalement de revues destinées à des lecteurs issus de la bourgeoisie. L'invasion des théâtres et des opéras par des sujets venant du « monde d'en bas » effraie les classes privilégiées : ont-elles peur de se faire déposséder de leurs biens ?

Pour le compositeur du *Bal masqué* la musique légère possède des caractéristiques précises. Selon Poulenc, l'« exquise mauvaise musique » se définit par une simplicité émanant d'une harmonie minimale à laquelle s'ajoute une ligne mélodique très facile à mémoriser. Ces caractéristiques la rapprochent de la musique populaire, c'est pour cette raison que nous prenons le temps de l'évoquer. Le compositeur tente parfois, par le biais de la provocation, de définir cette « exquise mauvaise musique » ; c'est ainsi qu'il l'évoque en 1947 (ou 1948) à l'antenne (dans son émission *À Bâtons rompus*) :

Nombre de vous sont aujourd'hui en vacances. Aussi bien pour ceux qui grelottent dans une maison de campagne fraîchement réouverte que pour ceux qui sagement sont restés au foyer hivernal, j'ai choisi ce soir un sujet facile et plaisant. Ce sera mes œufs de Pâques : je vais vous parler de la délicieuse mauvaise musique. Qu'est-ce que la délicieuse mauvaise musique ? Pour moi, elle a le charme de certaines femmes qu'on désire et qu'on n'aimera jamais. Quelques-uns parmi vous seront choqués de ce que j'ai rangé la *Méditation de Thaïs* dans la mauvaise musique. D'autres condamneront en bloc cette émission. Tant pis, qu'ils ferment tout de suite leur radio [...] ⁶¹.

Cette définition est très personnelle, d'autant plus que Poulenc ne précise pas pourquoi il utilise le terme « mauvaise ». Certes, nous devinons qu'il fait ironiquement allusion à un certain « snobisme » qui consiste à rejeter toute forme de musique dite « légère » ou sentimentale. À l'issue de cette définition, il explique que l'œuvre de Massenet évoque chez lui des souvenirs d'enfance associés à « une vision érotico-bourgeoise »⁶². Il classe la *Méditation de Thaïs* « dans le style carte postale lascive »⁶³.

Une telle explication, expressément subjective⁶⁴, est difficilement utilisable hors de son contexte et ne peut pas fonctionner en tant que grille de lecture. Finalement, tout type de

⁶⁰ Danièle Pistone, *La Musique en France de la Révolution à 1900*, p. 77.

⁶¹ Francis Poulenc, *À bâtons rompus, écrits radiophoniques*, p. 62.

⁶² *Ibid.*, p. 63.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Rappelons cependant que la musique de Massenet est liée à une certaine féminité : « On l'a répété cent fois M. Massenet est un grand poète de l'âme féminine : j'aurais dû dire que ce qui le prédispose à créer, c'est la vision d'une certaine figure de femme dans le milieu qui lui correspond. Ses préférences idéales lui ont presque

musique peut rentrer dans la catégorie « exquise mauvaise musique », d'ailleurs Poulenc le reconnaît un peu plus loin :

Dans le fond, ne croyez-vous pas, chers auditeurs, que la délicieuse mauvaise musique c'est celle qui sert de véhicule à nos plus capiteux souvenirs⁶⁵ ?

Poulenc poursuit son émission avec d'autres exemples d'« exquise mauvaise musique » tirés d'œuvres de Massenet, Chaminade et Grieg, puis conclut par une nouvelle définition qui est cette fois plus précise :

La délicieuse mauvaise musique est une arme à deux tranchants. La facilité mélodique qu'elle implique, si elle n'est pas soigneusement endiguée, finit par noyer son auteur⁶⁶.

Cette pensée nous renvoie à ce qu'écrivait Jean Cocteau en 1918 dans le *Coq et l'Arlequin* :

Le charme exige un tact parfait. Il faut se tenir au bord du vide. Presque tous les artistes gracieux y tombent. Rossini, Tchaïkovski, Weber, Gounod, Chabrier [en note : aujourd'hui Francis Poulenc], penchent mais ne tombent pas. Une racine profonde leur permet de pencher très loin⁶⁷.

L'auteur du *Coq et l'Arlequin* n'en dit pas plus à propos de cette « racine profonde ». Nous devinons que la facilité mélodique des compositeurs cités aurait pu les conduire à dépasser une certaine limite ; celle du bon goût. Le charme n'est pas synonyme de mièvrerie ; la technique (la « racine profonde ») et un véritable métier de compositeur évitent la vulgarité tout en renforçant la qualité de l'émotion suscitée. D'une certaine façon, cette pensée rejoint celle de Camille Saint-Saëns :

Tant il est vrai que le métier n'est pas inutile ! D'aucuns le dédaignent, n'admettent que l'inspiration. L'inspiration, c'est la matière précieuse et indispensable, le diamant brut, le métal vierge ; le métier, c'est l'art du lapidaire et du joaillier, ce qui revient à dire que c'est l'Art lui-même. Ceux qui méprisent le métier ne seront jamais que des amateurs⁶⁸.

La problématique de notre étude est de savoir de quelle manière l'œuvre de Poulenc est influencée par la musique populaire et par extension par la musique légère. En effet, les

toujours désigné comme sujet de rêverie musicale quelque belle héroïne amoureuse. Mais il ne faudrait pas, cependant, ne voir en lui qu'un ardent et ingénieux psychologue, et négliger de proclamer son prodigieux talent descriptif. Les paysages, les intérieurs, les ciels qui abondent dans ses œuvres, attestent tour à tour son esprit d'observation et sa faculté contemplative ». Reynaldo Hahn, « L'œuvre de Massenet », *Musica*, 25 novembre 1906.

⁶⁵ Francis Poulenc, *op. cit.*, p. 64.

⁶⁶ Francis Poulenc, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁷ Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 110. N.B : les crochets signalent ici une note en bas de page dans le texte de Cocteau.

⁶⁸ Camille Saint-Saëns, « Les faux chefs d'œuvre de la musique », *Musica*, juillet 1903.

frontières entre musiques populaires et légères sont poreuses, elles possèdent un certain nombre de points communs : mélodies « faciles » reposant sur les degrés principaux de l'harmonie, absence de développement et forme simple. Mais comment définir cette notion de musique légère ? Et quelles musiques pouvons-nous classer dans cette catégorie ?

La musique légère regroupe un très large panorama musical couvrant bien sûr l'opérette mais aussi les danses de salons, les programmes des orphéons, des fanfares, des kiosques, des musiques militaires, les musiques de film et par extension tout répertoire d'origine populaire c'est-à-dire les folklores régionaux et nationaux. Mélodies faciles à retenir, harmonies et formes simples caractérisent toutes ces musiques : le rapprochement avec la musique populaire est donc facile à faire.

Nous le savons, Francis Poulenc ne cache pas son attirance pour les musiques populaire et légère. Ces musiques évoquent son enfance et son adolescence mais surtout le souvenir de sa mère qu'il perdit prématurément en 1915. Lorsqu'il évoque ces périodes, il ne peut s'empêcher de penser à cette dernière qui jouait au piano « de petites fantaisies »⁶⁹. En employant l'expression « petites fantaisies », le compositeur indique une échelle de valeurs à l'intérieur de la musique dite savante.

Dans le monde bourgeois et cultivé du début du XX^e siècle, il existe deux musiques : la première est destinée à l'esprit, elle s'écoute « la figure entre les mains »⁷⁰, la seconde est destinée au corps, elle fait partie des distractions. Poulenc est bien conscient de cette réalité, mais il est surtout conscient du fait que la musique dite « légère » possède un grand nombre de qualités : ses mélodies sont riches, ses harmonies simples sont efficaces, la brièveté de ses formes démontre que tout peut être « dit » en quelques instants. Pour être « exquise » ou « admirable », la « mauvaise musique » doit avoir des qualités proches de celles d'une œuvre populaire. La musique légère est le « folklore de la bourgeoisie ». S'agit-il de souvenirs « affectifs » de son enfance (liés au souvenir de sa mère) ou d'un choix esthétique influencé par Cocteau ? En effet, ce dernier déclarait en 1918 :

La mauvaise musique méprisée par les beaux esprits est bien agréable. Ce qui est désagréable, c'est leur bonne musique.

Prenez garde à la peinture, disent certaines pancartes. J'ajoute : Prenez garde à la musique.

Attention ! Soyez bien sur vos gardes, car seule parmi tous les arts, la musique vous tourne autour.

⁶⁹ Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 19-20. Voir citation p. 28 de cette thèse.

⁷⁰ Jean Cocteau, *op. cit.*, p. 79 : « *Pelléas*, c'est encore de la musique à écouter la figure dans les mains. Toute musique à écouter dans les mains est suspecte. Wagner, c'est le type de la musique qui s'écoute dans les mains ».

Il faut que le musicien guérisse la musique de ses enlacements, de ses ruses, de ses tours de cartes, qu'il l'oblige le plus possible à rester en face de l'auditeur⁷¹.

Les propos de Cocteau prennent la forme d'un manifeste esthétique avec une ardente volonté de s'opposer aux idées établies. Selon le poète, un véritable art français ne doit pas avoir honte de ses racines populaires. Lorsqu'il parle de « leur bonne musique » il évoque surtout l'influence du wagnérisme et de la musique russe. Il ne condamne pas Wagner ou les cinq Russes⁷² mais les compositeurs français s'inspirant de ces derniers :

La musique russe est admirable parce qu'elle est la musique russe. La musique française russe ou la musique française allemande est forcément bâtarde, même si elle s'inspire d'un Moussorgski, d'un Stravinsky, d'un Wagner, d'un Schoenberg. Je demande une musique française de France⁷³.

Poulenc a certainement trouvé une résonance, une affinité intellectuelle chez son ami Cocteau mais il reste plus mesuré. Il n'oppose pas bonne ou mauvaise musique, il préfère rire au comportement « snob » de ses contemporains en qualifiant d'« exquise mauvaise musique » la musique dite « légère ». D'autre part, grâce à ses rencontres avec Honegger, Durey, Tailleferre, Milhaud et Satie, il fut très tôt (vers 1917) exposé à une esthétique de la légèreté et de la transparence. Le manifeste de Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, permet de comprendre l'esprit du Groupe des Six. Son auteur y défend l'art de Satie, celui d'une musique dépourvue de tout pathos :

Le café-concert est souvent pur ; le théâtre toujours corrompu [...]. Le music-hall, le cirque, les orchestres américains des Nègres, tout cela féconde un artiste au même titre que la vie⁷⁴.

Âgé de dix-neuf ans à la parution de ce manifeste, Poulenc n'a pas de mal à adhérer aux idées et à l'esthétique de Cocteau. Dans cette dynamique, il compose les œuvres suivantes : *Les Cocardes* (1919), *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921, œuvre collective des Six), *Le Bal masqué* (1932), *Les Chansons villageoises* (1942) et *Les Mamelles de Tirésias* (1944), le *Concerto pour piano* (1949) qui est inspiré par un Paris populaire, ainsi que la valse musette *L'Embarquement pour Cythère* (1951).

Nous pourrions passer ainsi en revue une grande partie du catalogue de l'œuvre de Poulenc, y compris sa musique religieuse, tant ce « folklore » et cette « exquise mauvaise

⁷¹ *Ibid.*, p. 50-51.

⁷² Alexandre Borodine (1833-1897), Mily Balakirev (1837-1910), Modeste Moussorgski (1839-1881), Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908), César Cui (1853-1918).

⁷³ Jean Cocteau, *op. cit.*, p. 58.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 62-63.

musique » exercent une réelle influence sur son écriture. Ce qu'il admirait le plus dans ce répertoire, c'était l'invention mélodique et l'écriture vocale, dont le mélodiste qu'il était, sut toujours se souvenir. Par ailleurs, il n'est pas inutile de rappeler qu'il n'a jamais suivi d'enseignement musical institutionnel. Par conséquent, son goût pour la musique légère et la chanson, ne fut contredit par aucun professeur de fugue, de contrepoint ou de composition du Conservatoire de Paris.

La musique légère, ou plus exactement l'« admirable mauvaise musique », s'apparente au style de Poulenc. En effet, de nombreuses connexions et de nombreuses ressemblances existent entre le « style léger » et le « style » du compositeur des *Mamelles de Tirésias*. Tous deux sont résolument tonals. La musique légère européenne est fondée sur des mélodies diatoniques : l'écriture de Poulenc repose également sur des mélodies tonales (quelques rares fois modales) avec toutefois une tendance à éviter la résolution obligée de certains degrés qui rappelle la musique ancienne. Cette particularité est flagrante dans certaines œuvres chorales du compositeur : les huit *Chansons françaises* (1945-1946) ou *Un soir de neige* (1944). Poulenc est avant tout un « mélodiste né », qu'il écrive pour l'orchestre, les instruments (à vent de préférence), ou la voix ; son style est avant tout « vocal ». Cette mélodie est l'expression même de sa musique et en détermine la forme. La musique légère se passe de longs développements savants et bien construits, elle procède plutôt par reprises variées d'une mélodie qui en engendre d'autres. Poulenc écrit souvent de façon semblable.

À l'écoute et à l'analyse de la musique du compositeur de *La Dame de Monte-Carlo*, on observe souvent un apparent style léger : orchestrations claires au service du discours mélodique, mélodies « faciles à retenir », harmonies résolument tonales et formes simples. Malgré tous ces éléments sa musique n'est pas si légère, elle résonne parfois de façon caustique et même parfois grinçante. Le compositeur ne s'en cachait pas ; en 1954, il déclarait à Claude Rostand :

Si, l'opérette m'amuse, mais je n'ai aucun don pour en écrire une. Ce genre, hélas, aujourd'hui se galvaude, s'abâtardit, car, ne l'oublions pas : pour réussir il faut un métier spécial, celui du grand Messenger (oui, Messenger était un grand musicien), celui, plus près de nous, de Reynaldo Hahn ou de Louis Beydts⁷⁵.

On ne s'improvise pas compositeur d'opérettes.

Ainsi le final du second acte des *Mamelles*, qui a un faux air d'opérette, n'est pas un finale d'opérette. Il est top sec, trop grimaçant, et pas si gai que cela⁷⁶.

⁷⁵ Louis Beydts (1896-1953), compositeur français, élève d'André Messager et disciple de Reynaldo Hahn.

⁷⁶ Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 151-152.

Pourtant, l'apparence « pas si gaie que cela » peut produire un effet comique. Dans la musique « sérieuse », il arrive parfois qu'un procédé d'écriture soit détourné de son usage habituel afin de créer un effet comique. C'est ainsi que, dans sa légende dramatique *La Damnation de Faust*, Berlioz fait entendre, au milieu d'une scène de beuverie dans la cave d'Auerbach, une fugue à quatre voix sur « Amen » afin de pleurer la mort d'un rat empoisonné dans la cuisine. La musique populaire procède parfois de la même manière : chacun se souvient de la fameuse *Pince à linge* des Frères Jacques écrite sur le 1^{er} mouvement de la 5^e *Symphonie* de Beethoven. Dans l'opéra bouffe de Poulenc, *Les Mamelles de Tirésias*, les paroles du mari (souvent ridicules) prennent la forme d'airs mélodieux, lyriques d'une très grande beauté mélodique. Mais le contraste comique/grave le plus frappant est celui de ce choral de l'entracte :

Solennel sans trainer, noire = 106





Exemple 4 : Francis Poulenc, *Les Mamelles de Tirésias* (1938-1944), réduction pour piano et chant, Paris, Heugel, 1947, p. 74-75

Poulenc est-il un compositeur de musique légère ? La réponse penche vers le non, si l'on consulte le principal intéressé ; elle peut pencher vers le oui si l'on se fie de façon superficielle aux apparences. L'exemple ci-dessus est particulièrement intéressant. L'effet comique est rendu possible grâce à la superposition de deux éléments antinomiques : le « ridicule »⁷⁷ du texte et la gravité de l'écriture harmonique de la musique. De tels effets existent dans les musiques légères et populaires et même dans les musiques dites « sérieuses ». Pourtant, dans *Les Mamelles de Tirésias*, Poulenc ne cherche pas à écrire dans un style d'opérette : le texte d'Apollinaire est-il véritablement comique ? Le 6 octobre 1945, le compositeur écrivait dans le *Journal de [ses] mélodies* :

Le poème de Guillaume Apollinaire pour *les Mamelles de Tirésias* [plus proche en cela de Verlaine], plein d'arrière-plans poétiques, ne tombe jamais dans un humour à fleur de peau. C'est ce dont je me suis persuadé, encore hier, en relisant les épreuves de ma partition. [J'ai d'ailleurs composé cette œuvre avec l'instinct et le cœur bien plus qu'avec l'intellect. Musiques gaies [et] musiques bouffes ne sont pas forcément humoristiques.] Il faudra donc *chanter*, d'un

⁷⁷ Par ridicule, nous ne mettons pas en cause la qualité du texte d'Apollinaire : il s'agit d'un effet comique souhaité par l'auteur.

bout à l'autre, *les Mamelles* comme du Verdi. Cela ne sera peut-être pas très facile à faire comprendre aux interprètes, qui s'en tiennent généralement à l'apparence des choses⁷⁸.

Nous voyons, à la lecture de ces quelques lignes, que le rapport de Poulenc au texte d'Apollinaire n'est pas celui d'un compositeur d'opérette. Le texte, ou plus exactement le *poème*, avec ses sous-entendus liés à la Première Guerre mondiale et au féminisme⁷⁹ n'est comique qu'en apparence. Il nécessite une lecture approfondie pour ne pas être pris pour une simple bouffonnerie. En 1952, le compositeur expliquait au journaliste Paul Guth :

Je tiens très exactement autant aux *Mamelles* qu'au *Stabat*. Si le public et les critiques avaient une oreille moins distraite et si le sujet avait pour eux moins d'importance, ils s'apercevraient que, techniquement, les chœurs des *Mamelles* sont composés comme ceux du *Stabat*. Si on traduisait le texte d'Apollinaire en latin, il serait facile de le faire prendre pour de la musique religieuse⁸⁰.

En expliquant à Paul Guth que sa musique est techniquement la même dans une œuvre bouffe que dans une œuvre religieuse, Poulenc défend la qualité intrinsèque de sa musique et cherche à éviter toute confusion des genres. L'écriture, le style du compositeur avec ses nombreux emprunts aux musiques populaires penchent fortement du côté des musiques dites « légères » sans pour autant tomber dans le piège de la facilité. D'autre part, Poulenc, compositeur français de la première moitié du XX^e siècle, éprouve un réel besoin d'« exquise mauvaise musique ». C'est ainsi, qu'en juin 1955 à Evian, le compositeur ne fait pas une cure uniquement thermale comme il le précise à Henri Sauguet :

Cher Henri que c'est bon, après tant de dodécacas, de faire une cure de Lacomme⁸¹, Wachs⁸², Thomé⁸³, Ganne, Gillet⁸⁴ et tous nos vieux maîtres français : Ernest Guiraud⁸⁵, Chaminade, Reyer⁸⁶, etc... Dans ce décor, comme pour Wagner à Bayreuth, leur musique prend une résonance divine ! Les savourer en même temps que la source Cachat, vous imaginez ! [...]⁸⁷

Qu'elle soit liée à des souvenirs d'enfance ou évoquée dans divers entretiens et émissions radiophoniques, la musique légère fait partie du quotidien du compositeur. Son

⁷⁸ Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, édition Renaud Machart, p. 44. Entre crochets figurent des passages occultés dans le manuscrit et l'édition de 1964. Ce travail de restitution a été réalisé par Renaud Machart pour la nouvelle édition (1993) de l'ouvrage.

⁷⁹ Voir à ce sujet la préface de la pièce dans : Guillaume Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant suivi de Les Mamelles de Tirésias et de Couleur du temps*

⁸⁰ Paul Guth, « Des *Mamelles de Tirésias* au *Stabat Mater* Francis Poulenc a deux côtés... », *Le Figaro littéraire*, 17 mai 1952.

⁸¹ Paul-Lacôme d'Estalens (1838-1920), compositeur d'opérette, d'opéras bouffes et d'opéra comique français.

⁸² Paul-Etienne Wachs (1851-1915), organiste et compositeur français.

⁸³ Francis Thomé (1850-1920), pianiste et compositeur français, connu pour ses opérettes.

⁸⁴ Ernest Gillet (1856-1940), violoncelliste et compositeur français.

⁸⁵ Ernest Guiraud (1837-1892), compositeur et professeur au conservatoire supérieur de Paris.

⁸⁶ Louis Étienne Ernest Rey, dit Ernest Reyer (1823-1909), compositeur français.

⁸⁷ Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*, p. 821.

langage, fortement tonal (aux antipodes du sérialisme ambiant), l'inscrit bien sûr dans la mouvance néoclassique, mais le rapproche des musiques légères et populaires sans pour autant le faire tomber dans le piège du mauvais goût. Son goût pour le métissage ne remet aucunement en question son appartenance au monde savant. Ce croisement des cultures populaire et savante ne le laisse pas indifférent. Il évoque, dans son émission radiophonique *À bâtons rompus*, trois pays riches en « musiques savantes populaires : l'Espagne (héritage du folklore), la France (influence de la foire) et les Etats-Unis (le jazz).

1.2. Métissages musicaux vus par Poulenc

Dans une série d'émissions radiophoniques consacrées à la musique espagnole du XX^e siècle, à l'influence de la foire dans la musique française et au jazz⁸⁸, Poulenc met en évidence certains liens unissant musiques savante et populaire. En prenant appui sur cette source, nous proposons d'analyser le point de vue du compositeur concernant les liens unissant folklores et musiques savantes dans trois zones géographiques précises : l'Espagne, la France et les Etats-Unis.

1.2.1. La musique espagnole et les compositeurs du XX^e siècle

Dans l'émission consacrée à l'Espagne, Poulenc invite les auditeurs à comparer musiques populaires et musiques savantes espagnoles. S'appuyant sur les souvenirs d'un voyage à Grenade, au printemps 1930, il évoque le *cante jondo* et les *zarzuelas*, « sortes d'opéras-comiques populaires espagnoles »⁸⁹, qui, selon lui, ont influencé la musique savante espagnole. Ce voyage en Espagne était lié à une « conférence-concert », comme cette lettre adressée à Manuel de Falla en mars 1930 nous l'apprend :

Mon cher Falla,

Je suis tout joyeux de la bonne nouvelle que j'ai à vous annoncer. Je vais en Espagne au début d'avril pour faire à *Madrid* une conférence-concert où je jouerai « votre » *Trio*, des pièces de piano et mon *Concerto* de clavecin⁹⁰ à deux pianos. [...]⁹¹

Mais ce séjour n'est pas uniquement destiné à une conférence comme le compositeur l'indique quelques lignes plus bas dans la même lettre :

⁸⁸ Série d'émissions radiophoniques réalisées entre 1947-1949. Nous nous référons au texte rétabli par Lucie Kayas dans Francis Poulenc, *À bâtons rompus, écrits radiophoniques*.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁹⁰ Il s'agit du *Concerto champêtre* (1927-1928).

⁹¹ Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*, p. 321.

Autre chose, j'ai décidé de profiter de ce voyage en Espagne pour m'y installer quelques temps pour travailler. Bien entendu c'est *Grenade* que je choisis pour être près de vous car vous savez que mon admiration pour vous n'a d'égale que ma profonde affection. [...] ⁹²

De ces quelques semaines passées en Espagne, le compositeur, tel Chabrier, gardera un souvenir musical précis et enthousiaste. Le 21 avril 1930 à Séville, il écrit à Charles de Noailles ⁹³ :

[...] Hier soir grâce à Neña Salamanca j'ai été convié à une magnifique fête chez la duchesse Medinaceli [...].

Il s'agissait d'un concert de Cuadro Flamenco au palais de Pilatos donné en l'honneur du Roi et de la Reine. Il y avait une chanteuse divine !!! Physique de bossue mais voix en or. [...] ⁹⁴

Presque 20 ans plus tard, à partir de ces souvenirs rafraîchis par une importante discographie, notre compositeur effectue un véritable cours d'histoire de la musique espagnole. En effet, dans le cadre de son émission *À Bâtons rompus* ⁹⁵, Poulenc illustre ses propos en faisant écouter un *Motet de la semaine sainte* de Victoria, suivi d'une *saeta* ⁹⁶ chantée par Niña de los Peines. Cette démonstration nous permet d'apprécier la grande culture musicale de Poulenc, s'improvisant musicologue, le temps d'une émission de radio, et n'hésitant pas à faire des recherches d'enregistrements sonores certainement difficiles en 1947 ou 1948.

Après ce premier exemple, Poulenc évoque Albeniz, qui doit plus au style des *zarzuelas* qu'au *cante jondo*. En guise d'exemple musical, il fait entendre un extrait d'une *zurzuela* du célèbre compositeur Chueca ⁹⁷. Il conclut son émission par l'écoute d'un disque andalou de *cante jondo*, suivi de deux *Chansons populaires* de Falla afin de nous montrer les liens de parenté existant entre ces deux musiques.

Dans une seconde émission consacrée à l'Espagne, Poulenc nous invite à prendre connaissance de l'existence d'un dialogue interculturel entre la musique ibérique et celle du reste du monde. Il nous parle d'une anecdote selon laquelle Debussy aurait révélé à Falla « le secret de la musique espagnole » ⁹⁸ en lui montrant la façon de se servir du *toque jondo* ⁹⁹ des

⁹² *Ibid.*

⁹³ Charles de Noailles (1891-1981), neveu de la poétesse Anna de Noailles.

⁹⁴ Francis Poulenc, *op. cit.*, p. 324.

⁹⁵ Série d'émissions radiophoniques réalisées entre 1947-1949. Nous nous référons au texte rétabli par Lucie Kayas dans Francis Poulenc, *À bâtons rompus, écrits radiophoniques*.

⁹⁶ La *saeta* est une forme de *cante jondo*, souvent associée aux processions de la semaine sainte à Séville. Ces mélodies sont alors chantées spontanément depuis les balcons.

⁹⁷ Federico Chueca (1846-1908) : pianiste et compositeur espagnol.

⁹⁸ Manuel de Falla compléta cependant ses connaissances folkloriques lorsque la guerre, en 1914, le rappela à Madrid. Il prit alors contact avec Pedrell qui lui fit prendre conscience du fait qu'il existait d'autres sources d'inspiration que les *zarzuelas* madrilènes. « On n'y pense pas assez. C'est évidemment une différence de

guitaristes populaires [...] »¹⁰⁰. Prétendant que les auditeurs connaissent très bien *Carmen* de Bizet et *España* de Chabrier, le compositeur ne fait pas entendre d'extraits de ces deux œuvres. Nous savons que Poulenc admirait Chabrier qu'il considérait comme son grand-père musical. En 1961, il lui consacre même un ouvrage¹⁰¹ dans lequel il décrit la célèbre œuvre du compositeur de la façon suivante :

Diaghilev disait de la *Valse* de Ravel que « ce n'était pas un ballet, mais le portrait d'un ballet ». De même *España* est un portrait de la musique espagnole par un rapin de génie. Albeniz détestait cette œuvre et Falla, pourtant plus francisé, ne l'aimait guère. Il faut bien reconnaître que les résilles d'*España* sortent directement d'un grand magasin parisien. À mon sens, c'est cela même qui donne sa véritable saveur à cette géniale espagnolade¹⁰².

La lecture de ces quelques lignes met en évidence une idée très importante pour Poulenc : ne pas imiter tel ou tel style ou folklore mais en dresser un portrait. L'influence de la musique espagnole dans *España* se limite à des clichés liés à des souvenirs musicaux et non à une réelle imitation ou à un quelconque exercice « dans le style de ». L'œuvre est « géniale » à partir du moment où le compositeur possède un véritable métier et garde sa personnalité. Nous reviendrons ultérieurement (dans la troisième partie de cette thèse) sur cette notion de « portrait » en l'appliquant notamment sur l'influence du music-hall sur certaines œuvres de Poulenc. Ne s'appuyant ni sur Bizet ni sur Chabrier, le compositeur poursuit son émission par la diffusion de *Soirée dans Grenade* de Debussy, par des extraits de *Nuits dans les jardins d'Espagne* et du *Caprice espagnol* de Rimski-Korsakov, d'un extrait du *Concerto pour piano en sol* et de l'*Alborada* de Ravel.

L'analyse de ces deux émissions met en évidence la grande précision de Francis Poulenc lorsqu'il décrit l'influence des musiques populaires sur les compositeurs savants. Meticuleux, il n'hésite pas à proposer l'écoute comparée d'œuvres et à citer des termes musicaux propres à la musique espagnole, chose qu'il ne faisait pas vraiment dans la série d'émissions consacrée à la musique légère et à la « chanson ». En effet, sa terminologie était alors très approximative, notamment concernant l'usage du terme « folklore ». Par ailleurs, il ne cherchait pas à établir de liens entre musiques savantes et populaires.

culture. Falla était plus près du folklore et Albeniz de la *zarzuela* ; Felipe Pedrell, en quatre volumes a fait pour le folklore et la musique ancienne espagnole ce que Bartók a fait pour le chant populaire hongrois, c'est-à-dire que tous deux ils ont fixé définitivement une tradition authentique de leur pays. L'harmonisation si spéciale de Pedrell, vous en retrouvez l'écho dans la *Romance du pêcheur* de l'*Amour sorcier* de Falla et bien plus encore dans le *Retable* ». Francis Poulenc, *Moi et mes amis*, p. 117.

⁹⁹ *Toque jondo* : toucher particulier aux guitaristes de flamenco.

¹⁰⁰ Francis Poulenc, *À bâtons rompus, écrits radiophoniques*, p. 93.

¹⁰¹ Francis Poulenc, *Emmanuel Chabrier*.

¹⁰² *Ibid.*, p. 69-70.

Ce choix ne nous semble pas anodin. En effet, le compositeur préfère présenter un catalogue de ses œuvres préférées de style léger pour nous montrer leur influence sur sa propre musique, il n'entre pas dans les détails. Il ne prend pas le risque de faire l'auto-analyse de son œuvre, contrairement à sa vision des choses : en effet il répétait sans cesse qu'il n'avait aucun système d'écriture et qu'il ne fonctionnait que par instinct¹⁰³.

Poulenc refuse violemment d'admettre que sa musique s'organise autour de tel ou tel système tout simplement parce qu'elle s'inscrit dans une certaine tradition et non dans la modernité. Cette déclaration est donc une forme de défense face à d'éventuelles critiques concernant son manque d'audace. Par conséquent, il ne faut pas conclure que sa musique manque d'identité ou ne possède pas de style. En effet, la musique de Francis Poulenc se reconnaît presque immédiatement. Elle possède un style, un système d'écriture qui lui est propre. C'est donc aux musicologues du XXI^e siècle d'établir, à partir d'exemples précis, les caractéristiques de cette œuvre. La piste lancée dans cette étude concerne l'influence de la musique populaire, Poulenc nous l'indique clairement dans son émission consacrée à Maurice Chevalier ; les tours de chant de ce dernier ont influencé l'écriture des *Mamelles de Tirésias* :

Ne voyez dans cette confiance aucun paradoxe, aucun désir d'épater le bourgeois, je vous avouerai très simplement, parce que c'est l'exacte vérité, que j'aurais voulu être Maurice Chevalier¹⁰⁴.

Francis Poulenc n'hésite pas à nous donner des pistes, concernant ses goûts et ses influences, mais il ne rentre pas dans les détails. Cependant, de façon indirecte, il nous révèle une piste très importante concernant l'évolution de la musique française du premier XX^e siècle : l'influence du cirque et de la foire.

1.2.2. La musique moderne française : l'influence du cirque et de la foire

Un des traits caractéristiques du Groupe des Six est un goût prononcé pour les divertissements et plus particulièrement le cirque et la foire. Chaque samedi soir, dès le mois d'octobre 1920, Poulenc et ses amis prenaient l'habitude de se réunir chez Milhaud avant de se rendre dans un restaurant de Montmartre : le Petit Bessonneau. En 1949, le compositeur aixois se souvient très bien de ces rendez-vous hebdomadaires :

La constitution du Groupe des Six contribua à resserrer notre amitié. Pendant deux ans, nous nous retrouvâmes régulièrement chez moi, tous les samedis soir. Paul Morand faisait des

¹⁰³ Cf. citation de Pierre Bernac p. 3 de cette thèse.

¹⁰⁴ Francis Poulenc, *À bâtons rompus, écrits radiophoniques*, p. 43.

cocktails, puis nous allions dans un petit restaurant en haut de la rue Blanche. La salle du « Petit Bessonneau » était si petite que les samedistes l'occupaient entièrement. Ils s'y livraient sans retenue à leur exubérance. Il n'y avait pas que des compositeurs parmi nous mais aussi des interprètes : Marcelle Meyer, Juliette Meerovitch, Andrée Vaurabourg, le chanteur russe Koubitzky ; des peintres : Marie Laurencin, Irène Lagut, Valentine Gross, la fiancée de Jean Hugo, Guy Pierre Fauconnet ; des écrivains : Lucien Daudet, Radiguet, un jeune poète que Cocteau nous amena. Après le dîner, attirés par les manèges à vapeur, les boutiques mystérieuses, la Fille de Mars, les tirs, les loteries, les ménageries, le vacarme des orgues mécaniques à rouleaux perforés qui semblaient moudre implacablement et simultanément tous les flonflons de music-hall et de revues, nous allions à la Foire de Montmartre, et quelquefois au cirque Médrano pour assister aux sketches des Fratellini qui dénotaient tant d'imagination et de poésie qu'ils étaient dignes de la Commedia dell'Arte. Nous terminions la soirée chez moi. Les poètes lisaient leurs poèmes. Nous jouions nos dernières œuvres. Certaines d'entre elles, comme *Adieu New York* d'Auric, *Cocardes* de Poulenc et mon *Bœuf sur le toit* furent continuellement ressassées. Nos exigences même de Poulenc qu'il nous jouât *Cocardes* tous les samedis, ce qu'il faisait avec la meilleure grâce du monde. De ces réunions où la gaieté et l'insouciance semblaient être le seul climat, bien des collaborations fécondes naquirent ; de plus, elles déterminèrent le caractère de certaines œuvres qui découlaient de l'esthétique du music-hall¹⁰⁵.

Nous le voyons, à la lecture de ces quelques lignes, la foire et le cirque sont le clou de ces soirées entre amis. Poulenc, les autres membres du Groupe des Six et Satie font partie de l'avant-garde musicale de cette époque, la fréquentation de ces lieux aura une influence directe sur leurs langages musicaux. De ces sorties naîtront des collaborations, comme nous le rappelle Jean Hugo¹⁰⁶ :

Les clowns Fratellini, qu'on était allé applaudir après les premiers dîners du samedi, devaient jouer, sous des masques de Fauconnet et sur des airs de tangos¹⁰⁷ rapportés du Brésil par Milhaud, la pantomime du *Bœuf sur le toit* dont le titre eut la fortune extraordinaire que l'on sait¹⁰⁸.

Ces escapades du samedi soir ne sont donc pas uniquement des moments de loisirs ou de divertissements pour ces artistes mais de véritables sources d'inspiration. Satie, leur maître spirituel ne déclarait-il pas :

N'oublions pas ce qui est dû au Music-Hall, au Cirque. C'est de là que nous viennent les créations, les tendances, les curiosités du métier les plus neuves.
Le Music-Hall, le Cirque ont l'esprit novateur¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Darius Milhaud, *Notes sans musique*, p. 103-104.

¹⁰⁶ Jean Hugo (1894-1984), peintre, décorateur de théâtre et illustrateur. Arrière petit fils de Victor Hugo. Il fut marié à Valentine Gross (dédicataire des *Mouvements perpétuels* de Poulenc) de 1919 à 1929. Il conçut les costumes du spectacle *Les Mariés de la tour Eiffel*.

¹⁰⁷ Sambas en réalité.

¹⁰⁸ Jean Hugo, *Le Regard de la mémoire 1914-1945*, p. 155. L'auteur évoque des souvenirs datant de 1920.

¹⁰⁹ Erik Satie, *Ecrits*, p. 164. Source de cette citation : transcription effectuée par M. Pierre-Daniel Templier vers 1930, d'après un manuscrit autographe d'Erik Satie, conservé, à cette époque, par M. Conrad Satie, et disparu depuis.

L'influence de Satie est certes importante mais les Six ont surtout été portés par leur « brillant porte parole »¹¹⁰ : Jean Cocteau. En effet, l'idée du poète est de créer une musique qui soit propre à la France en renouant avec les divertissements anciens. Ainsi conseille-t-il aux jeunes musiciens de « reprendre le fil perdu »¹¹¹ en s'inspirant de l'art populaire.

Dans son émission intitulée *L'influence de la foire*¹¹², Poulenc reprend cette idée et invite l'auditeur à réfléchir à propos de cette influence sur la musique moderne française. Il illustre ses propos non pas en parlant directement de musique mais en faisant référence aux peintres qui ont, selon lui, toujours une longueur d'avance sur les musiciens. En effet, de nombreux tableaux représentent des scènes de foire ; c'est le cas d'œuvres de Callot, Debucourt, Saint-Aubin, Bonnard, Daumier, Seurat, Lautrec et Picasso. L'évocation de la foire, dans la musique des XVII^e et XVIII^e siècles, est très rare en dehors de quelques partitions comme *Les Vieilleux et les Gueux* et *Les Jongleurs, Sauteurs et Saltimbanques avec les ours et singes* du 11^e ordre des *Pièces pour clavecin* de Couperin.

Poulenc commence l'historique de l'évocation de la foire dans la musique par le XVII^e siècle. Sans doute, n'a-t-il pas d'exemples antérieurs à nous proposer. Il fait abstraction des vaudevilles du XVI^e siècle ainsi que de tout le répertoire profane médiéval qui traitent souvent des « bruits de la ville ». Le XIX^e siècle est très frileux de trivialités foraines. Certes, Schumann, dans son *Carnaval opus 9*, fait défiler devant nos yeux, les personnages des tréteaux italiens, mais tout se passe lors d'un bal masqué luxueux.

Selon Poulenc, il faudra attendre Lalo pour trouver dans la musique dite « sérieuse », de véritables exemples de musiques foraines. En effet, ce dernier « n'a pas eu peur du trombone gueulard [...], ni de la grosse caisse dont la peau est détendue par l'unité de la parade »¹¹³. Poulenc se réfère à *Namouna*, ballets en deux actes et un prologue, œuvre dans laquelle Lalo n'hésite pas à évoquer de manière réaliste l'ambiance d'une fête foraine. Notre compositeur aurait pu également citer *Les Saltimbanques* de Ganne ou *Pailleasse* de Leoncavallo. Cette dernière, nous l'avons vu plus haut, avait choqué une partie du public à cause de sa « vulgarité ».

Après la diffusion de la parade de *Namouna* de Lalo, le compositeur des *Mamelles de Tirésias* évoque *Parade* d'Erik Satie. Il s'agit d'un ballet réaliste en un tableau sur un poème de Jean Cocteau. Poulenc était présent lors de sa création, le 18 mai 1917 au Théâtre du

¹¹⁰ Francis Poulenc, *Moi et mes amis*, p. 52.

¹¹¹ Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 62.

¹¹² Série d'émissions radiophoniques réalisées entre 1947-1949. Nous nous référons au texte rétabli par Lucie Kayas dans Francis Poulenc, *À bâtons rompus, écrits radiophoniques*.

¹¹³ *Ibid.*, p. 98.

Châtelet. Cette œuvre eut, sur la musique de ce dernier, « une influence décisive »¹¹⁴. Trente ans après, le compositeur ne dément pas et avec le recul qu'il a en 1948, il situe cette œuvre dans le contexte musical de 1917 :

[...] *Parade* est un chef-d'œuvre, où la musique se dissociait comme la palette des derniers tableaux de Titien. Ravel, se ressaisissant des mirages de *Daphnis*, abordait, avec *Le Tombeau de Couperin*, qui n'est pas son chef-d'œuvre, un style plus épuré, mais en même temps, avec *La Valse*, il revenait à ses sortilèges passés. Stravinsky, avec les *Noces*, mettait un point final à sa grande période fauve. Richard Strauss ne modifiait que peu son superbe et romantique lyrisme. Schoenberg, après l'extraordinaire trouvaille du *Pierrot Lunaire*, commençait à s'enliser dans son système. Pendant ce temps à Arcueil Cachan, avec la même simplicité que le Douanier Rousseau, Erik Satie changeait toute l'orientation de toute une partie de la musique. [...] ¹¹⁵

À travers ces quelques lignes, Poulenc nous parle avec talent de l'art musical en 1917. En même temps, il fait état de la diversité des courants musicaux de cette époque pour mieux nous faire comprendre qu'il n'a pas suivi l'influence de Ravel, ni celle de Stravinsky, Strauss ou Schoenberg. De plus il affirme que, parmi tous ces grands maîtres, Satie avec *Parade* changea le cours de l'histoire de la musique. Il ne faut pas voir une forme de provocation dans cette affirmation, mais plutôt comprendre que Poulenc voit Satie comme quelqu'un ouvrant de nouvelles portes. Sa musique est poésie et fonctionne grâce à une certaine simplicité, voire une certaine fragilité par rapport aux machines de guerre que sont *Petrouchka* de Stravinsky ou *La Valse* de Ravel. C'est cette poésie qui, en 1917, a touché le jeune Poulenc :

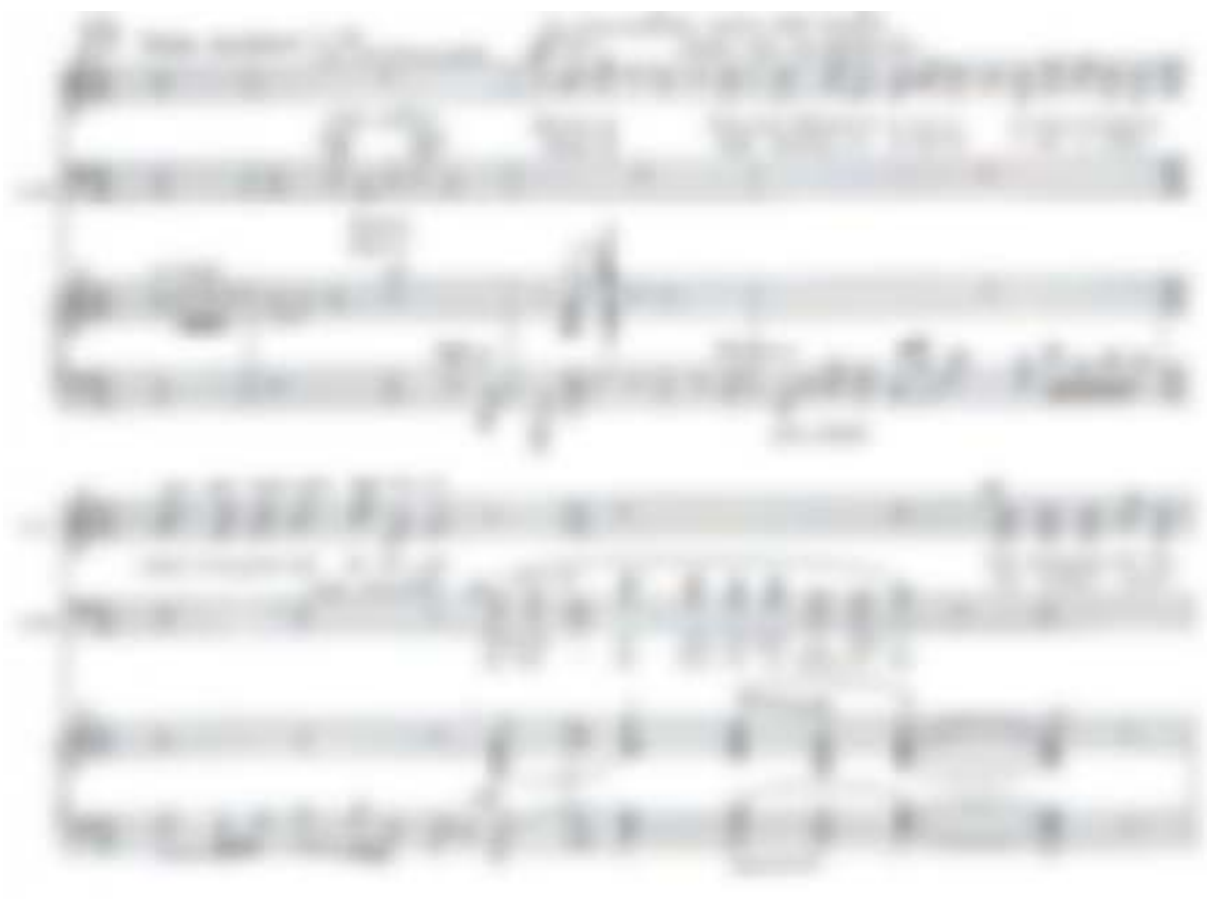
La pauvreté touchante des baraques foraines des faubourgs parisiens y est évoquée avec tant de poésie qu'une douce mélancolie nous saisit le cœur¹¹⁶.

Cette mélancolie, Poulenc s'en souviendra lors de la composition des *Mamelles de Tirésias*. À chaque évocation de Paris, la musique change de couleur par un subtil jeu d'orchestration, de changement de tempo et de couleur :

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 99.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 100.



Exemple 5 : Francis Poulenc, *Les Mamelles de Tirésias* (1938-1944), réduction pour piano et chant, Paris, Heugel, 1947, p. 87

L'émission « L'influence de la foire » est étonnante, car Poulenc élabore sa démonstration en se limitant aux exemples de Lalo et Satie. Il ne développe pas cette thématique sur la musique française du XX^e siècle comme il le laisse entendre au début de l'émission. En effet, en s'appuyant sur *Le Coq et l'Arlequin* de Cocteau qui préconise un art du music-hall et de la musique foraine, il aurait pu élargir la question avec l'exemple de sa propre musique (*Le Bal Masqué*, certaines scènes des *Mamelles de Tirésias*), ainsi que celle du Groupe des Six. Cet apparent oubli ne gêne pas l'auditeur (ou plutôt le lecteur aujourd'hui). En effet, avec le recul, nous nous rendons compte de l'impact de la musique populaire sur son œuvre. Le compositeur du *Bal Masqué* nous laisse peut-être apprécier tout seul cette influence ; d'autre part, deux émissions, consacrées à son œuvre, existent dans ce corpus radiophonique : *Poulenc et ses mélodies* diffusée le 22 mai 1948 et *Poulenc et sa musique instrumentale* enregistrée le 29 janvier 1949, mais les inspirations populaires ne sont pas évoquées dans ces émissions. S'agit-il d'une volonté de brouiller les pistes ? En effet, le

compositeur évite très souvent de parler de l'influence du music-hall sur sa musique. L'évocation du jazz le met même en colère !

1.2.3. Le jazz

Dans une émission intitulée *Retour d'Amérique*¹¹⁷ (enregistrée le 7 janvier 1949), le compositeur poursuit ses réflexions sur la musique américaine du XX^e siècle et plus particulièrement le jazz. À travers ses divers écrits et entretiens, on le sait mal à l'aise à propos de cette musique. En 1935, il clamait haut et fort :

Eh bien non ! Je ne l'aime pas, et surtout qu'on ne me parle pas de son influence sur la musique contemporaine. Né à New York d'un ramassis de romances anglaises, de neuvièmes debussyste, d'orchestration à la Rimsky, de bruismes à la Rachmaninov, cet ersatz m'amuse lorsque j'en écoute des disques en prenant mon bain, mais il m'est franchement odieux dans une salle de concert, et, quand on parle de son apport dans la musique européenne, j'évoque une sorte de *boomerang* lancé d'Europe et qui nous reviendrait dans l'œil. Qu'on me cite une seule œuvre de qualité qu'il ait inspirée ! Je ne crois pas être sévère en déclarant que ce sont ni les blues de la *Sonate* de piano et violon, ni le fox-trot de *L'Enfant et les Sortilèges* qui ajouteront beaucoup à la gloire de Ravel. Quant à Stravinsky, il n'avait pas besoin du jazz pour découvrir la syncope et la percussion. Je suis certain que, d'ici à très peu d'années, on dira de cette prétendue influence et de la littérature née autour :

- Ce n'est certes pas cet aliment frelaté qui servira de folk-lore nourricier aux jeunes musiciens américains¹¹⁸.

Et pourtant, des œuvres de qualité, influencées par le jazz existent : les deux concertos pour piano de Ravel en sont un exemple. Sept ans avant le jugement à l'emporte pièce de Poulenc, lors de sa tournée aux états unis Ravel déclarait :

À mon sens, le *blues* est un de vos plus grands trésors de musique, authentiquement américaine, malgré les influences contributives antérieures africaines et espagnoles. Des musiciens m'ont demandé comment j'en suis venu à écrire des *blues*, comme le deuxième mouvement de ma *Sonate pour piano et violon*. [...] En adoptant cette forme populaire de votre musique, j'ose dire que c'est néanmoins de la musique française, de la musique de Ravel que j'ai écrite. Oui ! Ces formes populaires sont seulement les matériaux de la construction et l'œuvre d'art n'apparaît que dans la conception mûrie, où aucun détail n'est laissé au hasard. [...] En stylisant de manière précise les matériaux employés, les styles deviennent aussi nombreux que les compositeurs eux-mêmes. [...] Songez aux différences frappantes essentielles à noter entre le jazz et les *rags* de Milhaud, Stravinsky, Casella, Hindemith et autres¹¹⁹.

Le jugement du compositeur de la *Valse* est extrêmement plus modéré que celui de Poulenc. Ravel cherche à démontrer que l'usage de certains aspects du jazz (le blues ici) ne

¹¹⁷ Toujours extrait de Francis Poulenc, *À bâtons rompus, écrits radiophoniques*.

¹¹⁸ Francis Poulenc, « Mes maîtres et mes amis », *Conferencia*, 15 octobre 1935, p. 524.

¹¹⁹ Maurice Ravel, Conférence prononcée à Houston (Texas) le 7 avril 1928, cité dans François Porcile, *La Belle époque de la musique française*, p. 230.

remet aucunement en cause le style et l'identité d'un compositeur. À la liste des compositeurs cités, nous pourrions ajouter Francis Poulenc avec sa « Rag-Mazurka » extraite de son ballet *Les Biches*, composé en 1923. Par ailleurs les « neuvièmes debussystes » n'ont jamais laissé indifférent le compositeur de *La Dame de Monte-Carlo* ; dans la quatrième partie de cette thèse nous analyserons l'harmonie de certaines œuvres de Poulenc : de nombreux points communs existent avec le jazz.

Pourquoi, en 1935, Poulenc évoque-t-il le jazz avec tant de rage ? Souhaite-t-il faire oublier que ses débuts ont été justement associés à l'arrivée du jazz à Paris en 1917 ? Myriam Chimènes nous rappelle que sa *Rapsodie nègre* fut associée aux débuts du jazz dans la capitale française :

Cocteau fait allusion à une réception dans les jardins du comte Etienne de Beaumont à Paris. L'hôtel des Beaumont avait deux entrées : l'une rue Duroc et l'autre rue Masseran. Cette soirée avait fait grand bruit, car elle était prétendument la première à Paris à être animée par de la musique de jazz ; jouée pour l'occasion par des soldats noirs américains. La *Rapsodie nègre* de Poulenc fut également exécutée au cours de cette réception. Le 30 août 1918, Cocteau avait écrit à sa mère : « Etienne a donné une grande fête nègre pour la Croix-rouge américaine. Band nègre dans le jardin, quarante-cinq exécutants avec des trombones en or » (Cocteau, *Lettre à sa mère*, tome I, Paris, Gallimard, 1989, p. 416-417)¹²⁰.

Durant les années 20, le jazz influençait, fascinait les artistes musiciens européens le pianiste et compositeur Jean Wiéner (1896-1982) s'en souvient à la fin de sa vie :

Et il m'est permis de penser qu'on ne reverra peut-être jamais ce que j'ai vu certains soirs au Gaya¹²¹, en 1920. J'ai retrouvé un petit carnet où j'avais écrit ces notes : « À une table, André Gide, Marc Allégret et une dame. À côté d'eux, Diaghilev, Kochno, Picasso et Misia Sert. Un peu plus loin, M^{lle} Mistinguett, Volterra et Maurice Chevalier. Contre le mur, Satie, René Clair, sa femme et Bathori. [...] Fernand Léger se lève et vient nous demander de jouer *Saint-Louis Blues*... Moysès essaye de se frayer un passage au milieu de tout ce beau monde. En passant derrière moi, il me dit qu'Arthur Rubinstein viendra ce soir après son concert. On peut être sûr déjà qu'il me demandera de lui céder la place et qu'il jouera des mazurkas de Chopin pour les belles dames qui l'accompagnent...

« En attendant, Cocteau est venu s'asseoir devant ses tambours et, toutes manches relevées, il frappe la cymbale d'un petit coup de baguette, de temps en temps, et bien en mesure, nous accompagnant *Old Fashion Love* que Poulenc écoute religieusement, accoudé au piano... Je n'ai pas vu entrer Ravel, mais il est là avec Hélène Jourdan-Morhange : ils ont dû passer par la cour, trop d'amis debout bouchent la porte. Ils cherchent la table de Missia... »

De tels souvenirs demeurent. Bien sûr, il y avait en 1920 une sorte de frénésie compréhensible, et aussi un snobisme qui, à ce moment là, se nourrissait dans cette boutique de la rue Duphot. Mais il y avait aussi dans cette réunion une telle somme de talents neufs, une telle dose d'espoir qu'on était entraîné, ravi, aveuglé¹²²...

¹²⁰ Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*, p. 61-62, note 2.

¹²¹ Le Gaya, bar où se retrouvaient entre autre Cocteau, Wiéner et les Six.

¹²² Jean Wiéner, *Allegro appassionato*, p. 44-45.

Ces souvenirs – en dehors de nous faire rêver ! – démontrent l'importance du jazz à cette époque. Il ne s'agit pas de « musiciens nègres en cage »¹²³ mais du pianiste Jean Wiéner et de Jean Cocteau s'improvisant batteur. Francis Poulenc « écoute religieusement » ce jazz blanc, sous sommes bien loin du jugement qu'il émettra quelques années plus tard en 1935. L'idiome jazz est passé dans le langage musical européen, le mariage est consommé : de cette union naîtront de nombreuses œuvres.

Mais pourquoi le compositeur de la *Rhapsodie nègre* nie-t-il cette influence en 1935 ? Voit-il dans le jazz un concurrent sérieux ? En effet, face à une radicalisation des compositeurs d'avant-garde, le public se tourne de plus en plus vers les musiques de divertissements et particulièrement le jazz qui, par certain de ses aspects, s'associe à la fois à la musique populaire et à la musique savante. Dans un article paru dans la revue *Filigrane* (2008), le pianiste, compositeur et musicologue Philippe Michel évoque la notion de « modèle morphologique traditionnel » :

[...] le principal acquis de cette tradition musicale, au siècle dernier, consiste [...], davantage encore que l'abandon du système tonal (qui était une condition nécessaire), en la remise en cause du modèle morphologique sur lequel s'était longuement bâtie et développée depuis le XII^e siècle, et que je qualifie de ce fait de *modèle morphologique traditionnel*. Que faut-il entendre par *modèle morphologique traditionnel* ? Pour résumer, je nomme ainsi ce schéma sous-jacent qui gouverne toute musique dans laquelle le tout est conçu comme le rassemblement en une même unité (*œuvre, performance, etc.*) de productions sonores individuelles soumises le plus souvent (bien que cela ne soit pas une nécessité) à une cyclicité métrique, soit individuelle, soit globale¹²⁴.

La musique de Francis Poulenc s'appuie encore sur ce « modèle morphologique traditionnel », l'héritage harmonique, mélodique et rythmique du XIX^e siècle est bien présent dans son langage. Son système d'écriture s'apparente au principe de la « mélodie accompagnée ». Son langage harmonique est fortement tonal : ces procédés sont en total décalage avec le dodécaphonisme et surtout le sérialisme intégral. Il est donc facile, pour ses détracteurs, d'assimiler sa musique à un style léger et désuet :

Un Francis Poulenc (1899-1963), imprégné jusqu'aux moelles des élégances debussystes, féru de grâces naïves et de mélodies enfantines, aussi complaisant « salonnier » et aussi soucieux de plaire qu'un Reynaldo Hahn, était exactement le contraire d'un révolutionnaire et rien dans son *Bestiaire*, ses *Mouvements perpétuels*, ses *Chansons gaillardes*, son *Aubade*, son *Concert champêtre*, ses *Biches*, ses *Animaux modèles*, ses *Mamelles de Tirésias* ou sa ravissante

¹²³ Jean Cocteau, « Le Rappel à l'ordre », p. 127 : « J'écoute un jazz-band au Casino de Paris.

Les nègres en l'air, dans une sorte de cage, se démènent, se dandinent, jettent à la foule des morceaux de viande crue à coups de trompette et de crécelle. L'air de danse cassé, boxé, contre-pointé, remonte de temps en temps à la surface. »

¹²⁴ Philippe Michel, « Jazz et musique occidentale écrite du XX^e siècle : Convergences et antinomies morphologiques », *Filigrane*, n° 8, p. 55.

Pastourelle qui résume si joliment son tempérament d'abbé de cour, ne trahit en lui un conjuré du « Grand Soir ». Le caractère peu intimidant de ses styles divers lui a valu la faveur d'un public qui trouvait dans ses œuvres la satisfaction d'amour-propre de pouvoir participer avec agrément à un « avant-gardisme » de tout repos¹²⁵.

Dans son *Histoire de la musique*, le critique musical Emile Vuillermoz (1878-1960) n'est pas tendre avec Francis Poulenc mais ces quelques lignes définissent parfaitement ce à quoi notre compositeur ne veut pas être assimilé : un compositeur d'opérette ou de musique légère. Face à ces critiques, ses points de vue parfois contradictoires sur le jazz paraissent compréhensibles. D'une part, il souhaite éviter toute ambiguïté : la musique d'ancrage tonal du XX^e siècle n'a pas eu besoin du jazz pour exister ou évoluer. D'autre part, il ne souhaite pas que sa propre musique soit assimilée au jazz : « chacun chez soi » sera son mot d'ordre. Dans la troisième partie de cette thèse nous approfondirons cette problématique en prenant appui sur l'analyse de certaines de ses œuvres.

Pourtant, en 1949, dans son émission *À bâtons rompus*, avec le recul et les souvenirs d'un récent voyage aux Etats-Unis, Poulenc admet les qualités indéniables du jazz¹²⁶ et ne le perçoit plus comme une forme de concurrence. Il lui apparaît comme une source populaire. Il n'en avait eu jusque-là connaissance que par l'incursion du jazz dans le music-hall et les revues parisiennes, son jugement pouvait donc être altéré par un certain manque d'authenticité. De retour des Etats-Unis, il mesure différemment le phénomène et son influence sur les musiques savantes du premier quart du XX^e siècle. Il évoque cette musique de façon quasi sociologique mais n'en parle pas techniquement comme il le faisait pour la musique espagnole. N'étant pas suffisamment connaisseur, ou tout simplement n'ayant pas assez de recul (nous sommes en 1949), il préfère évoquer les souvenirs des années 1916-1918 où le jazz faisait ses premières incursions parisiennes. Comme pour la musique espagnole, il fait ressortir l'influence de cette musique sur les compositeurs européens de l'époque ; Stravinsky, Satie, Milhaud et Ravel. Il se prête également au jeu des « écoutes comparées » avec le fox-trot de *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel précédé d'un vieil air américain dont le titre n'est pas indiqué. L'approche semble la même que celle de la musique espagnole, mais l'analyse est moins poussée. Le jazz semble échapper à Poulenc, qui, fasciné par Woody Herman¹²⁷ et Sonny Terry¹²⁸, termine son émission par des enregistrements de ces derniers.

¹²⁵ Emile Vuillermoz, *Histoire de la musique*, p. 519-520.

¹²⁶ Quelques semaines avant sa mort, dans le petit film de Jean-Marie Drot, *Le Groupe des Six et la rue Huyghens*, Poulenc demeure ambigu lorsqu'il évoque la musique afro-américaine : « [...] j'ai aimé l'entendre [le jazz], j'aime encore l'entendre... mais c'est quelque chose qui ne me touche pas [...] ».

¹²⁷ Woody Herman (1913-1947), clarinettiste et chef d'orchestre de jazz.

¹²⁸ Sonny Terry (1911-1986), joueur d'harmonica et chanteur noir.

Si le compositeur de *La Rhapsodie nègre* n'a plus grand-chose à dire sur l'influence du jazz sur la musique contemporaine, c'est que « chacun est rentré chez soi »¹²⁹. Le jazz a cessé d'influencer la musique savante à la fin des années 30. Il a évolué, s'est enrichi et il est devenu difficile à classer uniquement dans la catégorie « musique populaire » :

À partir de 1925, dans toute la musique européenne, l'influence du jazz n'a cessé de décroître. Je ne veux pas dire qu'on aime moins le jazz, ce qui serait faux, mais chacun est rentré chez soi et on se dit bonjour par la fenêtre¹³⁰.

À travers cette déclaration, Poulenc s'en prend plus au mélange des genres qu'au jazz lui-même. Par ailleurs, nous l'avons vu dans les paragraphes précédents, les goûts dominants du compositeur sont davantage liés aux musiques dites légères, au music-hall et à la gouaille qu'à la musique afro américaine. En prenant la parole à l'antenne, notre compositeur fait passer des messages. Grâce à cet important média, il peut se positionner vis-à-vis de son utilisation de la musique populaire et répondre à certains de ses détracteurs. En effet, à la fin des années 40, sous l'impulsion de l'École de Darmstadt, de jeunes compositeurs (Pierre Boulez étant le plus virulent¹³¹) s'en prennent violemment à toute forme de néoclassicisme et à toute esthétique faisant appel à une musique jugée trop populaire.

Sur le ton de la provocation et de l'humour, Francis Poulenc interpelle les auditeurs sur le comportement « snob » d'une certaine élite tout en reconnaissant ses goûts prononcés pour les musiques de divertissement. L'élite visée est bien sûr un public recherchant avant tout les nouveautés mais aussi (de façon plus indirecte et évitant ainsi toute polémique) les acteurs du modernisme de la seconde moitié du XX^e siècle.

1.3. Musiciens et engagement politique dans la première moitié du XX^e siècle

La problématique des rapports savants et populaires est directement liée à l'histoire, au contexte sociologique, voire à certains aspects politiques. L'œuvre musicale appelle le croisement de grands axes. En effet, même si elle se présente comme le résultat d'un acte individuel, elle demeure le résultat et le reflet d'une époque. Dès la fin du XIX^e siècle, de nouveaux rapports sociaux, entre le monde ouvrier et les classes dirigeantes, vont avoir une grande influence sur la création artistique. Par ailleurs, le début du XX^e siècle sera marqué par le traumatisme de la Première Guerre mondiale. Dans cette perspective nous étudierons plus

¹²⁹ Francis Poulenc, *À bâtons rompus écrits radiophoniques*, p. 105.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ À ce sujet, voir les citations de Boulez p. 209 de cette thèse.

particulièrement l'ambiance artistique en France au lendemain du premier conflit mondial, puis nous nous intéresserons aux positions politiques de Francis Poulenc.

1.3.1. Contexte social et artistique

Le contexte artistique de la première partie du XX^e siècle ne peut pas être abordé en faisant abstraction de la période précédente : l'intérêt pour le folklore et la musique populaire n'est pas né au XX^e siècle. Un certain goût pour le passé, qui a conduit de nombreux compositeurs du XIX^e siècle à se réapproprier légendes et folklores, n'est que la traduction d'un besoin, pour l'homme, de se créer une identité culturelle spécifique. Cette démarche redéfinit le rôle social de l'art, dont le but est de rapprocher artistes et public. Dans un article intitulé « Tradition et rupture de tradition », le musicologue Philippe Albèra prend l'exemple de Brahms et Wagner :

En même temps, l'effort pour dégager une identité culturelle spécifique s'appuie, en Allemagne comme ailleurs, sur la réappropriation des légendes anciennes et du folklore : la quête de la simplicité, du naturel et de la spontanéité conduit vers les arts populaires, domaine où Wagner et Brahms se rejoignent dans une certaine mesure¹³².

En effet, Wagner, en réutilisant, en recréant une mythologie construite autour de légendes anciennes allemandes, cherche à créer un lien universel, un art total qui touchera non seulement l'aristocratie mais également la bourgeoisie et la classe populaire. Brahms, quant à lui, en réutilisant un matériau tzigane dans ses *Danses Hongroises*, pressent un besoin de collecter un art populaire qui, par sa nature orale, peut disparaître en cas de rupture de traditions, voire d'événements historiques tels que les guerres ou les génocides.

Ce n'est pas par hasard qu'au cours des XIX^e et XX^e siècles, la musicologie, puis l'ethnomusicologie se développent. La sauvegarde du passé est certes une des raisons importantes de ces entreprises d'exhumations, de classements des instruments, des échelles et rythmes musicaux. Mais au-delà, se cache une volonté plus philosophique : celle de comprendre le sens de l'histoire.

La recherche d'un sens et d'un fondement qui soient dans l'histoire, et non hors d'elle – dans le mouvement qui lie le passé le plus reculé à un avenir rêvé – [...] ¹³³.

¹³² Philippe Albèra, « Tradition et rupture de tradition », dans *MUSIQUES, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, volume 1, *Musiques du XX^e siècle*, p. 116.

¹³³ *Ibid.*

Ce point de vue est celui de musiciens, de chercheurs voire de philosophes. Quel est celui du public du XX^e siècle ? Les recherches de vérité historique et de sauvegarde du patrimoine coïncident avec des mouvements populaires de grande ampleur. Les classes ouvrières revendiquent un temps de travail plus court et, parfois, souhaitent accéder à l'art.

Parallèlement, les mouvements naturaliste et vériste influencent la musique : dans *La Troupe Joli Cœur* (1902) de Coquard, des sons et rumeurs de la rue, de machines à vapeur, d'orgue de Barbarie, des bribes de *Marseillaise*, des flonflons à la Louis Ganne se côtoient et se juxtaposent. Déjà auparavant, dans *Louise* (1900) de Gustave Charpentier (avant Coquard), Julien descend vers les faubourgs pour convaincre les couches populaires de s'unir en une société fraternelle. Ce livret, écrit par le compositeur, soulève des polémiques car il prend valeur de symbole au sein des milieux populaires. Gustave Charpentier, « artiste social »¹³⁴, parallèlement à son activité de compositeur, développe un engagement lié principalement à l'enseignement artistique dans les milieux défavorisés. Ainsi, le 2 septembre 1902, il crée le Conservatoire Populaire, Œuvre de Mimi Pinson. Cette association, destinée à de jeunes ouvrières, propose¹³⁵ :

- des billets de théâtre gratuits ;
- des cours gratuits de musique, de diction, de danse ;
- la chanson de Mimi Pinson (rénovation des chants populaires) ;
- les concerts de Mimi Pinson ;
- l'image de Mimi Pinson (don de gravures et estampes artistiques) ;
- le livre de Mimi Pinson : don de lectures instructives et distrayantes ;
- le journal de Mimi Pinson ;
- les voyages de Mimi Pinson : voyages de vacances, excursions à prix réduits ;
- offre et demandes d'emploi ;
- consultations médicales et judiciaires gratuites ;
- le Château de Mimi Pinson : maison de repos pour les ouvrières parisiennes.

Dans la pratique, les quatre dernières sections ne connurent qu'une brève existence. Malgré la diversité des activités proposées, l'Œuvre de Mimi Pinson privilégie le domaine culturel. L'initiative de Gustave Charpentier adapte au domaine culturel les modèles pensés pour l'instruction générale du peuple. Dans les universités populaires, la musique, la danse ou le théâtre sont de simples activités parmi d'autres, chez les Mimi Pinsons, elles prennent la première place.

¹³⁴ Françoise Andrieux, *Gustave Charpentier artiste social, contribution à l'étude de l'éducation musicale populaire*.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 194.

Nous le voyons, à travers l'exemple des Mimi Pinsons, un compositeur « savant » peut avoir vocation à instruire les foules. Cette instruction n'est pas uniquement liée à la diffusion d'œuvres, elle se réalise par le biais de l'enseignement : cours de solfège, de chant de piano par exemple. Le dessein de l'association ne consiste pas à former des virtuoses mais à faire pénétrer la musique dans les foyers populaires :

Il faut que dans les réunions familiales futures, la présence d'une Mimi Pinson soit un appoint précieux et recherché, une garantie de bonne tenue musicale.

Les soirées du peuple y perdront sans doute l'audition de quelques *Cloches du Monastère* et de *Polonaises* tapageuses, mais en retour on pourra y entendre des déchiffrages ingénus et compréhensifs de partitions classiques et modernes. Les chefs-d'œuvre de la Musique y seront interprétés par de petites pianistes dont les doigts « accrocheront » parfois des notes inattendues, mais qui joueront en musiciennes¹³⁶.

Les mouvements prolétaires et ouvriers s'invitent jusque dans la musique « savante » et quelques bonnes âmes, quelques artistes « sociaux » ressentent la nécessité d'instruire le peuple. Nous l'avons vu, avec les Mimi Pinsons, l'instruction ne se fait pas uniquement par la connaissance des œuvres mais aussi par la pratique. Au XIX^e siècle, un mouvement similaire avait été ébauché : celui des orphéons. Mais en se limitant à l'unique pratique du chant choral et des instruments à vents, il ne touchait pas tous les publics.

Sur le plan musical, cette ambiance régnante entraîne une nouvelle façon de penser la musique. Les compositeurs doivent toucher autant les couches populaires que les habitués des concerts classiques. Des œuvres chorales sont destinées aux classes populaires : les arts doivent éduquer le peuple.

Pour les milieux préoccupés d'action sociale et culturelle, le chant choral se trouve au cœur d'une problématique renouvelée après l'échec des orphéons : l'éducation populaire par la pratique des arts. Vingt ans plus tôt, Romain Rolland, déplorant le recul de la pratique chorale depuis 1880 dans l'éducation musicale, mettait en garde : « Il ne s'agit pas d'amuser le peuple, et encore moins de l'ennuyer. Il s'agit de lui apprendre la musique. » [Romain ROLLAND, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette 1908, p. 261.]

Sur le terrain, les idées divergent. Certains comme Maurice Cauchie dans *Le Ménestrel* (19 août 1928) insistent pour que soit créé un art destiné au peuple :

« Le peuple ne vient pas à nos grands concerts... c'est parce que les œuvres qu'on y joue ne sont pas à sa portée ; pour l'y amener il faudrait que les grands compositeurs actuels créassent un art populaire... »

D'autres ont un point de vue opposé, comme Jean Casadesus dans *L'Œuvre* du 14 février 1930 :

« Doyen [créa *Les Fêtes du peuple* en décembre 1918] va au devant des foules au nom de la culture classique et ne flatte par leur sensibilité primitive avec des romances ; il leur apprend la *Neuvième Symphonie*, il ne les traite pas comme des enfants incapables de vibrer au souffle

¹³⁶ *Le Conservatoire Populaire de Mimi Pinson, Méthode d'enseignement*, fonds d'archives Gustave Charpentier, dans Françoise Andrieux, *op. cit.*, p. 223.

d'humanité qui passe dans des œuvres de cette taille ; il les fait au contraire monter jusqu'à lui¹³⁷.

L'art doit intégrer des éléments populaires que les gens cultivés dédaignaient jusque là et la musique destinée aux masses populaires doit instruire ces dernières. Le Groupe des Six sera le principal acteur de cette nouvelle donne esthétique. La force de Cocteau sera de faire admettre ces éléments populaires qui ont leur place dans une œuvre savante. Cependant, la tâche sera difficile. La musique des Six demeure savante et la présence de traits populaires heurtent les spectateurs des grandes salles. Comme toute tentative avant-gardiste, ce procédé choque les auditeurs non avertis. Lorsque le public français admire les éléments populaires russes que Stravinsky introduit dans certains de ses ballets, ce même public ne doit pas mépriser son propre « folklore » :

Le naïf se trompe. Il croit entendre un orchestre de café-concert. Son oreille commet l'erreur d'un œil qui ne ferait aucune différence entre une étoffe criarde et la même étoffe copiée par Ingres.

Dans *Les Mariés*, nous employons les ressources populaires que la France méprise chez elle, mais qu'elle approuve dehors lorsqu'un musicien étranger les exploite. [...]

Il est curieux d'entendre les Français de n'importe quel bord repousser avec colère tout ce qui est propre à la France, et accueillir l'esprit local étranger sans contrôle. Il est curieux aussi que, dans *Les Mariés de la Tour Eiffel*, un public de répétition générale se soit scandalisé d'un type de ganache classique, placé dans le cortège de la noce au même titre que les lieux communs dans le texte¹³⁸.

L'œuvre évoquée dans cette citation s'intitule *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921)¹³⁹, une pièce de Jean Cocteau faisant appel à la musique du Groupe des Six :

Auric recourt à la trompette pour son Overture des Mariés. Poulenc et Honegger font appel au piston ou au tuba pour leur séquence militaire ou funèbre. Tous lapident à coup de flonflons hilares l'élitisme et l'hypersérieux du goût régnant. Honegger pousse la provocation jusqu'à malmener la Valse de Faust¹⁴⁰.

Cette brève description de Michel Faure illustre en quelques mots les propos musicaux de ce mouvement : les « flonflons hilares » s'opposent au « goût régnant », et même le très sérieux Honegger « malmène » la musique sérieuse. Le burlesque, le comique conjurent le sort, tentent de faire oublier les malheurs de la Première Guerre. Honegger malmène une

¹³⁷ Bernadette Lespinard, « Le chant choral dans les années trente : art d'élite, art populaire », dans *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, p. 205-222.

¹³⁸ Jean Cocteau, « Les Mariés de la Tour Eiffel, préface de 1922 », *L'Avant-scène théâtre* n° 365-366, octobre 1966.

¹³⁹ Spectacle des Six imaginé par Jean Cocteau dont le titre initialement prévu était *La Noce* ou *La Noce massacrée*. Tragi-comédie en un acte sur un livret de Jean Cocteau et une musique des Six (hormis Durey).

¹⁴⁰ Michel Faure, *Du néoclassicisme dans la France du premier XX^e siècle*, p. 170.

grande figure personnage germanique en malmenant *Faust*. Cette œuvre est la première et dernière partition collective des Six. Dans ses mémoires, Germaine Tailleferre nous fait partager le scandale engendré par la pièce :

Les Ballets Suédois montèrent donc *Les Mariés de la Tour Eiffel*. La première fut tumultueuse. Le public ne s'attendait pas à une fantaisie aussi outrée. Huées, sifflets... « Remboursez, remboursez », criait-on à l'orchestre. « Et ils se sont mis à six pour faire ça ! » hurlait Rachilde, une femme de lettre pourtant non conformiste. Et Léon-Paul Fargue, furieux contre tous ces « bourgeois », d'envoyer sa canne dans la figure d'un mécontent qui vociférait. [...] ce devait être la dernière manifestation — le seul spectacle aussi — de nous « Six ». Chacun allait désormais suivre sa voie¹⁴¹.

Si le grand public se heurte face aux tentatives des Six, un nouveau public, plus prolétaire, se forme ; le ministre de l'instruction et des Beaux-Arts offre des billets d'entrées pour les représentations de l'Opéra¹⁴². Parallèlement, la diffusion de programmes radiophoniques, où la musique occupe 60 % du temps d'antenne, prend de l'ampleur. À la fin des années trente, une famille sur deux possède un récepteur radio¹⁴³. Les compositeurs s'interrogent. Doivent-ils s'adapter à ce nouveau public ? Doivent-ils renouveler leur langage ? Certains le feront, comme Poulenc et le Groupe des Six, d'autres donneront l'impression de tourner le dos à cet élan populaire, c'est le cas de l'École de Vienne et du mouvement sériel. Cependant, en créant un nouveau langage, Schoenberg ne souhaite pas véritablement rompre avec le public, sa démarche n'est pas élitiste, son dessein consiste à redéfinir le langage musical. À ce propos, il est intéressant de lire cette remarque du philosophe Theodor W. Adorno :

Ce n'est guère un hasard si toutes les « œuvres secondaires » tardives [de Schönberg] ont une chose en commun : un esprit plus conciliant à l'égard du public. L'inexorabilité de Schönberg et son genre d'esprit conciliateur sont dans un rapport intime. La musique inexorable représente la vérité sociale contre la société. La musique conciliante reconnaît que malgré tout la société a droit à la musique et même en tant que société fautive, car la société aussi se reproduit comme fautive et ainsi, par sa survivance, fournit objectivement des éléments de sa propre vérité¹⁴⁴.

Ces propos sont à nuancer dans la mesure où le compositeur viennois n'a pas uniquement composé de la musique dodécaphonique. Le système tonal est loin de lui être étranger : ses premiers opus (et non ses « œuvres secondaires tardives ») sont écrits dans un langage tonal romantique tout à fait conciliable avec le grand public. Mais c'est le

¹⁴¹ Germaine Tailleferre, « Mémoire à l'Emporte-Pièce, recueillis et annotés par Frédéric Robert », *Revue internationale de musique française* n° 19, p. 29.

¹⁴² Michel Faure, *op. cit.*

¹⁴³ Danièle Pistone, « Sociabilités musicales parisiennes », dans *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, p. 35-44.

¹⁴⁴ Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 130-131.

compositeur révolutionnaire qui intéresse Poulenc et ses amis compositeurs. Le Groupe des Six, et plus particulièrement Poulenc et Milhaud, s'intéressent à l'Ecole de Vienne : en janvier et février 1922, ces deux compositeurs rencontrent Schoenberg¹⁴⁵, Berg, Webern, Wellesz¹⁴⁶ et Hugo von Hofmannsthal¹⁴⁷ chez Alma Mahler-Werfel¹⁴⁸.



FRANCIS POULENC ET ARNOLD SCHOENBERG
Vienne, 1922

Exemple 6 : Francis Poulenc et Arnold Schoenberg, dans Francis Poulenc et Stéphane Audel, *Moi et mes amis*, face à la p. 193

Poulenc est intéressé par le *Pierrot lunaire* de Schoenberg, mais en 1954 il déclare à Claude Rostand :

¹⁴⁵ À propos de cette rencontre, Poulenc évoque la double exécution du *Pierrot lunaire* et un repas chez Schoenberg durant lequel « [...] un petit garçon, qui jouait dans le jardin, a lancé son ballon si maladroitement, ou adroitement, sait-on jamais avec les enfants, qu'il tomba juste au milieu de la soupière. Le potage jaillit en geyser, inondant la nappe et... les convives... » Francis Poulenc, *Moi et mes amis*, p. 22-23.

¹⁴⁶ Egon Wellesz (1885-1974), compositeur et musicologue autrichien.

¹⁴⁷ Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), écrivain autrichien et l'un des fondateurs du Festival de Salzbourg.

¹⁴⁸ Alma Mahler-Werfel (1879-1964), veuve de Gustav Mahler.

J'admire certaines œuvres de Schoenberg, comme *Pierrot lunaire*, et Webern me ravit en tant que Mallarmé de la musique, seulement, voilà : je me sens moins à l'aise avec eux qu'avec les autres. C'est plus cérémonieusement que je les aborde. Trop de respect empêche l'intimité¹⁴⁹ !...

Cette déclaration de Poulenc, date de plus de trente ans après sa rencontre avec les musiciens de l'École de Vienne. Nous sommes en 1954, le sérialisme intégral déferle sur l'Europe et plus particulièrement en France. Poulenc, pourtant situé aux antipodes du dodécaphonisme, ne considère pas ce langage comme une véritable rupture mais comme une orientation liée au sens de l'histoire :

Il est parfaitement logique que le dodécaphonisme fascine une partie de la génération montante. Le choc d'une guerre ou d'une révolution suscite forcément une orientation esthétique nouvelle. En 1940, il fallait découvrir quelque chose de neuf. Or, la seule chose inconnue en France, c'était le dodécaphonisme des Viennois. Sans doute Marya Freund avait-elle donné, il y a une vingtaine d'années, sous la direction de Milhaud, le *Pierrot lunaire* de Schoenberg aux Concerts Wiener. Mais l'aventure était restée isolée¹⁵⁰.

Poulenc est clair, différents langages musicaux cohabitent au XX^e siècle, il est donc inutile d'être le partisan de telle ou telle école, qu'elle soit progressiste ou plus traditionnelle. Pourtant, cette tolérance (le mot est un peu faible, Poulenc admirait Boulez) n'est pas vraiment réciproque. En 1952, Pierre Boulez écrit :

[...] affirmons, à notre tour, que tout musicien qui n'a pas ressenti – nous ne disons pas compris, mais bien ressenti – la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque¹⁵¹.

Cette déclaration de Pierre Boulez est alors sans appel : pas de salut en dehors du dodécaphonisme. Cette position, extrême, évince toute forme musicale contemporaine ne se pliant pas au sérialisme. Les propos de Poulenc sont certes plus modérés, mais ses œuvres atonales de prédilection sont le *Pierrot lunaire* de Schoenberg et *Wozzeck* de Berg. Ces deux pièces ne sont pas dodécaphoniques mais écrites dans un langage atonal libre. Par ailleurs, nous savons que Poulenc était hostile à tout système d'écriture. Il se moquait volontiers du dodécaphonisme qu'il appelait « dodécaca »¹⁵² et riait devant le *Traité* d'Olivier Messiaen. En effet, en mai 1945, le compositeur des *Mamelles de Tirésias* écrivait à Pierre Bernac :

¹⁴⁹ Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 182.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 198.

¹⁵¹ Pierre Boulez, *Relevés d'apprentis*, p. 149, source : « Eventuellement... », *Revue Musicale*, 1952.

¹⁵² Lettre adressée à Sauguet en juin 1955 (citée dans cette thèse p. 37) : « Cher Henri que c'est bon, après tant de dodécacas, de faire une cure de Lacome [...] », Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*, p. 821.

Quel curieux cas que celui de Messiaen. Avec la meilleure bonne foi j'ai reparcouru son traité¹⁵³. C'est la plupart du temps tout simplement niais. Tous ces trucs peuvent devenir une tunique de Nessus¹⁵⁴.

La position de Poulenc, face à la musique de son temps, est ambivalente. Il peut être admiratif devant les œuvres mais n'adhère pas aux systèmes quels qu'ils soient : sérialisme, modalité européenne ou autres rythmes à valeurs ajoutées. Les œuvres qu'il cite le plus souvent (*Pierrot lunaire* et *Wozzeck*) sont plus expressionnistes qu'avant-gardistes. Elles ne se détachent pas réellement de la tradition dans la mesure où elles empruntent des formes classiques : dans l'opéra de Berg chaque section correspond à une forme déterminée. Par ailleurs, la musique populaire s'insère dans le *Pierrot lunaire* (atmosphère de cabaret berlinois) et *Wozzeck* (scène du cabaret).

Nos propos se sont surtout appuyés sur la notion d'émancipation du peuple, mais il serait réducteur de limiter cette période à une unique révolution sociale. Le premier conflit mondial de ce début de siècle est à l'origine d'un grand traumatisme qui touche toute la population européenne et particulièrement la population française. La période dite des « Années folles » prend une apparence d'« illusion comique »¹⁵⁵, l'artiste doit témoigner des horreurs qu'il vient de vivre et évacuer ce cauchemar. Afin de conjurer le sort, la société se plonge dans les plaisirs des spectacles de divertissement pour faire disparaître momentanément l'horreur des événements. Cette thérapie, cette course à l'oubli est une arme utilisée par les artistes pour anesthésier la douleur et faire en sorte que les pulsions de vie l'emportent sur les pulsions de mort.

Dans cette frénésie de mouvements sociaux et de course à l'oubli, cohabitent le néoclassicisme, l'École de Vienne voire le jazz. L'avant-garde, ou plutôt les avant-gardes se mêlent, se mélangent comme en témoignent les fameux Concerts Jean Wiéner, appelés aussi Concerts Salade :

¹⁵³ Il s'agit de *Technique de mon langage musical*, publié chez Leduc en 1944.

¹⁵⁴ Francis Poulenc, *op. cit.*, p. 592.

¹⁵⁵ Voir à ce propos la thèse de Frank Ferraty, *La Musique pour piano de Francis Poulenc ou le temps de l'ambivalence*.

CONCERTS

ADMINISTRATEUR

SALLE DES AGRICULTEURS, 8, Rue d'Athènes

1^{er} CONCERT JEAN WIENER

Mardi 6 Décembre 1921, à 8 h. 3/4

- I. L'ORCHESTRE AMÉRICAIN
de BILLY ARNOLD.
- II. LE SACRE DU PRINTEMPS
de IGOR STRAWINSKY
(Fragments)
par le PLEYELA.
- III. SONATE
de Darius MILHAUD
pour piano et instruments à vent
Piano..... Darius MILHAUD
Clarinete..... Jean Guyot
Hautbois..... R. Lamarlette
Flûte..... L. Fleury

SALLE GAVEAU, 45, Rue La Boétie

3^{me} CONCERT JEAN WIÉNER

Jeudi 12 Janvier 1922, à 9 h. du soir

Première Audition intégrale

PIERROT LUNAIRE

Mélodrame en 21 Parties pour voix et petit orchestre
d'ARNOLD SCHÖNBERG

PAR

Marya FREUND
Jean WIÉNER

MM. FLEURY, DELACROIX, ROELENs et FEUILLARD

SOUS LA DIRECTION DE

Darius MILHAUD

Ces délicieux mélanges, faisant cohabiter Schoenberg, Milhaud, Stravinsky et la musique de jazz, ne heurtent guère le public et la critique comme l'atteste cet article de Roland-Manuel :

ARNOLD SCHOENBERG ET *PIERROT LUNAIRE*
CONCERT COLONNE ET LAMOUREUX

[...] *La Suite du Gendarme incompris voisinait avec Pierrot lunaire sur le programme de la même séance. On entendait pour la première fois, au concert, la joyeuse bouffonnerie de M. Francis Poulenc. Bien qu'elle nous ait divertis davantage au théâtre nous y avons retrouvé avec plaisir cette joie un peu grasse et ces sourires voluptueusement candides qui font le charme de la muse agreste de M. Poulenc.*

Roland-Manuel (*L'Eclair*, 19 décembre 1921)¹⁵⁶.

Emile Vuillermoz mettra cependant un bémol à ces manifestations :

Rien de mystérieux, rien de déroutant, rien d'inquiétant dans ces cocasseries laborieuses ou dans ces farces d'atelier. Cet humour de music-hall ou de fête à Neuilly n'est pas désagréable et ne scandalise personne. Ces « études » de cuivres ou de bois sont amusantes et peuvent intéresser les orchestrateurs, mais n'apportent rien d'inédit, ni comme écriture, ni comme sonorités. La mélopée de tout repos qui soutient les platitudes incroyables du vocabulaire de M. Victor Cousin ne saurait passer pour révolutionnaire. Et qu'y a-t-il, je vous prie, de plus « réactionnaire » et même de plus joliment impressionniste que les charmants *Mouvements perpétuels* de Poulenc, joués d'ailleurs d'une façon exquise par Jean Wiéner qui est un pianiste plein des plus rares mérites¹⁵⁷ ?

Ces concerts éclectiques s'adressent à un public cultivé. Pour attirer davantage le public populaire, quelques compositeurs savants s'intéressent à l'opérette. C'est le cas d'Arthur Honegger (*Les Aventures du roi Pausole*, *Les Petites Cardinal* avec Jacques Ibert), Gabriel Pierné (*Fragonard*), Manuel Rosenthal (*Les Bootleggers*, *La Poule noire*), Henry Février (*Sylvette*) et Marc Berthomieu (*La Belle traversée*)¹⁵⁸. Aucun de ces ouvrages ne passa à la postérité. Leur qualité n'est pas en cause, mais le public n'était pas séduit musicalement, il ne rentrait pas chez lui en fredonnant un air qui aurait pu devenir populaire. Les compositeurs nommés simplifiaient leur écriture mais restaient complexes pour un public habitué à de simples romances faciles à retenir. Certaines de ces œuvres ont connu une seconde carrière, mais dans le cadre officiel de l'Opéra-Comique.

¹⁵⁶ Jean Wiéner, *Allegro appassionato*, p. 58-59. Jean Wiéner aura également le soutien de ses amis musiciens. Voici ce que Darius Milhaud écrit en 1925 : « On lui reproche ses partis pris, son intransigeance, ses singularités ; critique-t-on assez le genre « concert Wiéner » ! C'est la preuve de sa personnalité même. Il estime que, dans tous les domaines de la musique, il y a des valeurs dignes de figurer au concert, que ce soit un jazz-band, un virtuose de la scie, une chanteuse de café-concert, le Pleyela, un nègre de bar ; il n'hésite pas à les faire entendre dans le même programme qu'un quatuor réputé, un chef d'orchestre fameux, une cantatrice célèbre ». Darius Milhaud, *Notes sur la musique*, p. 121.

¹⁵⁷ Emile Vuillermoz, « Concerts Jean Wiener », *Excelsior*, 8 janvier 1923.

¹⁵⁸ Jean-Jacques Velly, « L'Opérette des années trente », dans *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, p. 151-167.

Francis Poulenc n'a jamais véritablement composé d'opérette, mais s'est essayé à l'opéra bouffe. *Le Gendarme incompris*, annoncé comme « Critique-bouffe en un acte, de MM. Jean Cocteau et Raymond Radiguet, avec une musique de Poulenc », s'apparente en effet au genre bouffe. L'œuvre est créée le 24 mai 1921 au théâtre Michel, rue des Mathurins, lors d'un « Spectacle de théâtre-bouffe » proposé et conçu par Pierre Bertin. Lors de cette même représentation, *Caramel mou (shimmy)* pour jazz-band de Milhaud est créé. Trois matinées sont prévues, les 24, 25 et 26 mai, mais le spectacle ne connaîtra pas plus d'une seule représentation. Celle-ci fait scandale : le public est partagé entre cléricaux et républicains. Musicalement, la partition de Poulenc comprend une ouverture, quatre intermèdes et un final écrits pour voix et orchestre de chambre (contrebasse, violoncelle, violon, clarinette, trompette, trombone et batterie : une formation de type « foraine »). Malgré ces aspects comiques et populaires, cet ouvrage n'est pas une opérette. En effet, le contenu repose sur des sous-entendus et des emprunts littéraires (le discours du gendarme reprend un poème en prose de Mallarmé, *L'Écclésiastique*) que ni le public ni la critique ne reconnaissent. Nous sommes en présence d'un jeu littéraire mêlant dérision et bouffonnerie mais en aucun cas en présence d'un spectacle populaire. Du point de vue historique, cet ouvrage ne révolutionna pas l'histoire du théâtre et de la musique mais permit une rencontre importante dans la carrière de Poulenc : Diaghilev. En effet, ce dernier, ayant apprécié la musique de scène du jeune compositeur, commanda la musique d'un ballet à ce dernier.

Pour sa véritable première œuvre lyrique, le choix du compositeur se porte sur *Les Mamelles de Tirésias*, une pièce d'Apollinaire écrite en 1903, contenant entre autres un Prologue et une scène finale ajoutés en 1916. La correspondance de Poulenc nous indique que son choix fut fixé dès 1938¹⁵⁹. Le « drame surréaliste » d'Apollinaire se déroule dans la cité imaginaire de Zanzibar. Une succession de gags et de scènes fantaisistes se succèdent : Thérèse se déclare féministe et décide de se débarrasser de son rôle de femme. Elle dégrafe son corsage qui libère deux ballons (représentant ses « mamelles ») qu'elle crève à l'aide d'un briquet. Elle devient homme. Son époux doit désormais enfanter et donne donc naissance à 40 049 enfants. Finalement, Thérèse retrouve son époux et tout rentre dans l'ordre.

Dans cet ouvrage lyrique, Poulenc utilise des formes de musiques de danses populaires et certaines formes de vocalité « de la rue ». Cette fois, le sujet est véritablement bouffe : situations cocasses et thèmes aux allures populaires s'inspirant de la musique de la rue.

¹⁵⁹ Voir, en annexe de cette thèse, des extraits de lettres concernant l'élaboration et la création des *Mamelles de Tirésias*.

Pourtant, si on examine de plus près l'ouvrage, le ton en est davantage pince sans rire ou caustique que comique.

Tout d'abord, le choix du livret n'est pas anodin. La correspondance de Poulenc l'atteste, l'idée de mettre en musique la pièce de Guillaume Apollinaire remonte à 1938¹⁶⁰. Nous sommes à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Si l'on examine le contexte dans lequel Francis Poulenc a composé son premier opéra, nous pouvons très bien imaginer qu'un élan patriotique l'a poussé à choisir cette pièce. Au premier abord son sujet est simple ; par le biais d'une fable surréaliste, Apollinaire exhorte les Français à procréer. Ce choix s'inscrit dans l'ambiance de l'entre-deux-guerres : on a envie de rire (pulsions de vie) mais l'horreur du passé et un avenir inquiétant nous retient (pulsions de mort).

Afin d'éviter toute confusion avec la Première Guerre mondiale (la pièce a été créée en 1916), Poulenc retire de son livret toutes allusions à celle-ci. Mais est-ce uniquement par souci d'authenticité historique qu'il effectue ces coupures ? Ne veut-il pas, consciemment ou inconsciemment, accentuer l'ambiguïté sexuelle qui règne tout au long de la pièce ? Il n'est pas inutile de le rappeler, Tirésias est un personnage mythologique. En se promenant, il surprit deux serpents s'accouplant et tua la femelle ; son acte eut pour effet de le transformer en femme. Il (ou elle) se fit prostituée, mais sept ans plus tard, il (ou elle) assista à la même scène au même endroit, et en tuant le mâle, redevint homme. Survint une querelle entre Jupiter et Junon : qui a le plus de plaisir dans l'amour, l'homme ou la femme ? Jupiter pensait qu'il s'agissait de la femme, Junon optait pour l'homme. Ils choisirent tout naturellement Tirésias comme arbitre. Ce dernier déclara le plaisir de la femme sept fois plus grand que celui de l'homme. Pour le punir Junon l'aveugla. Tirésias, aveugle, devint « voyant » et entre autre révéla sa faute à Œdipe.

En transformant Thérèse en homme, Apollinaire se réapproprie le mythe antique de Tirésias pour, dans son drame surréaliste, exhorter les Français à faire des enfants. Comme Aristophane le faisait pour les Athéniens, il utilise des effets comiques pour faire prendre conscience à la population d'un problème grave qui menace la patrie. Ce procédé est reproduit par Apollinaire (allusions à la Première Guerre mondiale et au féminisme) et par Poulenc (allusion à la Seconde Guerre mondiale et ambiguïté sexuelle).

¹⁶⁰ Contrairement à ce que déclare le compositeur : « J'ai composé les *Mamelles* pendant l'été 1944 ». Francis Poulenc et Stéphane Audel, *Moi et mes amis*, p. 68.

La réception de l'œuvre en 1947 fut mitigée : sa bonne humeur affichée et les gags apollinariens agaçaient¹⁶¹. Par ailleurs, on juge l'ouvrage indigne de son auteur :

La partition de Poulenc, donc, est fraîche et amusante, mais elle n'est pas digne de lui ; on eut d'ailleurs souhaité qu'il y eût moins de musique, ou du moins que le texte du prologue et de certaines répliques décisives restât plus intelligible. Non, le Poulenc des *Mamelles de Tirésias* n'est sûrement pas celui des œuvres de la même époque (*Figure Humaine, Un Soir de neige, Huit chansons françaises*, en 1943-46)¹⁶².

Le compositeur évoque l'agacement des critiques au micro de Claude Rostand :

Un critique s'est étonné qu'une œuvre de cette sorte soit née aux jours angoissants de la Libération.

Ayant chanté ma soif d'espérance dans *Figure humaine*, en 1943, j'estime que j'avais bien le droit de célébrer l'allégresse de la liberté retrouvée en une œuvre un peu folle écrite, en outre, pour le retour d'Amérique de mon cher Milhaud¹⁶³...

Encore une fois, les critiques ne sont pas au rendez-vous. On ne reproche pas à Poulenc un manque de hardiesse musicale mais un « décalage » par rapport à l'actualité. Faut-il le considérer comme un rentier composant de la musique légère pour se distraire et « épater le bourgeois » ? Peut-on associer ses penchants populaires à une quelconque complaisance politique ? Nous tenterons de répondre à ces interrogations dans les lignes qui vont suivre.

1.3.2. Poulenc et la politique

Cette complaisance pour le populaire est, pour certains compositeurs, plus un choix politique qu'un simple jeu esthétique. Avec le Groupe des Six « l'infranchissable abîme qui séparait les classes et les esthétiques au temps de Berlioz, de Fauré, de Chausson, de Dukas [...] »¹⁶⁴ s'éloigne. Par ailleurs, depuis l'affaire Dreyfus, l'opposition droite/gauche ne cesse de se durcir. Par delà les fractures idéologiques, la France tend à s'écarteler : un pays finissant, s'accrochant au passé s'oppose au pays s'élançant vers l'avenir. Cette faille entre

¹⁶¹ « Ce fut un scandale, bien entendu ; les abonnés et le public de l'Opéra-Comique furent épouvantés des gags apollinariens, mais j'avais la chance d'être défendu par une ravissante chanteuse que j'avais découverte : Denise Duval, devenue depuis lors une grande vedette et l'incomparable interprète de *L'Heure espagnole* de Ravel. J'ai toutes les faiblesses pour les *Mamelles de Tirésias* ; je crois bien que je préfère cette œuvre à tout ce que j'ai écrit. Si l'on veut se faire une idée de ma complexe personnalité musicale, on me trouvera très exactement moi-même aussi bien dans les *Mamelles* que dans mon *Stabat Mater* ». Francis Poulenc et Stéphane Audel, *Moi et mes amis*, p. 69.

¹⁶² Roland de Cande, « Opéra-comique, *Les Mamelles de Tirésias* », *Revue Musicale de France*, juin 1947.

¹⁶³ Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 145-146.

¹⁶⁴ Michel Faure, *Du néoclassicisme dans la France du premier XX^e siècle*, p. 208.

conservatisme et progressisme, entre culture dominante et culture populaire ne laisse pas indifférent les compositeurs de l'époque¹⁶⁵.

Concrètement, Louis Durey compose pour des chorales populaires, Germaine Tailleferre met son talent au service d'un candidat à la députation. Face à la montée du nazisme, de nombreux compositeurs français réagissent en affirmant leurs convictions politiques. C'est le cas de Charles Koechlin qui compose, en 1935, *Libérons Thaelmann*, lorsque Hitler fait emprisonner celui-ci, alors secrétaire général du Parti communiste allemand. Un certain nombre d'œuvres d'inspiration populaire naissent durant cette période : *Chantons jeunes filles*, *Le Campeur en chocolat* et *La Corvée d'eau* de Georges Auric ; *Jeunesse* d'Arthur Honegger.

La politique n'apparaît pas comme une préoccupation majeure chez Poulenc. L'examen de sa correspondance le prouve. Si l'on fait abstraction des deux conflits mondiaux, seule l'année 1936 est intéressante sur ce point. Le 3 mai 1936, le scrutin donne majorité à une coalition de gauche, le Front populaire, conduite par Léon Blum. Cette coalition est une alliance conclue deux ans plus tôt par trois grands partis de gauche : le Parti communiste (Maurice Thorez), le Parti socialiste (Léon Blum) et le Parti radical-socialiste (Edouard Daladier). Cette victoire soulève un espoir dans les classes populaires. En effet, le pays souffre depuis plusieurs années de la crise économique. Dans l'espoir de renverser le système capitaliste, une grève générale et pacifique envahit le pays. La paix sociale est rapidement restaurée par le gouvernement : dans la nuit du 7 au 8 juin 1936 les accords de Matignon sont signés. Ces accords permettent des augmentations de salaires, l'élection de délégués ouvriers dans les usines et l'établissement de contrats collectifs. Puis Léon Blum mène réforme sur réforme :

- congés payés (8 juin 1936) ;
- semaine de 40 heures (12 juin 1936) ;
- réorganisation de la Banque de France (24 juillet 1936) ;
- nationalisation des principales usines d'armement (11 août 1936) ;
- création d'un Office interprofessionnel du blé.

¹⁶⁵ « C'était là un renversement dramatique de la vision traditionnelle de la France. Il déboucha sur l'image des deux Frances, laquelle dès 1900 était le lieu commun de tous les observateurs, y compris Bodley. D'un côté, on voyait la France profonde, la France conservatrice, d'un républicanisme sobre, travailleuse, thésaurisante, responsable. De l'autre, il y avait la France de la surface, tourmentée, irréfléchie, désordonnée, scandaleuse. Opposition qui s'exprimait plutôt en termes de géographie – les petites villes et la campagne contre les grandes villes – qu'en termes d'une opposition de classes. Entre les mains d'un écrivain comme Laurence Jerrold, elle devint l'image d'une nation française souffrant d'une schizophrénie complexe et malaisée à vivre ». Colin Lucas, « La normalisation d'un regard », dans Yves Lequin (dir.), *Histoire des Français XIX^e – XX^e siècles, un peuple et son pays*, p. 63.

Hélas les désillusions seront rapides. Malgré les 40 heures de temps de travail hebdomadaire, le chômage ne faiblit pas. Le 13 février 1937, Léon Blum annonce une pause sociale. Le retard dans les réactions face à la guerre civile espagnole discrédite le gouvernement et le 21 juin 1937 le leader socialiste démissionne. Il est remplacé par le radical-socialiste Camille Chautemps puis, sous la pression des communistes et socialistes qui réclament l'application intégrale du Front populaire, revient à la tête du gouvernement le 13 mars 1938.

L'élite intellectuelle et artistique n'est pas insensible à cet événement politique et historique. À la victoire du Front populaire, le 3 mai 1936, chacun choisit son camp, affiche ses opinions, s'engage. Jean Hugo, dans son ouvrage *Le Regard de la mémoire*, cite Marie-Laure de Noailles décrivant l'ambiance régnante dans le monde artistique parisien :

Je suis frontiste ; c'est un parti qui n'a que quatre partisans : Bergery¹⁶⁶, Izard¹⁶⁷, le jeune Michel Petitjean et moi-même. Serge Lifar est à droite ; Georges (Auric) est très à gauche et lève son petit poing fermé ; la princesse de Polignac a émigré ; Sauguet est royaliste ; Poulenc est au dessus de la mêlée [...] ¹⁶⁸

La source (indirecte) de cette citation est discutable, Jean Hugo reproduit de mémoire une conversation qu'il eut avec Marie-Laure de Noailles, mais, hormis le fait que le Front populaire a plus de quatre partisans, la correspondance de Poulenc confirme les prises de positions des personnes mentionnées dans ce récit. Poulenc n'affirme pas vraiment ses opinions politiques, mais reconnaît volontiers ses penchants populaires, comme il l'explique à Marie-Blanche de Polignac le 15 août 1936 :

Marie-Blanche, je ne suis pas du front populaire. Ai-je tort. Je suis un vieux Français républicain qui croyait dans la liberté. Je hais M. de La Rocque¹⁶⁹ mais j'aimais assez M. Loubet¹⁷⁰. Pour moi la République voyez-vous c'était des hommes comme Clémenceau au testament duquel je pense souvent. Etre debout !!!!!

Depuis hier cependant je fais pouce avec le gouvernement et suis prêt à embrasser (pour une fois) Monsieur Zay car la nomination d'Edouard¹⁷¹, si juste, si intelligente me fait sauter de joie. Enfin un hommage à la compétence, au goût, à l'intelligence.

¹⁶⁶ Gaston Bergery (1892-1974), homme politique français, député du Front populaire.

¹⁶⁷ Georges Izard (1903-1973), avocat et homme politique français, député du Front populaire.

¹⁶⁸ Citée par Jean Hugo dans Jean Hugo, *Le Regard de la mémoire 1914-1945*, p. 402.

¹⁶⁹ Colonel de La Rocque, président de la ligue des Croix-de-Feu, mouvement de droite violemment opposé au gouvernement de Front populaire. Après la dissolution de la ligue, en juin 1936, il crée le Parti social français (1936-1940), premier parti massif de droite français préfigurant le gaullisme.

¹⁷⁰ Emile Loubet, président de la République de 1899 à 1906. Sous sa présidence, la République se consolide, le capitaine Dreyfus est réhabilité et la séparation entre l'Eglise et l'Etat entre en vigueur.

¹⁷¹ Edouard Bourdet, directeur de la Comédie-Française nommé par Jean Zay (ministre de l'Education nationale de 1936 à 1939).

Marie-Blanche, c'est mal me connaître que de croire que je n'ai pas de penchants populaires. Je croyais avoir donné depuis longtemps la preuve que les *fronts* populaires me sont chers et j'avoue que ce qui m'a plu dans *Quatorze-Juillet* c'est vraiment la *salle*¹⁷².

À la lecture de ces quelques lignes, nous nous rendons compte que Poulenc n'adhère pas aux idées du Front populaire¹⁷³ mais reconnaît volontiers ses penchants populaires. Le cadre privé de cette lettre démontre la sincérité de ses propos : il n'agit pas en démagogue. En évoquant le spectacle *Quatorze Juillet*, le grand spectacle collectif et symbolique du Front populaire¹⁷⁴, donné à l'Alhambra du 14 juillet au 10 août 1936, il ne parle pas de ses amis compositeurs mais rend hommage au public. Son exclusion de ce spectacle ne résulte-t-elle pas de sa prise de position anti-Front populaire ?

Rappelons que ce spectacle a été décidé par la Maison de la Culture (présidée par Louis Aragon) pour célébrer l'avènement du gouvernement du Front populaire. Il s'agit de la reprise de *Quatorze Juillet* (1902) de Romain Rolland. La musique de scène de cette nouvelle version est cosignée par Jacques Ibert (*Ouverture*), Georges Auric (*Palais-Royal*), Darius Milhaud (*Introduction* et *Marche funèbre*), Albert Roussel (*Prélude* du deuxième acte), Charles Koechlin (*Liberté*), Arthur Honegger (*Marche sur la Bastille*), Daniel Lazarus (*Fête de la liberté*). Reprenant les idéaux communautaires de gauche, les représentations étaient tenues par l'esprit du collectif. La scène était partagée par des comédiens de la Comédie-Française et des membres de troupes amateurs issus du milieu ouvrier. La musique, composée par les compositeurs cités plus haut, était interprétée par les musiciens de la Chorale populaire de Paris et l'orchestre de la Fédération musicale populaire¹⁷⁵. Dans l'esprit du message social du Front populaire, comédiens, musiciens, chorégraphes, techniciens et ouvriers travaillent ensemble pour un même salaire.

¹⁷² Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*, p. 420.

¹⁷³ Le 15 août 1936, Poulenc écrivait à Marie-Blanche de Polignac : « Malheureusement cette année 1936, que je déteste, me prive de ce qui était « *mes vraies vacances* » [...] ». *Ibid.*, p. 419.

¹⁷⁴ Il ne s'agit pas du seul spectacle de grande envergure du Front populaire : « Les fêtes musicales se multiplient et mettent en avant le principe du travail collectif que ce soit en amont, au moment de la création, ou en aval lors de la diffusion. La multiplication des manifestations, des fêtes, fait de la musique un art omniprésent. Trois spectacles montés à peu d'intervalle ont marqués les esprits et illustrent cette nouvelle approche de la musique. Il s'agit de *14 juillet*, sur un texte de Romain Rolland, qui fut donné à l'Alhambra du 14 juillet au 10 août 1936, de *Naissance d'une cité* représenté en mai 1937 et de *Liberté* qui, prévu pour octobre 1937, devait s'intégrer dans l'Exposition universelle. Quoique de qualité inégale, d'après le jugement même des contemporains (le dernier fut un échec complet), un même principe guidait ces pièces. Il s'agissait de présenter un spectacle d'art total, qui puisse plaire à des publics socialement et culturellement très variés ». Sandrine Grandgambe, « La politique musicale du Front Populaire », dans Danièle Pistone (dir.), *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, p. 31.

¹⁷⁵ Une des plus importantes organisations musicales de la fin des années 30, encourageant l'interprétation du répertoire classique par des musiciens issus du milieu ouvrier.

Le jugement de Poulenc sur ce spectacle est bien amer comme l'indique ce qu'il écrit à Sauguet :

J'ai été à Quatorze. [...] La musique de Darius *est sublime*, celle de Georges *très jolie*, le rideau [de Picasso] admirable ; à part cela c'est de la merde¹⁷⁶.

En s'exprimant ainsi, Poulenc porte-t-il un jugement politique ou esthétique ? De toute évidence, le compositeur a été exclu de cette grande fête populaire à cause de son désintérêt pour le Front populaire. Dans une lettre adressée à Henry Sauguet le 17 août 1936, le compositeur plaisante en évoquant Auric et Milhaud. Ces derniers appartenaient à un « Comité consultatif » créé dans le cadre de la réorganisation des Théâtres lyriques nationaux. Antoine Mariotte avait été nommé administrateur général de l'Opéra-Comique et le « Comité consultatif » de compositeurs comprenait Georges Auric, Gustave Charpentier, Reynaldo Hahn, Arthur Honegger, Jacques Ibert, Charles Koechlin, Daniel Lazarus, Antoine Mariotte, Darius Milhaud, Max d'Ollone, Gabriel Pierné et Albert Roussel. L'extrait de lettre qui va suivre, prouve que ni Poulenc, ni Sauguet n'ont été sollicités pour participer à *Quatorze Juillet*. Bien qu'opposés au Front populaire, les deux compositeurs ont dû en ressentir quelque amertume :

Mon cher ami,

Vous connaissez assez intimement je crois MM. Auric et Milhaud. Oserais-je vous prier de m'appuyer auprès d'eux car j'ai en cartons une quinquologie sur les Atrides (vous connaissez le sujet) qui attend depuis de nombreuses années le feu de la rampe. Je sais que vous préparez également une « Grande Chartreuse », mais nos œuvres ne feraient pas double emploi car si j'en crois le titre et les mœurs qu'on vous prête (je ne fais que les approuver en étant aussi) votre drame ne doit comporter que des rôles d'homme et de là une franche paillardise à la Rabelais. Mon drame grec... au contraire... etc... etc...

Aurons-nous à écrire maintenant ce genre de lettre cher Henri. Je finis par le croire. Ah ! les amis glorieux !!!!!

Tout cela d'ailleurs n'est pas mal et je suppose que spécialement pour vous l'appui de Georges, de Da [il s'agit évidemment de Darius Milhaud], de Koechlin etc... pourra vous être utile. [...]¹⁷⁷

Bien que ne se sentant pas proche du Front populaire, Poulenc respecte pourtant les positions et engagements de ses camarades. Nous venons de le lire, il plaisante facilement de l'organisation des théâtres lyriques, mais paradoxalement il ne dénigre pas les appartenances politiques de ses amis compositeurs. Il prend ses distances vis-à-vis de la politique. Le 25 août 1936, il écrit à Georges Auric :

¹⁷⁶ Francis Poulenc, *op. cit.*, p. 421 (note 10).

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 421.

[...] Je n'aime pas cette époque où on se sent si peu libre !! Mais j'aime quelques êtres au monde et toi tu sais assez la place que tu tiens dans mon cœur et dans ma vie. J'aimerais pouvoir penser comme toi, avoir ta foi car ainsi nous serions toujours exactement au même plan mais que faire quand on ne croit pas. Si j'avais au moins une foi même contraire cela serait déjà quelque chose mais je ne l'ai absolument pas. [...]¹⁷⁸

En s'adressant ainsi à son collègue et ami, le compositeur avoue ne pas avoir la « foi » d'un homme fortement engagé à gauche, ni à droite d'ailleurs. De par sa culture bourgeoise et conservatrice, Poulenc n'est pas attiré par une forme populaire de la politique.

En employant le terme « foi », Poulenc est fort respectueux des opinions de son ami, rappelons que le compositeur de la musique de *Moulin Rouge* était communiste¹⁷⁹. Il n'emploie pas le même vocabulaire pour décrire le spectacle *Quatorze Juillet* ! Mais quelle est au juste le fond de sa pensée : ses origines bourgeoises l'empêchent-elles d'apprécier une pièce vantant les mérites du Front populaire ? Ou alors, est-ce tout simplement le mélange des genres qui lui déplait ?

En effet, l'esthétique du Groupe des Six, et plus particulièrement celle du compositeur de la *Rapsodie nègre*, ne consistait pas à imiter le style du music-hall, mais à en faire un « portrait » dans des œuvres dues à la plume de compositeurs dits « sérieux ». Le compositeur des *Mamelles de Tirésias* a bien écrit quelques chansons telles que *Toréador* (1918) – valse « hispano-italienne » sur un texte de Cocteau, *Quatre chansons pour enfants* (1935) sur des textes de Jaboune¹⁸⁰ et *Les Chemins de l'amour* (1940), extraits de la musique de scène de *Léocadia* de Jean Anouilh. Cette dernière chanson devint célèbre par la suite en se détachant de son contexte. Cependant, ce genre ne constitue pas un trait déterminant de sa production musicale. Il demeure anecdotique et circonstanciel. Le compositeur fréquentait les music-halls ou les guinguettes nogentaises, mais il craignait le mélange des genres. À propos de *Toréador*, composé pour une série de concerts spectacles au Vieux Colombier, il écrit :

Disons tout de suite que c'était le début de cette confusion des genres qui, hélas, ne s'est que trop longtemps prolongée. [...] Chacun à sa place : c'est ce que devraient se répéter sans cesse les artistes soucieux de leur standing¹⁸¹.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 425.

¹⁷⁹ Dans ce même ordre d'idée, Poulenc fait preuve de respect lorsqu'il évoque l'appartenance de son ami Paul Eluard au Parti communiste : « On peut dire que, tout est étant amour chez Eluard, c'est par amour de l'humanité et de la paix qu'il s'est engagé dans un parti politique qui lui semblait devoir apporter le bonheur qu'il souhaitait aux hommes. Libre à certains de regretter cet engagement, même en dehors de questions politiques, mais nous devons constater que cet engagement n'a rien fait perdre à Eluard de ses qualités profondes, et lui, au moins, à l'encontre de beaucoup d'autres, n'a jamais sombré dans une démagogie poétique facile. Vous comprenez ? Ce n'est pas devenu un Déroulède du Parti communiste, il est toujours resté un merveilleux poète ». Francis Poulenc et Stéphane Audel, *Moi et mes amis*, p. 140.

¹⁸⁰ Jaboune, plus connu sous le nom de Jean Nohain (1900-1981), avocat, animateur et parolier français. Son véritable nom était Jean-Marie Legrand.

¹⁸¹ Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 50.

Le mot d'ordre sera donc : « Chacun chez soi ! ». Ce slogan traduit une forme de dédain vis-à-vis des classes populaires ; mais nous reviendrons ultérieurement sur ces aspects esthétiques lorsque nous mettrons en évidence l'utilisation de matériaux populaires dans la musique de Poulenc. Par ailleurs, nous l'avons vu, le compositeur ne prend pas de position nette vis-à-vis de la politique. Une conclusion hâtive est tentante : Poulenc est un bourgeois aux tendances aristocratiques et cléricales qui de temps en temps souhaite s'encanailler. Le langage musical de Poulenc, d'ancrage tonal, trouve son équilibre dans cette ambivalence. Le style du compositeur s'oppose à tout modernisme : il ne renie pas son héritage culturel. Mais parallèlement, il s'oppose à son milieu social en fréquentant des cabarets, des music-halls qui, rapidement, deviennent des sources d'inspirations de sa musique. Michel Faure le décrit de la façon suivante :

D'une part, il [Poulenc] se rend acquéreur d'une manière de petit château entouré de ses terres ; il compose des divertissements de cour ou de pompeuses musiques d'Eglise [dans le texte]. D'autre part, il flirte avec le petit peuple ; il compose des patenôtres naïves, des danses rustiques, des rengaines de guinguettes ou des chansons pour Bobino. Sa musique en perruque poudrée joue les bergères du Trianon, à moins que, casquette sur l'oreille et mains dans les poches, elle ne sifflote, désinvolte, voire provocante¹⁸².

L'avis de Michel Faure est certes de type marxiste, mais le manque d'implication de Poulenc dans un camp politique le classe, par défaut, dans un Ancien Régime virtuel. Son penchant pour la musique populaire ne le sauve pas, mais au contraire lui donne l'image d'un « petit roitelet » s'amusant des us et coutumes du peuple. Pourtant cette description moqueuse et exagérée de la part de Michel Faure touche un point essentiel : l'aristocratie. En effet, les reproches les plus faciles que l'on puisse faire à Poulenc sont liés à ses origines. Il est très facile de le classer parmi les « fils à papa » n'ayant jamais eu à se soucier des aspects purement matériels de la vie. Sans doute, faut-il voir dans son attirance pour les musiques populaires et son goût pour la culture aristocratique une façon de rejeter ses origines bourgeoises. Le compositeur condamne d'ailleurs ses origines au profit de deux extrêmes (peuple et aristocratie). À la fin de sa vie il avoue : « Je n'aime que l'aristocratie et le peuple »¹⁸³.

¹⁸² Michel Faure, *Du néoclassicisme dans la France du premier XX^e siècle*, p. 254.

¹⁸³ Francis Poulenc cité par Stéphane Audel dans la préface de Francis Poulenc, *Moi et mes amis*, p. 13. Dans ce même texte, l'auteur se souvient que « Lorsqu'il [Poulenc] se trouvait seul à Noizay, il ne manquait pas d'y faire une partie de cartes en compagnie de l'aubergiste, d'un chauffeur et du menuisier, avec lesquels il se sentait aussi à l'aise que dans les salons de la princesse de Polignac ou de la vicomtesse de Noailles. Reçu dans les Palais princiers, habitués des palaces internationaux, il lui arrivait de passer des semaines dans une chambre provençale d'aspect monacal et de s'y sentir fort heureux, pourvu qu'on lui permit d'avoir un piano ».

Tel un « fils de bonne famille » il est pris entre un « progressisme de cœur et un conservatisme de classe »¹⁸⁴. Pourtant, il est réducteur de limiter ce rejet de la politique à une certaine légèreté ainsi qu'à une vie facile et insouciant. Le 17 août 1939, à un moment extrêmement grave de l'histoire, c'est-à-dire quelques jours avant la déclaration de la Seconde Guerre mondiale, le compositeur déclare :

Demander à Dieu de garder la liberté de nos pays – qu'il les préserve aussi bien d'une croix gammée que d'une faucille¹⁸⁵.

En bon patriote, Francis Poulenc écrit en 1943 deux mélodies sur des poèmes de guerre d'Aragon extraits du recueil *Les Yeux d'Elsa* (publié clandestinement en 1942). Ces *Deux Poèmes*, « C » et « Fêtes Galantes », tournent Vichy en dérision. Dans son ballet, *Les Animaux modèles* (1942), il cite la chanson *Non, non, vous n'aurez pas notre Alsace-Lorraine* et s'en réjouit lors de la création de l'œuvre, le 8 août 1942 :

On s'imagine ce public d'officiers allemands et de secrétaires en « gris-triste » assistant à un spectacle si typiquement français. Je m'étais payé le luxe, que seuls quelques musiciens de l'orchestre ont reconnu, d'introduire, dans le combat des deux coqs, la chanson *Non, non, vous n'aurez pas notre Alsace-Lorraine*.

Chaque fois que la trompette amorçait le thème, je ne pouvais m'empêcher de sourire¹⁸⁶.

Par ailleurs, il collabore avec la Résistance¹⁸⁷ en faisant imprimer dans la clandestinité une cantate sur un texte d'Eluard, *Figure humaine* (1943). *Le Populaire*¹⁸⁸ en fait état le 15 décembre 1944 :

Certains des poèmes parus aux « Editions de Minuit » ont inspiré des musiciens. Ainsi, sous le titre de *Figure humaine*, Francis Poulenc a mis en musique huit poèmes de Paul Eluard. Le musicien des *Animaux modèles* en a fait une grande *cantate*. L'épreuve de travail que nous avons reçue a paru dans la clandestinité : 82 pages en grande partition ! De longueurs inégales ces poèmes sont traités pour double chœur mixte sans accompagnement. Certains passages effraient l'œil mais se révèlent « ineffablement doux » après une lecture attentive. Nous saurons gré à Francis Poulenc d'avoir réservé pour la fin de chacun des poèmes des accords pleinement « tonaux » qui laissent le lecteur sur une impression de sérénité. [...] Le dernier choral est très beau : dialogue entre les deux chœurs amenant par paliers successifs cette idée que la Liberté doit s'inscrire partout. [...] À quand la première audition¹⁸⁹ ?

¹⁸⁴ Frank Ferraty, *La Musique pour piano de Francis Poulenc ou le temps de l'ambivalence*.

¹⁸⁵ Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*, p. 42.

¹⁸⁶ Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 58.

¹⁸⁷ L'action résistante de Poulenc est largement décrite dans cet ouvrage : Yannick Simon, *Composer sous Vichy*, p. 340-347.

¹⁸⁸ Journal socialiste français (1916-1970) qui paraît clandestinement sous l'Occupation.

¹⁸⁹ « Une Cantate qui fut clandestine », *Le Populaire*, 15 décembre 1944.

Les huit poèmes de Paul Eluard retenus par Poulenc font partie de ces nombreux textes circulant sous l'Occupation sous différents pseudonymes. Ces poèmes proviennent de *Poésie et Vérité 42* et *Sur les pentes inférieures*¹⁹⁰ datant de l'hiver 1940-1941¹⁹¹ :

Le succès du poème « Liberté », qui ouvrait le recueil [*Poésie et Vérité 42*], fut immédiat et universel. Publié dans les feuilles de nouvelles de la Royal Air Force, il tombait des avions britanniques sur le maquis. [...] Inspiré par les poèmes d'Eluard, Poulenc résolut d'écrire une cantate sur ceux-ci au lieu du concerto de violon pour Ginette Neveu auquel il avait d'abord songé : « Nulle autre œuvre ne pouvait mieux exprimer l'état spirituel dans lequel je me trouvais à cette époque » (« No other work could better express the spiritual state in which I found myself at that time », POULENC (Francis), *Présentation de Figure Humaine*, émission Music Magazine, radiodiffusée, 25 mars 1945, à la B.B.C.)¹⁹².

L'œuvre fut créée en anglais par les BBC Singers de Londres sous la direction de Leslie Woodgate¹⁹³ le 25 mars 1945, puis en français le 2 décembre 1946 à Bruxelles par les Chœurs de la radiodiffusion flamande. Très fier de cette œuvre, le compositeur écrit à Marie-Blanche de Polignac le 28 octobre 1943 :

[...], je compte vous jouer fin novembre, à mon retour, ma cantate que j'achève de recopier. C'est peut être ce que j'ai fait de mieux. C'est en tout cas une œuvre capitale pour moi si elle ne l'est pour la musique française¹⁹⁴.

Quelques années plus tard, il confie à Stéphane Audel :

Il me plaît que vous assimiliez à une œuvre religieuse cette grande cantate pour double chœur a cappella et vous employiez le mot « pur » qui s'adapte si bien au texte d'Eluard. Liberté, qui clôt cette œuvre, ne sont-ce pas de véritables litanies ? Je l'ai d'ailleurs composée quasi religieusement. En 1943, tant d'êtres alors venaient d'être emprisonnés, déportés et même fusillés, et vous imaginez ce que c'était pour moi de voir défiler dans mon cher Paris ces uniformes vert-de-gris. Trouvant dans les poèmes d'Eluard l'exact équivalent de ce que je ressentais, je me suis mis à l'œuvre avec une foi totale, non sans avoir recommandé mon travail à Notre-Dame de Rocamadour. Elle est, par ailleurs, dédiée à Picasso¹⁹⁵. Sa difficulté en rend, hélas ! les exécutions assez rares, mais j'ai pu constater voici deux ans, à New York, qu'en dehors de toute actualité, elle était capable d'émouvoir tout un public qui ne sait pas ce que c'est – heureusement pour lui – qu'une « occupation »¹⁹⁶.

Dans la huitième et dernière partie de l'œuvre, le compositeur traite le poème « Liberté » de manière liturgique en l'amplifiant et en soulignant le mot liberté par un *contre-mi* :

¹⁹⁰ « En réalité, *Sur les pentes inférieures* a été repris plus tard dans *Poésie et Vérité 42* [...] » Nathalie Cousin-Gremion, *Poésie dans Figure Humaine de Francis Poulenc sur des textes de Paul Eluard*, p. 23.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.* p. 19.

¹⁹³ Leslie Woodgate (1900-1961), chef de chœur anglais, dirigea le BBC Singers de Londres à partir de 1934.

¹⁹⁴ Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*, p. 546.

¹⁹⁵ Ce choix est significatif : l'amitié et les idées politiques rapprochaient Eluard et Picasso.

¹⁹⁶ Francis Poulenc et Stéphane Audel, *Moi et mes amis*, p. 73.

L' « action résistante » de Poulenc a été remise en question il y a quelques années par Michel Faure :

Louis Durey prétend que Poulenc milita au sein du Front national des Musiciens. Qu'il propagea, sous l'occupation, les écrits clandestins des combattants de l'ombre (note de l'auteur : *Les Lettres françaises*, 7-13 février 1963. Cet hommage de Durey à Poulenc figure dans une notice nécrologique qui m'a été signalée par Frédéric Robert, dans une lettre datée du 5 août 1985. Je l'en remercie chaleureusement. Je n'en fais pas mienne pour autant sa conclusion : « Poulenc fut un Résistant conséquent ».) Complaisance amicale ? J'en donne ma tête à couper. Au regard des *Mamelles de Tirésias* et du *Dialogue des Carmélites*, le moins qu'on puisse dire est que Poulenc n'est ni un pro-féministe, ni un révolutionnaire. Qu'on ne m'objecte pas le célèbre *Liberté* par lequel le compositeur termine sa cantate *Figure humaine*. Car ce poème d'Eluard date de 1941. Et Poulenc nous apprend qu'il l'a lu, au plus tard, en 1942. [...] Pourtant ce n'est qu'au cœur estival de l'année suivante que Francis Poulenc eut envie de mettre ce texte en musique. Entre temps, les Allemands avaient capitulé devant Stalingrad. Les Japonais avaient perdu la bataille de Guadalcanal. L'Axe venait d'être chassé d'Afrique. En France, Jean Moulin avait réussi l'impossible mission que lui avait confiée le général de Gaulle : le Conseil National de la Résistance tient ses séances à Paris, à dater du 27 mai 1943. Les nazis ont beau détruire le vieux port de Marseille, Vichy a beau créer la Milice ou instituer la S.T.O., le vent tourne¹⁹⁷.

Ces propos, fortement tendancieux, tendent à minimiser l'action résistante de Poulenc. Michel Faure ne s'appuie que sur des impressions personnelles et n'apporte guère de preuves matérielles à ces propos. Juxtaposer la date de la composition de la cantate avec des événements historiques ne remet pas en question la sincérité de Poulenc, d'autant plus qu'il est très facile en 1997, date de la parution du livre de Michel Faure, d'avoir une vue d'ensemble sur cette période de l'histoire française. Par ailleurs, quand bien même Poulenc aurait composé sa cantate après la guerre, sa sincérité n'aurait pas été mise en cause. De toute évidence, les choix littéraires du compositeur ne constituent pas une orientation politique en soi. Le sujet des *Dialogues des Carmélites* est avant tout historique et *Les Mamelles de Tirésias* sont une farce préfigurant le mouvement surréaliste. De plus, Poulenc n'a pas manqué de collaborer avec des auteurs fortement impliqués à gauche ou dans la résistance : Eluard et Breton sont les exemples les plus célèbres.

Bien que fortement touché par les tourmentes traversant son pays, nous venons de le voir avec ses œuvres *clandestines*, le compositeur de *Figure humaine* réagit rarement face aux événements politiques. Sa principale réaction concerne l'arrivée de Léon Blum et du Front populaire au pouvoir. Sans doute influencé, voire déterminé, par son milieu social, il vit très mal cette mutation politique. Malgré son engagement pour une certaine forme d'avant-garde, il n'arrive pas à couper le cordon avec son milieu. L'influence de Cocteau (recréer un art français) n'est sans doute pas étrangère à cette réaction, mais derrière cette

¹⁹⁷ Michel Faure, *op. cit.*, p. 257.

crainte du communisme et du socialisme se dissimule un réflexe protectionniste naturel : la peur du péril rouge. La crainte d'un déclasserment et la menace de ses intérêts propres expliquent sa défiance à l'égard du Front populaire. Par ailleurs, en dehors de ses craintes matérielles, Poulenc, hostile à tout système, ne veut pas perdre son libre arbitre. En effet, durant les années trente, le Parti communiste séduit une grande partie du monde intellectuel parisien.

Si en 1936 certains de ses amis rejoignent les mouvements politiques de gauche, Poulenc renoue avec la foi catholique. Apprenant la mort du compositeur Pierre-Octave Ferroud, il se rend à Rocamadour dans le sanctuaire de la Vierge Noire. Ce soudain intérêt pour la religion n'est certainement pas uniquement lié au décès de son ami compositeur. Ne se lave-t-il pas inconsciemment de ses péchés ? Pour contredire ses penchants « voyous », il compose les *Litanies de la Vierge noire*. Par ailleurs, la spiritualité marque une nette opposition aux idées communistes. Il se démarque ainsi des penchants « gauchistes » de certains de ses camarades musiciens.

Conclusion de la première partie

Les « folklores » de Poulenc, – c'est-à-dire la gouaille parisienne, les chansons à succès, les musiques de foire et de cirque ainsi que le jazz – sont directement liés à sa vie quotidienne et non à une ambition scientifique, musicologique ou mystique. Contrairement à Bartók ou Messiaen, il n'explore pas de contrées reculées pour prendre en note des chants populaires ou des chants d'oiseaux. Son éclectisme musical, lié à son enfance, est sensible et sincère :

On m'a souvent reproché mon côté faubourien. On en a suspecté l'authenticité et cependant rien n'est plus vrai chez moi. Nos deux familles avaient leurs maisons de commerce dans le vieux quartier du Marais, bondé d'hôtels admirables, à quelques mètres de la Bastille. Dès l'enfance, j'ai associé sans discernement, dans un commun amour, le bal musette et les *Suites* de Couperin¹⁹⁸.

Rappelons que, jeune adolescent, il préfère revendre son recueil de sonates de Beethoven pour assister à un spectacle des Folies-Bergère. Cette démarche est davantage une tentative d'émancipation que la tentative de construction d'une culture musicale populaire. La musique, il la vit sensiblement et non intellectuellement. Son cas n'est d'ailleurs pas isolé. En effet, cette démarche rejoint celle de Cocteau et du Groupe des Six : ces derniers souhaitent recréer un art typiquement français.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 34.

Si cette quête vers la musique populaire est à la fois personnelle (désir d'émancipation et souvenirs nogentais) et liée à sa fréquentation des Six et de Cocteau, la question de la musique légère prend une autre tournure. En effet, l'éducation musicale bourgeoise du début du XX^e siècle différencie musique pour l'esprit et musique pour le corps. Francis Poulenc doit donc justifier ses penchants pour l'opérette et la musique légère qu'il nomme « exquises mauvaises musiques ». Le contexte historique nous permet bien sûr d'apprécier cette justification mais le point essentiel n'est pas uniquement culturel. Poulenc est un compositeur reconnu comme « savant ». Il n'est pas un simple mélomane faisant état de ses goûts et préférences dans un salon. La plupart de ses déclarations, qu'elles soient publiques (émissions radiophoniques, interviews, conférences et écrits) ou privées (correspondance et propos recueillis), s'adressent majoritairement à des artistes (compositeurs, écrivains, interprètes), à des personnes influentes (mécènes, éditeurs, critiques, directeurs de théâtre), mais aussi à son public. En effet, les mélomanes (surtout ceux contemporains de Poulenc) ont besoin de repères précis et se sentent obligés de déterminer l'appartenance d'un compositeur au monde savant ou au monde populaire. En clamant haut et fort « chacun chez soi », Poulenc rassure son public.

Pourtant, il ne remet pas en question son amour pour la musique populaire comme le démontrent certaines de ses émissions radiophoniques. Mais pour rassurer ses auditeurs, il n'hésite pas à jouer avec la terminologie. La musique populaire, sous l'appellation ethnologique de folklore, est finalement plus admissible et plus intellectuelle pour un public habitué des salles de concert. La musique légère, quant à elle, devient, avec humour, l'« exquise mauvaise musique ». Mais comment désigner ces musiques nées d'un métissage savant/populaire ? Une nouvelle terminologie est donc nécessaire : les « musiques savantes populaires ». Et finalement, derrière ce jeu lexical, ne faut-il pas voir la justification d'un langage musical d'ancrage tonal de plus en plus anachronique par rapport à la musique sérielle ? Nous tenterons, ultérieurement, de répondre à cette question.

L'exemple de la musique espagnole (à laquelle Poulenc consacre deux émissions de la série *À bâtons rompus*) n'est donc pas anodin. En effet, de nombreux compositeurs européens ont été séduits par cet idiome musical durant la première moitié du XX^e siècle. Cet exotisme ibérique plaît particulièrement au public français. Par ailleurs, par sa puissance, sa force et sa vigueur, ce folklore s'impose comme une alternative au wagnérisme. Un goût pour un certain exotisme musical et une volonté de renouveler le langage musical poussent un certain nombre de musiciens « savants » à employer des éléments populaires espagnols. Ces derniers sont d'ordre rythmique, harmonique, mélodique ou timbrique. Comme toute musique d'essence

populaire, cette musique est de nature modale. Par conséquent, son utilisation sera plus heureuse dans une musique savante d'ancrage tonal ou modal que dans un langage atonal ou sériel. Cette utilisation d'éléments populaires ne doit pas se résumer à produire une simple imitation : le résultat serait inutile et vain. L'imitation, une photographie, doit laisser place à un portrait, donc à une production artistique. Le champ, bien sûr ne se limite pas à la musique andalouse mais à tout autre folklore national. Cette utilisation du populaire dans le savant permet de renouveler le langage en évitant des solutions plus avant-gardistes telles que le dodécaphonisme.

En évoquant la musique française, Poulenc fait abstraction de tout folklore traditionnel. Epousant les idées de Cocteau et des Six, il affirme que la source d'inspiration populaire la plus importante en France provient de ses musiques de foire, de cirque et de fête foraine. Ce folklore urbain et citadin s'éloigne de l'idée habituelle que l'on peut se faire de la musique populaire. Il s'inscrit dans un monde moderne où tout est fête, divertissements et jeux : esprit des années folles, de l'entre-deux-guerres où il faut se distraire à tout prix pour oublier le passé et se cacher les yeux devant un futur peu engageant.

En évoquant les Etats-Unis, le compositeur revient sur ses propos virulents concernant le jazz. Ne s'attachant pas aux aspects techniques de cette musique, il constate que celle-ci n'influence plus la musique savante est que chacun est rentré chez soi. Nous aurions été curieux de savoir ce que pensait Poulenc du jazz sur le plan technique. En effet, un des aspects particuliers de cette musique est l'improvisation. Le compositeur n'en parle jamais, mais nous savons qu'il pratiquait cet exercice : *l'Histoire de Babar le petit éléphant* (1940-1945) est née d'une improvisation devant un livre pour enfant ; les *Soirées de Nazelles* (1930-1936) ont été improvisées devant un groupe d'amis à... Nazelles. À travers les différentes sources dont nous disposons, nous constatons que Poulenc parle très peu de la musique et encore moins de la sienne de façon technique ; fidèle à ses principes, il ne dévoile pas ses « trucs ». Pourtant, il existe un style Poulenc, sa musique est immédiatement reconnaissable. Si nous voulons découvrir le mystère Poulenc, nous devons aller au-delà de ses mots et analyser sa musique.

En ce qui concerne ses points de vue sur la société et la politique, Poulenc reste également évasif. Ses prises de position sont extrêmement rares et n'apparaissent qu'à des moments cruciaux de l'histoire : le Front populaire et la Seconde Guerre mondiale. Sa difficulté à s'immiscer dans la vie politique rejoint son refus de parler techniquement de sa propre musique. Ses appartenances sociales semblent l'empêcher d'adhérer aux idées de gauche, mais il n'adhère pas pour autant à la droite comme le laisse entendre la lettre adressée

à Georges Auric le 25 août 1936 (citée plus haut). Cette pudeur, cette indécision et cette ambiguïté sont sans doute liées à ses origines, mais cette volonté de dissimuler certaines choses (comme son homosexualité ?) sont propres au personnage. Les penchants populaires, sociaux et musicaux, existent chez Poulenc. Sa musique en est imprégnée et répond de toute évidence à une demande du public de l'époque. En effet, cette fascination pour les folklores sera exploitée par Jean Cocteau. Pour sortir la musique française des brumes du wagnérisme et du debussysme, le poète, accompagné de Satie et des Six, aura recours au café-concert, aux musiques de cirques et de foire ainsi qu'au jazz.

2. Les Six et Satie

Dans la partie précédente, notre point de vue était celui d'un observateur. L'objet étudié, ou plus exactement la personne étudiée, était Francis Poulenc. Nous avons observé son comportement vis-à-vis de la musique populaire. Différents aspects ont été évoqués : son enfance, ses goûts musicaux, son avis sur la société. Nous nous sommes volontairement détaché de sa vie de compositeur et de son œuvre pour le situer et le cerner en tant qu'homme amoureux de la musique, ou plus exactement des musiques.

Si sa connaissance et son amour pour la musique populaire ne laissent planer aucun doute, une certaine ambiguïté demeure sur ses idées politiques. La gauche, associée à l'idée du communisme, semble le faire trembler et l'empêcher de se lancer, tel Gustave Charpentier, vers une action à la fois musicale et sociale. C'est pour cette raison qu'il est davantage attiré par les idées de Cocteau. En effet, le poète, plus proche de la bourgeoisie que du peuple, devient le « monsieur populaire » de l'élite intellectuelle française. Derrière cette action se dissimule une idée relevant plus du nationalisme que de l'action sociale : à l'instar de certains pays, il souhaite redonner à la France son identité ethnique¹.

Fidèle à sa passion pour la musique populaire de son époque, Francis Poulenc n'aura pas de difficulté à intégrer l'équipe dirigée par Cocteau. De plus, ce dernier, n'étant pas musicien, nomme Erik Satie maître musical du Groupe des Six. Cette intégration du Maître d'Arcueil dans l'organisation de Cocteau sera également importante aux yeux de Poulenc² qui admirait Satie et en revendiquait même l'influence :

Stéphane Audel – Il est hors de doute que vous avez été très influencé par Erik Satie.

Francis Poulenc – Je ne le nie pas et je m'en vante. Donc, en 1916, dès ma première année d'étude avec Viñès, je n'eus qu'un désir, celui de connaître Satie³.

Grâce à ce contexte plus que favorable, la forte présence et le rayonnement de Poulenc parmi les Six semblent une évidence. Il paraît indispensable, dans cette thèse, de consacrer une partie importante au Groupe des Six et à Satie. En effet, la volonté esthétique de Cocteau prolonge les idées de Poulenc : redonner une identité à la musique française en puisant dans son folklore et ses traditions.

¹ Voir à ce sujet la thèse de Bianca Robichaud, *Les Six, conséquence d'une identité nationale : lien entre discours politique de la droite nationaliste et le discours esthétique du Groupe des Six*.

² Lors de leurs premières entrevues, Erik Satie se méfiait de Poulenc : « Je connus Satie par Viñès, bien entendu. Au début, il se méfiait de moi, car il pensait que j'étais tout simplement un fils-à-papa. » Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 46.

³ Francis Poulenc et Stéphane Audel, *Moi et mes amis*, p. 82.

Il existe un grand nombre de travaux sur Cocteau et les Six. Il est donc inutile de détailler l'historique du Groupe. Cependant, il est nécessaire de situer cette courte période de l'histoire de la musique par rapport à Poulenc. Pour ce faire, nous nous intéresserons, dans un premier temps, aux rapports entretenus entre le compositeur et ses camarades tout en tentant de faire ressortir quelques idées musicales communes partagées par les Six.

Cette union correspond plus à un état d'esprit qu'à une véritable esthétique. À défaut d'une grammaire commune, un comportement musical unit Poulenc, Satie et les Six : le style à l'emporte pièce. À travers de nombreux exemples issus d'œuvres de Poulenc, nous définirons ce style dans un second temps.

En annexe à cette thèse, des fiches analytiques permettront de se forger une idée générale de chacune de ces pièces : structures thématique et tonale, tempo, métrique et autres remarques seront mis en évidence. Pour les œuvres de grande ampleur, *Les Mamelles de Tirésias*, par exemple, seuls les mouvements ou parties utilisés à titre de démonstration apparaîtront dans ces fiches. Afin d'éviter toute surcharge de propos biographiques, des extraits de lettres retraçant la genèse des pièces majeures retenues pour nos travaux figureront également en annexe.

2.1. Le Groupe des Six

L'étude philologique d'un compositeur ne peut s'apprécier en dehors du contexte culturel de son époque. Dans les paragraphes précédents, nous avons tracé les grandes lignes de la vie sociale et politique contemporaines à Poulenc sans nous préoccuper véritablement de certains aspects esthétiques et artistiques. Il est impossible d'évoquer le compositeur de *La Voix humaine* en faisant abstraction de Cocteau et du Groupe des Six. L'enjeu de cette courte période (de 1920 à 1923) est extrêmement important pour notre étude et d'une façon générale, pour tout travail de recherche concernant le savant et le populaire dans la première moitié du XX^e siècle. En effet, l'idée directrice de Cocteau consiste à redonner une identité nationale à la musique française en utilisant un matériau populaire principalement urbain : music-hall, chanson, musiques de foire et de cirque.

De plus, nous l'avons vu, la conjoncture sociale de l'époque est telle qu'un artiste ne peut pas se permettre de s'adresser à un seul public. La volonté de Cocteau est de créer, ou plus exactement de recréer, un style français qui n'a pas honte de ses traditions. Dans un climat tendu, où progressistes et passésistes s'affrontent, Cocteau et les Six doivent « composer » pour ne pas choquer le public. De ce contexte naît une attitude un peu

paradoxe : l'avant-garde doit être « mesurée et modérée »⁴. Le néoclassicisme, le primitivisme et le recours au populaire dans certains mouvements avant-gardistes s'imposent dans ce climat. À cette contradiction esthétique, s'ajoute une contradiction sociale : Cocteau et la plupart des Six sont d'origine bourgeoise⁵ ; il leur est sans doute difficile de s'affranchir de ce milieu. L'attitude ambivalente de Poulenc vis-à-vis du Front populaire s'inscrit parfaitement dans ce contexte : conservatisme de classe et progressisme de cœur s'affrontent. Par extension, les propos ambigus du compositeur face à la musique populaire et au jazz se comprennent.

Dans cette perspective nous exposerons les grandes lignes de la pensée de Cocteau. Puis, dans un second temps, nous tenterons de définir le style du compositeur des *Mamelles de Tirésias* en essayant de montrer en quoi il diffère des autres membres du groupe.

2.1.1. Les influences de Cocteau et Satie

Officiellement, le Groupe des Six fut « baptisé » ainsi par le journaliste et critique musical Henri Collet dans un article intitulé « Un livre de Rimsky et un livre de Cocteau. Les Cinq Russes, les Six Français et Erik Satie », paru le 16 janvier 1920 dans *Comœdia*. Dans ce texte, l'auteur compare *Le Coq et l'Arlequin* de Cocteau avec *Ma vie musicale* de Rimsky-Korsakov et, par analogie au Groupe des Cinq Russes⁶, baptise Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc et Tailleferre « Groupe des Six ». Cet article constitue un baptême mais pas un acte de naissance. En effet, l'ouvrage de Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, est publié en 1918, date à laquelle les Six se côtoient déjà comme nous l'explique Francis Poulenc en 1935 :

En 1917, Jane Barthori, infatigable amie de la jeune musique, donna pour la première fois une de mes œuvres en public, au Vieux Colombier. C'était la *Rapsodie nègre*, pour piano, quatuor à cordes, flûte, clarinette et voix, admirablement défendue par le quatuor Jourdan-Morhange. Je dus chanter — c'est à peine croyable — l'intermède vocal, le baryton ayant refusé au dernier moment d'interpréter une telle niaiserie. Les paroles de cet intermède vocal étaient d'un faux poète nègre : Makoko Kangourou. C'était l'époque des bois nègres, de la période nègre de Picasso. Il était donc naturel qu'un jeune musicien subisse l'ambiance du jour.

⁴ Frank Ferraty, *La Musique pour piano de Francis Poulenc ou le temps de l'ambivalence*.

⁵ Le père de Jean Cocteau fut avocat puis rentier. Son grand-père possédait une étude au Havre. Louis Durey fit ses études secondaires au Lycée Saint-Louis, puis à l'École des hautes études commerciales. Son père dirigeait une fonderie de caractères d'imprimerie. Le père de Darius Milhaud exerçait le métier de commerçant en gros à Aix-en-Provence. Arthur Honegger était le fils d'un importateur de café.

⁶ Groupe composé de Moussorgski, Rimski-Korsakov, Borodine, Balakirev et Cui.

Un mois après, dans un atelier de la rue Huyghens, sous la présidence de Satie⁷, nous donnâmes, Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Germaine Tailleferre et moi, un autre concert. Viñes y créa les *Mouvements Perpétuels*.

Devant le succès de cette séance, nous recommençâmes deux semaines plus tard. Henri Collet, voyant pour la troisième fois nos six noms accouplés, nous baptisa dans *Comœdia*, les « six Français » à l'instar des « cinq Russes » fameux, nous collant une étiquette qui, pendant longtemps égara l'opinion. Association amicale, certes, esthétique sûrement pas. Qui de plus différent qu'Auric et Milhaud, Honegger et moi-même⁸.

En effet, le Groupe des Six n'est pas une école esthétique⁹, ni un groupe d'artistes réunis par des goûts communs mais avant tout un pacte d'amitié¹⁰. Historiquement, la période des Six est très courte (de 1917 à 1923 si l'on considère l'« avant Henri Collet ») mais cette union aura une forte influence sur la musique française de la première moitié du XX^e siècle¹¹. Si ce groupe ne constitue pas une école¹², comme l'Ecole de Vienne par exemple, la postérité

⁷ Le 6 juin 1917, lors d'un concert donné dans l'atelier du peintre Lejeune, rue Huygens, le musicien d'Arcueil annonce que Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre et lui-même constituent le Groupe des Nouveaux Jeunes. Par ailleurs, il demande à d'autres compositeurs de faire partie de ce groupe : Charles Koechlin qui accepte et peut-être Maurice Ravel qui, lui, refuse. Satie démissionnera du groupe en 1918, laissant champ libre à Cocteau. Sans y être intégrés, certains autres jeunes artistes tels que Roland-Manuel, Jacques Ibert, Jean Wiéner, Pierre Menu et Robert Cliquet pour la musique ainsi que Braque, Picasso et Modigliani pour les arts plastiques seront très proches ce groupe.

⁸ Francis Poulenc, « Mes maîtres et mes amis », *Conferencia*, 15 octobre 1935, p. 523.

⁹ En 1953, lors d'entretiens radiophoniques avec Stéphane Audel, Poulenc déclare : « Que nos six noms plusieurs fois aient fait équipe, il n'en fallut pas plus pour qu'un critique en mal de slogan nous baptise les six Français à l'instar des fameux cinq Russes. Jamais nous n'avons eu d'esthétique commune et nos musiques ont toujours été dissemblables. Goûts et dégoûts étaient chez nous contraire. Ainsi, Honegger n'a jamais aimé la musique de Satie, et Schmitt qu'il admirait était la bête noire de Milhaud et de moi-même ». Francis Poulenc et Stéphane Audel, *Moi et mes amis*, p. 51. Cette citation, proche de celle de 1935, accentue l'avis de Poulenc quant au caractère amical du groupe et à son absence d'esthétique commune.

¹⁰ Cette amitié, à défaut d'une esthétique commune, est soulignée, en 1962, par Milhaud, Tailleferre, Poulenc et Cocteau dans le film de Jean-Marie Drot, *Le Groupe des Six et la rue Huyghens*.

¹¹ En 1953, les Six se retrouvèrent au Théâtre des Champs-Élysées pour fêter les 35 ans de leur première réunion. Cette célébration (en pleine période sérielle) prouve l'importance des Six dans le monde musical français. Cet événement donna lieu à la publication d'une série d'articles dans la presse française :

- « Jean Cocteau revient spécialement à Paris pour fêter l'anniversaire des Six », *Paris Presse*, 4 novembre 1953 ;

- Clarendon, « Le retour des Six », *Le Figaro*, 5 novembre 1953 ;

- Jean Hamon, « Le concert des Six : Honegger l'emporte devant une salle comble », *Combat*, 6 novembre 1953 ;

- « Les Six retrouveront leur héraut : Jean Cocteau », *Combat*, 4 novembre 1953 ;

- « Retour des Six », *Le Monde*, 6 novembre 1953 ;

- Henri Sauguet, « Regards sur le Groupe des Six », *Combat*, 6 novembre 1953 ;

- Nicole Hirsch, « 35 ans après leur réunion... Jean Cocteau a présenté les Six », *France Soir*, 10 novembre 1953 ;

- Emile Vuillermoz, « Jean Cocteau présente le Groupe des Six », *Paris Presse*, 6 novembre 1953.

Pourtant la même année, Poulenc insiste sur l'absence d'esthétique commune chez les Six : « Jean Cocteau, que toute nouveauté attire, n'a pas été notre théoricien, comme d'aucuns l'ont prétendu, mais notre ami et notre brillant porte-parole. À vrai dire, son petit précis musical *Le Coq et l'Arlequin* est une défense déguisée de l'esthétique de Satie contre celle de Stravinsky. Il est impossible de le prendre comme manifeste du Groupe des Six car, à lui seul, l'art violent et romantique d'Arthur Honegger lui donnerait un démenti ». Francis Poulenc et Stéphane Audel, *op.cit.*, p. 52.

¹² La diversité des Six se retrouve dans leurs nombreux écrits autobiographiques. « Pour Honegger, la mémoire ne consent nulle dette à Satie ni même l'admiration. « *Sancta simplicitas !* » ironise-t-il à propos d'un musicien [Satie] responsable à ses yeux de « simplification primitive d'un langage » (Arthur Honegger, *Ecrits*, p. 723),

s'en souvient. Pour quelles raisons cette simple réunion d'amis est-elle demeurée si solidement ancrée dans l'histoire de la musique ? La simple réunion d'amis, évoquée par Poulenc, est donc discutable, un certain idéal musical unit les six musiciens. L'apport de ce mouvement est avant tout libérateur. Libérateur de la musique allemande héritée de Wagner, mais aussi d'un style musical influencé d'une part par la personnalité de Debussy et d'autre part la discipline scolastique de la Schola Cantorum et de son chef Vincent d'Indy. En se libérant du joug wagnérien et du debussysme, les Six marqueront l'histoire de la musique du XX^e siècle par un retour aux mélodies simples, proches de la musique populaire, et par une volonté de s'affranchir de l'académisme ambiant :

[...] les jeunes musiciens, avec leur horreur des formules, cherchent à délivrer la musique du poison wagnérien et du stupéfiant après-debussysme, vous apportent quelque chose de sain et d'intelligent : ils font de la musique avant tout mélodique, et ils le disent ; ils font surtout de la musique vivante, ce que M. d'Indy semble ne pas accepter. Et c'est pour cela qu'ils sont le mouvement même alors que beaucoup d'autres musiciens, très savants, ou même très doués, sont souvent presque inutiles, car ils agissent, sans préoccupation du temps où ils vivent, dans des sphères mortes¹³.

N'étant pas musicien, Cocteau choisit Satie comme maître musical des Six. Le ballet, *Parade*, spectacle mêlant la musique du compositeur des *Gymnopédies*, aux décors de Picasso, à la chorégraphie de Diaghilev et à l'argument littéraire de Cocteau, sera un symbole d'avant-garde pour toute une génération de jeunes musiciens. Créé le 18 mai 1917 au Théâtre du Châtelet, cette œuvre propulse Cocteau parmi les personnes incontournables de l'avant-garde parisienne. La révolution est autant musicale que littéraire et chorégraphique :

Ce n'était plus le scandale franchement, strictement musical du *Sacre du Printemps*. Cette fois, chaque art ruait dans les brancards. Et le spectacle monté en 1917, en pleine guerre, parut à certains un défi au bon sens. La musique de Satie, si simple, si crue, si naïvement savante, comme un tableau du Douanier Rousseau, fit scandale par sa désinvolture. Pour la première fois — il s'est bien rattrapé depuis — le music-hall envahissait l'art — avec un grand A. [...] Sur l'écran de mes souvenirs, deux silhouettes se dressent. Celle d'Apollinaire, en officier, le front ceint d'un bandage... Pour lui, c'était le triomphe de son esthétique. Une autre silhouette, très effacée celle-là, celle de Debussy, aux portes de la mort, quittant la salle en murmurant : « Peut-être ! peut-être ! mais je suis déjà trop loin de tout cela ! » Après un temps d'injuste mépris, *Parade* accède maintenant au rang des chefs-d'œuvre incontestables¹⁴.

Dans ces quelques lignes, Poulenc explique l'origine du scandale, ou plus exactement, ses origines. L'audace, dans ce ballet, se manifeste de différentes façons. Les machines à

style musical que Milhaud concevait, lui, inimitable « pureté » (Darius Milhaud, *Ma Vie heureuse*, p. 84). » Anita Lavernhe-Grosset, « Les Ecrits autobiographiques du Groupe des Six ou l'écriture de soi comme *opera seria* d'un malentendu », p. 223.

¹³ Jean Wiéner, « Réponse à M. Vincent d'Indy », *Comœdia*, 25 février 1924.

¹⁴ Francis Poulenc et Stéphane Audel, *op. cit.*, p. 89.

écrire, introduites dans l'orchestre, scandalisèrent certes, mais les décors de Picasso choquèrent aussi le public. En effet, les habitués des Ballets russes d'avant 1914 ont certainement découverts avec stupéfaction les décors cubiques de ce spectacle. Par ailleurs, le métissage art savant/art populaire n'est certainement pas étranger à cette réaction tumultueuse. Debussy, à la fin de sa vie et se sentant « déjà trop loin de tout cela »¹⁵ réagit avec étonnement, perplexité, voire respect (son « Peut-être, peut-être » lui est sans doute dicté par le souvenir du scandale de la création de *Pelléas et Mélisande*) face à ce subtil mélange. En effet, l'argument introduit des éléments venus du cirque, de la foire, du music-hall et du cinéma muet. Ce mélange des genres, mêlant music-hall, cirque et cabaret¹⁶ constitue, aux yeux de Cocteau et des Six, un moyen sûr pour la musique française de s'affranchir de l'impressionnisme et du wagnérisme en s'inspirant de traditions populaires françaises. Les orientations de l'équipe Cocteau/Satie/les Six sont la simplicité, la sobriété, la clarté, la mesure et l'équilibre :

Las du debussysme, — (j'adore Debussy), — las de l'impressionnisme (Ravel, Schmitt), je souhaite une musique saine, claire et robuste, une musique aussi franchement française que celle de Stravinsky est slave. Celle de Satie me semble à la perfection à ce point de vue. *Parade*, c'est Paris, tout comme *Petrouchka* était Saint-Petersbourg. [...] J'aime aussi — tendrement — Chabrier (*España* est une chose merveilleuse et *Joyeuse Marche* un grand chef-d'œuvre), *Manon* et *Werther* que je considère comme notre folklore, les chansons de Mayol, les quadrilles d'Offenbach, — enfin Bach, Mozart, Haydn et Chopin, Moussorgski, Stravinsky¹⁷.

Non, ces quelques lignes ne sont pas extraites du *Coq et l'Arlequin* de Cocteau ; elles sont nées sous la plume de Francis Poulenc. La fascination qu'exerce le poète sur ses amis musiciens est telle qu'on peut parler d'imprégnation. Même si le compositeur des *Cocardes* s'est toujours défendu d'appartenir à la moindre école, il est indéniable que ses choix esthétiques, en 1920, épousent parfaitement ceux de Jean Cocteau mais surtout ceux de Satie¹⁸. En 1953, Poulenc explique à Stéphane Audel qu'il fut

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ « Ce qu'il y a de caractéristique encore chez Satie, c'est le retour à l'"art familial", à une époque où les musiciens hésitaient encore entre le "sublime wagnérien ou franckiste" et le "raffinement nostalgique, lointain, nocturne et profond" de Claude Debussy et de Gabriel Fauré ». Paul Landormy, *La Musique Française après Debussy*, p. 58.

¹⁷ Lettre de Francis Poulenc à Paul Landormy (1920), citée dans *ibid.*, p. 162.

¹⁸ Ne négligeons pas Stravinsky qui, malgré son aspect « caméléon », a longtemps influencé Poulenc. Le « Stravinsky des années 20 » joue un rôle important chez notre compositeur mais les différentes périodes du compositeur russe exerceront la même fascination chez l'auteur des *Biches*. Ainsi, en 1954, il déclare : « Il y a peu de debussysme, en effet, dans ma musique, alors qu'on y sent constamment la présence du grand Igor. Dans l'œuvre-Protée de Stravinsky, chacun de nous a trouvé le levain de sa personnalité dans les partitions les plus opposées. Si Honegger et Milhaud doivent au *Sacre du Printemps*, si Messiaen peut se réclamer du *Rossignol*, c'est dans *Pulcinella*, *Mavra*, *Apollon*, et *Le Baiser de la fée* que j'ai butiné mon miel ». Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 180.

[...] subjugué ! [par *Parade*] Avec l'injustice des vingt ans, quoique idolâtrant Debussy, j'acceptai de le renier un peu car j'avais soif de cet esprit nouveau que nous apportaient Satie et Picasso¹⁹.

En effet, l'enthousiasme de Poulenc pour la musique de Satie constitue un pôle important dans son esthétique²⁰. Pour lui, Satie est l'exemple à suivre : le maître d'Arcueil résume et incarne le retour à la simplicité, à la mélodie et à un certain classicisme. Il est le modèle, le remède contre le wagnérisme sans pour autant devenir une nouvelle « pieuvre » :

La profonde originalité d'un Satie donne aux jeunes musiciens un enseignement qui n'implique pas l'abandon de leur originalité propre. Wagner, Stravinsky et même Debussy, sont de belles pieuvres. Qui s'approche d'eux a du mal à se dépêtrer de leurs tentacules ; Satie montre une route blanche où chacun marque librement ses empreintes²¹.

D'ailleurs, Satie n'a pas seulement influencé les Six. Autant par sa musique que par ses jugements il a touché un grand nombre de musiciens : Debussy, Ravel et Stravinsky entre autres. Dans ses confidences à Stéphane Audel, Francis Poulenc explique que :

À la fin du XIX^e siècle, Debussy et Satie se rencontrèrent à Montmartre à l'auberge du Clou. Ils furent fascinés l'un par l'autre et ce fut le commencement d'une longue amitié. Debussy comptait alors mettre en musique une vague *Néri* quelconque du piteux Catulle Mendès, auteur du livret de *Gwendoline* de Chabrier et tout de suite Satie l'en dissuada. Il lui dit : « Mais pourquoi ne mettriez-vous pas en musique une pièce de Maeterlinck ? » Debussy choisit *Pelléas et Mélisande*. Satie est donc parrain-sourcier de ce chef-d'œuvre²².

Bien sûr, il faut se méfier de ce genre d'anecdotes, de légendes concernant telles ou telles rencontres de musiciens : elles appartiennent plus au domaine de la musicographie que de la musicologie. Au fil du temps leurs contenus changent selon l'imagination et les fantasmes de leurs auteurs, nous sommes parfois très loin de la réalité. Cependant, par curiosité et par souci de véracité, nous avons entrepris de chercher une autre source concernant cette rencontre Satie/Debussy. Dans son ouvrage *La Musique française après*

¹⁹ Francis Poulenc et Stéphane Audel, *op.cit.*, p. 47-48. L'influence de Satie n'est pas démentie par Poulenc comme le confirme cet échange : « Stéphane Audel — Il est hors de doute que vous avez été très influencé par Erik Satie.

Francis Poulenc — Je ne le nie pas et je m'en vante ». *Ibid.*, p. 82.

²⁰ En mars 1949, Poulenc consacre une émission de sa série *À Bâtons rompus* à Erik Satie. Au cours de cette émission, il déclare : « On a dit et redit l'importance esthétique de Satie. On a admis une fois pour toutes son rôle de sourcier, son influence indéniable sur Debussy, sur Ravel, Stravinsky, Milhaud, [Jean Françaix, la suppression du nom de Jean Françaix à l'antenne pourrait avoir des raisons d'ordre politique, note de Lucie Kayas] et moi-même ». Francis Poulenc, *À Bâtons rompus*, p. 164-165.

En 1950, il enregistre à New York pour la firme Columbia un disque comprenant les *Gymnopédies*, la *Sarabande n° 2*, les *Gnossiennes*, les *Descriptions automatiques*, et les *Avant-dernières pensées* de Satie ainsi que ses *Mouvements perpétuels*, son *Nocturne n° 5* et sa *Suite française*.

²¹ Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 59.

²² Francis Poulenc et Stéphane Audel, *op. cit.*, p. 84.

Debussy²³, Paul Landormy²⁴ relate cette même histoire que Cocteau lui avait racontée. Encore une fois la source est indirecte, d'ailleurs Poulenc doit certainement appuyer ses propos sur celle-ci. Que Satie incite Debussy à composer *Pelléas* n'est pas si important ; finalement, l'intérêt de cette anecdote est de nous apprendre que les deux compositeurs se connaissaient dès 1891 et qu'un compositeur venant d'obtenir le Prix de Rome fréquentait un cabaret ! Après une longue amitié, les deux hommes se brouillèrent en 1916. Debussy n'appréciait peut-être pas les satires et les allusions dissimulées de certaines pièces pour piano du Maître d'Arcueil telles que les *Préludes flasques pour un chien* qui se moquaient gentiment de ses *Préludes*. Cette mésentente contribua sans doute à accentuer l'opposition Groupe des Six/debussysme qui caractérise les idées novatrices de Cocteau.

Souhaitant résolument tourner le dos aux valeurs dominantes, les Six, épaulés par Cocteau, s'orientent vers une nouvelle source d'inspiration : l'art de la rue. Le music-hall, le jazz, le café-concert, le bal musette, le cirque et la foire deviennent autant de pieds de nez aux wagnérisme et debussysme régnants :

Bonjour, Paris !

Aimant *voir clair*, nous répugnons au mensonge du « sublime », à l'engourdissement fakirique des « temples qui furent ».

Si Jean Cocteau a raison, si « toute affirmation profonde nécessite une négation profonde », les jeunes musiciens se doivent de beaucoup nier et, pour ma part, je crois que leur négation ne sera jamais trop violente.

Quand à l'*affirmation*, n'en doutez pas, elle aussi sera violente.

Il se s'agit plus de discuter sur les faillites successives de trop d'esthétiques. Ayant grandi au milieu de la débâcle wagnérienne et commencé d'écrire parmi les ruines du debussysme, imiter Debussy ne me paraît plus aujourd'hui que la pire forme de la nécrologie. Mais *Pelléas* n'en demeure pas moins le chef-d'œuvre par quoi commence le XX^e siècle, s'achèvent Rossetti, Maeterlinck et les enchantements de la nuit.

Depuis nous avons eu le cirque, le music-hall, les parades foraines et les orchestres américains. Comment oublier le Casino de Paris, ce petit cirque, Boulevard St-Jacques, ses trombones, ses tambours. Tout cela nous a réveillés. Mais adieu New-York²⁵ !...

²³ Paul Landormy, *op.cit.*, p. 56-57 : « Cocteau raconte une vieille histoire qui fixe bien le rôle de Satie : « C'était en 1891... Debussy fréquentait alors l'auberge du Clou ; il était mal vu des artistes de *gauche*, parce qu'il venait d'avoir le prix de Rome. On l'évitait. Un soir, Debussy et Satie se trouvent à la même table. Ils se plaisent. Satie demande à Debussy ce qu'il prépare. Debussy composait, comme tout le monde, une wagnérie avec Catulle Mendès. Satie fit la grimace. « Croyez-moi, murmura-t-il, assez de Wagner ! C'est beau, mais ce n'est pas de chez nous ! [...] « Il faudrait que l'orchestre ne *grimace* pas quand un personnage entre en scène. Est-ce que les arbres du décor grimacent ? Il faudrait faire un *décor musical*, créer un *climat musical* où les personnages bougent et causent. Pas de couplets, pas de *leitmotive*, se servir d'une certaine atmosphère de Puvis de Chavannes ! » « Et vous, Satie, que préparez-vous ? » demanda Debussy. « Moi, dit Satie, je songe à la princesse Maleine, mais je ne sais pas comment obtenir l'autorisation de Maeterlinck ». Quelques jours après, Debussy était autorisé par Maeterlinck à mettre en musique *Pelléas et Mélisande* et il se jetait à corps perdu dans la composition de son drame lyrique ».

²⁴ Paul Landormy (1869-1943), musicologue et critique musical français.

²⁵ *Adieu New York !* Fox-trot composé par Georges Auric, créé le 1^{er} février 1920 sous la direction de Vladimir Golschmann lors d'un spectacle auquel participaient Francis Poulenc, Erik Satie, Darius Milhaud et Jean Cocteau qui avait dirigé les danses acrobatiques accompagnant *Adieu New York !*

Le petit orchestre des *Cocardes* de Francis Poulenc me ravit comme une page de Rameau²⁶.

À partir des années 20, un mouvement de réaction contre le debussysme (et non contre Debussy, Auric le souligne dans l'article précédent) et plus généralement contre l'impressionnisme se ressent en France. Adulé par Jacques Rivière²⁷ et Alfred Cortot, Stravinsky apparaît comme un libérateur face au debussysme. Dans son manifeste, *Le Coq et l'Arlequin*, Jean Cocteau déclare :

On ne peut pas se perdre dans le brouillard Debussy comme dans la brume Wagner, mais on y attrape du mal²⁸.

Après Debussy, décédé en 1918, le paysage musical français se transforme totalement. C'est dans ce contexte qu'apparaît le Groupe des Six. L'analyse de la situation du Paris des années vingt permet de comprendre les traits distinctifs de ce mouvement qui rénove le champ artistique. Paris est un foyer, un des centres dominants de la vie musicale européenne : Stravinsky et les Ballets russes renouvellent l'idée de la musique et des relations de celle-ci avec le spectacle, Satie apparaît comme un marginal et un provocateur, Jean Cocteau est le « manager » de quelques musiciens rassemblés par des affinités et le hasard.

Ce groupe des Six, se propose, sinon de révolutionner la musique, de faire une toute autre musique que celle de leurs aînés. Ces musiciens ont, en fait, très peu de choses en commun et, mis à part Milhaud et la polytonalité, aucun n'a été un révolutionnaire. Toutefois, la grammaire musicale n'est pas la seule composante de la musique et l'on peut voir, dans celle des années vingt, un certain nombre d'orientations.

La couleur de l'orchestre est très importante dans le Groupe des Six ; les désirs de Cocteau se réalisent :

On peut espérer bientôt un orchestre sans la caresse des cordes. Un riche orphéon de bois, de cuivres et de batterie²⁹.

En 1920, dans le journal *Le Coq*, Auric répond aux demandes du poète :

Pourquoi nous reprocher le cirque, le music-hall, la foire de Montmartre ? La gravité de la maladie, ce remède devrait nous la faire mieux deviner. Il nous fallait bien ces tapages crus et

²⁶ Georges Auric, « Bonjour Paris ! », *Le Coq*, n° 1, 1^{er} avril 1920. Malgré leur décision de ne pas avoir d'esthétique commune, les Six ont signé de leurs six noms leur petit journal *Le Coq*. Cette publication n'eut que quatre numéros (mai-novembre 1920). Sa filiation directe avec *Le Coq et l'Arlequin* de Cocteau paraît bien sûr évidente.

²⁷ Jacques Rivière (1886-1925), homme de lettre français, directeur de *La Nouvelle Revue française* de 1919 jusqu'à sa mort.

²⁸ Jean Cocteau, *op. cit.*, p. 79.

²⁹ *Ibid.*, p. 65.

nets ? Tant pis si cela disperse avec un peu trop d'éclats les profondes séductions du debussysme, la grâce aimable de M. Ravel³⁰.

Deux ans après le *Coq et l'Arlequin*, Auric répond directement aux souhaits de Cocteau : par le biais du cirque, du music-hall et de la foire, la musique française rejette la grisaille de l'impressionnisme. Cette volonté de clarté se retrouve dans les orchestrations de Francis Poulenc. *Le Bal masqué*, par exemple, privilégie les vents et les percussions aux cordes. Le catalogue du compositeur, à la rubrique musique de chambre, ne contient que deux sonates pour piano et instruments à archet : la *Sonate pour violon et piano* (1942-1943) et la *Sonate pour violoncelle et piano* (1948), les autres œuvres s'adressent aux clarinette, hautbois, basson, cor, trompette, trombone, flûte et même au pipeau (*Villanelle pour pipeau et piano*, 1934). Passionné par la voix, Poulenc écrit avec beaucoup de naturel pour les instruments à vent. Mais cette préférence n'est pas uniquement liée à un goût personnel, elle fait partie d'un héritage culturel. Au Moyen Age, à la Renaissance et dans la première partie de la période baroque, haut est synonyme de fort, d'excès et d'orgueil ; bas est synonyme de doux et d'humilité. Cette distinction tend à associer les vents (hauts instruments d'autrefois, c'est-à-dire des instruments puissants) au monde profane et les cordes (bas instruments) au monde religieux :

Les rapports entre musique populaire et musique savante à l'époque baroque, complexes et contradictoires, trouvent leur analyse et leur explication au terme de cette étude. À l'origine, une distinction morale et théologique s'établit entre musique religieuse et musique profane populaire, celle de la « vaine gloire venteuse », de la danse, de la luxure... autrement dit celle des ménestriers. Les deux systèmes s'opposent en tout point. À la douceur religieuse, les ménestriers répondent par l'éclat ; au grave, par la stridence ; au velouté de la corde, par l'aigreur de l'anche ou l'éclat de l'embouchure ; à l'harmonie, par une monodie stricte ou éventuellement une mélodie sur bourdon. Lorsque les élites du Moyen Age et surtout de la Renaissance vont se construire leur propre système musical, elles vont chercher à se démarquer radicalement du système populaire des ménestriers. [...] Parce que la musique religieuse s'oppose à cette musique ménestrière pour des raisons sociales et politiques, la musique savante va s'identifier à la musique religieuse et assimiler assez tôt ses grands canons esthétiques³¹.

Les Six sont-ils les ménestriers du XX^e siècle ? Grâce à ses connaissances musicales, ou plus exactement grâce son instinct, Cocteau s'ingénie à retrouver les racines de la musique profane populaire française, une musique qui fut contredite par la morale religieuse. Quoi de plus normal que la musique des amis du poète, et particulièrement celle du Poulenc « voyou » (car il existe aussi le Poulenc moine), préfère les bois, cuivres et batteries aux « caresses des cordes ». Cette couleur sonore confère au répertoire du compositeur des *Biches* un caractère

³⁰ Georges Auric, « Après la pluie, le beau temps », *Le Coq*, juillet, août, septembre 1920.

³¹ Luc Charles-Dominique, *Musiques savantes, musiques populaires, les symbolismes du sonore en France 1200-1750*, p. 232-233.

franc, clair et surtout populaire. Même s'il s'en défend parfois, le populaire fait partie de façon intrinsèque de sa musique : il est à la fois un héritage culturel et une volonté personnelle (et ambivalente) de se démarquer de ses origines. En tout état de cause, cette attirance du côté du populaire est réelle et véritablement vécue. Si l'on se penche vers d'autres sources que celles concernant directement Poulenc, on retrouve régulièrement des récits évoquant des escapades et sorties dans le Paris populaire. Lorsqu'en 1949, Darius Milhaud évoque sa période des Six³², il la décrit avant tout comme un épisode festif de son existence et n'hésite pas à parler d'« esthétique du music-hall ». Son récit est clair ; les Six côtoient les fêtes populaires parisiennes et s'inspirent de ce climat. Un certain nombre d'œuvres naît pendant cette période. Les orchestrations proches du cabaret et du music-hall, chez Poulenc et ses camarades, sont directement liées à ces fréquentations du samedi soir. Ainsi, en 1932, pour son *Bal masqué*, le compositeur propose :

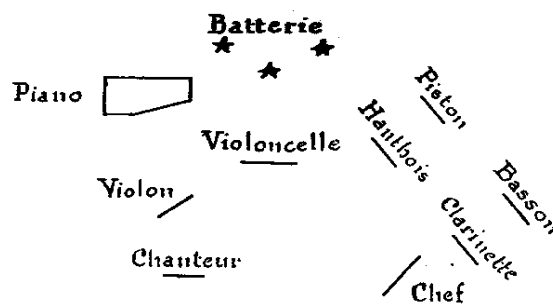
³² Voir citation p. 41-42.

NOMENCLATURE DES INSTRUMENTS

- 1 Hautbois
 1 Clarinette sib
 1 Basson
 1 Piston sib
 Batterie
 (un seul exécutant)
- | | |
|--|--|
| 1 Tambour avec timbre
1 Petit Tambour sans timbre
1 Tambour Militaire sans timbre
1 Grosse Caisse
1 Paire de Cymbales *
1 Cymbale libre
1 Fouet
1 Tambour de Basque
1 Sifflet à roulette
1 Boite en bois
1 Triangle
1 Paire de Castagnettes | } Ces 3 Instruments
se jouent avec des
baguettes de cuir dures |
|--|--|
- 1 Piano
 1 Violon
 1 Violoncelle
- 3

* Dans toute cette Partition Cymbale au singulier veut dire Cymbale libre et au pluriel, Cymbales frappées.

DISPOSITION



Exemple 9 : Francis Poulenc, *Le Bal masqué*, 1932, Paris, Salabert, 1932, page de garde

Après l'orchestration, la seconde caractéristique du « style Six » touche l'harmonie. Le principe de la « note ajoutée aux accords » est largement utilisé. Ce jeu consiste à pimenter les accords traditionnels de notes étrangères qui ne menacent pas la logique tonale. Francis Poulenc fait parfois appel à ce procédé. Pour les besoins de cette thèse, nous avons analysé certaines parties de *La Dame de Monte-Carlo* (1961) pour ses qualités harmoniques. En effet, les accords de cette œuvre se voient régulièrement agrémentés de notes ajoutées : 7^e, 9^e, 11^e. Ce procédé est propre à la musique française du début du XX^e siècle (sous forme d'appoggiatures non résolues) et plus particulièrement à celle des Six mais existe également dans le jazz.

L'orchestration et une certaine façon de concevoir l'harmonie semblent être les seuls points communs des six musiciens français. Leur association savamment orchestrée par Collet et Cocteau sera l'objet d'une justification de la part des protagonistes. En effet, les écrits autobiographiques du Groupe se fondent sur la nécessité d'expliquer leurs différences et leur autonomie en tant qu'artiste. Chez Honegger, l'écrit est un message pour les futurs musiciens de l'an 2000, l'écriture, chez Auric, est une libération de la mémoire, Poulenc, dans son *Journal de mes mélodies*, délivre un message aux interprètes, Milhaud quant à lui dissipe les malentendus en rappelant qu'il n'a pas seulement écrit *Le Bœuf sur le toit*. Par ailleurs, il existe des désaccords entre les Six, si Milhaud évoque avec émotion la mort de Satie, Honegger ne cache pas son ironie face au Maître d'Arcueil³³.

Malgré leurs divergences, les Six ont des points communs. Le premier est leur envie de faire quelque chose de différent et de renouveler la musique française. La mélodie étant l'une de leur principale préoccupation, ils ont doté l'orchestre d'une nouvelle sonorité permettant la mise en valeur de cette mélodie. Ils ont également démontré, par des voies diverses, que le système tonal n'était pas mort et que les ressources de la tonalité n'avaient pas toutes été exploitées. Mais l'orientation la plus caractéristique de leur musique est son contact avec la musique populaire. Encore une fois le manifeste de Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, est suivi : on se met à l'école du café-concert, de la musique de cirque et de la musique de foire, sans oublier bien sûr l'influence du jazz, qui n'est pas imité comme on l'a souvent affirmé, mais qui introduit dans la musique européenne des notions d'impudeur, de sentiments violents et crus. En mai 1919, Jean Cocteau écrit :

³³ Voir ce sujet l'article de Anita Lavernhe-Grosset, « Les Ecrits autobiographiques du Groupe des Six ou l'écriture de soi comme *opera seria* d'un malentendu ».

J'écoute un jazz-band au Casino de Paris.

Les nègres en l'air, dans une sorte de cage, se démènent, se dandinent, jettent à la foule des morceaux de viande crue à coups de trompette et de crécelle. L'air de danse cassé, boxé, contre-pointé, remonte de temps en temps à la surface.

Le hall chaud, plein de filles peintes et de soldats américains, est un saloon des films du Far-West.

Ce bruit nous douche, nous réveille POUR QUE NOUS EN FASSIONS UN AUTRE. Il nous désigne une trace perdue. Inutile de pasticher mal des fox-trots. La musique de Poulenc répond à ce critère³⁴.

Bien sûr, *La Rapsodie nègre*, *Cocardes*, *Le Bal Masqué* et *Les Mamelles de Tirésias* illustrent parfaitement bien les idées de Cocteau mais, ces influences banlieusardes et populaires parcourent toute la production du compositeur, y compris sa musique religieuse. En 1959, son célèbre *Gloria* suscita quelques réticences parmi les puristes :

La deuxième partie a fait scandale, je me demande pourquoi ? J'ai pensé, simplement, en l'écrivant, à ces fresques de Gozzoli où les anges tirent la langue ; et aussi à ces graves bénédictins que j'ai vus un jour jouer au football³⁵.

Il y a le second verset [du *Gloria*] qui est [...] traité d'une façon joyeuse, presque profane. Mais moi, je suis comme Gozzoli : si vous allez à Florence, si vous allez au Palais Ricardi, si vous allez admirer les fresques sublimes de Gozzoli et les anges, vous verrez toute une série d'anges. Et si vous regardez bien les anges, il y en a un qui tire la langue à son voisin, n'est-ce pas. Je prétends que les anges ne sont pas toujours sages³⁶.

Poulenc, que Claude Rostand qualifiait amicalement de « moine et voyou »³⁷, s'étonne qu'une touche de gaîté dans une œuvre religieuse scandalise le public : réelle naïveté de la part du compositeur³⁸, influence stylistique des Six (40 ans après) ou goût pour la provocation ?

³⁴ Jean Cocteau « Le Rappel à l'ordre », dans *Id.*, *Œuvres complètes*, vol. 9.

³⁵ Poulenc, cité dans Renaud Machart, *Poulenc*, p. 220. Poulenc s'est peut-être aussi inspiré de sainte Thérèse d'Avila qui « ordonnait à ses carmélites, pour la santé de l'âme et de celle du corps, de danser au son de la guitare et des castagnettes [...]. Dans une récente traduction française du livre des *Fondations de sainte Thérèse d'Avila*, nous pouvons admirer de très belles photos de M^{me} Yvonne Chevalier. À l'intérieur du couvent, par autorisation du spéciale de Rome, on y voit de jeunes carmélites danser, castagnettes en main, au son de la guitare de la prieure ». Francis Poulenc dans Francis Poulenc, Stéphane Audel, *op. cit.*, p. 114.

³⁶ Francis Poulenc, *Francis Poulenc par lui-même*, Les Amis de Francis Poulenc, Voxigrave, VK7333/34, 1988, cassette n° 2, cité dans Florence Collin, *Le Parallélisme de la musique et des arts plastiques dans les écrits de Francis Poulenc : une approche originale de la création et de la perception musicale*, p. 521.

³⁷ Claude Rostand, « Première audition du *Concerto* de Francis Poulenc », *Paris-Presse*, 26 juillet 1950.

³⁸ Naïveté ? Pas si sûr. En effet, le ton espiègle et badin de son *Gloria* semble bien avoir été inspiré par les fresques de Gozzoli : « Dans ce passage [voir citation p. 91], Poulenc précise un détail qui l'a incité à donner une atmosphère espiègle au second verset du *Gloria*. Poulenc n'a pu percevoir ce détail que par l'examen attentif de la fresque. En effet, les reproductions auxquelles il a pu avoir accès ne permettaient pas un examen approfondi de l'œuvre de Gozzoli. Il est à noter par ailleurs que les inscriptions présentes sur les auréoles des anges agenouillés correspondent aux dernières paroles du second verset du *Gloria* (Adoramus te Glorificamus te) ». Florence Collin, *Le Parallélisme de la musique et des arts plastiques dans les écrits de Francis Poulenc : une approche originale de la création et de la perception musicale*, p. 521-522.

Ces questions nous invitent à étudier le style personnel de Poulenc en essayant de le dissocier des « Six ».

2.1.2. De l'influence des Six à un style plus personnel

Un jour, un journaliste demanda à Poulenc quel était son canon esthétique, le compositeur répondit :

Mon « canon » c'est l'instinct ; je n'ai pas de principes et je m'en vante ; Dieu merci ! Je n'ai aucun système d'écriture (système équivalent pour moi à « trucs »), enfin l'inspiration est une chose si mystérieuse qu'il vaut mieux ne pas tenter de l'expliquer³⁹.

Cette réponse est celle d'un compositeur parlant de ses propres œuvres. Francis Poulenc exclut de l'acte de création musicale toute préméditation et toute appartenance stylistique. Pourtant, il existe bien un « style Poulenc » : comme nous l'avons déjà souligné, sa musique est facilement reconnaissable. Dans les paragraphes précédents, nous avons entrepris d'établir les grandes lignes qui définissaient les Six en prenant soin d'éviter de parler d'esthétique commune mais en évoquant plutôt un idéal musical propre aux six musiciens. En effet, trois éléments les unissent : un certain goût pour les orchestrations privilégiant les vents, l'utilisation du principe des « notes ajoutées » dans l'harmonie et un penchant pour les musiques populaires.

Sans aller jusqu'à parler d'une véritable « écriture Six », ces éléments permettent d'identifier le groupe. La musique de Poulenc répond à ces critères mais, malgré tout, se reconnaît immédiatement parmi celle des autres compositeurs de la bande à Cocteau.

Un style Poulenc existe en effet et peut se définir par les caractéristiques suivantes :

- ses mélodies sont très simples et naturelles. Nous ne pouvons pas nous limiter à ces termes mal venus dans un contexte musicologique, mais il est difficile d'expliquer techniquement certains dons artistiques comme la facilité mélodique. Cependant, le langage de Poulenc est tonal et utilise certains traits caractéristiques et occurrences. Dans la tradition de la musique tonale européenne des XVIII^e et XIX^e siècles,

[...] la mélodie est devenue la composante sonore la plus importante de la succession polyphonique des sonorités, régie par ses propres principes de construction et d'ordonnance⁴⁰.

³⁹ Poulenc cité dans Pierre Bernac, *Francis Poulenc et ses mélodies*, p. 36. Voir citation complète p. 3 de cette thèse.

⁴⁰ Harold Powers, « Types mélodiques dans la musique occidentale et dans la tradition orale », dans Jean-Jacques Nattiez, *MUSIQUES, une encyclopédie pour le XXI^e siècle, volume 5, L'unité de la musique*, p. 1044.

Le « naturel » dans la musique tonale est caractérisé par des habitudes et des traits propres au langage harmonique. Poulenc, est culturellement imbibé de ce type mélodique européen. Par conséquent, il n'éprouve pas le besoin de l'expliquer techniquement. Une mélodie, pour être digne d'intérêt pour notre compositeur, est « bonne si elle est trouvée » :

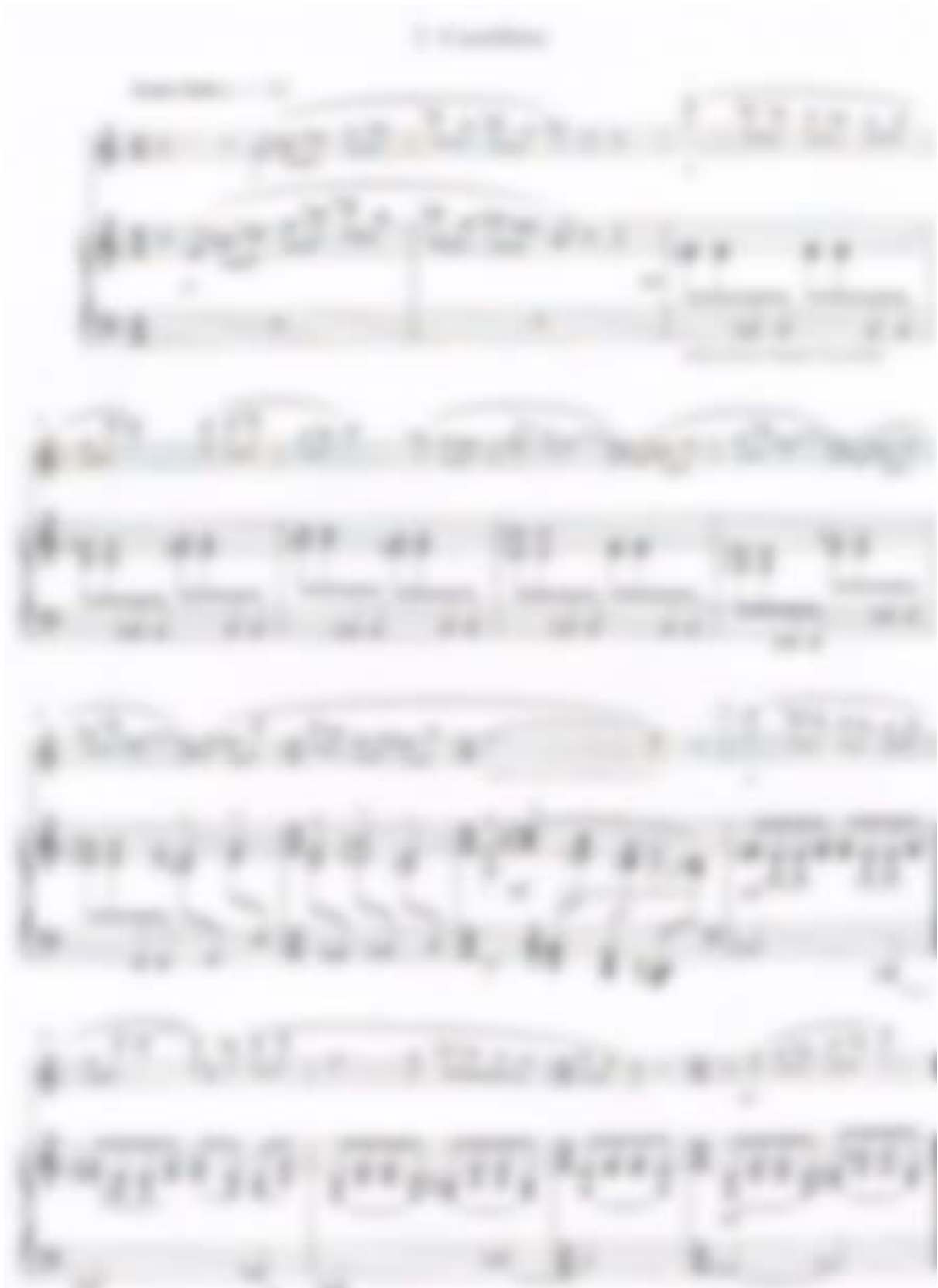
La mélodie vulgaire est bonne si elle est trouvée. J'aime *Roméo*, *Faust*, *Manon* et même les *Chansons* de Mayol.

Le raffinement fait presque toujours perdre l'accent populaire aux musiciens *modernes* de chez nous. Lorsque le raffinement et cet accent se combinent dans un pays (comme chez les Russes), il possède enfin sa musique⁴¹.

Chez Poulenc, nous sommes en présence d'un langage rigoureusement tonal, parfois, mais peu souvent, modal⁴². Les mélodies de Poulenc sont extrêmement chantantes et se caractérisent par un *cantabile* immédiatement reconnaissable. Cela explique, en partie, l'importance donnée par le compositeur à la voix et aux instruments à vent. Effectivement, nous l'avons vu précédemment, une grande partie de son répertoire leur est destinée. Cette particularité n'est pas uniquement liée à sa rencontre avec Cocteau et les Six ou à un simple héritage culturel (en référence aux « hauts instruments » évoqués plus haut dans cette thèse) ; elle est due à un certain don mélodique qui s'épanouit facilement avec la voix et les vents. Le deuxième mouvement de sa *Sonate pour flûte et piano* illustre parfaitement ce traitement mélodique proche du *bel canto* ;

⁴¹ Francis Poulenc, « Accents Populaires », *Le Coq n° 4*.

⁴² La tonalité l'emporte sur la modalité chez Poulenc car son éducation musicale est principalement liée à l'étude des grands maîtres (classiques et romantiques) du passé. Par ailleurs, la gouaille parisienne, sa plus importante source d'inspiration, est davantage tonale que modale.



Exemple 10 : Francis Poulenc, *Sonate pour flûte et piano* (1957), London, Chester, 1994, p. 10

- son harmonie est très modulante : cette apparente facilité à passer d'un ton à l'autre lui permet de garder les mélodies, les thèmes et les motifs dans les tons où il les a entendus⁴³. Son style harmonique est donc identifiable grâce à ce subtil jeu de modulations qui n'est pas propre au Groupe des Six. Son harmonie n'est pas révolutionnaire, comme celle de Milhaud par exemple, mais se caractérise par ces fréquentes modulations et un certain goût pour les accords enrichis. L'intérêt que portent les musiciens de jazz à Poulenc s'explique en grande partie par cette caractéristique. Nous reviendrons ultérieurement sur cet aspect ;

- son écriture rythmique est très précise et demande beaucoup de rigueur. Le rythme, chez notre compositeur, est très conventionnel (comme ses orchestrations) dans la mesure où il épouse parfaitement la ligne mélodique. Mais, il doit être parfaitement interprété sans le moindre *rubato*. Pourtant, en tant qu'interprète, le pianiste compositeur montre une certaine souplesse rythmique. À cet égard, il est intéressant d'écouter son enregistrement discographique de 1950 : *Poulenc plays Poulenc and Satie*. Dans le DVD, *Francis Poulenc and friends*, Poulenc accompagne Denise Duval dans divers extraits de ses œuvres lyriques (enregistrement 1959, Salle Gaveau) dans des tempos extrêmement variables. Lorsqu'il joue la *Gnossienne* n° 3 de Satie dans le film de Jean-Marie Drot, *Le Groupe des Six et la rue Huyghens*, sa cadence rythmique est également très variable. Les souhaits du compositeur ne sont donc pas véritablement respectés dans ses propres interprétations. Cependant, son goût pour les tempos réguliers se confirme à la lecture de ses écrits et ses partitions. Cette préférence pour les rythmes « droits » se rapproche des musiques d'inspirations populaires. La lecture des partitions manuscrites et imprimées du compositeur nous a révélé un grand souci de précision quant à l'indication des tempos, changements de mouvement et même des refus de changements de mouvement tels que « surtout sans ralentir » ! Voici, comme exemple, la fin de sa 3^{ème} *Novelette* (1959) :

⁴³ Nous disons « apparente » car, dans son *Journal de mes mélodies*, Poulenc explique, en prenant comme exemple *Montparnasse* (1945), que « Comme *jamais* je ne transpose dans un autre ton, par facilité, la musique que je viens de trouver pour un vers ou même pour quelques mots, il s'ensuit que les raccords sont souvent difficiles et qu'il me faut du recul pour trouver l'endroit exact où parfois je dois sur place moduler. [...] », Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 43. À propos du style harmonique et mélodique du compositeur Pierre Bernac insistait sur le fait que : « Au point de vue harmonique, son aisance incroyable à moduler d'un ton à l'autre, lui permettait de conserver toujours dans le ton où il les avait entendus, les divers fragments d'un poème, ainsi en créait-il l'atmosphère, avec une subtilité et une sensualité extraordinaires. Enfin son don mélodique – peut-être le don le plus précieux pour un compositeur – et qui était l'essence même de sa musique, lui inspirait la courbe musicale propre à amplifier l'expression de la phrase littéraire. Il n'est pas surprenant que les œuvres vocales de Poulenc, si elles sont les plus remarquables, soient aussi les plus nombreuses au catalogue de sa musique : œuvres chorales profanes ou religieuses, *a cappella* ou avec orchestre (cantates, motets, *Messe*, *Stabat Mater*, *Gloria*, *Répons des Ténèbres*, etc.) ; œuvres lyriques (*Les Mamelles de Tirésias*, *Dialogues des Carmélites*, *La Voix humaine*) ; et enfin les 137 mélodies ». Pierre Bernac, *Poulenc et ses mélodies*, p. 38.

Andantino tranquillo, croche = 120



Exemple 11 : Francis Poulenc, « Novelette en mi mineur » (1959), *Three Novelettes for piano*, Londres, Chester Music, 1999, p. 12

- son orchestration est classique au sens où elle poursuit les habitudes du XVIII^e siècle. L'orchestre, pour notre compositeur, est avant un instrument mettant en valeur les structures mélodiques et harmoniques de ses œuvres. Les timbres, qui ont acquis une certaine autonomie au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle (*Klangfarbenmelodie* de l'Ecole de Vienne par exemple), sont, chez Poulenc, directement liés à l'idée musicale. Aucune combinaison particulière ou jeux de timbres ne sont à signaler chez le compositeur de *La Voix humaine*. L'orchestration, ou plus exactement l'instrumentation, est dirigée par les seules valeurs mélodiques et harmoniques ;

- les genres musicaux de prédilection du compositeur s'inscrivent dans l'héritage des grandes formes classiques et romantiques : opéras, ballets, concertos, sonates, musique de chambre, musiques vocales religieuses et profanes. Il est en de même pour les structures musicales. Ce n'est pas dans ce domaine que nous trouverons des éléments révolutionnaires.

Nous venons de le voir, le « style Poulenc », somme toute très traditionnel, est en lien direct avec le passé. En passant en revue toutes les caractéristiques du langage musical, nous nous apercevons que rien n'est particulièrement novateur chez le compositeur des *Mouvements perpétuels*. Cependant, un élément important traverse son œuvre : le côté banlieusard de sa musique. Nous l'avons vu précédemment, Poulenc emprunte des effets

musicaux populaires pour deux raisons : par son adhésion aux idées de Cocteau et surtout par goût personnel. Cet élan populaire chez ce compositeur bourgeois peut être interprété comme une forme de snobisme voire de populisme ou même de rejet de ses origines. Cette dernière remarque nous conduit directement aux concepts énoncés par Cocteau dans le *Coq et l'Arlequin* et pourrait assimiler le travail de Poulenc à un exercice de style consistant à écrire dans le style de Christiné ou de Scotto. Or, rien n'est plus faux ! À l'écoute de ses émissions radiophoniques ou à la lecture de ses écrits, il est facile de se rendre compte qu'il aime sincèrement la musique populaire.

Nous devons donc insister sur la différence entre expériences musicales populaires « vécues » et « forcées ». En effet, Poulenc n'a pas attendu Cocteau pour aller « s'encanailler » ; il fut bercé très tôt par les bals musettes de Nogent-sur-Marne et par les revues de music-hall, comme en témoigne cette déclaration faite lors d'une conférence donnée à l'Université des Annales le 7 mars 1935 :

Improvisée [*Les Soirée de Nazelles*], quant aux huit variations-portraits qui en constituent le centre, au cours de soirées de campagne à Nazelles, en Touraine, pour distraire mes amis, cette suite comprend, en outre, un *Préambule* et un *Finale* qui est une manière de portrait de moi-même.

J'y chante les bords de la Marne, chers à mon enfance : Joinville avec ses guinguettes, ses frites, ses phonos-volubilis, ses barques pleines d'amoureux ; Champigny et son île d'Amour, où j'aimais flâner avec Raymond Radiguet ; Nogent, enfin où s'est passée toute mon enfance. C'est là que, vautre dans le jardin banlieusard et familial, j'ai lu *Fantomas*, là que j'ai côtoyé peut-être sans le savoir, « la bande à Bonnot », dont la maison bombardée au pied du viaduc du Tremblay m'a fait rêver pendant des années.

À l'âge de vingt-cinq ans, j'ai quitté Nogent – où j'ai écrit, entre autres choses, une partie des *Biches* – pour les environs d'Amboise, mais ce geste ne signifie pas grand'chose. Quand on trouve une couleur tourangelle à ma musique, cela me fait sourire. J'aime la Touraine, certes, mais comme un pays plus propice qu'un autre à mon travail et où je peux rêver du paradis perdu. Le côté banlieusard qu'on a souvent reproché à ma musique, je ne le renie pas, au contraire.

Je comprends fort bien qu'il rebute, mais il faut me prendre comme je suis, car je me sens incapable de compromis.

J'ai besoin d'une certaine vulgarité musicale comme une plante recherche le terreau.

La mauvaise musique, c'est pour moi la symphonie morne et pédante et non la chanson de Christiné ou de Jean Lenoir, quand elle vient à son heure et en son lieu⁴⁴.

Le caractère populaire de la musique de Poulenc sonne à nos oreilles de façon évidente certes, mais il importe, à ce stade de notre étude, de définir plus clairement cet aspect. En effet, cette imprégnation concerne tous les éléments musicaux et ne peut se définir clairement comme une règle d'harmonie ou de contrepoint. Cependant, grâce à l'analyse de certains extraits d'œuvres du compositeur, il est tout à fait possible de faire ressortir des emprunts, des

⁴⁴ Francis Poulenc, « Mes maîtres et mes amis », *Conferencia*, 15 octobre 1935, p. 526.

clins d'œil, des allusions, voire des citations donnant à cette musique son côté si « mauvais garçon ». En nous appuyant sur les éléments principaux de la grammaire musicale (mélodie, harmonie, orchestration, rythme et formes), nous nous appliquerons à faire ressortir le « style à l'emporte pièce » du compositeur des *Mamelles de Tirésias*.

2.2. Le style à l'emporte pièce chez Poulenc

Nous venons de le voir, la musique du Groupe des Six est animée par une certaine vigueur, une certaine brillance ainsi qu'un goût prononcé pour la clarté et la précision. L'œuvre de Francis Poulenc répond à ces critères et se complaît à évoluer dans un certain encanaillement et dans un « style à l'emporte pièce ». Le 6 mars 1921, le compositeur écrit à son éditeur Paul Collaer :

Ne craignez rien pour l'ouverture du *Gendarme* [*incompris*] il faudra « l'entendre » et non « la lire » comme toute musique à *l'emporte pièce*⁴⁵.

En effet, l'orchestration des quatre pièces constituant la musique de scène de cette farce concoctée par Cocteau et Radiguet comprend contrebasse, violoncelle, violon, clarinette, trompette, trombone et batterie : elle constitue une formation de type « forain ». Après quelques mesures solennelles dépeignant les milieux nobles dans lesquels se déroule l'intrigue, une seconde section propose une série de mélodies semblant sorties d'un music-hall ou d'un cirque. Composée en 1921, cette ouverture inaugure ce « style à l'emporte pièce » propre aux Six et plus particulièrement à Poulenc et Satie⁴⁶.

Malgré quelques dissonances bien appuyées et quelques chromatismes, le système tonal est toujours sauf chez le compositeur des *Mamelles de Tirésias*. Ces mélodies vigoureusement tonales et diatoniques seront notre premier objet d'étude. Cette frénésie musicale est servie par un orchestre clair et brillant que nous décrirons dans un deuxième temps. Un débit en « mouvement perpétuel » caractérise l'organisation rythmique de cette musique, une troisième section sera consacrée à cet aspect. Enfin, nous nous intéresserons plus particulièrement à certains effets sonores et stylistiques empruntés aux musiques de foire dans un quatrième volet.

⁴⁵ Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*, p. 120.

⁴⁶ L'expression « musique à l'emporte-pièce » réapparaît en 1924 chez Satie à propos de son ballet *Mercur* : « Cette fois-ci il [Satie] invente une nouvelle esthétique : celle de la photographie sonore et chorégraphique, qui fait surgir à coups de poing (et avec quelques tendresse) de « poses plastiques » qui font mouche, prises dans les éclats de cette musique « à l'emporte-pièce ». Ce terme n'a jamais été explicité par Satie ; mais il fait image, pour une musique découpée sans ménagement avec cuivres et trompettes, qui imprime sa forme et son sceau, comme un tatouage auditif ou une teinture sonore... » Jean-Pierre Armengaud, *Erik Satie*, p. 672.

2.2.1. Des mélodies vigoureusement tonales

La tonalité, chez Poulenc, est franche et sans équivoque. Tout chromatisme ou enchaînement ambigu d'accords se voit ramené à l'ordre par une formule « vigoureusement tonale ». Dans l'épisode central de sa « Première Novelette en *do* majeur » (1927), un plan tonal très classique se trouve quelque peu mouvementé : nous passons, de façon académique de *do* mineur à *mib* majeur (tonalités relatives), mais un « pied de nez harmonique » nous fait basculer de *mib* majeur à *ré* majeur (modulation amenée cependant en douceur par un court emprunt en *sol* mineur) : cette dernière modulation nous mène au ton de *sol* majeur (*ré* étant le ton de la dominante de *sol*). Ce *sol* majeur, ton de la dominante de *do*, est caractérisé par une petite formule mélodique rappelant le début de la chanson enfantine *Meunier, tu dors* (mes. 66). D'ailleurs, cette allusion est esquissée dès la mes. 58 mais de façon « savante » avec une ébauche de contrepoint à la main gauche et avec un enrichissement mélodique (notes de passage). Grâce à cette cellule tonale s'appuyant sur un référent populaire, Poulenc semble rappeler à l'ordre l'auditeur. Cette incise mélodique est par ailleurs soulignée par un changement de tempo, « un peu plus vite » et une indication de jeu, « sec ». De plus, sa tonalité (*sol* majeur) se veut rassurante : en effet, il s'agit du ton de la dominante qui nous annonce le retour imminent du ton principal. Cette phrase musicale s'appuyant sur une ébauche de citation doit être interprétée avec vigueur (« un peu plus vite » et « sec »), son diatonisme rustique et populaire doit donner une impression de « déjà entendu » même si l'auditeur ou le pianiste n'arrive pas à identifier clairement l'origine de cette mélodie :

Modéré sans lenteur, croche = 160



Exemple 12 : Francis Poulenc, « Novelette en do majeur » (1927), *Three Novelettes for piano*, Londres, Chester Music, 1999, p. 3

Ce jeu de modulations et cette citation populaire prennent toute leur dimension lors de l'exécution complète de cette pièce de forme A-B-A. En effet, l'épisode modulant B est encadré par une partie A très classique dans sa coupe et son plan tonal : *do* majeur, *sol* majeur, *fa* majeur (amené mélodiquement par un *sib*) et emprunt du 6^e degré mineur (mes. 23) : voir à ce sujet la fiche analytique concernant cette pièce (en annexe). Il est amusant d'observer que le compositeur « s'excuse musicalement » de ses pérégrinations harmoniques en s'appuyant sur une phrase musicale d'origine populaire. Il repousse toute ambiguïté pouvant remettre en question le caractère fortement tonal de sa pièce en utilisant une cellule mélodique connue.

Cette tonalité franche, chez Poulenc, peut prendre une toute autre apparence. Dans *L'Embarquement pour Cythère*⁴⁷, valse musette pour deux pianos⁴⁸ (1951), l'harmonie s'appuie sur les degrés forts de la gamme (I, IV, V et « dominante de la dominante »). Le compositeur applique les principes de la valse musette. Contrairement à ses habitudes, il ne

⁴⁷ Ce titre évoque bien sûr les toiles d'Antoine Watteau (1684-1721) : *L'Isle de Cythère* (1709-1710 ou 1712-1713), *Pèlerinage à l'isle de Cythère* (1717) et *L'Embarquement pour Cythère* (1718-1719).

⁴⁸ Cette valse est extraite du film *Le Voyage en Amérique* (1951). À la demande de Pierre Fresnay, Poulenc composa la musique de ce film d'Henri Lavorelle.

compose pas un « portrait de valse » : nous aurons l'occasion de revenir ultérieurement sur cette notion importante chez Poulenc. Cette valse est une véritable œuvre nogentaise :

Francis Poulenc - [...] C'est seulement l'an passé que j'ai osé écrire une valse musette pour deux pianos qui évoque le Nogent de mon enfance. [...]

Stéphane Audel – Quel est le titre ?

F.P. – *L'Embarquement pour Cythère*, bien sûr, puisqu'il s'agit d'évoquer l'île d'Amour de l'île de Beauté où se trouvaient les guinguettes nogentaises, avec leurs accordéons sentimentaux et gouailleurs⁴⁹.

L'île d'Amour, sujet déjà traité par le peintre Watteau au XVIII^e siècle, est un lieu où se réunissaient des amoureux. Poulenc n'a pas choisi par hasard le titre de sa pièce : les guinguettes se trouvant sur cette île située sur la Marne étaient des lieux de plaisir comme ceux sur lesquels les personnages de Watteau s'embarquaient. Il est donc facile d'établir un parallèle entre les tableaux de Watteau et la partition de Poulenc même si les « accordéons sentimentaux » évoqués par le musicien semblent bien éloignés des « émois amoureux suggérés par Watteau »⁵⁰. Cependant, Poulenc n'a pas jugé utile d'écrire sa valse pour deux accordéons mais pour deux pianos, instruments plus proches du salon que de la gouaille parisienne.

Même si cette pièce n'est pas écrite pour accordéon, Poulenc respecte les caractéristiques de cet instrument et les figures stylistiques du musette. Si l'on examine l'accompagnement, les accords du premier thème sont tous à l'état fondamental comme dans la plupart des valse musettes. En effet, la plupart des accordéonistes utilisent un système de basses composées à la main gauche⁵¹, faisant uniquement entendre des accords de quinte et de septième et empêchant d'ailleurs toute conduite des voix. Le jeu de cet accompagnement doit être extrêmement net et précis afin d'indiquer le rythme aux danseurs. Encore une fois, Poulenc joue le jeu en demandant expressément aux pianistes de jouer « sans aucun *rubato* » et « sans pédale ». Du point de vue mélodique, le compositeur va à l'essentiel : la première phrase se résume presque à une gamme majeure et s'inspire de figures mélodiques typiquement accordéonistiques. Un tempo enlevé (84 à la blanche pointée) confère à cette pièce un caractère fulgurant, brillant, voire démonstratif :

⁴⁹ Francis Poulenc et Stéphane Audel, *Moi et mes amis*, p. 37.

⁵⁰ Florence Collin, *Le Parallélisme de la musique et des arts plastiques dans les écrits de Francis Poulenc : une approche originale de la création et de la perception musicale*, p. 459.

⁵¹ Le clavier main gauche de l'accordéon possède une octave de basse sur deux ou trois rangées et des accords déjà formés : une rangée d'accords majeurs, une rangée d'accords mineurs, une rangée d'accords de septième de dominante et parfois une rangée d'accords de septième diminuée. Par combinaisons d'accords et de basses, il est possible d'obtenir d'autres types d'accords.



Exemple 13 : Francis Poulenc, *Embarquement pour Cythère* (1951), Paris, Eschig, 1952, p. 1

À noter, au chiffre 4 de la partition, une modulation « audacieuse » en *sol* majeur et au chiffre 6, un épisode oscillant entre *do* majeur et *la* mineur qui vient bousculer l'alternance convenue des tonalités de *mib* et *sib* majeur. Par rapport à la première modulation (*sol* majeur), Poulenc indiquait aux deux pianistes américains Arthur Gold et Robert Fizdale⁵² :

⁵² Arthur Gold (1917-1990) et Robert Fizdale (1920-1995), pianistes américains formant un duo pendant près de cinquante ans. En 1949, ils jouèrent le *Concerto pour deux pianos* de Poulenc à Paris.

Je sais que vous jouerez cette pièce avec beaucoup d'élégance. Elle vous rappellera Jules, Mimile, Toto de la Bastille et au public, je l'espère, simplement Paris. [...] La modulation du n° 4 doit être drue comme un baiser de mec, dans un tempo immuable⁵³.

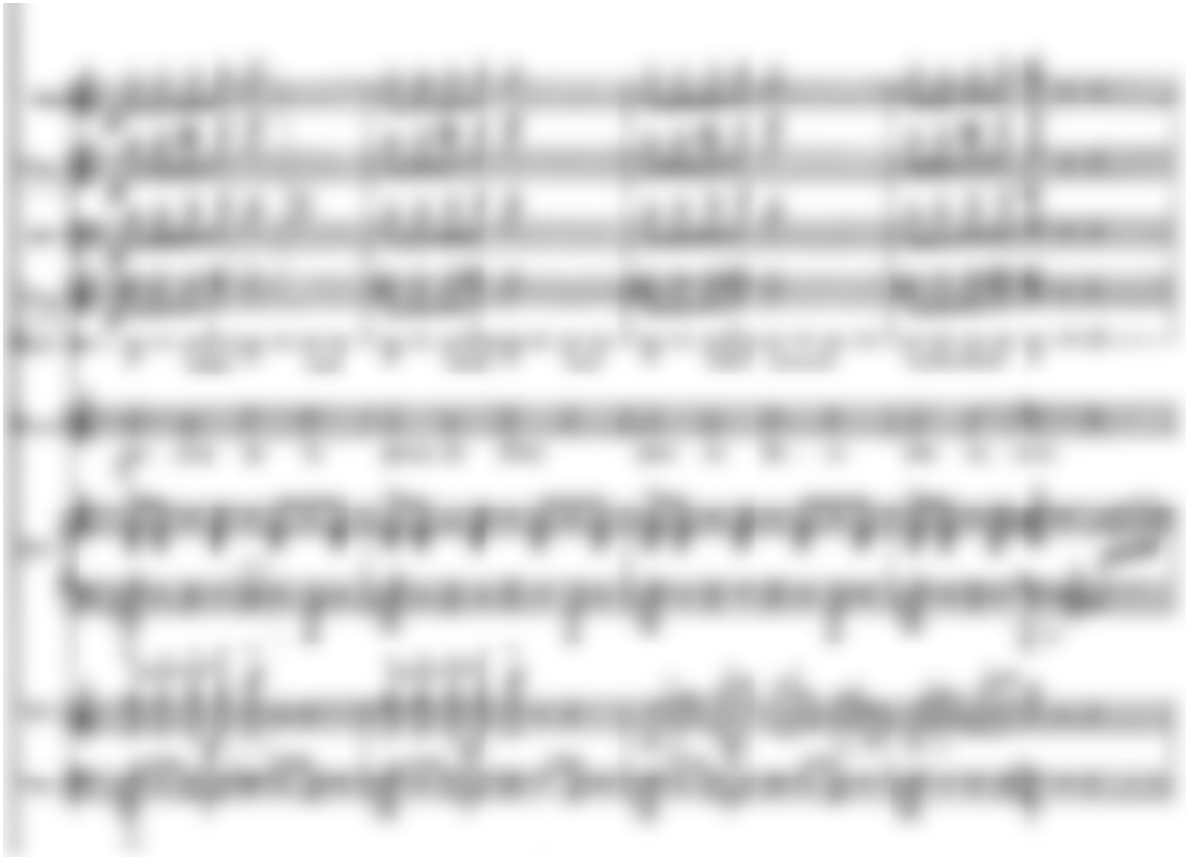
En effet, jouer en demi-teinte cette modulation remettrait en cause l'aspect populaire et la vigueur de cette pièce « en bombe surprise »⁵⁴.

Cette musique vigoureusement tonale, peut avoir d'autres aspects chez notre compositeur. Parfois, Poulenc flirte avec la polytonalité pour, d'une certaine façon, mettre en évidence des formules mélodiques de caractère extrêmement tonal. Dans les dernières mesures du « Prélude et air de bravoure », extrait du *Bal Masqué*, le piano joue des accords de *do* majeur colorés de notes étrangères (ajout de sixte). Parallèlement, la voix, dans un style de comptine enfantine, arpège un accord parfait de *sol* (V de *do* en réalité). Le compositeur ne se contente pas d'utiliser une formule populaire fondée sur l'accord parfait, pour mieux insister sur le sarcasme et la cocasserie du texte de Max Jacob, il crée un flou harmonique et rythmique. Le tourbillon sonore de ce « carnaval nogentais »⁵⁵ superpose différents degrés de la gamme ainsi que des formules polyrythmiques. Dans ce court extrait, la phrase se termine par une « fausse note » rendue possible par une cadence évitée :

⁵³ Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*, p. 985.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ « *Le Bal masqué*, c'est, pour moi, une sorte de Carnaval nogentais avec les portraits de quelques monstres aperçus, dans mon enfance, aux bords de la Marne ». Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 142.



Exemple 14 : Francis Poulenc, « Prélude et air de bravoure », *Le Bal masqué* (1932), Paris, Salabert, 1932, p. 19

L'effet souhaité est bien sûr espiègle : cette joyeuse « cacophonie » accentue le caractère ironique du texte. Un effet de tournoiement doit saisir l'auditeur, en écrivant cette œuvre, Poulenc se souvient de ses escapades du samedi avec les Six :

Au bout des vingt minutes que dure *le Bal masqué*, le public doit être stupéfait et diverté comme les gens qui descendent d'un manège de la Foire du Trône⁵⁶.

La mélodie, malgré les dissonances provoquées par l'orchestre, reste facilement reconnaissable : elle s'appuie sur un arpège et un rythme très simple. Si elle se rapproche de

⁵⁶ Francis Poulenc, *Le Journal de mes mélodies*, p. 35. À cette remarque, nous pouvons ajouter cette description de l'œuvre faite par le compositeur : « Dans une atmosphère familière et qui fleure la banlieue parisienne, nous avons, Max Jacob et moi, promené une manière de carnaval au cours duquel une amoureuse, prétentieuse et inassouvie, M^{lle} Malvina, donne la main à une monstrueuse dame aveugle qui, vêtue d'une robe de peluche, se grise avec son beau-frère. Un vieillard violent et obtus, "réparateur de vieux automobiles", clôt cette galerie d'étranges portraits auxquels des interludes instrumentaux servent de cadre. Tous ces personnages, aperçus par quelque fenêtre d'un "chalet coquet" sur les bords de la Marne, nous avons essayé de les ramener à une optique plus universelle en les grossissant exagérément ». Poulenc cité dans « Le Carillon », *Journal de Genève*, 25 octobre 1935.

la musique populaire, son accompagnement est indéniablement savant (contrairement à celui de *L'Embarquement pour Cythère*).

La dissonance n'est pas le seul moyen d'enrichir une mélodie dite facile. Dans la *Dame de Monte-Carlo* (chiffre 11), Poulenc utilise à nouveau une cellule mélodique en forme de comptine pour exprimer le sarcasme. Cette formule s'articule autour de deux intervalles de quarte. Son harmonie n'est pas dissonante mais quatre accords de quarte parallèle s'enchaînent. Le troisième de ces accords casse la logique de cette marche harmonique, l'oreille s'attend plutôt à un accord majeur :

En animant, très nerveux



Exemple 15 : Francis Poulenc, *La Dame de Monte-Carlo* (1961), Paris, Ricordi, 1961, p. 11

Cette « comptine populaire » inventée par Poulenc exprime l'énervement : « Faut que ça cesse, [...] ». Par un jeu d'accords, malicieux et ironique, le compositeur rend cette mélodie satirique. Cet ingénieux mélange d'éléments populaires et savants permet une

compréhension immédiate du texte. Par ailleurs, cette cellule mélodique tonale de faible ambitus ressemble beaucoup au langage parlé. L'auditeur perçoit le texte comme les paroles d'une chanson populaire. Le langage harmonique du compositeur donne un éclairage psychologique au texte.

L'opposition mélodie et harmonie n'est pas constante chez Poulenc. Dans l'exemple suivant, extrait du premier acte des *Mamelles de Tirésias*, une mélodie très simple se marie avec une harmonie tout à fait diatonique et sans équivoque :



Exemple 16 : Francis Poulenc, *Les Mamelles de Tirésias*, scène 5, Acte 1 (1938-1944), réduction pour piano et chant, Paris, Heugel, 1947, p. 34

Cette mélodie extrêmement conjointe (mis à part la quinte sur le « pa » de « pari » qui est un accent d'instance) et le paisible balancement du 6/8 s'opposent avec ironie au texte loufoque d'Apollinaire. Poulenc souligne le « pathétique » du texte en introduisant des

accords des troisièmes et sixièmes degrés qui donnent un caractère mineur, voire modal, à cette mélodie. Cette « fausse modalité », ce « portrait de modalité » n'affaiblit cependant pas le sentiment tonal émanant de cet extrait, au contraire il l'augmente et démontre ses possibilités : en effet, ces deux accords mineurs donnent un éclairage différent à une mélodie somme toute très simple. Poulenc démontre qu'il est encore possible d'écrire beaucoup de choses avec *do, ré, mi, fa, sol, la, si, do* ! Ces deux degrés (III et VI) renouvellent le discours de cette phrase en lui donnant de faux airs graves au texte farfelu. Paradoxalement, le rythme de l'accompagnement (en noires pointées) donne une impression d'immobilité et de statisme un peu à la façon de certaines pièces pianistiques d'Erik Satie (les *Gymnopédies* par exemple).

Dans cet exemple, l'effet souhaité est surtout théâtral. Le compositeur utilise une mélodie extrêmement facile à retenir. Celle-ci permet une parfaite appréhension du texte. L'auditeur doit absolument entendre le jeu de mot d'Apollinaire (Paris et pari).

L'utilisation d'une mélodie simple et statique pour mettre en musique un texte malicieux, comique voire grivois, appartient à la tradition des chanteurs de cabaret parisien. Dans ces répertoires, il arrive parfois qu'une musique préexistante soit utilisée. Certaines chansons paillardes reprennent des mélodies de chansons enfantines et religieuses. Cette tradition n'est pas nouvelle, les airs grivois et les chansons à boire étaient souvent écrits par des moines. Ces derniers ne se gênaient pas pour reprendre des mélodies savantes. Ce type de métissage, sérieux/loufoque semble avoir inspiré Poulenc dans ce dernier exemple.

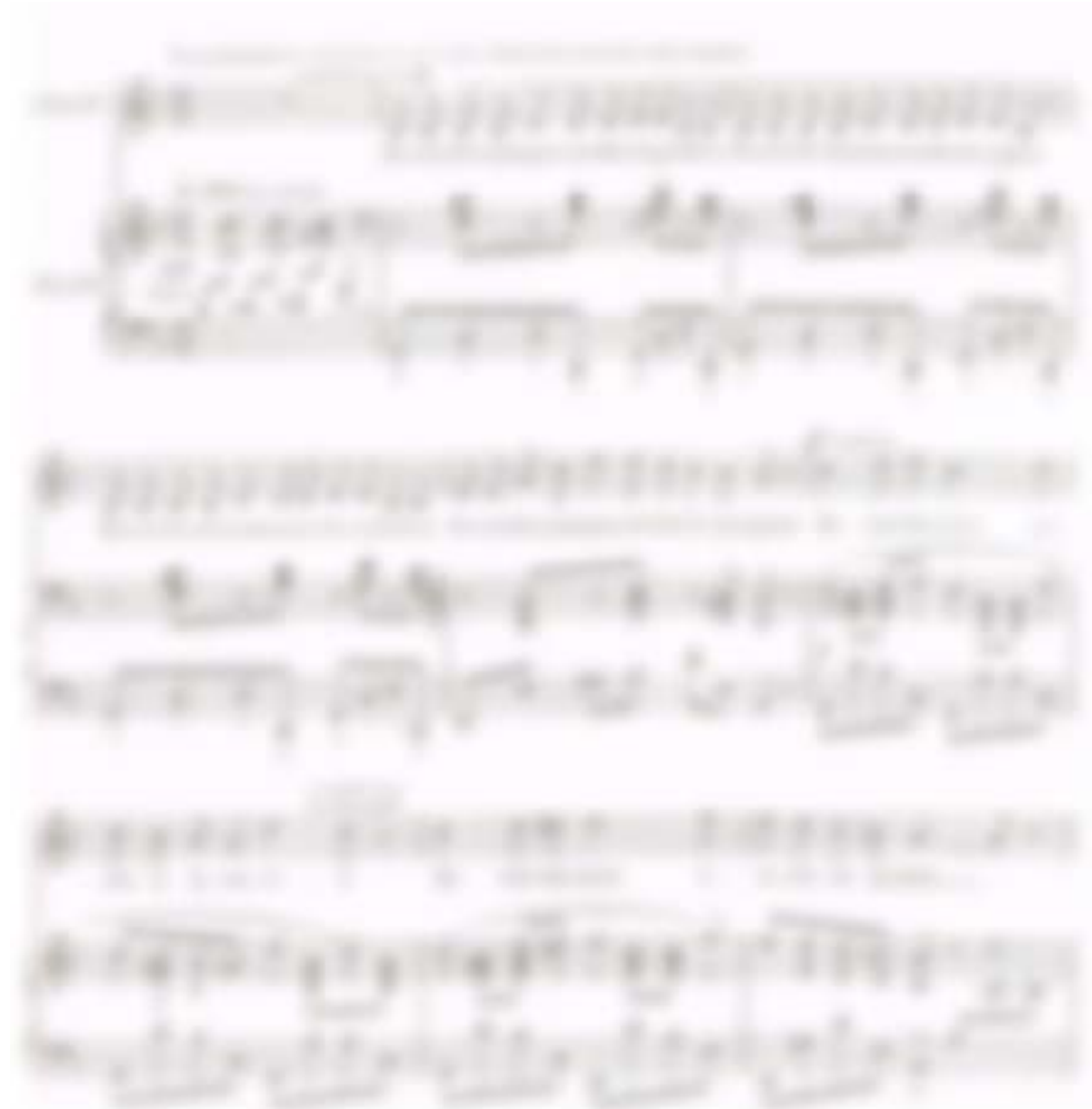
Avec son tempo modéré, l'exemple que nous venons de voir, bien que « vigoureusement tonal », s'éloigne un peu de ce style « à l'emporte pièce » si typiquement Groupe des Six. Mais attention, tempo modéré et mesure à 6/8 ne sont pas synonymes de lenteur et de ralentissement. En effet, le changement de mesure (de 2/4 à 6/8) ne doit pas entraîner un tempo plus lent, d'autant plus que le compositeur demande de garder la même pulsation (noire pointée = noire précédente). À ce sujet, Poulenc indiquait à Denise Duval (la créatrice du rôle de Thérèse) : « Les temps à poids égal du 6/8, les nuances du miroir avec *accelerando* »⁵⁷.

Bien sûr, des tempos beaucoup plus rapides sont à noter dans le corpus de Poulenc. L'exemple le plus remarquable est « Fêtes galantes », extrait des *Deux poèmes de Louis Aragon* (1943). Dans le style « des chansons scies de café-concert »⁵⁸, l'interprète doit se lancer « à l'emporte pièce » dans un flot de croches et de doubles croches à 152 à la noire.

⁵⁷ Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*, p. 634.

⁵⁸ Rengaines, chansons basées sur des répétitions.

L'accompagnement du piano maintient ce galop avec des pompes en croches. Du point de vue tonal, on oscille entre *fa* majeur et *la* mineur, deux tonalités finalement assez proches (*la* mineur étant la relative de la dominante de *fa*⁵⁹) :



Exemple 17 : Francis Poulenc, « Fêtes galantes », *Deux Poèmes de Louis Aragon* (1943), dans Francis Poulenc, *Intégrale des mélodies et chansons publiées aux éditions Salabert*, Paris, Salabert, 2001, p. 167

Une fois encore, un langage tonal affirmé se marie avec un discours vigoureux et un tempo enlevé. L'analogie avec la musique populaire est ici très nette : tonalité sans équivoque, motif mélodique répétitif tournant sur lui-même (principe de la « scie »), rythme

⁵⁹ À la fin de la partie C de cette mélodie (voir fiche analytique en annexe), *la* mineur devient *la* majeur, 5^e degré de *ré* mineur (relatif de *fa*, le ton principal).

endiablé de chanson de café-concert et effets vocaux « populaires » (« exagérez la muette » mes. 7, « chevrotant » mes. 11, « porter » mes. 19).

Nous venons de le voir, le style mélodique de Poulenc se veut franc et tonal. Les exemples sont multiples dans toute sa production instrumentale et vocale. Nous avons limité notre choix à quelques œuvres dans lesquelles un caractère populaire ressortait de façon pertinente. Par ailleurs, la présence de textes dans certains des extraits proposés permet plus facilement de les comparer à des chansons. Nous reviendrons ultérieurement sur ce type de comparaison, le côté « mauvais garçon » de Poulenc étant directement lié à la chanson parisienne de ce temps. D'autres paramètres musicaux, comme l'habillage sonore, contribuent à donner une couleur brillante et populaire à la musique. Cet aspect se rattache à l'esthétique du Groupe des Six.

2.2.2. Des orchestrations claires et brillantes

Les orchestrations de Francis Poulenc sont caractérisées par leur netteté, leur tranchant et leur efficacité. Le compositeur ne se complait pas dans des jeux timbriques complexes et raffinés : il préfère aller à l'essentiel. Cette esthétique rejoint l'univers de Cocteau, univers sonore, comme nous l'avons vu, influencé par les musiques de foire, le music-hall et le jazz. Les instruments à vent et les percussions sont bien sûr privilégiés chez Poulenc et les Six, mais les cordes ne sont pas proscrites pour autant. Le cordon ombilical avec le XIX^e siècle n'a pas été coupé, bien qu'avant-gardiste, le mouvement de Cocteau et de ses amis musiciens ne renie pas le passé. L'analyse de l'effectif instrumental des œuvres composées pendant la période des Six (1917⁶⁰-1923) est très révélatrice. Si l'on considère les pièces pour ensembles instrumentaux (tous genres confondus, à l'exception de la musique de chambre déjà évoquée), les vents et les percussions (hauts instruments d'autrefois, synonymes de profane et de populaire) sont bien sûr omniprésents mais les cordes (bas instruments, synonymes de religieux et d'élite) ne sont pas proscrites pour autant :

- *Rapsodie nègre* (1917), pour baryton et 7 musiciens : flûte, clarinette, quatuor à cordes et piano. Dans cette pièce, le quatuor est surtout utilisé pour sa couleur : son écriture est homophonique et harmonique. Les deux vents et le piano ressortent car ils sont utilisés en tant que solistes ;

⁶⁰ Comme nous l'avons vu précédemment les Six se fréquentaient depuis 1917, trois ans avant l'article de Collet.

- *Le Bestiaire ou le Cortège d'Orphée* (1919), textes de Guillaume Apollinaire, pour baryton et 7 musiciens : flûte, clarinette, basson et quatuors à cordes. De par l'absence de piano, les cordes ont une fonction harmonique et rythmique. Les trois instruments à vent ajoutent cette brillance, cette fraîcheur propre à Poulenc ;

- *Cocardes* (1919), textes de Jean Cocteau, pour voix, violon, cornet, trombone, grosse caisse et triangle. Cette fois, le compositeur ose se passer du traditionnel quatuor à cordes, les instruments à vent ne sont plus adoucis par les cordes, le trombone peut laisser libre cours à ses glissandos ! Le monde de la fête foraine et du cirque font irruption dans l'univers sonore de Poulenc⁶¹. Le cornet (plus populaire) remplace la trompette et les percussions sont réduites à leur plus simple expression : une grosse caisse et un triangle, comme dans un cirque ! Cette naïveté et cette simplicité dignes des cabanes des fêtes foraine de la Foire du Trône n'excluent pas la brillance ;

- « Valse » (1919), extrait de l'*Album des Six*, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, timbale, percussion et cordes. Cette pièce a été écrite à l'origine pour le piano. Son orchestration est somme toute très classique. Les cordes adoucissent le côté incisif et pince sans rire de cette valse ;

- *Le Gendarme incompris* (1920-21), comédie lyrique en un acte, livret de Jean Cocteau et Raymond Radiguet pour trois voix soli (contre ténor, 2 barytons) et ensemble instrumental : clarinette, trompette, trombone, percussions et cordes (violon, violoncelle et contrebasse) ;

- I. « La Baigneuse de Trouville (Carte postale en couleur) », II. « Le Discours du Général » (1921), extraits de l'œuvre collective *Les Mariés de la Tour Eiffel* de Jean Cocteau. I. 2 flûtes, 1 piccolo, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 2 trombones, 1 tuba, timbales, percussions, cordes. II. 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cornets, 2 trombone, 1 tuba, percussions, cordes. La première pièce, malgré un renfort de 4 cors, se noie un peu dans les cordes La seconde, plus brillante et plus burlesque, correspond le mieux à l'esprit du Groupe des Six ;

⁶¹ En 1939, le compositeur écrivait : « Médrano de 1920, Paris d'avant 1914 (la bande à Bonnot quoi !), Marseille de 1918 sont évoqués ici. Il s'agit de les deviner, comme ces vues qu'on regarde dans un porte-plume. Je range *Cocardes* dans mes "œuvres Nogent" avec odeurs de frites, d'accordéon de parfum Piver. En un mot : tout ce que j'ai aimé à cet âge et que j'aime encore ». Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 15. Toujours à propos de cette œuvre, Poulenc confiait à Claude Rostand : « L'accompagnement de petit orchestre (un piston, un trombone, un violon, une grosse caisse, un triangle) répondait très exactement au style forain souhaité par Cocteau. C'est mon œuvre la plus *Groupe des Six* ». Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 66.

- *Quatre Poèmes de Max Jacob* (1921) pour voix moyenne et quintette à vents : flûte, hautbois, clarinette, basson et trompette. Pas même un violon (comme dans *Cocardes*) dans ces quatre mélodies !

- *Fanfare* (1921), 2 clarinettes, basson, contrebasson, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, timbales et percussions : orchestration idéale pour Jean Cocteau qui espérait « un riche orphéon de bois, de cuivres et de batterie »⁶² ;

- *Les Biches* (1923), ballet en un acte avec chœur sur des paroles du XVII^e siècle, 2 flûtes, 1 piccolo, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 1 clarinette basse, 2 bassons, 1 contrebasson, 4 cors, 3 trompettes, 2 trombones, 1 tuba, timbales, percussions, harpe, célesta et cordes. Il est significatif que la fin de la période des Six, chez Poulenc, corresponde à la composition d'une œuvre pour grand orchestre⁶³. Par ailleurs, ces effectifs préfigurent la riche orchestration des *Mamelles de Tirésias*.

Le détail de ces orchestrations est très révélateur. Les deux premiers ouvrages sont encore assez académiques. En effet, ils s'articulent autour d'un quatuor à cordes. Les œuvres les plus caractéristiques du style des Six sont celles qu'il compose de 1919 à 1921 : dans une veine populaire, les vents et les percussions sont vraiment mis en valeur, le point culminant étant les *Quatre Poèmes de Max Jacob*. *Les Biches*, composées en 1923 pour les Ballets russes et créées à Monte-Carlo le 6 janvier 1924, marquent la fin cette période : Poulenc écrit pour un grand orchestre. Le cadre est plus officiel mais cette commande sera conséquente pour sa carrière⁶⁴.

Bien sûr, les œuvres composées après la période des Six garderont, pour la plupart, ces caractéristiques, mais les effectifs iront en s'agrandissant (comme le pressent l'orchestration des *Biches*). Dans ce corpus post-Six, une œuvre répond parfaitement à cette couleur orchestrale si chère aux oreilles de Jean Cocteau : il s'agit de la cantate profane *Le Bal masqué*⁶⁵ (1932). Malgré sa date de composition (postérieure à 1923), cette pièce

⁶² Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 65.

⁶³ Grand orchestre, mais goût des petits groupes jouant par alternance, le 1^{er} février 1924, la critique saluait l'orchestration de Poulenc : « Stravinsky et les danses négro-américaines ont marqué de leur empreinte les rythmes complexes et bondissant de Poulenc ; par contre son orchestre me paraît posséder sa sonorité propre, très claire, très nette, mais pleine aussi et bien fournie : chacun des groupes y joue à son tour le rôle d'instrument concertant, et les tutti y sont plutôt rares. Je note entre autres l'heureux effet obtenu dès le début de l'ouverture avec la petite flûte, le cor anglais et la clarinette, l'entrée des deux trompettes au commencement de la danse des hommes, l'emploi habile des caisses claires ; l'introduction des voix (Mme Romanitza, MM. Feuquet et Cérésol) sur un rythme martelé par les cuivres, etc. » Boris de Schloezer, « Le Festival français de Monte-Carlo », *La Revue musicale*, 1^{er} février 1924.

⁶⁴ Francis Poulenc confie à Claude Rostand : « Je vois cette collaboration aux Ballets russes comme une chance inespérée, un grand bonheur, le plus chaud de mes souvenirs de jeunesse ». Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 50.

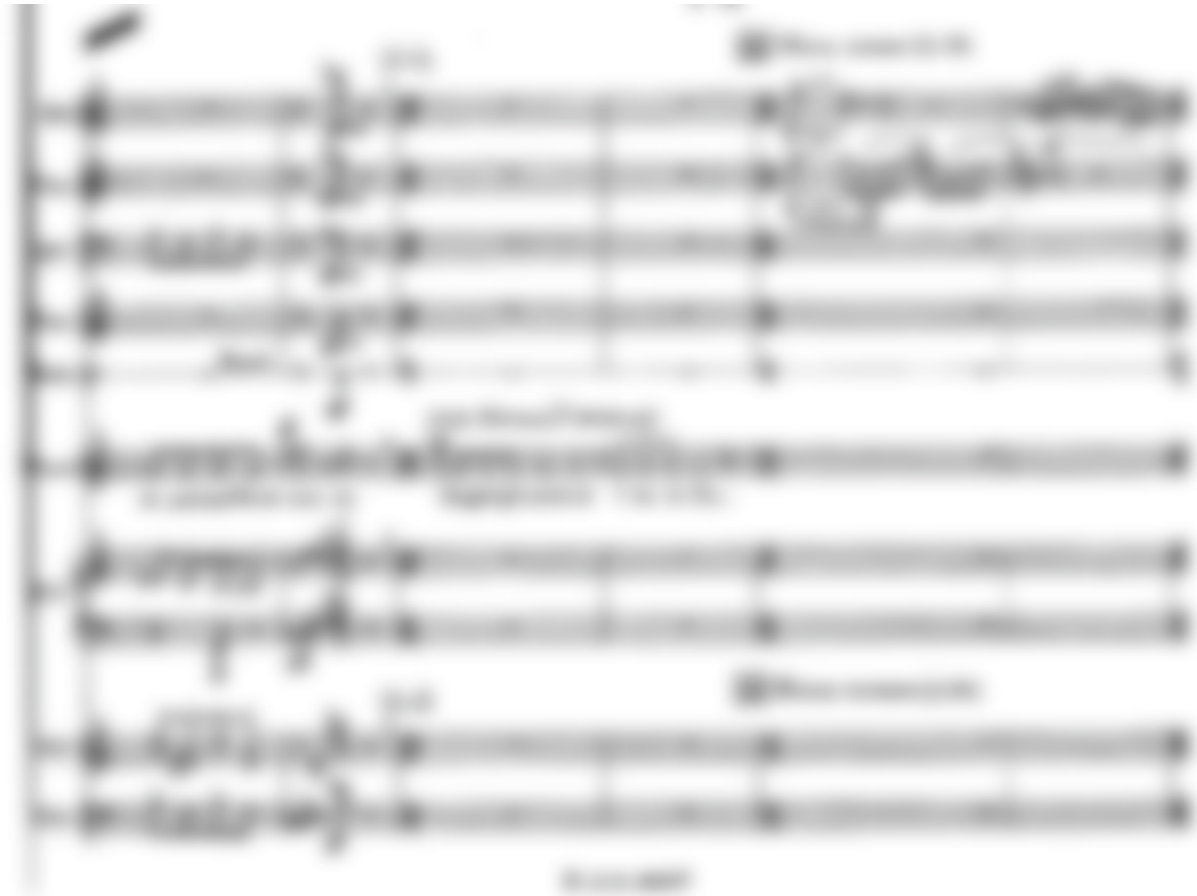
⁶⁵ Pour la genèse de cet ouvrage, voir (en annexe) les extraits de correspondance le concernant.

répond aux souhaits esthétiques de Cocteau tant du point de vue stylistique que par son orchestration. Nous sommes en présence d'une petite formation composée d'un chanteur (baryton), d'un hautbois, d'une clarinette, d'un basson, d'un cornet à piston, d'un piano, d'un violon, d'un violoncelle et d'une batterie. Par analogie au jazz, Poulenc utilise le terme batterie pour désigner un ensemble d'instruments à percussions joué par un seul exécutant. Dans les paragraphes consacrés au Groupe des Six (voir la section 2.1. de cette thèse), nous avons reproduit la nomenclature complète des instruments ainsi que leur disposition. À la lecture de ce document, on remarque que les musiciens sont placés comme ceux d'un petit orchestre de jazz. La batterie est au fond, le piano à sa gauche : ils forment la section rythmique. Les deux cordes, les vents, le chanteur et le chef forme un triangle : ce sont les solistes. Du point de vue visuel, l'analogie avec un petit orchestre de jazz est donc facile à faire ; le petit groupe de musicien se divise en deux parties : les rythmiciens et les solistes.

Pourtant, ce petit « combo de jazz » ne fonctionne pas tout à fait comme un orchestre de la Nouvelle-Orléans. En jazz, la batterie joue de façon continue, elle maintient le tempo avec des figures d'accompagnement reposant sur des cycles réguliers. Dans le cas présent, la percussion intervient avec parcimonie afin de créer des climats sonores particuliers. Le souhait du compositeur est de créer un « carnaval nogentais »⁶⁶ : comme dans les musiques de foire ou de cirque, la batterie participe à l'action. Ainsi, dans l'exemple suivant (troisième mouvement « Malvina »), un coup de fouet retentit à l'annonce de la mort de Malvina :

⁶⁶ Francis Poulenc, *op. cit.*, p. 142.

Emporté (noire = 144)



Exemple 18 : Francis Poulenc, « Malvina », *Le Bal masqué* (1932), Paris, Salabert, 1932, p. 31

Dans cet extrait, le coup de fouet et le *tutti* orchestral se veulent dramatiques et picturaux. En effet, cette musique est écrite pour être interprétée dans un petit théâtre, devant un public « calme » et assis, et non dans un café-concert. L'usage de la percussion, ici, n'est pas fonctionnel comme dans les orchestres de danse : il est descriptif. Autrement dit, elle n'intervient pas de façon continue mais commente l'action dramatique et ponctue de façon dynamique le contenu musical. Dans un music-hall, les musiciens sont dans une autre position : ils doivent se faire entendre d'un public souvent bruyant. La batterie doit jouer en continu pour maintenir rythmiquement les autres musiciens : dans les musiques de danse, le tempo ne doit pas varier. Avec son petit orchestre de chambre assorti d'une batterie, Poulenc ne copie pas un orchestre de cabaret mais surprend l'auditeur par quelques effets sonores. Il « peint », il théâtralise une ambiance nogentaise sans pour autant la copier. La brillance musicale et orchestrale est notée et interprétée de façon savante, elle n'est pas la conséquence d'un lieu bruyant où le public vient se divertir.

Très différente, la brillance orchestrale des *Mamelles de Tirésias* se veut moins sèche et moins sarcastique que celle du *Bal masqué*. Pour les besoins de cette thèse, nous nous référerons au manuscrit⁶⁷ du premier opéra du compositeur. En effet, la partition éditée chez Heugel (1963) correspond à une version remaniée par le compositeur en 1962⁶⁸. En ce qui concerne cette dernière, il existe un document manuscrit donnant de nouvelles indications pour une orchestration par deux. Ce document, signé Poulenc, appartient aux Editions Leduc. À titre indicatif, voici les deux orchestrations :

- Version 1944 : 2 flûtes (piccolo), 2 hautbois (cor anglais), 2 clarinettes (*sib*), clarinette basse (*sib*), 3 bassons, 4 cors (*fa*), 3 trompettes (*ut*), trombone, tuba, timbale, percussions (cymbales, glockenspiel, tambour, castagnettes, xylophone, célesta, crécelle, grosse caisse, triangle), piano, harpe, 10 premiers violons, 8 seconds violons, 6 altos, 4 violoncelles, 3 contrebasses ;

- Version 1962 : 2 flûtes (piccolo), 2 hautbois (cor anglais), 2 clarinettes (*sib*), clarinette basse (*sib*), 2 bassons, 2 cors (*fa*), 2 trompettes (*ut*), trombone, tuba, timbale, percussions (cymbales, glockenspiel, tambour, castagnettes, xylophone, célesta, crécelle, grosse caisse, triangle), piano, harpe, 10 premiers violons, 8 seconds violons, 6 altos, 4 violoncelles, 3 contrebasses.

Grand orchestre oblige, nous sommes dans le monde de l'opéra. Poulenc est loin de renier ses goûts populaires dans cette œuvre, mais il se plie aux besoins et aux codes opératiques. Au premier acte, l'air de Thérèse inclut un épisode en forme de « valse espagnole » ; les accents des temps trois et un ne sont pas marqués par la percussion, comme on pourrait s'y attendre, mais par des tutti d'orchestre :

⁶⁷ Ce manuscrit ne semble pas avoir suscité beaucoup d'intérêt à notre grande surprise et à celle du conservateur du département de la musique de la BnF. En effet, depuis son entrée en 1998, il n'avait jamais fait l'objet de copies sous forme de microfilm. Pour les besoins d'un mémoire de Master 1 (2007), la bibliothèque nous a fourni les copies numérisées des quatre premières scènes de l'acte I. En 2008, nous avons appris que le document avait été microfilmé peu de temps après notre visite de 2007.

⁶⁸ À propos de cette version, Denis Waleckx explique que : « Cette volonté d'alléger sans déséquilibrer est tout à fait compréhensible : la réduction des effectifs était rendue nécessaire par les dimensions réduites de la Piccola Scala où l'œuvre devait être jouée. Elle ne constitue pas le désaveu d'une orchestration dont Poulenc s'est dit satisfait. [...] L'examen des fiches de sortie des Editions Heugel nous a confirmé que cette version était la seule utilisée depuis la mort du compositeur. On peut véritablement le regretter, dans la mesure où cette version, rappelons-le, est le fruit d'une adaptation à des circonstances particulières, conjoncturelles, et qu'elle ne constitue absolument pas un désaveu de la précédente ». Denis Waleckx, *La Musique dramatique de Francis Poulenc (les ballets et le théâtre lyrique)*, p. 304. Par ailleurs, le catalogue de Carl B. Schmidt (*The Music of Francis Poulenc (1899-1963)*, p. 346) nous révèle que la partition complète pour orchestre de l'œuvre n'a pas été imprimée et nous renvoie directement à la version de 1962 : « Editions : Complete Opera : Score 1946 1. Not printed ».

Presto, très agité



Exemple 19 : Francis Poulenc, *Les Mamelles de Tirésias*, scène 1, Acte I (1938-1944),
manuscrit, BnF, 1945, p. 70

Afin de créer un univers surréaliste, mais aussi par goût, Poulenc intègre des styles de danses populaires dans son opéra bouffe : polka, valse musettes, valse espagnole. Si nous nous référons à la source littéraire de l'œuvre, nous comprenons mieux ce premier manifeste du surréalisme quelques années avant qu'André Breton définisse et théorise le mouvement en 1924. Par surréalisme, néologisme inventé Apollinaire, ce dernier oppose cette nouvelle forme d'expression aux mouvements naturalistes, scientistes et véristes très en vogue à cette époque (1917). À la manière des peintres impressionnistes, il revient à la nature mais sans

chercher à l'imiter comme le font les photographes. Il définit son mouvement par cette comparaison :

Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait du surréalisme sans le savoir⁶⁹.

Lorsqu'il introduit une valse espagnole dans son opéra bouffe, Francis Poulenc fait de même : il écrit une musique ressemblant à de la musique populaire mais sans chercher à l'imiter. Il utilise un orchestre symphonique européen et non un ensemble musical andalou. La brillance et l'intensité de cette musique ne sont pas directement liées au libre arbitre des interprètes, comme dans le cas d'une musique populaire où l'improvisation a une part importante, mais sont dictées par une partition où chaque événement et chaque degré de nuance sont notés. L'orchestre des *Mamelles* est moins populaire que celui du *Bal masqué* : sa couleur orchestrale rejoint celle des grands opéras du XIX^e siècle.

L'orchestration de *La Dame de Monte-Carlo* semble éloignée de l'esthétique des années 20. Pourtant ce monologue comporte quelques touches furtives de percussions. Dans l'extrait suivant, l'héroïne de la pièce évoque une martingale qu'elle aurait utilisée au Casino de Monte-Carlo, les trémolos inquiétants des cordes laissent la place à un brillant effet sonore produit par les vents, les timbales et les castagnettes :

⁶⁹ Guillaume Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant suivi de Les Mamelles de Tirésias et de Couleur du temps*, p. 94.

Tempo nerveux

Exemple 20 : Francis Poulenc, *La Dame de Monte-Carlo* (1961), Paris, Ricordi, 1961, p. 19

Ici, l'utilisation des castagnettes n'est pas liée à un quelconque exotisme musical. Il s'agit d'un renfort, servant à souligner le trait joué par les vents. Nous sommes en présence d'un subtil effet de figuralisme de la part de Poulenc. En suivant l'évolution psychologique du personnage, l'orchestre commente son degré de tension nerveuse qui arrive à son paroxysme. De ce point de vue, toute idée d'effet musical populaire semble balayée, mais il est possible de rétorquer par la question suivante : pourquoi des castagnettes pour mettre en exergue un effet dramatique ? La réponse est donnée par le compositeur dans son *Journal de mes mélodies* :

L'orchestration [de *La Dame de Monte-Carlo*], assez semblable à celle de *la Voix humaine*, comporte quelques touches furtives de batterie : un vibraphone, employé artificiellement comme au music-hall, une pincée de castagnettes, un coup de tam-tam à la fin⁷⁰.

À la fin de sa vie, le compositeur ne renie pas son goût pour le music-hall. Dans le cas de ce petit monologue, les effets populaires sont certes furtifs, mais contribuent à créer l'atmosphère d'un Casino. Nous sommes loin des exubérances à la Cocteau des années 20, mais un nouveau décor est planté : celui d'un confortable casino tout en velours d'où émane peut-être une douce musique de jazz. Mais cette musique d'ambiance peut devenir plus pétillante et plus brillante comme dans l'extrait que nous venons de commenter.

Ce subtil mélange de musique de concert et d'effets populaires est constant dans l'œuvre de Poulenc. Le compositeur agit comme un peintre ; il ajoute une « touche » de couleur populaire à ses œuvres. La volonté de Cocteau et des Six était de renouer avec le public sans pour autant tomber dans la facilité ; Poulenc sera le compositeur le plus efficace dans cet exercice de style. D'ailleurs, il est difficile de parler d'exercices de style, tant le résultat semble naturel. Cette aisance ne se caractérise pas uniquement par l'affirmation du système tonal et la brillance de ses orchestrations. Un flux continu et mouvementé anime la musique du compositeur des *Mouvements perpétuels*.

2.2.3. Un discours en « mouvement perpétuel »

Les pièces qui viennent d'illustrer nos propos se ressemblent en raison de leur inspiration populaire. Mais un autre lien les unit : leur brièveté et leur densité. En effet, *Les Mamelles de Tirésias* n'excèdent pas 55 minutes (ce qui est court pour un ouvrage lyrique), *Le Bal masqué* 15 minutes, *La Dame de Monte-Carlo* 6 minutes et les autres pièces sont encore plus brèves. Cette densité et cette brièveté sont associées à un discours en

⁷⁰ Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 63.

mouvement perpétuel souvent vif et animé. En ce qui concerne l'esthétique de la brièveté, Erik Satie a certainement eu une influence sur Poulenc. En effet, le maître d'Arcueil, qui avait peur d'ennuyer le public, s'amusait à composer des pièces extrêmement courtes. Les *Descriptions automatiques* appartiennent à ce corpus et seront enregistrées par Poulenc en 1950⁷¹. Ce goût pour la brièveté s'accompagne d'une réflexion. Fortement influencé par le dadaïsme, Satie se lance dans la composition de musiques fonctionnelles, non artistiques, dont le but est d'améliorer l'environnement de l'homme. Ainsi naît la notion de « Musique d'ameublement ». Ces pièces sont très brèves : elles ne durent que quelques minutes. Leurs titres évoquent des éléments décoratifs : *Teinture de Cabinet Préfectoral* (1923), *Carrelage phonique* (1917-1923) et *Tapisserie en fer forgé* (1917-1923) par exemple. Ces « musiques d'ameublement » se voient retirer tout pathos, tout message esthétique. Elles sont un élément de décoration et font partie du bruit ambiant. Ces pièces sont en quelques sortes visionnaires, elles annoncent :

[...] les musiques de marketing, capables de stimuler la force de travail de l'ouvrier comme les porte-monnaie du consommateur ; les dérives en sont bien connues : stakhanovisme en Union soviétique et aux Etats-Unis, et manipulation des masses dans les pays totalitaires ; Satie inventait la musique d'environnement « civile », qui pouvait devenir une machine de guerre et d'embrigadement ! Mais après tout, les musiques militaires simplistes et répétitives de Napoléon ne jouaient-elles pas le même rôle⁷² ?

Ce débit incessant se rapproche aussi de l'esthétique des musiques populaires exubérantes entendues par Poulenc lors de ses sorties nocturnes avec ses camarades du Groupe des Six. Nous avons déjà évoqué ce point au début de cette partie ; mais cette densité et cette obstination rythmique résultent également d'un contexte historique bien particulier. En effet, les impératifs de la Première Guerre mondiale contribuèrent à une massification de la mécanisation. Les industries d'armement devaient accroître leurs productions. De plus, la guerre contraint à des décisions, des actions rapides dans l'improvisation. De la force, de l'énergie voire de la brutalité sont nécessaires : les scrupules sont souvent rejetés au second plan. Cet état d'esprit influence l'art et bien sûr la musique. Cette dernière prend des allures vives, décidées et audacieuses. Il faut aller droit au but, tout s'improvise comme un plan d'attaque. Les œuvres engendrées durant et après le premier conflit mondial prennent un caractère vif, téméraire : il faut atteindre un résultat immédiat. Les œuvres changent, mais les hommes aussi. Les lentes carrières apportant la gloire à des artistes sur leurs vieux jours sont

⁷¹ Francis Poulenc, Erik Satie, *Poulenc plays Poulenc and Satie*.

⁷² Jean-Pierre Armengaud, *Erik Satie*, p. 622.

terminées. Un jeune compositeur veut produire tout de suite, il veut jouir de la vie avant de mourir.

Après le premier conflit mondial, Francis Poulenc est le témoin d'une course effrénée : après la révolution industrielle amorcée au XIX^e siècle et l'accroissement de la mécanisation du travail pendant la guerre, l'heure est à la reconstruction du pays. À cela s'ajoute l'influence de la Révolution russe et son engouement pour le machinisme collectiviste. Ce nouvel ordre social et industriel aura écho jusque dans l'art. L'image de la machine⁷³ et de l'automatisme apparaît dans la musique. En 1925, Prokofiev fait l'apologie de l'outil industriel soviétique avec son ballet *Le Pas d'acier*, et Poulenc rend hommage à cette œuvre en 1948 :

J'ai dit tout à l'heure que, pour moi, la seule belle musique inspirée par la machine se trouve dans *Le Pas d'acier*. Pourquoi : c'est bien simple. La machine y est transposée dans le domaine sonore, mais le cœur de l'homme bat tout à côté de ces marteaux-pilons qui broient le dernier tableau du *Pas d'acier*⁷⁴.

À l'instar de Prokofiev et d'Honegger⁷⁵, Poulenc n'est pas tenté d'écrire une pièce rendant hommage à la motorisation, mais il est indéniable que ce contexte de course effrénée influence indirectement sa vie quotidienne et inconsciemment sa façon de penser la musique. La période de l'entre-deux-guerres voit l'explosion des procédés musicaux de standardisation et de mécanisation :

- l'influence d'Erik Satie sur la nouvelle génération de compositeurs. Le maître d'Arcueil avait commencé très tôt ses recherches sur les notions de mécanisation et d'automatisation de la musique. En 1893, il compose *Vexations* pour piano. Il s'agit d'un seul motif composé de treize accords devant être répété 840 fois pendant 24 heures. Beaucoup

⁷³ Ce culte du machinisme influence également Cocteau : « On s'est beaucoup moqué d'un aphorisme de moi cité dans un article du *Mercur de France* : l'artiste doit avaler une locomotive et rendre une pipe. Je voulais dire par là que ni le peintre, ni le musicien ne doivent se servir du spectacle des machines pour mécaniser leur art, mais de l'exaltation mesurée que provoque en eux le spectacle des machines pour exprimer tout autre objet plus intime ». Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 64.

⁷⁴ Francis Poulenc, *À bâtons rompus, écrits radiophoniques*, p. 215. Par ailleurs, Poulenc, lors de ses conversations avec Stéphane Audel, évoque Prokofiev en tant que pianiste. Il insiste particulièrement sur sa technique plus que parfaite et son tempo implacable : « Il avait une puissance nerveuse comme l'acier, ce qui fait qu'à ras de la touche il était capable de donner une sonorité d'une force et d'une intensité prodigieuse, et puis alors — cela je le recommande à tous les interprètes de Prokofiev — le tempo ne variait jamais, jamais. J'ai eu l'honneur de lui faire répéter tous ses concertos avant son départ pour l'Amérique, je lui ai fait répéter même le premier, qu'on ne joue jamais, qui est très joli et que Richter a enregistré. [...] Le rythme de Prokofiev est un rythme implacable, et quelquefois, dans le *Cinquième concerto*, comme il y avait un passage très difficile, je disais à Serge : « Ca, c'est l'orchestre, je fais ce que je peux ». Il me disait : « Ca m'est égal, ne changez pas le mouvement... » Francis Poulenc et Stéphane Audel, *Moi et mes amis*, p. 166-167.

⁷⁵ Nous pensons bien sûr à *Pacific 231* (1923).

plus tard, en 1924, sa musique composée pour *Entracte*⁷⁶ s'articule sur un motif principal de 16 notes répétées 10 fois. Cette répétition généralisée annonce avec prophétie les musiques américaines de Steve Reich et Terry Riley ;

- le jeu mécanique, le style « machine à coudre »⁷⁷ de certains jeunes pianistes tels Jean Wiéner et Louis Diémer⁷⁸ ;

- le retour aux basses obstinées et autres passacailles lié certainement aussi au succès de la musique dite baroque ;

- le succès du jazz et de son tempo implacable ;

- un intérêt grandissant des compositeurs savants pour les instruments mécaniques (orgues de barbarie, pianolas, odéolas), nous pensons à Stravinsky et son *Etude pour pianola* composée en 1917. En 1924, Poulenc eut même une étrange surprise chez des amis :

[...] j'étais l'autre soir chez des amis qui broient tout le jour du Stravinsky sur leur Pleyela. Tout à coup qu'est-ce que j'entends, au lieu des *4 chants russes* annoncés... les *Mouvements perpétuels*. J'ai cru que je devenais fou.

Kling en effet, sans me prévenir, sans me payer le pourcentage de cette « édition » perforée, a cédé les droits mécaniques des *Mouvements* et du *premier temps* de la *Sonate à 4 mains* à l'*Odéola*. [...]. L'enregistrement de ces œuvres est très inégal. Le premier *Mouvement* dont on a supprimé la reprise (idem pour les autres) est mal mécanisé, le second aussi (manque de pédale, mouvements faux, nuances exagérées), mais le dernier est absolument ravissant, beaucoup mieux qu'au piano, surtout dans le passage en 10^{es} pour la main gauche [...]

Le prélude de la *Sonate*, évidemment tentant pour le Pleyela à cause des accords plaqués, est aussi fort incomplet. On n'entend pas le thème du début [...] faute de doublures à l'octave ; par contre la phrase douce [...] et les mesures stridentes qui suivent sonnent à merveille. Si j'arrange la question d'argent avec Chester, j'irai voir le directeur d'Odéola et je lui indiquerai les modifications à apporter par la suite. De plus, je lui proposerai peut-être un arrangement des *Biches*. C'est une maison très riche paraît-il. [...]⁷⁹

La mécanisation du jeu instrumental alliée au goût grandissant pour les musiques populaires (elles-mêmes influencées par cette course à l'automatisation) mène les musiciens du Groupe des Six à enrichir de plus en plus leur écriture de motifs incessants et répétitifs. À travers quelques extraits du corpus de Poulenc, nous proposons de mettre en évidence cette particularité d'écriture.

Certaines des œuvres analysées dans les paragraphes précédant présentent ce flux, de mouvement continu. Dans « Fêtes galantes », mélodie de type chanson-scie de café-concert, le chanteur dispose de très peu de temps pour respirer. En effet, le premier thème s'appuie sur un motif en notes répétées en croches et doubles croches sur un tempo de 152 à la noire. Par

⁷⁶ *Entracte* cinématographique du ballet *Relâche* réalisé par René Clair.

⁷⁷ Frank Ferraty, *Francis Poulenc à son piano : un clavier bien fantasmé*, p. 58-59.

⁷⁸ Louis Diémer (1843-1919), pianiste et compositeur français.

⁷⁹ Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*, p. 232.

ailleurs, le pianiste n'a pas le temps non plus de s'ennuyer : le motif d'accompagnement repose sur un rythme obstiné de pompes en croches. Le rythme endiablé de valse musette de l'*Embarquement pour Cythère* ne laisse guère plus de répit aux deux pianistes : ils doivent tenir « sans aucun *rubato* » un tempo de 84 à la blanche pointée. L'aspect continu de cette pièce repose sur un rythme de danse et une mélodie brillante sans cesse échangée par les deux pianistes. L'écriture pianistique du premier épisode de la « Novelette en *do* majeur » s'appuie sur une continuité de doubles croches. La deuxième partie de cette pièce, moins stable du point de vue tonal, fonctionne davantage comme un développement : l'oreille est sans cesse sollicitée par un jeu de motifs modulants, le mouvement continu est surtout harmonique.

Nous le savons, Poulenc utilise l'expression « style à l'emporte pièce » pour décrire et surtout justifier l'ouverture du *Gendarme incompris* auprès de son éditeur et ami Paul Collaer⁸⁰. Par ailleurs, la correspondance du compositeur nous apprend que son exécution à Londres avait dérouté le public qui avait réagi par des sifflets⁸¹. Certes, cette ouverture débute par une introduction très lente et très libre teintée de quelques dissonances acides. Jusque là, rien de bien surprenant : nous sommes en 1921 et Poulenc admire Stravinsky⁸². Ces quelques mesures rappellent quelques aspects de la musique du maître russe : jeux timbriques, écriture tonale ambiguë, métrique complexe (nombreux changements de mesures, voir la fiche analytique concernant cette pièce en annexe).

Le style « à l'emporte pièce » apparaît véritablement à partir de la mes. 9 dans un *presto* endiablé (blanche = 144). Un thème de facture populaire, voire foraine, est exposé par la clarinette et la trompette. L'agitation sonore ne limite pas à un tempo enlevé, une arabesque en triolets de croches (passant du violon à la clarinette) anime l'exposition de ce motif :

⁸⁰ « [...] Ne craignez rien pour l'ouverture du *Gendarme* il faudra « l'entendre » et non « la lire » comme toute musique à l'emporte pièce. [...] » *Ibid.*, p. 120.

⁸¹ Ernest Ansermet à Francis Poulenc, Londres, Gordon Squ. 41. W.C. 20 juillet [1921]
« [...] je suis ravi de votre *Gendarme*, spécialement du « Madrigal ». Je vous loue beaucoup d'avoir su dans cette œuvre vous renouveler tout en restant vous-même et je pense que vous y avez trouvé des indications de « ton » ou d'atmosphère, parfaitement exquis, comme le début de l'« Ouverture » et tout le « Madrigal » et maintes choses ici et là. La sonorité en est délicieuse aussi. Je l'ai donné ici la première fois, malheureusement, dans de mauvaises circonstances, devant un auditoire résolu à repousser toute nouveauté parce qu'on lui avait donné une indigestion de Stravinsky. Alors j'ai été sifflé comme jamais. Mais j'attends mieux de la seconde exécution. L'« Ouverture » a passé très bien, ainsi que *Printemps* de Milhaud et *Fox Trot* d'Auric. Les *Pièces montées* de Satie déchainent à chaque fois un bon éclat de rire sympathique et satisfait. Je vous retournerai tout cela *fin juillet*. [...] » *Ibid.*, p. 129-130.

⁸² À la fin de sa vie, Francis Poulenc expliquait à Stéphane Audel : « [...] ce qu'il y a de beau chez Stravinsky c'est que sa matière est tellement riche qu'elle peut servir de levain pour des jeunes. Et c'est là où nous avons eu la chance de l'avoir nous, les garçons de ma génération. Il était un stimulant ; c'était vraiment du levain [...] » Francis Poulenc et Stéphane Audel, *Moi et mes amis*, p. 197.



Exemple 21 : Francis Poulenc, « Ouverture », *Le Gendarme incompris* (1920-1921), Paris, Salabert, 1988, p. 3

En parcourant la suite de la partition, nous nous apercevons que chaque nouvelle idée thématique est assortie d'un motif en mouvement continu ou d'un trait virtuose : gammes fusées, trilles, phrases en triolets de croches, figures d'accompagnements en croches et accords répétés.

Bien que composée tardivement (en 1954), « Vous n'écrivez plus », extrait de *Parisiana* (deux mélodies composées sur des textes de Max Jacob), répond très exactement au style clair et concis que réclamait Jean Cocteau aux jeunes musiciens français en 1918. Cette brève pièce (à peine 50 secondes) doit être interprétée « à fond de train, noire = 176 » selon les vœux de l'auteur. L'accompagnement pianistique déploie une figure rythmique

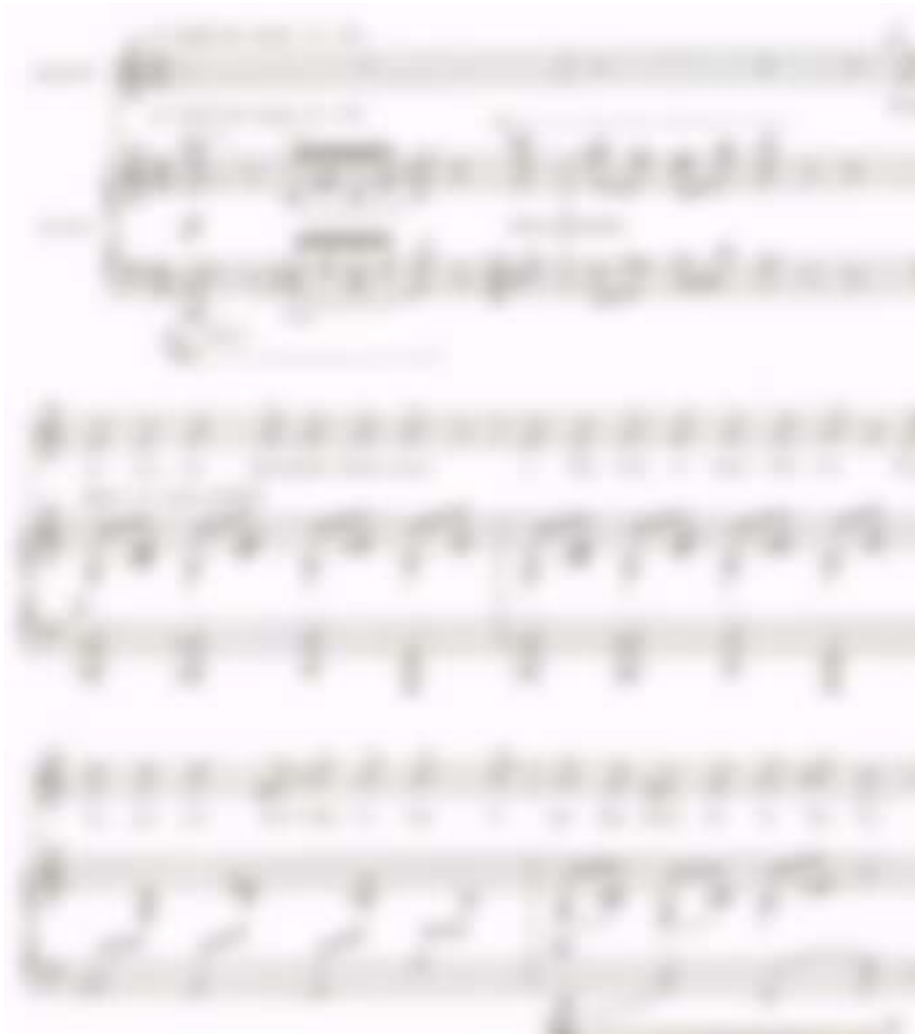
continue en pompes. Le premier motif s'appuie sur schéma harmonique qu'un musicien de jazz chiffrerait⁸³ :

Bb	G7/B	Bb	G7/B	Bb	D7/A	C9	C7
Cm	F7	Cm	F7	Gm	/	F7	/

Gravitant autour de la tonalité de *si*b majeur, cette grille, jouée dans un tempo enlevé, donne une impression de continuité et de circuit fermé. En effet, chaque accord de 7^{ème} de dominante annonce l'accord de tonique suivant et ces quatre mesures peuvent tourner en boucle. Poulenc ne tombe pas dans cette facilité, il enchaîne directement sur un deuxième motif qui sert de pont modulant (de *si*b majeur à *ré*b majeur).

Mélo­di­que­ment, le compositeur ne va pas par quatre chemins : comme dans une chanson populaire, il tourne et s'appuie sur les notes pivots des accords, en procédant par mouvements conjoints et notes répétées. Ce tempo ne permet pas de déployer des moyens vocaux virtuoses, la virtuosité repose sur l'articulation et le débit rythmique qui doit rester infaillible :

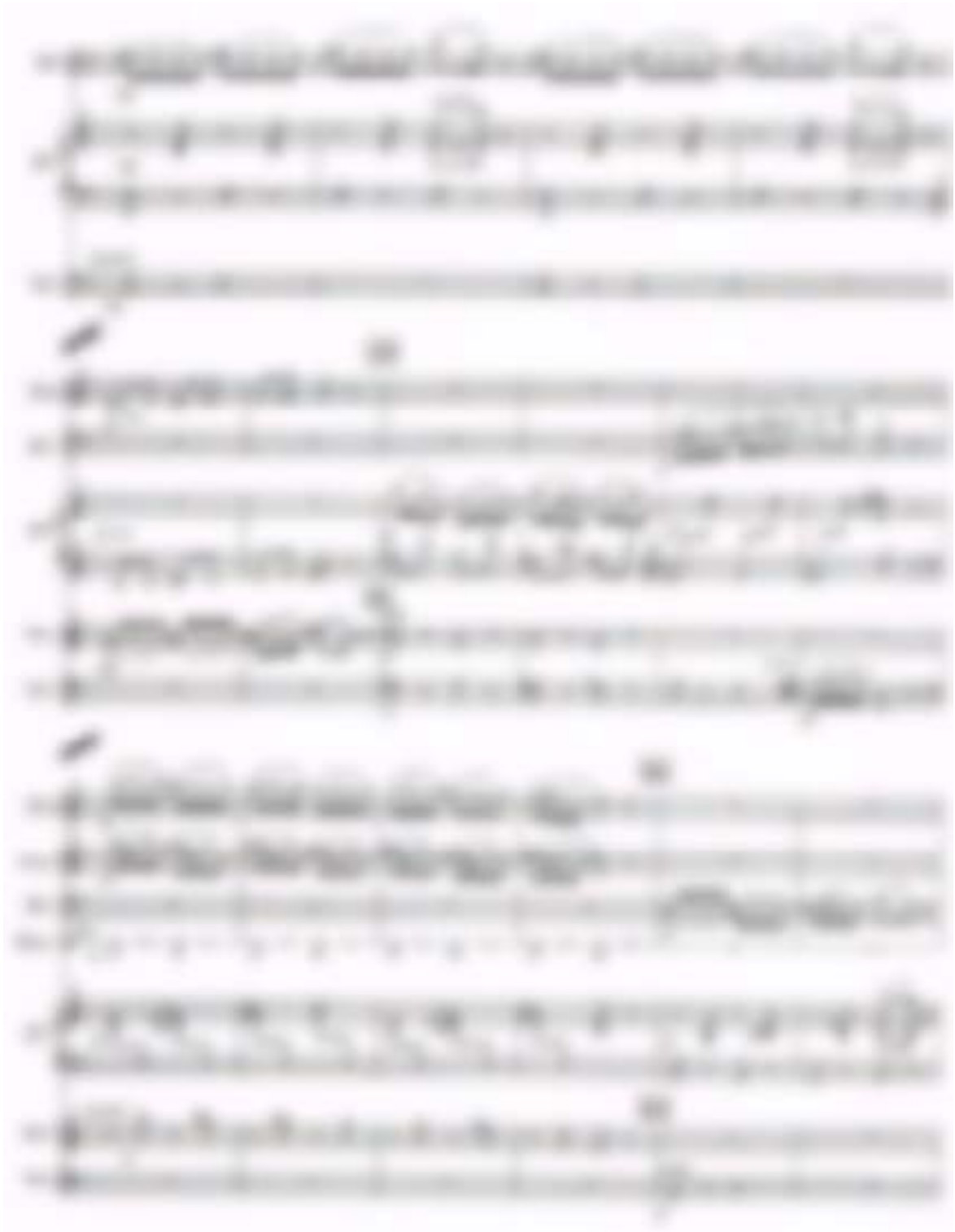
⁸³ G7/B est le premier renversement d'une septième de dominante (*si, ré, fa, sol*)



Exemple 22 : Francis Poulenc, « Vous n'écrivez plus ? », *Parisiana* (1954) dans Francis Poulenc, *Intégrale des mélodies et chansons publiées aux éditions Salabert*, Paris, Salabert, 2001, p. 186

Dans l'exemple suivant, extrait du « Finale » du *Bal masqué*, un mouvement quasi incessant de doubles croches passe d'un instrument à l'autre. Les échanges sont très brefs et les motifs ne sont pas parfaitement identiques : les arpèges et les gammes diatoniques du piano s'opposent au chromatisme des autres instruments. Cet effet asymétrique évoque une musique populaire rhapsodique et improvisée (comme le jazz ou la musique d'Europe centrale par exemple) où chacun semble jouer dans son coin tout en étant à l'écoute de l'ensemble. Cet apparent désordre sonore présente une grande unité formelle malgré tout. En effet, nous ne sommes pas dans le monde de l'improvisation, l'écriture permet, ici, d'éviter tout abus de virtuosité et tout bavardage inutile :

Frénétique (noire = 138)





Exemple 23 : Francis Poulenc, « Finale », *Le Bal masqué* (1932), Paris, Salabert, 1932, p. 58-59

Dans la première scène des *Mamelles de Tirésias*, le compositeur utilise le même procédé. L'exaltation du féminisme de Thérèse est accompagnée de « motifs fusées » traduisant son excitation. Cette fois, Poulenc nous transporte dans le monde de la foire et des fêtes foraines :



Exemple 24 : Francis Poulenc, *Les Mamelles de Tirésias*, scène 1, Acte I (1938-1944),
manuscrit, BnF, 1945, p. 43-44

Dans ce court extrait, l'agitation de Thérèse se traduit bien sûr par un tempo enlevé (« presto très agité », noire = 152 sur la partition piano et chant), une interpellation vocale sur une note répétée (le *fa*# des deux premières mesures) et un orchestre en effervescence. Chaque pupitre s'appuie sur des figures répétitives et hypnotiques :

- les flûtes et les premiers violons jouent une gamme chromatique harmonisée en secondes pendant deux mesures puis se séparent. Les violons se divisent par trois pour jouer des accords trillés ;

- les cors s'agitent chromatiquement autour d'un *fa#*⁸⁴ pendant quatre mesures ;

- les clarinettes et bassons se partagent un motif en doubles croches ;

- durant les mes. 5 et 6 de l'exemple, les cordes esquissent un accompagnement en pompes qui se transformera en arpèges dès la mesure suivante.

Cet échantillon de six mesures présente une densité de notes assez impressionnante et très caractéristique du style de Poulenc. En effet, les motifs prolifèrent et se multiplient dans un espace de temps relativement court. L'effet sonore est extrêmement brillant et reflète le bouillonnement intérieur ressenti par Thérèse. Par ailleurs, ce jeu de course poursuite entre les différents pupitres rappelle des procédés de jeu propres à la musique populaire. Cette virtuosité, cette vélocité et ce goût pour les commentaires « surajoutés » sont la matière première des musiques de parades, de fêtes foraines et de jazz. Par rapport à ce dernier, nous pensons au style de la Nouvelle-Orléans, métissage de musiques européennes de fanfares et de musiques africaines.

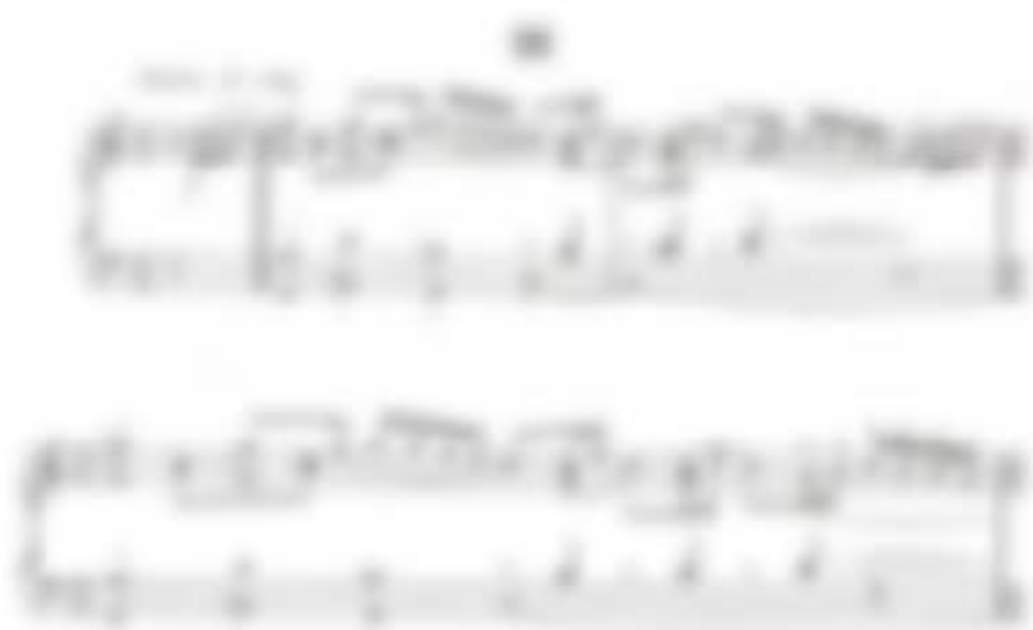
Bien sûr, nous ne pouvons pas évoquer l'écriture continue chez Poulenc en oubliant ses trois *Mouvements perpétuels* composées en 1918⁸⁵. Les deux premiers, méditatifs, poétiques et d'un tempo modéré, ne s'apparentent pas au « style à l'emporte pièce ». Le troisième est beaucoup plus brillant. Il commence, gaillardement, par un éclatant thème en *fa* majeur. Ce thème, tournant sur lui-même, tant mélodiquement qu'harmoniquement, fait penser à une musique de manège. D'ailleurs, la mécanisation sur Pleyela de ce troisième *Mouvement perpétuel* n'avait pas déplu à Poulenc. Nous sommes en 1918 et Poulenc, avec ses camarades du Groupe des Six, fréquentait régulièrement les fêtes foraines et plus particulièrement la Foire du Trône. Il était donc familier des musiques mécaniques produites par les orgues de Barbarie qui semblent l'avoir influencé dans la composition de cette pièce. Ici, pas d'équivoque tonale, pas de modulation, pas de dissonance, la musique va à l'essentiel. L'épaisseur sonore et la brillance, voulues par le compositeur, demandent au pianiste de jouer à la main gauche des intervalles de 10^{es}.

Dans la partie A (sorte de refrain), la main droite expose un thème alerte aux tournures franche et populaire. L'accompagnement est à la fois solide (grâce aux basses de la main

⁸⁴ Note réelle, la partition est écrite dans les tonalités des instruments transpositeurs.

⁸⁵ L'influence de Satie se ressent dans trois pièces pour piano ; leur brièveté, leur côté « moulin à prière » et leur caractère faussement infantile les rapprochent de l'esthétique du Maître d'Arcueil.

gauche) et dansant (contretemps des accords). Le mouvement perpétuel, ici, ne se traduit pas par un motif continu et répétitif, mais par une écriture très dense et très sonore :

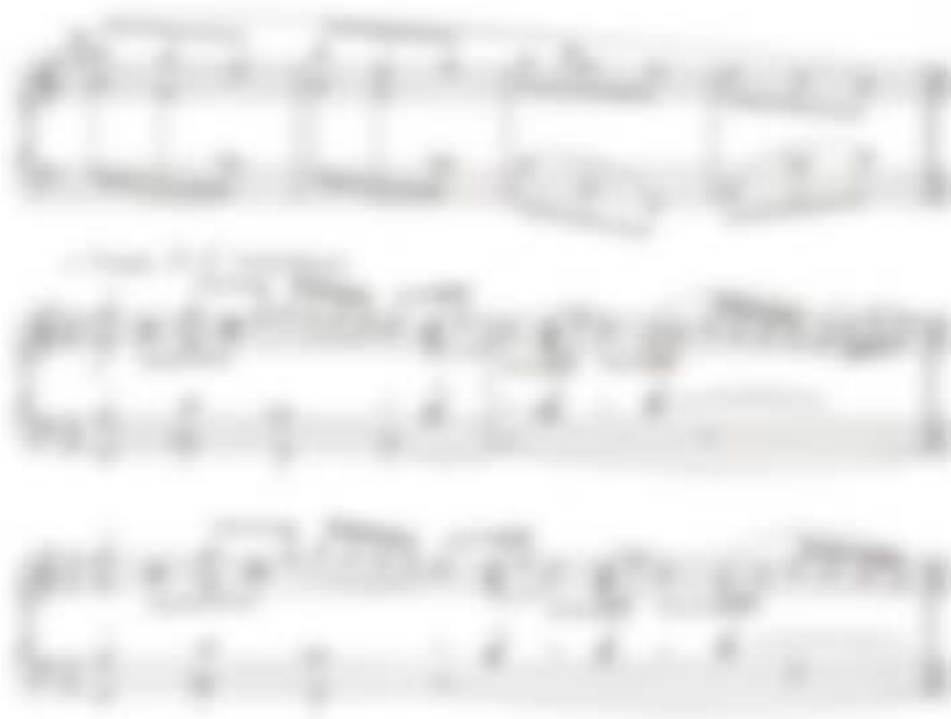


Exemple 25 : Francis Poulenc « Mouvement perpétuel n° 3 » (1918), *Mouvements perpétuels for piano*, Londres, Chester Music, 1990, p. 5

Le mouvement continu, pour ne pas dire perpétuel, est avant tout thématique dans cet exemple. Contrairement aux œuvres évoquées dans les lignes précédentes, cette partition ne présente pas de motifs voyageant d'une voix à l'autre. D'ailleurs, un peu plus loin dans la pièce, le compositeur insiste sur ce paradoxe. Le motif C (voir la fiche analytique en annexe) consiste en une double insistance : la note *la*, et un accord, le second degré de *fa* majeur (*sol*, *sib*, *ré*, *fa*). L'ensemble produit un accord mineur agrémenté d'une septième et d'une neuvième (chiffré Gm9 par les musiciens de jazz). Le changement de mesure (3/8) confère à cet épisode des allures de valse triste et nostalgique. La musique populaire n'est pas toujours gaie et exaltée, elle est parfois mélancolique comme certaines chansons de Marianne Oswald. Par ailleurs, ce motif ne se résume pas à une seule note. Le *la* donne naissance à un thème finissant par se décliner en motif en doubles croches, telles des variations jouées à l'accordéon. Ce nouveau matériau thématique quitte l'accord du deuxième degré pour s'appuyer sur le premier. L'accord est enrichi d'une septième majeure (F7M en jazz) et la note principale de la mélodie, un *mi*, est justement cet intervalle dissonant : encore un procédé utilisé dans les valses tristes et mélancoliques. La danse reste refermée sur elle-même, après ce court développement, la main gauche revient sur le deuxième degré.

Curieuse immobilité harmonique dans une pièce se nommant *Mouvement perpétuel* ! En réalité, le mouvement est présent grâce à la continuité du rythme en croches, à la tension harmonique créée par la pédale harmonique et surtout grâce à l'issue heureuse de cet épisode : le retour d'un élément thématique connu. En effet, le thème A (refrain) rappelle à l'ordre l'auditeur et, tel un ouragan, il vient balayer ce triste épisode de coloration mineure que constitue la section C :





Exemple 26 : Francis Poulenc « Mouvement perpétuel n° 3 » (1918), *Mouvements perpétuels for piano*, Londres, Chester Music, 1990, p. 6-7

2.2.4. L'influence des musiques de foire

Nous venons de le voir, les mouvements continus, chez Poulenc, évoquent souvent le monde de la foire ; le tournoiement des notes étourdit l'auditeur à la façon des manèges de la Foire du Trône. Comme ses amis du Groupe des Six, le compositeur utilise avec abondance des effets sonores issus du monde de la foire et des fêtes foraines. Par ailleurs, une œuvre phare d'Erik Satie a une forte influence sur cette esthétique : *Parade* (1917). Cette partition, à elle seule, représente un modèle extrêmement important pour Poulenc et résume les idées de Cocteau :

Peu à peu vint au monde une partition où Satie semble avoir découvert une dimension inconnue, grâce à laquelle on écoute simultanément la parade et le spectacle intérieur. [...] L'orchestre de Satie donne toute sa grâce sans pédale. C'est un orphéon chargé de rêve. Il ouvrira une porte aux jeunes musiciens un peu fatigués de la belle polyphonie impressionniste⁸⁶.

Avec *Parade*, Satie s'éloigne de son univers sonore mystérieux et intimiste. Cette fois, le compositeur déploie un orchestre symphonique « truffé d'instruments bizarres, transformé,

⁸⁶ Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 101 et 105.

oh ! sacrilège, en orphéon de bazar [...]»⁸⁷. L'abondante utilisation des vents et des percussions ainsi que la présence d'instruments insolites dans l'orchestration de cette œuvre (roue de loterie, machine à écrire et fouet) sont sans doute à l'origine du scandale qu'elle suscita lors de sa création⁸⁸, mais d'autres critères, souvent négligés, sont à prendre en compte :

- l'aspect primaire et simpliste des rythmes, motifs et mélodie qui s'élancent dans un même élan et laissent apparaître une certaine naïveté ;

- l'aspect synthétique de cette pièce, notamment du « Final », fait apparaître, pêle-mêle, toutes les facettes de l'univers de Satie et, en même temps, annonce les « musiques blanches et désensibilisées de *Socrate* et la musique d'ameublement répétitive [...]»⁸⁹.

Tout comme les musiques de foire et de fêtes foraines, *Parade* se caractérise par l'aspect primaire de ses mélodies et par son orchestration brillante et cuivrée : une partie de la musique de Poulenc sera influencée par ces aspects.

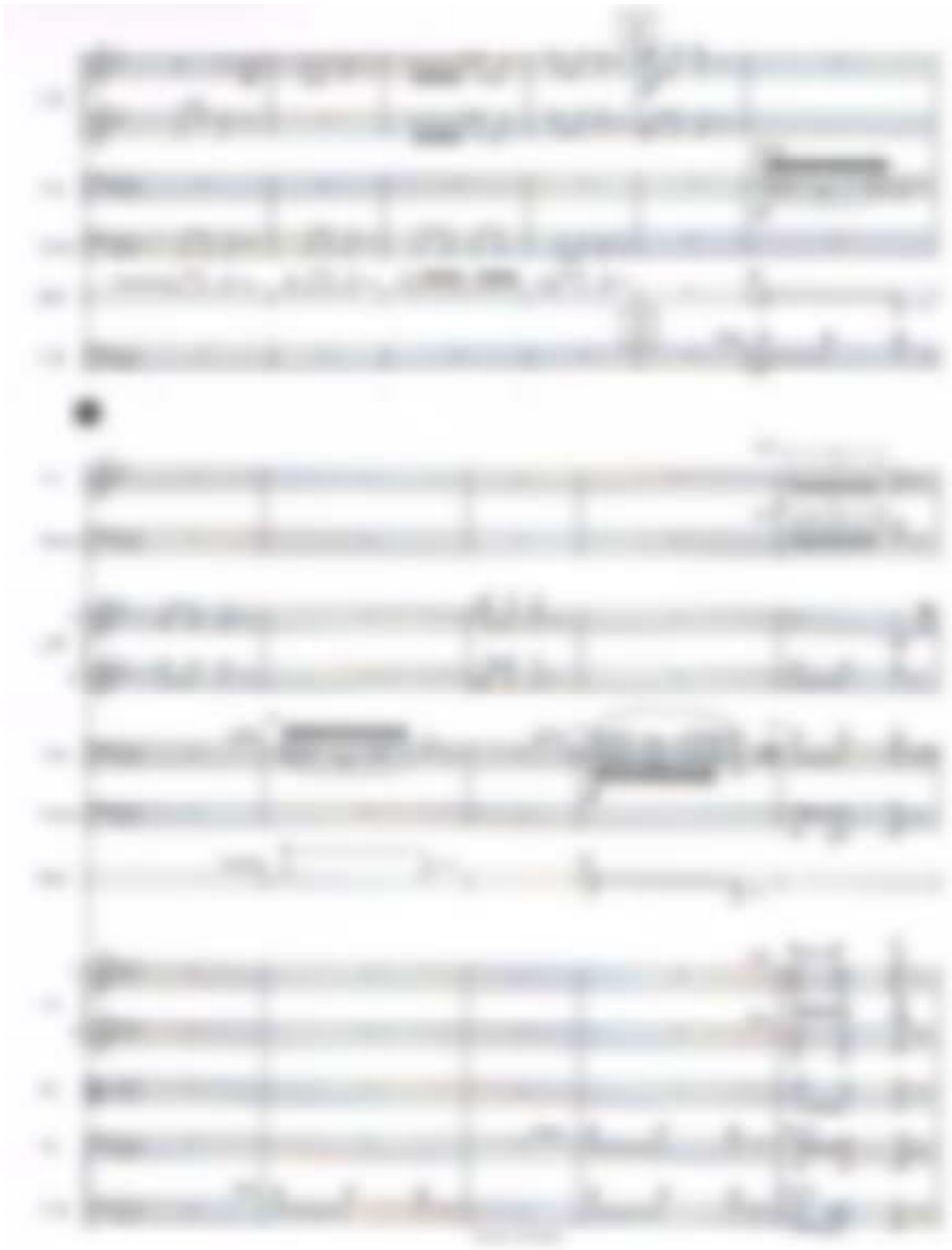
Précédemment, notre objet d'étude était l'écriture en mouvement perpétuel chez Poulenc, esthétique qui n'est pas sans rapport avec les musiques populaires festives et foraines. Or, ce débit n'est pas la seule composante de ces musiques. En effet, certains instruments, certaines tournures mélodiques et rythmiques donnent à quelques pièces de Poulenc, ou du moins à certains de leurs passages, une apparence de musique de foire. À partir d'exemples ciblés, nous nous proposons d'illustrer cet aspect.

Dans « Le Discours du Général » (1921), extrait de l'œuvre collective *Les Mariés de la Tour Eiffel* de Jean Cocteau, Francis Poulenc utilise avec abondance des tournures mélodiques apparentées à une musique de fanfare :

⁸⁷ Jean-Pierre Armengaud, *Erik Satie*, p. 542.

⁸⁸ « 18 mai 1917 au Théâtre du Châtelet : le scandale de la première représentation de *Parade* est sans égal ; alors que la grosse Bertha gronde et menace Paris, le spectacle est reçu comme une « entreprise de démolition des valeurs nationales » et de la résistance des Français. « Sottise, banalité et ineptie » écrit le critique Jean Poueigh [*Le Carnet de la semaine*, mai 1917] ; la réponse grossière de Satie – « Vous êtes un cul, mais un cul sans musique » – entraîne une altercation très dure, qui conduira Satie en prison, dont il ne sortira que grâce à l'intervention de ses amis ». *Ibid.*, p. 529-530.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 543.



Exemple 27 : Francis Poulenc, « Le Discours du Général » (1920), *Les Mariés de la Tour Eiffel*, spectacle de Jean Cocteau, musique du Groupe des Six, Paris, Salabert, 1975, p. 27-28

Le ton est ironique dans ce pastiche de musique militaire, et en moins d'une minute, le compositeur réussit à nous transporter dans un univers sonore à mi-chemin entre la musique de foire et la musique militaire. Rythmiquement, cette pièce s'apparente à une polka mais la batterie, composée d'un tambour et d'un triangle, lui donne un air de musique de fête. L'exposition du thème par les deux cornets est un parfait portrait de musique de défilé. Cependant, une réplique ironique et malicieuse, ponctuée par trois glissandos clownesques des trombones, vient perturber ce discours trop convenu. Mais attention, le compositeur reste discret : pas de coups de cymbale ou de grosse caisse caricaturaux. D'ailleurs, une variation décorative, jouée par les violons, flûtes, hautbois et clarinettes vient se superposer à la reprise du thème. Le tout est accompagné par le reste des cordes, quasi muettes jusqu'à l'arrivée de cette reprise. L'effet burlesque est ainsi rappelé à l'ordre par un procédé d'écriture savant et une orchestration « classique ». Le résultat obtenu fait penser à la musique légère viennoise (nous pensons aux polkas composées par Johann Strauss). Le recours à ces procédés composites (fanfare et cordes) pour composer une musique pseudo-militaire correspond à une pratique réelle. En effet, quelques années plus tard, en 1949, dans une émission radiophonique consacrée à Louis Ganne, le compositeur fait la constatation suivante :

Ici se place un problème esthétique que Louis Ganne a magistralement résolu : celui de la marche militaire. Comment se fait-il que les deux plus célèbres marches françaises soient l'œuvre de compositeurs d'opérette ? En effet, *Sambre et Meuse* est de Planquette⁹⁰, auteur des *Cloches de Corneville*, et la *Marche lorraine* de Louis Ganne. Je pense que ceci n'est pas l'effet d'un hasard. Qu'est-ce qu'une marche militaire ? Pour moi, une danse pour soldat. La musique doit être donc en être aussi entraînante qu'une valse ou une mazurka⁹¹.

La couleur sonore du « Discours du général » nous paraît traditionnelle et académique, le style « à l'emporte pièce » est discret. Mais à bien réfléchir, Poulenc utilise une formule qui lui paraît être la bonne : une marche militaire doit être dansante ou plus exactement dominée par le rythme, comme la danse. Cette musique n'est pas très exubérante malgré le contexte de sa composition. En effet, elle appartient à une musique de scène composée collectivement par les Six pour une pièce de Jean Cocteau, *Les Mariés de la Tour Eiffel*. Chose curieuse, l'influence des musiques de foire apparaîtra de façon plus appuyée dans certaines œuvres composées après la période des Six.

Dans son *Bal masqué* (1932), Poulenc s'approche davantage de la musique foraine en utilisant avec abondance les instruments évoquant ces ambiances festives. Le petit orchestre

⁹⁰ Robert Planquette (1848-1903), compositeur français, auteur de nombreuses opérettes. En réalité, ce compositeur est « l'adaptateur » de *Sambre et Meuse* (*Musica*, 15 février 1903).

⁹¹ Francis Poulenc, *À bâtons rompus, écrits radiophoniques*, p. 79.

de chambre de cette cantate profane comporte une batterie beaucoup plus fournie que celle du « Discours du général ». Elle est composée des éléments suivants :

- un tambour avec timbre, joué avec des baguettes de cuir dures ;
- un petit tambour sans timbre, joué avec des baguettes de cuir dures ;
- un tambour militaire sans timbre, joué avec des baguettes de cuir dures ;
- une grosse caisse ;
- une paire de cymbales (frappées) ;
- une cymbale libre ;
- un fouet ;
- un tambour basque ;
- un sifflet à roulette ;
- une boîte en bois ;
- un triangle ;
- une paire de castagnettes.

Par ailleurs, le piano est utilisé très fréquemment de façon rythmique. Ce jeu percussif fait disparaître la connotation « bourgeoise » qui lui est souvent associée. Dans l'exemple suivant, extrait du « Finale », il se voit confier un élément rythmique extrêmement dynamique qu'un musicien de rock nommerait « riff » :

The image shows a page of handwritten musical notation on a pink background. The notation is arranged in two systems, each with three staves. The top system includes a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense and appears to be a musical score for a piece of music. The handwriting is somewhat blurry, but the structure of the score is clear, with various notes, rests, and bar lines visible across the staves.



Exemple 28 : Francis Poulenc, « Finale », *Le Bal masqué* (1932), Paris, Salabert, 1932, p. 66-67

Dans cet extrait, la formule d'accompagnement n'est pas aussi aimable que celle du « Discours du général ». La gentille polka est remplacée par un rythme de marche extrêmement viril. La figure habituelle des pompes est remplacée par une cellule rythmique énergique et obstinée. Le jeu de la main droite est demandé « très sec et rythmé ». De plus, la nuance demandée (*forte*), le jeu percussif (accords répétés, jeu détaché), ainsi que les accents, donnent beaucoup de présence au piano. Par ailleurs, un grand nombre d'accords couvrent un intervalle d'octave. Cette écriture a deux conséquences :

- la sonorité en est plus riche grâce à cette doublure ;
- la position engendrée par cet intervalle, la répétition serrée des accords (trois doubles croches à la noire = 116), l'accentuation et la puissance demandée entraînent nécessairement une légère crispation. Même si le pianiste possède une bonne technique, son jeu est plus dur, plus percussif. Par cette tension physique, la sonorité de l'instrument est beaucoup plus tendue, le pianiste qu'était Poulenc, n'ignorait pas cet aspect technique. Le résultat ainsi obtenu rappelle les musiques de parades et de foires.

Il est intéressant de remarquer le commentaire des vents (chiffre 72) qui renchérissent, exhortent et encouragent le jeu brillant du pianiste. Ce procédé appartient également à la musique populaire, il existe dans les musiques de parades bien sûr, mais aussi dans le jazz et les musiques yiddish⁹². Pendant un passage virtuose, ou une improvisation, une cellule mélodique extrêmement brève et incisive vient, d'une certaine façon, encourager les principaux protagonistes (le pianiste et le chanteur dans cet extrait).

Du point de vue mélodique et harmonique, nous sommes apparemment loin des canons esthétiques de la musique populaire. L'harmonie est assez surprenante et la mélodie s'appuie sur des intervalles complexes (quinte et quarte diminuées, neuvième mineure, ambitus de triton pour le vers « a regardé son nid »). Certes, le texte loufoque de Max Jacob n'est pas étranger à ce style d'écriture, mais nous pouvons penser que Poulenc a souhaité créer, ici, une sorte de « fausseté » contrôlée. Ces enchaînements harmoniques inhabituels n'évoquent-ils pas un piano mal accordé ? Ces intervalles disgracieux, le chant éraillé d'un ivrogne ? Sans aller jusqu'à la polytonalité que Milhaud aurait peut-être utilisée dans un pareil cas, Poulenc s'amuse à pimenter ces quelques mesures de rencontres inharmoniques. Ces intervalles et ces accords complexes, sur le papier, sont la représentation de réalités possibles, mais non souhaitées dans un contexte populaire.

⁹² La combinaison instruments à anches et chromatisme fait davantage penser à cette tradition d'Europe centrale. Poulenc fait-il un clin d'œil aux origines juives de Max Jacob ?

Une telle énergie, dans une œuvre écrite pour le concert, est surprenante et ne manqua pas d'interpeller (de manière assez positive), en 1935, la presse suisse. Ainsi, dans un compte rendu on pouvait lire :

[...] Quant au *Bal masqué* du même auteur, je n'hésite pas à le considérer comme une œuvre maîtresse. Oh ! Je sais bien qu'elle ne brille pas pour la distinction des idées ou des sentiments. M. Fr. Poulenc a voulu évoquer la vie d'un bal masqué et il faut avouer qu'il en a tracé un superbe tableau dans une orgie de couleurs et de lumière. Rarement on a entendu charivari si « harmonieux », pourrait-on dire, dans le choc fulgurant de ses contrastes et de ses dissonances. Les braiements des cuivres s'opposent aux hurlements de la voix et la batterie narquoise scande les refrains sentimentaux qui de temps en temps s'exhalent avec des attendrissements d'ivrognes. [...] Je n'aimerais certes pas me nourrir de ce genre de musique, mais j'avoue, peut-être avec trop de candeur, que je réentendrais avec plaisir *Bal masqué*⁹³.

Dans la première scène des *Mamelles de Tirésias*, le compositeur n'hésite pas à utiliser des formules rythmiques typiquement populaires. Celles-ci sont accompagnées par des trompettes et les roulements du tambour. Pour augmenter la tension et l'euphorie musicale, Poulenc monte d'un demi-ton. Ce procédé est très fréquent dans les musiques populaires : « hausser le ton » est, ici, pris au sens propre :

⁹³ Ed. Schneller, « Le Carillon », *Travail*, 30 octobre 1935.

Presto très agité



Exemple 29 : Francis Poulenc, *Les Mamelles de Tirésias*, scène 1, Acte I (1938-1944),
manuscrit, BnF, 1945, p. 47

Durant les trois premières mesures de ce court extrait, la voix martèle littéralement le texte sur une note répétée (*do* qui devient *do#*). L'exaltation de Thérèse est soulignée par les deux trompettes qui doublent la voix, les cors qui les renforcent et surtout par les roulements de tambour (mes. 1) qui accentuent les trois premières syllabes (« À pré-sent »). Le principe

de la note répétée est certes insistant et met en évidence la volonté de l'héroïne (« À présent je veux aussi aller me battre contre mes ennemis ») mais fonctionne grâce à l'intervention brillante de l'orchestre faisant entendre principalement des cuivres et des percussions. L'effet sonore rendu se rapproche des musiques de foires et de fête foraines mais aussi de certaines musiques militaires de défilé. Il ne s'agit pas d'une musique de marche gentille et aimable, tel « Le Discours du général », mais d'une musique guerrière. Dans un élan de féminisme, Thérèse veut être l'égale des hommes et aller se battre.

L'intensité augmente grâce à une brutale modulation en *do#* majeur. Grâce à ce changement de tonalité non préparé, Poulenc souligne le texte (« contre les ennemis ») et le bouillonnement intérieur de Thérèse. L'excitation et la colère de cette dernière monte d'un degré et le volume sonore est déjà élevé ; le seul moyen restant pour augmenter l'intensité sans couvrir la chanteuse est de monter d'un demi ton.

L'influence des musiques de foire, chez Poulenc, fait partie d'une esthétique, d'un style « à l'emporte pièce ». Ce style est facilement reconnaissable et s'articule autour de principes musicaux que nous venons de décrire au cours de ces derniers paragraphes :

- le langage harmonique et mélodique est essentiellement tonal même si parfois il devient chromatique et ambigu comme dans certains passages du *Bal masqué* et des *Mamelles de Tirésias*. Dans ces cas particuliers, la complexité harmonique est plus un élément descriptif qu'un véritable élément avant-gardiste. En effet, il arrive parfois, dans l'euphorie d'une musique festive partiellement improvisée, que des éléments musicaux non contrôlés créent des frottements. Poulenc a certainement voulu créer une impression d'instantanéité. Par ailleurs, en se promenant dans une fête foraine, il est possible d'entendre de façon simultanée plusieurs musiques venant de sources différentes. Sans aller jusqu'à la polytonalité⁹⁴, Poulenc a certainement été influencé par ce procédé ;

- les orchestrations de ce corpus festif sont souvent enrichies de vents, de percussions, l'usage du piano est très percussif mais les cordes ne sont pas pour autant proscrites. L'héritage musical du XIX^e siècle est encore très présent chez Poulenc ;

- une certaine agitation rythmique anime ces œuvres. Un certain goût pour la mécanisation de la musique et pour les mouvements perpétuels domine dans l'écriture. Il est certain que cet élément définit le mieux ce fameux style « à l'emporte pièce ».

⁹⁴ La polytonalité dans le *Bœuf sur le toit* résulte de souvenirs musicaux du Brésil. Dans les carnivals et les grandes fêtes auxquelles il participait, Milhaud entendait différentes musiques se superposer.

Conclusion de la deuxième partie

Dans la première partie de notre thèse, notre position était celle d'un observateur. L'enjeu était de rendre compte du goût de Poulenc pour la musique populaire. L'œuvre du compositeur a été partiellement analysée du point de vue de sa collaboration avec Cocteau, Satie et les Six. L'intérêt de notre compositeur pour les métissages musicaux apparaît clairement dans sa musique.

C'est lors des premières manifestations des Six (1917) que les premières compositions de Poulenc sont créées. L'importance de cette union est primordiale même si le compositeur la minimise. En effet, la fréquentation de Cocteau, des autres compositeurs du Groupe et de Satie est un véritable vivier intellectuel et artistique. Les penchants populaires du compositeur peuvent pleinement se développer. Mieux encore, il n'est pas obligé de justifier ses origines bourgeoises envers ses camarades qui sont, pour la plupart, issus du même milieu. Seul Satie, qui a choisi de vivre dans la pauvreté, sera méfiant vis-à-vis de lui. Par ailleurs, même si les idées politiques des différents protagonistes divergent, leur volonté d'affirmer une musique typiquement française à travers l'utilisation de la musique populaire demeure et sert d'étendard à Cocteau.

Cependant, dès que Poulenc est identifié en tant que membre du Groupe des Six, il éprouve le besoin de clamer haut et fort son indépendance. En effet, le goût commun des Six pour les mélodies simples et reconnaissables, leur utilisation fréquente d'instruments à vent, leur penchant pour les harmonies légèrement dissonantes et leur source d'inspiration populaire sont des caractéristiques permettant de les identifier en tant que groupe, voire de les confondre. Afin d'affirmer sa différence mais sans remettre en cause son amitié envers ses camarades, le compositeur minimise, toute sa vie, cette période. De la même façon, il relativise l'apport de la musique populaire dans son propre langage mais aussi de façon générale pour l'ensemble des compositeurs de ces années⁹⁵.

À travers les différents exemples étudiés, nous nous rendons compte de l'omniprésence des influences de Cocteau, des Six, d'Erik Satie et du monde de la fête dans la musique de Poulenc. Mais ce qui est le plus remarquable est la constance du « style à l'emporte pièce ». En effet, le corpus utilisé dans nos exemples couvre une grande partie de la vie du compositeur de 1917 (*Mouvements perpétuels*) à 1961 (*La Dame de Monte-Carlo*).

⁹⁵ Ce point a déjà été évoqué à propos du jazz (voir partie 1.2.3.)

Poulenc ne se lasse pas de ce style festif et populaire. Ce dernier fait partie intégrante de son écriture et, contrairement à ses déclarations, définit le style de ce musicien.

Cet aspect de sa musique se marie parfaitement avec son penchant naturel pour les musiques populaires du début du siècle. Les musiques qu'il écoutait, jeune adolescent, à Nogent-sur-Marne et dans les music-halls ressurgissent à travers ses fréquentations intellectuelles (Cocteau et Radiguet) et musicales (Satie et les Six). Mêlant influences populaires mais écriture résolument savante, le compositeur n'est jamais tenté d'écrire dans un style purement populaire. D'ailleurs, il ne cessera jamais, tout le long de vie, de se justifier sur cet aspect de sa musique. Il utilise de façon subtile ce matériau dans l'intention de créer une illusion ou un portrait de musique populaire.

3. Imprégnation d'éléments populaires dans l'œuvre de Poulenc

Dans les deux parties précédentes, nous nous sommes intéressé au contexte socioculturel dans lequel évolue Poulenc. Ce contexte nous a permis de comprendre son attirance pour la musique populaire. La lecture et l'analyse de son œuvre nous dévoilent que son admiration pour la gouaille parisienne ne relève pas uniquement du loisir et du plaisir de fréquenter des cafés-concerts et des music-halls mais : une réelle influence ou imprégnation populaire traverse son œuvre. Ce goût pour le style « parigot » caractérise et permet d'identifier une grande partie de sa musique. Les œuvres du Poulenc « voyou » serviront de fil conducteur et d'exemples dans les paragraphes qui vont suivre.

En évoquant et analysant le « style à l'emporte pièce » du compositeur, nous avons surtout mis en évidence l'influence de Satie et de Cocteau sur sa façon de penser et d'écrire la musique. Cependant, il est possible d'aller plus loin dans l'analyse afin de dépasser cette simple constatation. Le cadre festif et exubérant des Six peut être facilement dépassé. À force de côtoyer la musique populaire, Poulenc finit véritablement par s'en imprégner. Pourtant, notre compositeur se revendique avant tout comme savant. Pour lui, l'idiome populaire n'est qu'une source d'inspiration et non un sujet à imiter ou reproduire.

Ne voulait-il pas plutôt en faire une étude ou rendre hommage au music-hall ? Nous nous pencherons sur cette question dans un premier temps. Même si le folklore urbain de son temps reste sa principale influence, d'autres traditions ont intéressé le compositeur. Celles-ci seront étudiées dans une seconde partie.

3.1. Des portraits de music-hall

À travers les exemples précédents, nous avons vu que Francis Poulenc ne cherchait pas à reproduire de la musique populaire. Son ambition est autre ; l'imitation, la photographie ne l'intéressent pas, il préfère rendre hommage à l'art populaire. Tel un peintre, il reproduit musicalement des ambiances de foires, de fêtes foraines mais aussi de bals musettes, de spectacles de music-hall et de casinos. Autrement dit, il ne compose pas véritablement de la musique populaire mais il conçoit des « portraits de music-hall ». Dans le numéro 2 du petit journal du Groupe des Six, *Le Coq*, il écrivait :

Le Fox-Trot d'Auric ne singe pas un Fox-Trot. C'est le portrait d'un Fox-Trot. Il ne se danse pas, il s'écoute. On peut le blâmer au point de vue de la photographie, mais pas en tant que portrait, c'est une œuvre parfaite. Il devrait servir d'exemple à tous les musiciens qui se contentent de déformer une danse moderne¹.

L'utilisation du terme portrait pour décrire une œuvre musicale n'est pas de Poulenc. Le compositeur était présent lorsque Ravel, avec Marcelle Meyer, créa sa *Valse* en présence de Diaghilev en avril 1920. En accord avec ce dernier, Ravel projetait, depuis 1906, de composer pour un ballet une pièce qui serait une apothéose de la valse en hommage à Johann Strauss. Ce poème chorégraphique, *La Valse*, fut composé entre 1919 et 1920. L'ouvrage devait être monté par les Ballets russes. Lors de cette avant-première², donnée en petit comité, Poulenc fut le témoin d'une situation très embarrassante. En effet, l'œuvre ne fit pas l'effet souhaité. Après l'exécution de la pièce, dans sa version pour deux pianos par le compositeur et Marcelle Meyer, Diaghilev émit une réserve quant à la mise en scène d'un spectacle chorégraphique à partir de cette fameuse *Valse*. Le fondateur des Ballets russes, embarrassé, car il ne semblait pas aimer l'œuvre, ou plus exactement parce qu'il ne l'imaginait pas pour un ballet, eut la réaction suivante :

Ravel, c'est un chef-d'œuvre... mais ce n'est pas un ballet... C'est le portrait d'un ballet... c'est la peinture d'un ballet³.

La date de l'article de Poulenc dans *Le Coq* (juin 1920) est postérieure à cet événement, la phrase de Diaghilev a certainement marqué le jeune compositeur. Par ailleurs, l'idée de Cocteau et des Six n'est pas de reproduire de la musique populaire, mais de s'en inspirer afin de créer un art typiquement français. Ce matériau doit donner naissance à un nouveau langage musical.

Sans doute influencé par les idées esthétiques de Cocteau et peut-être marqué par la mésaventure de Ravel et de sa *Valse*, Poulenc transforme le « portrait de ballet » de Diaghilev en « portrait de music-hall ». Cette qualification, chez le compositeur, n'est en aucun cas péjorative. Elle insiste sur l'idée que la musique populaire se suffit à elle-même et fait partie d'une réalité et d'un besoin social. Les compositeurs savants n'ont pas besoin de l'imiter, d'ailleurs, ils ne possèdent pas forcément les qualités pour le faire. En revanche, ils peuvent

¹ Francis Poulenc, dans *Le Coq*, juin 1920.

² Cette présentation chez M^{me} Misia Sert (amie et égérie de Diaghilev) eut lieu en présence de Diaghilev, Léonide Massine, Stravinsky, deux ou trois secrétaires de Diaghilev, Marcelle Meyer et Francis Poulenc.

³ Francis Poulenc et Stéphane Audel, *Moi et mes amis*, p. 179. Poulenc situe cette anecdote en 1921, mais sa mémoire le trahit. En réalité, cette première présentation de *La Valse* eut lieu en avril 1920, quelques mois avant sa création le 12 décembre 1920 par les Concerts Lamoureux dirigés par Camille Chevillard.

« représenter » une scène musicale populaire. Dans ce cas, ils ne recherchent pas à reproduire de la musique populaire mais ils mettent en relief tel ou tel élément caractéristique de cet idiome (le rythme, la thématique ou l'harmonie par exemple). L'œuvre ainsi composée n'a pas de fonction sociale mais relève du domaine artistique. Dans l'exemple pris par Poulenc, le *Fox-trot* d'Auric, la pièce en question ne peut pas et ne doit pas être dansée par des danseurs amateurs dans un cabaret.

Cette allusion à l'art pictural convient parfaitement à notre compositeur. En effet, Poulenc est un grand amateur de peinture et reconnaît assez volontiers l'influence de cet art sur sa musique. Lors de ses *Entretiens avec Claude Rostand*, il déclare :

Je n'ai qu'une mémoire, la mémoire visuelle, qui prolonge délicieusement en moi la vue d'une œuvre d'art ou d'un paysage. Je me mets dans un fauteuil, je rêve et, tout à coup, me voici à Tolède dans telle rue précise [...]⁴.

Ce parallélisme entre l'art plastique et la musique est une constante chez Poulenc. Se déclarant musicien visuel, le compositeur évite habilement toute appartenance à une école ou esthétique quelconque. Il brouille les pistes en se référant davantage à l'art pictural qu'à l'art musical :

Davantage encore, c'est la peinture, l'architecture et la sculpture qui lui ont servi d'inspiration à plusieurs reprises [...], que ce soit en ce qui concerne une influence esthétique (Picasso), l'emprunt d'un procédé d'élaboration (Matisse), ou plus souvent la restitution d'une atmosphère particulière à une œuvre plastique par des moyens musicaux propices à créer ce type d'analogie émotionnelle. Les nombreuses références picturales, architecturales et sculpturales que Poulenc cite en lien avec la musique, pourraient donc nous renvoyer vers l'esthétique néo-classique.

Or, Poulenc a été très clair sur ce point, dès 1919 : « Point capital, je ne suis pas un musicien *Cubiste*, encore moins *Futuriste*, et bien entendu pas *Impressionniste*. Je suis un musicien sans étiquette » [Francis Poulenc, *Correspondance 1910-1963*, p. 99]. Il se conformera à cette déclaration toute sa vie, affirmant son refus de tout système et son droit de composer selon son instinct⁵.

C'est justement cet instinct visuel qui guidera ses créations. Il est donc facile pour Poulenc de transformer en langage musical ses impressions d'une rue, du tréteau de la place publique, d'une fête foraine ou d'un music-hall⁶. Les œuvres inspirées par ces idiomes

⁴ Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 173. Quelques années avant ces entretiens, le compositeur expliquait « Moi, je suis un visuel... le contraire de l'abstraction... J'ai horreur de la philosophie. Je n'ai jamais lu dix lignes de Sartre. Les trois choses que je préfère sont : la musique, la peinture, la poésie ». Francis Poulenc dans Paul Guth, « Des Mamelles de Tirésias au Stabat Mater Francis Poulenc a deux côtés... », *Le Figaro littéraire*, 17 mai 1952 ; Interview de Francis Poulenc.

⁵ Florence Collin, *Le Parallélisme de la musique et des arts plastiques dans les écrits de Francis Poulenc*, p. 647-648.

⁶ Le 28 novembre 1956, le compositeur notait dans son *Journal* : « BERLIN – 28 NOVEMBRE 1956. Je me demandais, ce matin, comment expliquer à un critique allemand le côté banlieusard de ma musique, quand me promenant avec lui, dans les rues de Berlin, j'avisai tout à coup, dans la vitrine d'un libraire, une grande

populaires restent savantes. Leurs formes sont extrêmement classiques mais leur langage musical fait sans cesse allusion à des éléments musicaux populaires. Pourtant, leur écoute nous fait penser à une chanson déjà entendue, à une danse, à un tour de chant. Cette musique revêt une robe de grande soirée, mais çà et là un clin d’œil mélodique, rythmique et même parfois harmonique lui donne une apparence plus prolétaire.

Dans les paragraphes précédents, nous avons mis en exergue un aspect musical extrêmement récurrent chez Poulenc : le style à l’emporte pièce. Cette particularité de l’écriture du compositeur est fortement liée à son goût pour les musiques festives de plein air. Dans les lignes qui vont suivre, nous allons nous intéresser à l’influence du music-hall sur la musique de Poulenc.

Sans vraiment les citer, Poulenc utilise certains contours de chansons du début du siècle : nous nous pencherons sur ce jeu de citations dans une première partie. De nombreuses pièces du compositeur s’apparentent à des danses. Quelques exemples seront cités et analysés dans une seconde partie. La vocalité a parfois, chez Poulenc, quelques inflexions issues de la gouaille parisienne. La troisième partie sera consacrée à cet aspect. Enfin, nous nous intéresserons plus particulièrement à l’influence de la chanson sur ces « portraits de music-hall ».

3.1.1. Des thèmes populaires déguisés

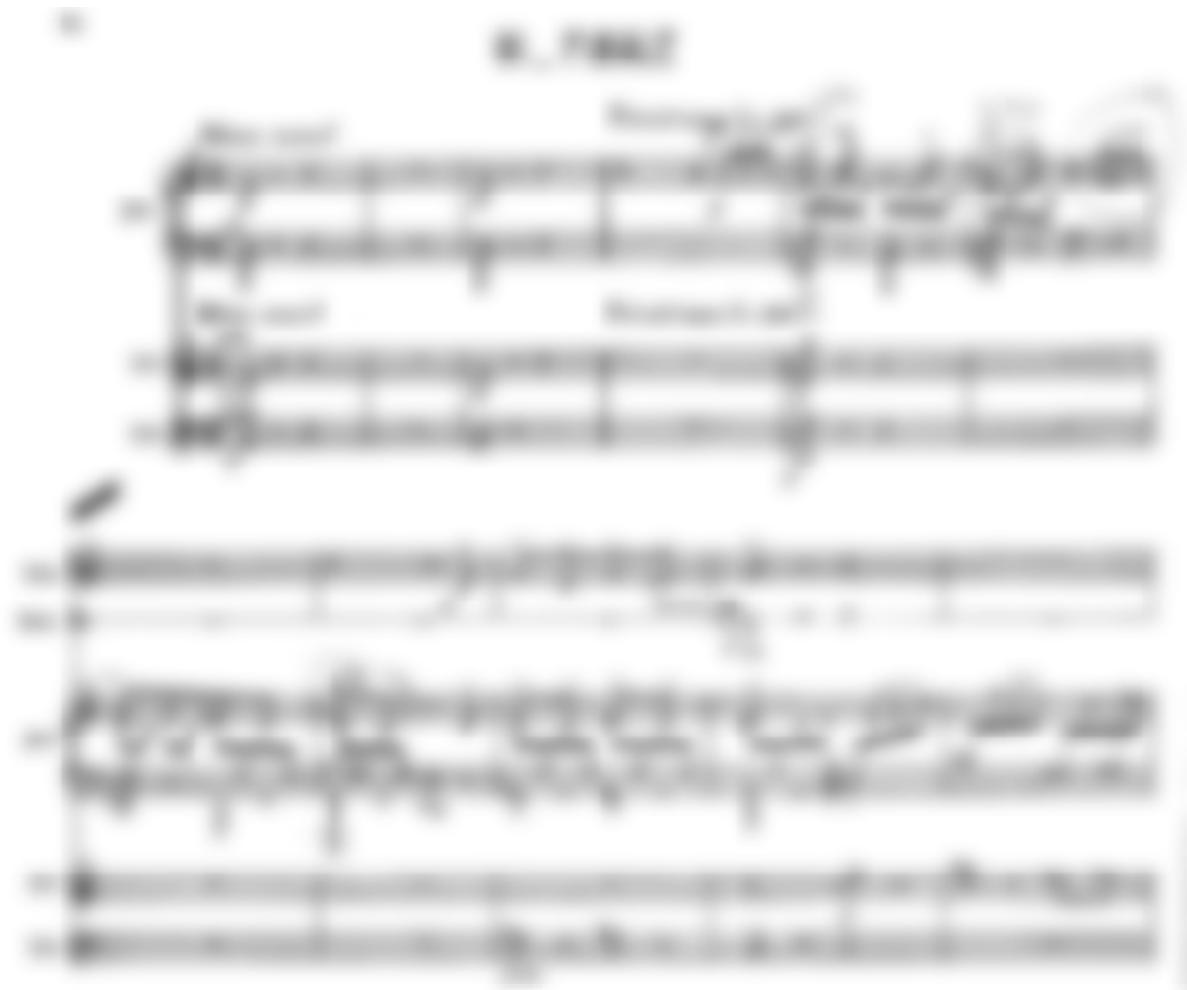
Le 18 novembre 1931, Francis Poulenc, à propos de la composition du *Bal masqué*, écrit à Marie-Laure de Noailles :

[...] les musiciens posant leurs instruments, alternativement reprendraient en chœur la ritournelle aussi facile à retenir et à chanter que la *Madelon*. Qu’en pensez-vous ? Ce serait inouï je crois [...]⁷

Finalement, le compositeur ne mettra pas cette idée en œuvre ; il restera fidèle à son principe : « Chacun chez soi ». Cependant, à la lecture de la partition, certains thèmes de chansons populaires sont évoqués. Le final de la cantate commence par cette phrase musicale :

reproduction d’un célèbre tableau de Dufy, “Canotiers aux bords de la Marne”. “Voyez, dis-je : c’est ma musique *nogentaise*”. J’ai d’ailleurs toujours pensé que Dufy et moi avions plus d’un point commun. [...]» Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 61.

⁷ Francis Poulenc, *Correspondance 1910-1963*, p. 352.



Exemple 30 : Francis Poulenc, « Finale », *Le Bal masqué* (1932), Paris, Salabert, 1932, p. 54

Cette mélodie, entêtante et facile à retenir, semble directement issue d'une revue de music-hall. Très dynamique, elle va droit à l'essentiel : une levée de trois doubles croches introduit une syncope. Pas de développement savant ou d'accords complexes, les degrés I et V suffisent pour l'harmoniser. Lors de sa première audition, ce thème donne l'impression d'avoir déjà été entendu. Pourtant c'est du Poulenc dans ce qu'il a de plus authentique, même s'il s'inspire du refrain d'une célèbre chanson de Joséphine Baker composée par Vincent Scotto sur un texte de Georges Villard et d'Henri Christiné, *La Petite Tonkinoise* (1902) :

Polka moderato



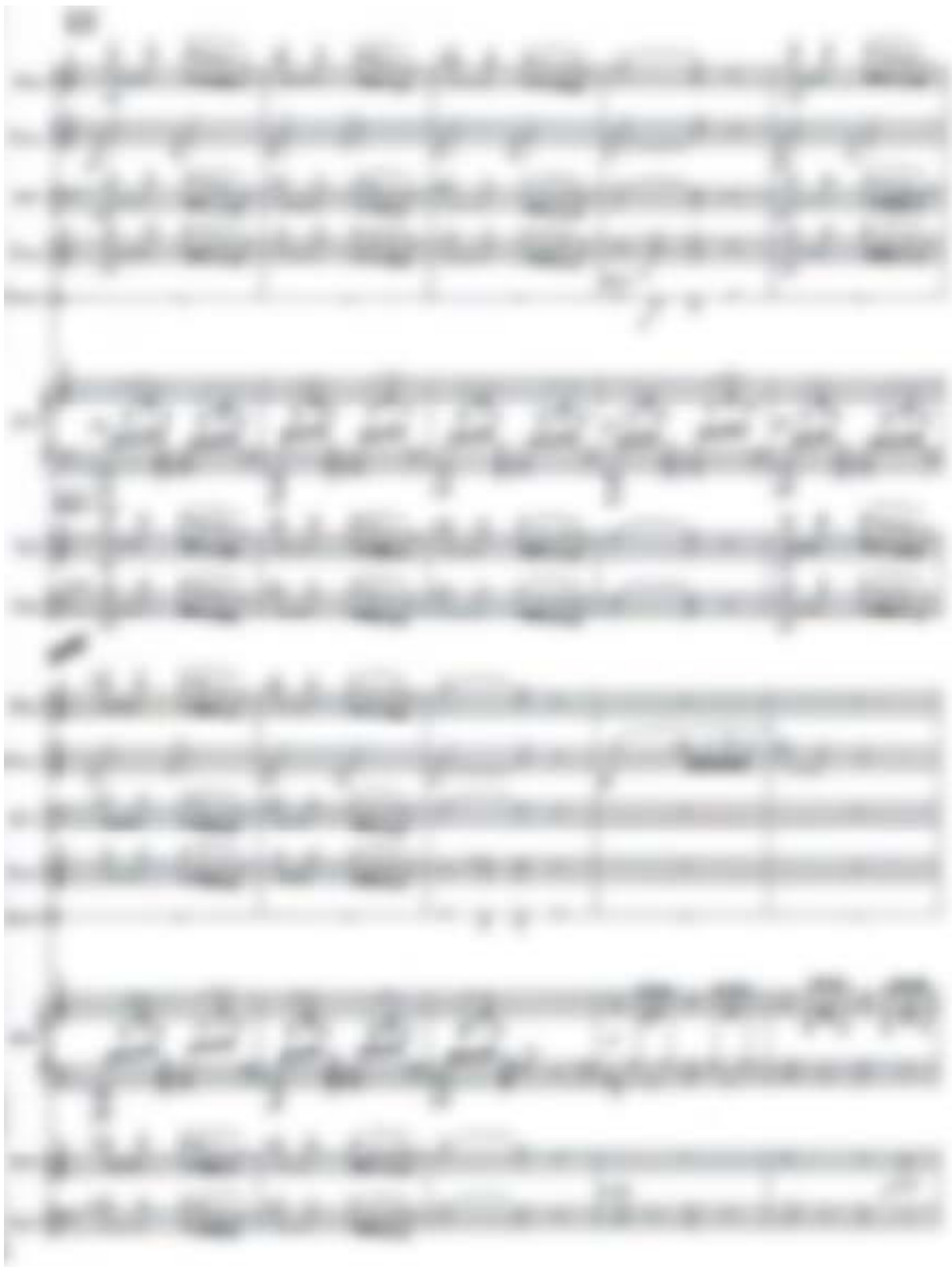
Exemple 31 : Vincent Scotto, « La Petite Tonkinoise » (1902), dans *Un siècle de chanson française, 1879-1919*, Paris, C.S.D.E.M., 2003, n° 203

Les dessins mélodiques des deux thèmes ont un air de famille. Mais si l'on examine de près les intervalles, de nombreuses différences contribuent à penser que nous sommes en présence de deux mélodies différentes. Il ne s'agit en aucun cas d'une citation mais plutôt d'une évocation ou plus exactement d'une suggestion. Poulenc évite avec brio la simple copie. Il pastiche la musique de Scotto en modifiant quelques intervalles mais en conservant le dessin général du thème. Le compositeur donne à l'auditeur le sentiment d'avoir déjà entendu cette musique. À propos de cette mélodie, l'étudiant que Poulenc questionnait sur les musiques folkloriques (anecdote citée la première partie de cette thèse⁸) aurait répondu : « Cette mélodie, c'est un air très connu d'on ne sait pas qui. »

Un peu plus loin, dans le même mouvement du *Bal masqué*, l'orchestre fait entendre :

⁸ « Depuis quelques jours, je cherchais une définition type du mot folklore lorsque, d'innant ces jours-ci dans un restaurant du Quartier Latin, j'ai eu l'idée de la demander à un étudiant en médecine. Après quelques hésitations, voici ce qu'il m'a répondu : « Le folklore... le folklore, c'est des airs très connus d'on ne sait pas qui ». Francis Poulenc, *À bâtons rompus, écrits radiophoniques*, p. 49. (Anecdote déjà citée dans la partie 1.1.1. de cette thèse.)

Frénétique (noire = 138)



Exemple 32 : Francis Poulenc, « Finale », *Le Bal masqué* (1932), Paris, Salabert, 1932, p. 61

Ne serait-ce pas un clin d'œil au refrain du célèbre *Viens poupoule*, chanson composée par Adolf Spahn sur des paroles d'Alexandre Trébitsch et d'Henri Christiné et créée par Mayol en 1902 ? :

Allegretto



Exemple 33 : Adolf Spahn, « Viens Poupoule » (1902), dans *Un siècle de chanson française, 1879-1919*, Paris, C.S.D.E.M., 2003, n° 157

Encore une fois, le compositeur évite la véritable citation et préfère paraphraser le refrain de la célèbre chanson. Il ne développe pas le thème, il utilise uniquement les trois premières mesures qui, dans *Le Bal masqué*, engendrent un motif de cinq mesures. Par ailleurs, l'harmonie tourne uniquement autour de la tonique chez Poulenc. Cet accord du premier degré est alternativement coloré par une septième majeure et une sixte. Cette pédale harmonique, associée à une nuance *pianissimo* et à une métrique impaire (5 mesures) confère à ce refrain un caractère plus lancinant, plus mystérieux que celui de la chanson interprétée par Mayol. Poulenc maquille cette allusion, il ne reproduit pas la chanson mais lui rend hommage. Dans la première partie de cette thèse, nous nous sommes intéressés à Poulenc en tant qu'amateur de chanson française : nous avons appris qu'il avait une certaine tendresse pour les chansons interprétées par Mayol et Chevalier. Avec cette allusion, le compositeur pousse très loin l'hommage. Est-il possible, dans une œuvre destinée au concert, de faire apparaître une telle mélodie ? Poulenc ne flirte-t-il pas avec la vulgarité ? En pleine période des Six (1920), rappelons qu'il déclarait :

La mélodie vulgaire est bonne si elle est trouvée. J'aime *Roméo*, *Faust*, *Manon* et même les *Chansons* de Mayol.

Le raffinement fait presque toujours perdre l'accent populaire aux musiciens *modernes* de chez nous. Lorsque le raffinement et cet accent se combinent dans un pays (comme chez les Russes), il possède enfin sa musique⁹.

Mettre sur le même plan des œuvres lyriques et des chansons de Mayol est certes de bon ton dans le journal *Le Coq*, mais, en dehors de la provocation et de l'adhésion aux idées de Cocteau, cette déclaration nous apprend que Poulenc estime une mélodie à sa juste valeur en dehors de toute origine. Douze ans plus tard, il prouve sa bonne foi en évoquant le refrain de *Viens Poupoule* dans son *Bal masqué*.

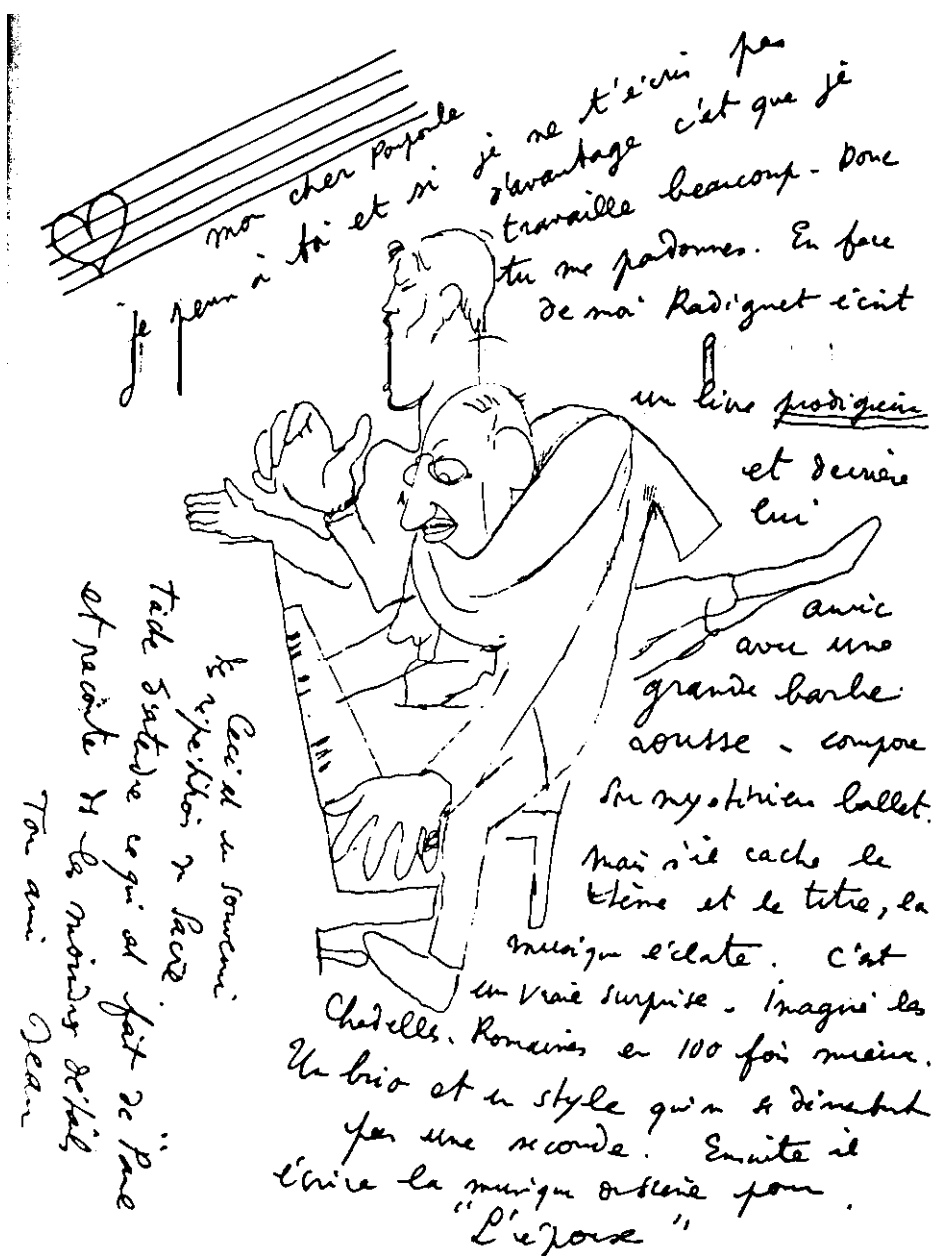
Nous le savons, dans un premier temps, Poulenc voulait demander aux musiciens de poser leurs instruments et de chanter *La Madelon* dans son *Bal masqué* (lettre du 18 novembre 1931 à Marie-Laure de Noailles). Finalement, il renonce à cette idée. Sans doute préfère-t-il quelque chose de plus subtil et de moins voyant. Il s'en tient à une simple allusion instrumentale. Ce point est important. En effet, une grossière citation chantée aurait paru certainement décalée et produit une distorsion musicale et esthétique. De plus, les paroles de ces deux chansons cohabiteraient très mal avec les textes de Max Jacob. Cette remarque peut être également étendue, d'une façon générale, à l'interprétation de la musique de Poulenc. Une allusion ou une évocation populaire ne doit pas être exagérée par l'interprète. À propos de la musique vocale du compositeur et plus particulièrement des mélodies, Pierre Bernac recommande :

Il faut l'avouer certaines mélodies de Poulenc peuvent se prêter à l'exagération de l'interprétation. Je pense, par exemple, à certains poèmes d'Apollinaire, de Max Jacob, de Louise de Vilmorin, d'autres encore, dans lesquels les interprètes peuvent être tentés d'aller *trop loin*, en exagérant leurs effets pour accrocher l'auditoire. J'en ai hélas ! l'expérience en entendant certains concerts et certains enregistrements que, j'en suis certain, Poulenc aurait détestés. Son art est un art de *suggestion*. Je *supplie* les interprètes de ne jamais (moralement s'entend), tendre la main à leur public. Ils doivent toujours rester dans les limites d'un style classique, aussi loin de la froideur que de l'exagération. Même si parfois il faut suggérer un style de « chanson », les mélodies de Poulenc ne sont *jamais* des chansons. Même si l'on veut suggérer une certaine vulgarité, il ne faut *jamais* être vulgaire. Même l'ironie ou la drôlerie ne doivent *jamais* dépasser le stade de la suggestion. Il faut toujours garder une tenue, une « classe » qui ne se laisse jamais aller¹⁰.

Enfin, le choix de la chanson *Viens Poupoule* n'est pas anodin. Le surnom attribué à Poulenc par ses amis était « Poupoule » comme en témoigne cette lettre de Jean Cocteau adressée au compositeur en juillet 1922 :

⁹ Francis Poulenc, « Accents Populaires », *Le Coq* n° 4, 1920 (déjà cité p. 93).

¹⁰ Pierre Bernac, *Francis Poulenc et ses mélodies*, p. 53.



Exemple 34 : « Lettre de Jean Cocteau adressée au compositeur en juillet 1922 », dans Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*, p. 165

Le *Concerto* pour piano, composé en 1949, est également sujet à ce type de fausses citations. Cette œuvre, chère à son auteur, a fait couler beaucoup d'encre¹¹. En effet, le troisième mouvement, « Rondeau à la française », révèle particulièrement le Poulenc « voyou ». L'expression, bien connue, « moine et voyou », pour désigner le compositeur est

¹¹ Voir à ce sujet les extraits de lettres proposés en annexe.

due à la plume de Claude Rostand. Il utilisa cette expression entre autre¹² pour défendre le *Concerto pour piano* de Poulenc et pour justifier les choix esthétiques du compositeur. Dans un article sur la « Première audition du *Concerto* de Francis Poulenc » au Festival d'Aix-en-Provence, publié dans *Paris-Presse* le 26 juillet 1950, il écrivait :

Le moine et le voyou. Il y a deux personnes chez Poulenc : il y a, si j'ose dire, du moine et du voyou. C'est le second qui a signé le nouveau concerto. Un mauvais garçon, sensuel et câlin, polisson et attendri, gracieux et brusque, aristocrate et peuple, et qui a infiniment de distinction dans l'accent faubourien¹³.

Le troisième mouvement du *Concerto pour piano et orchestre* de Poulenc est particulièrement truculent et « parigot ». Ce « Rondeau à la française » est à l'origine de ce mini scandale qui anima la création de l'ouvrage. Scandale savamment orchestré et souhaité par le compositeur, qui, à la veille de sa tournée aux Etats-Unis écrivait à Irène Aïtoff¹⁴ :

[...] Voici le rêve que j'ai fait il y a deux nuits.

Je venais de jouer le premier temps de mon concerto à Boston. Une vingtaine de dames américaines ne peuvent s'empêcher de hurler d'admiration. Après l'andante on en emporte sur des civières une centaine évanouies de volupté. Après le final, tout le reste des femmes hurlent : « à bas Poulenc ! On ne se fout pas du public ainsi. Ce rondeau à la Française c'est bien les bordels de Paris ». Aucun homme n'assistant au concert, impossible de défendre nos Chabanais. Voyez dans quel état me met mon rondeau. [...] ¹⁵

Outre un plan peu académique, plus proche de la rhapsodie que du rondeau¹⁶, l'objet du délit s'articule autour de cinq thèmes de type populaire. Deux d'entre eux s'apparentent à des thèmes connus. Le premier est la transformation du refrain de la célèbre chanson *La Matichiche*¹⁷. Il ne s'agit pas d'une véritable citation mais, comme dans les exemples précédents, d'un thème déguisé, maquillé ou, plus exactement, peint. Le second, lui, plus voyant, s'appuie sur une véritable citation. Il s'agit des deux premières mesures de la chanson américaine *Swanee River*. Ce thème, également connu sous la dénomination

¹² L'expression apparaît trois ans plus tôt dans un article défendant les *Mamelles de Tirésias* : « Ainsi que l'on sait, il y a chez M. Francis Poulenc du moine et du voyou. Présent dans sa musique, il y apparaît tantôt dans l'attitude fervente et recueillie des donateurs de Fouquet, tantôt esquissant le geste canaille et tendre du mauvais garçon ». Claude Rostand, « *Les Mamelles de Tirésias* », *Carrefour*, 4 juin 1947.

¹³ Claude Rostand, « Première audition du *Concerto* de Francis Poulenc », *Paris-Presse*, 26 juillet 1950.

¹⁴ Irène Aïtoff (1904-2006), pianiste, élève de Cortot et Robert Casadesus. Elle fut l'accompagnatrice d'Yvette Guilbert et chef de chant pendant 20 ans au festival d'Aix-en-Provence.

¹⁵ Francis Poulenc, *Correspondance 1910-1963*, p. 669.

¹⁶ Voir à ce sujet la fiche analytique en annexe.

¹⁷ Chanson créée par Mayol en 1905 sur des paroles de Léo Lelièvre et Paul Briollet, une musique de Badia et un arrangement de Charles Borel-Clerc. Par ailleurs, le mot matichiche est la déformation de maxixe, danse d'origine brésilienne créée à Rio de Janeiro durant le dernier quart du XIX^e siècle. Cette danse est considérée comme un ancêtre de la samba. (En réalité maxixe et samba sont masculins en brésilien et devraient donc l'être en français).

Old Folks at home a été composé en 1851 par le compositeur Stephen Foster (1826-1864). Il ne s'agit donc pas d'un *negro spiritual* comme le pense Poulenc¹⁸ mais d'une chanson devenue, dès 1935, le symbole de la Floride. Le *Concerto* ayant été écrit pour une tournée aux Etats-Unis, Poulenc juge toute naturelle cette citation :

Presto giocoso (noire = 152)



Exemple 35 : Francis Poulenc, « Rondeau à la française », *Concerto pour orchestre* (1949), Paris, Salabert, 1950, p. 131

Les deux premières mesures de cet exemple citent parfaitement le thème de Stephen Forster, mais dès la troisième mesure, Poulenc s'en écarte. L'intervalle d'octave de la chanson devient une quinte.

Les contours mélodiques de ces différents exemples donnent une impression de déjà entendu et s'apparentent à des musiques populaires. Poulenc fait rarement de véritables citations, c'est pour cette raison que nous préférons utiliser l'expression « thèmes populaires déguisés ». À la lumière de ces dernières analyses, il est possible de classer ces emprunts en trois catégories. Afin de donner une grille de lecture plus large, plus universelle, nous utiliserons la classification tripartite de Bartók : éléments directement empruntés au folklore, folklore inventé et enfin folklore latent¹⁹. Bien sûr les définitions du compositeur hongrois s'appliquent à de la musique populaire paysanne mais, par extension, il est tout à fait possible de faire se rejoindre la pensée des deux musiciens.

Les éléments directement empruntés au folklore sont rares chez Poulenc, ce dernier préfère inventer son propre folklore ou plus exactement créer une illusion, une ambiance populaire. Néanmoins, la citation des deux premières mesures de *Swanee River* appartient à ce type d'emprunt car le thème est immédiatement reconnaissable. Cette absence d'élément non retravaillé directement issu de la musique populaire s'apparente à la première classification de Bartók :

¹⁸ Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 133.

¹⁹ Béla Bartók, conférence de 1931, cité dans Jean Gergely, « Béla Bartók compositeur hongrois », *La Revue musicale*, triple numéro 333-334-335, Paris, Richard Masse, 1980.

Beaucoup de gens croient que, pour l'épanouissement d'un art musical national, il suffit de s'occuper de la musique populaire, et d'incorporer ses formules dans celles de la musique occidentale. Cette conception a le même défaut que l'autre (le dénigrement des mélodies populaires). Ceux qui la formulent mettent eux aussi, l'importance de la thématique au premier plan et ne pensent pas à l'importance de la composition elle-même, qui reste tout de même le premier critère du véritable talent. C'est pour cela que nous pouvons dire que la musique populaire ne peut avoir une importance artistique que si elle arrive à la musique savante à prétention artistique en passant par les mains d'un compositeur de grand talent²⁰.

Bartók et Poulenc se rejoignent car le compositeur français est très peu favorable aux citations de musiques populaires (« Chacun chez soi ! » aimait-il répéter) : il en utilise certains aspects afin de créer un langage musical artistique et non imitatif. La manière de Poulenc consiste davantage au folklore inventé²¹ qu'à la véritable citation. Cette deuxième typologie n'est pas encore la meilleure aux yeux du compositeur hongrois car l'œuvre produite ressemble encore trop à une copie de musique populaire. Celui-ci se définit de la façon suivante :

La deuxième manière dont se manifeste l'influence de la musique paysanne est la suivante : le compositeur n'utilise pas une vraie mélodie paysanne mais invente une imitation quelconque de mélodie paysanne. À dire vrai, il n'y a pas de différence essentielle entre cette manière et celle que nous avons décrite plus haut (à savoir : la citation de mélodies d'origine folklorique, note de l'auteur). Stravinsky ne nomme jamais les sources de ses thèmes, c'est-à-dire il n'indique, ni dans le titre de l'œuvre, ni sous forme de note, qu'un thème est emprunté à la musique populaire ou inventé par lui²².

Cette deuxième catégorie convient mieux aux exemples que nous avons développés plus haut. En effet, les allusions aux chansons *La Petite Tonkinoise*, *Viens Poupoule* et *La Mattchiche* sont détournées mais l'auditeur arrive à les identifier. Lors de la première l'audition ou du déchiffrement de la partition, il est très difficile de reconnaître les modèles utilisés. Poulenc emploie certains dessins mélodiques, certaines tournures mais ne respecte pas les intervalles, rythmes et degrés harmoniques d'origine. Il imite ces mélodies populaires sans les citer. Mais ces mélodies sont accompagnées de thèmes, de motifs mélodiques et

²⁰ *Ibid.*, p. 36.

²¹ On prête cette phrase à Ravel : « Claude Rostand – Ce qui faisait dire à Ravel, bien justement : “Ce qui qu'il y a de bien, chez Poulenc, c'est qu'il invente son folklore” ». Francis Poulenc, *op.cit.*, p. 113. Par ailleurs, en 1924, dans un texte rendant hommage aux *Biche* de Poulenc, Darius Milhaud nous explique que « Dans les morceaux chantés, Poulenc a merveilleusement évité l'écueil qui consistait à utiliser des thèmes de chansons populaires. On imagine les fantaisies falotes ou les variations sérieuses sur des *Nous n'irons plus au bois* hypothétiques que n'auraient pas manqué d'échafauder bien des disciples de la *Schola*, qui croient à l'harmonisation dogmatique de notre folklore. Poulenc avait déjà évité ce piège dans *Cocardes*. Il fait de fausses chansons populaires. Il invente une mélodie qui pourrait être aussi célèbre que n'importe quel refrain de notre enfance, mais qui garde le signe de sa personnalité ». Darius Milhaud, *Notes sur la musique*, p. 120. Source : « Francis Poulenc et *Les Biches* » (*Théâtre de S. de Diaghilev « Les Biches »*, Paris, 1924.)

²² Béla Bartók, *op. cit.*, p. 36.

harmoniques n'ayant pas de liens directs avec la musique populaire. Cette matière musicale, véritablement inventée par Poulenc, possède une couleur typiquement parisienne tout en étant parfaitement authentique. Dans ce cas, les idiomes populaires, métissés avec le style du compositeur, produisent un langage ayant en quelque sorte une double nationalité : savant et populaire ne font plus qu'un. Nous sommes en présence d'un troisième type de folklore, le folklore latent, que Poulenc nomme son « terreau musical » :

J'ai besoin d'une certaine vulgarité musicale comme une plante recherche le terreau.
La mauvaise musique, c'est pour moi la symphonie morne et pédante et non la chanson de Christiné ou de Jean Lenoir, quand elle vient à son heure et en son lieu²³.

Et ce que Bartók nomme « parfum » :

Il y a, enfin, une troisième façon pour laquelle l'influence de la musique paysanne peut se manifester dans les œuvres d'un compositeur. C'est ce qui se produit quand il ne se sert pas de mélodies paysannes ni des mélodies qui les imitent, pourtant sa musique dégage le même parfum (« air » dans le texte hongrois) que la musique paysanne. On peut dire alors que le compositeur a appris le langage musical des paysans et il en dispose aussi parfaitement qu'un poète dispose de sa langue maternelle²⁴.

Le folklore latent, s'apparente à la couleur générale dégagée par certaines œuvres. Il correspond davantage à une façon de faire qu'à de véritables citations populaires. Il s'agit de l'étape ultime : le compositeur s'est accaparé, imprégné du langage populaire. Il n'est plus possible de se référer à tel ou tel thème ou motif. C'est l'ensemble de l'œuvre qui dégage un « parfum » populaire. Ainsi, *Le Bal masqué*, *Les Mamelles de Tirésias*, *Le Concerto pour piano* mais aussi *L'Embarquement pour Cythère* ou *Les Soirées de Nazelles* dégagent cette atmosphère si typiquement nogentaise qui anime la musique de Poulenc. Bartók utilise le mot « parfum » pour décrire le folklore latent, Poulenc, lui, utilise le mot « terreau ». Les esthétiques des deux musiciens sont extrêmement différentes, mais nous savons que le compositeur français aimait et défendait la musique de son homologue hongrois. Par ailleurs, sans véritablement théoriser, car il n'aimait pas le faire, Poulenc arrive aux mêmes conclusions que Bartók. Dans la citation qui va suivre « parfum » devient « moelle » et Stravinsky est remplacé par Rimski et Balakirev :

Son art [celui de Bartók] est à la fois folklorique et cérébral. Il est hors de doute que Bartók, qui connaissait à fond la musique populaire des pays balkaniques, s'en est nourri non pas à la façon dont les Russes Rimski et Balakirev se sont servis de l'art populaire russe — chez eux, cette influence est à la surface. Chez Bartók, elle est devenue la moelle même de son œuvre²⁵.

²³ Francis Poulenc, « Mes maîtres et mes amis », *Conferencia*, 15 octobre 1935, p. 526.

²⁴ Béla Bartók, *op. cit.*, p. 46.

²⁵ Francis Poulenc, *À bâtons rompus, écrits radiophoniques*, p. 132.

En changeant quelques mots de ces lignes écrites pour présenter l'esthétique du compositeur hongrois, il est possible de définir le propre comportement de Poulenc vis-à-vis de la musique populaire. La musique populaire des pays balkaniques devient la musique populaire parisienne. Tout comme celui de Bartók, l'art de Poulenc est « à la fois folklorique et cérébral » : sa source d'inspiration est très souvent populaire et sa production est savante. Même si le compositeur français renie tout « truc » ou technique particulière²⁶, sa musique appartient à la tradition savante occidentale.

Afin de clarifier l'emploi du populaire dans l'œuvre de Poulenc et en guise de conclusion à cette sous-partie, nous proposons une seconde typologie. Dans son ouvrage consacré à Bartók²⁷, Pierre Citron relève, chez le compositeur hongrois, six « emplois » de musique populaire dans la musique savante :

On a pu compter, de façon un peu schématique, six sortes d'emploi, par Bartók, de la musique populaire. Au début, présentation de chansons populaires, avec un accompagnement neutre, très secondaire, un prélude et une conclusion ; démarche comparable, selon Bartók, « aux adaptations de chorals par Bach ». Puis, les airs passent à d'autres instruments, au piano en particulier, et leur harmonisation s'enrichit (*Noëls roumains* de 1915). Ensuite viennent la création d'une musique originale à partir de mélodies populaires (les *Huit Improvisations sur des chants populaires*, les *Trois Rondos sur des mélodies populaires*), puis la libre utilisation d'éléments populaires, mélodiques ou rythmiques, à l'intérieur d'une musique originale, l'élaboration d'une musique entièrement neuve dans le style populaire (ce que Moreux appelle le « folklore imaginaire ») et, enfin, l'intégration totale dans la musique originale d'un « esprit populaire », c'est-à-dire de principes harmoniques rythmiques ou structuraux issus de la musique populaire, à l'exclusion de toute formule reconnaissable²⁸.

Cette typologie peut s'adapter à la musique de Francis Poulenc. L'ensemble des œuvres citées ou analysées dans la troisième partie de cette thèse peut s'intégrer dans cette grille de lecture²⁹.

Premier emploi, « présentation de chansons populaires, avec un accompagnement neutre » :

- *Huit chansons populaires polonaises* (1934).

Deuxième emploi, « les airs passent à d'autres instruments, [...] et leur harmonisation s'enrichit » :

²⁶ Poulenc ne renie pas la technique compositionnelle mais se moque lorsqu'elle est présentée de façon ostentatoire (voir citation à propos de Messiaen et de son traité p. 58 de cette thèse).

²⁷ Pierre Citron, *Bartók*.

²⁸ *Ibid.*, p. 40.

²⁹ Nous nous inspirons d'une typologie établie par Franck Ferraty dans son ouvrage *Francis Poulenc à son piano : un clavier bien fantasmé*, p. 79.

- citation des deux premières mesures de la chanson *Swanee river* dans le *Concerto pour piano* (1949).

Troisième emploi, « création d'une musique originale à partir de mélodies populaires » :

- « Caprice italien », *Napoli* (1922-25) ;
- « Novelette n° 1 » (1927-28) ;
- certains thèmes populaires « déguisés » du *Bal masqué* (*La Petite Tonkinoise* et *Viens Poupoule*) ;
- *Suite française d'après Gervaise* (1935) ;
- le thème « déguisé » de *La Matichiche* dans le *Concerto pour piano*.

Quatrième emploi, « utilisation d'éléments populaires, mélodiques ou rythmiques, à l'intérieur d'une musique originale » :

- « Prélude », *Rapsodie nègre* (1917) ;
- *Aubade* (1929) ;
- « Prélude et air de bravoure », *Le Bal masqué* (1932) ;
- *Concerto pour deux pianos* (1932) ;
- « Violon », *Fiançailles pour rire* (1939) ;
- « Fêtes galantes », *Deux Poèmes de Louis Aragon* (1943) ;
- « Vous n'écrivez plus », *Parisiana* (1954) ;
- *Mamelles de Tirésias* (certaines danses populaires sont suggérées).

Cinquième emploi, « élaboration d'une musique entièrement neuve dans le style populaire » :

- *Toréador* (1918) ;
- *Quatre Chansons pour enfants* (1934-35) ;
- « Petite ronde », « Valse Tyrolienne », *Villageoise, petites pièces enfantines* (1933) ;
- *Les Chemins de l'amour* (1940) ;
- *Le Disparu* (1947) ;
- *L'Embarquement pour Cythère* (1951).

Sixième emploi, « l'intégration totale dans la musique originale d'un « esprit populaire » :

- *Chanson à boire* (1922) ;
- *Chansons Gaillardes* (1926) ;
- *Le Bal masqué* (1932) ;
- *Les Soirées de Nazelles* (1930-36) ;
- *Chansons villageoises* (1942) ;
- *Les Mamelles de Tirésias* (1938-44) ;
- *Le Concerto pour piano* (1949) ;
- *La Dame de Monte-Carlo* (1961).

Les emplois 1 et 2 sont très rares chez notre compositeur. Ce dernier préfère la création à l'arrangement musical. Pour autant, il n'exclut pas les citations (cependant transformées) ou plus exactement les évocations de mélodies populaires préexistantes. Elles servent de terreau, de matière première à des œuvres d'essence ou de nature savante. Du point de vue structurel, ces citations apparaissent généralement après un thème propre au compositeur. Les partitions représentant une chanson ou une danse font plus facilement appel à des thèmes issus de l'imagination de Poulenc mais très proche de la musique populaire. De cet emploi naît un langage traversé d'un « esprit populaire » qui peut se passer facilement de tout emprunt populaire. Ce métissage parfaitement assimilé permet l'élaboration d'une langue musicale qui se veut à la fois populaire et savante : Poulenc invente son propre folklore tout en restant qualifiable de musicien d'élite. Pourtant, de nombreux écrits du compositeur laissent apparaître un besoin de justification face à ce mélange des genres. D'un côté, il prône la séparation sociale, d'un autre, il pratique sans réserve l'encanaillement musical. Nous avons déjà amorcé de nombreuses pistes concernant ce versant du compositeur : ambiguïté vis-à-vis de ces origines sociales et besoin de se situer dans une certaine élite musicale. Une dernière étape de cette étude consistera à comprendre plus en profondeur ce signe de distinction du compositeur.

Les exemples musicaux de ce paragraphe ont été retenus pour leurs qualités mélodiques. Un autre aspect faisant allusion au style populaire dans l'œuvre de Poulenc mérite autant notre attention : il s'agit des rythmes de danse.

3.1.2. Des rythmes de danse

Bien que conventionnel, le rythme est essentiel dans le discours musical de Poulenc. Notre compositeur préfère la rigueur d'un tempo régulier à la souplesse d'un *rubato* romantique³⁰. C'est en partie pour cette raison que nombre de ses pièces d'influence populaire font référence à un rythme de danse bien carré. Cette tendance s'inscrit dans une tradition française prônant la clarté et la symétrie :

[...], nous pouvons affirmer que cette valorisation du passé musical est davantage liée au mythe de la « clarté » et de la « simplicité », qu'à ses formes et ses techniques d'écriture. Les compositeurs de la fin du XIX^e siècle désireux de retrouver la clarté et la simplicité de l'époque

³⁰ « On chercherait d'ailleurs en vain dans toute ma musique plus de dix mesures de *rubato* ». Francis Poulenc, *À bâtons rompus, écrits radiophoniques*, p. 204. « [...] je hais le *rubato* (en ce qui me concerne s'entend). Une fois un tempo adopté, il ne faut en changer à aucun prix jusqu'à ce que je l'indique. Ne jamais allonger ou raccourcir un temps. Cela me rend fou. Je préfère toutes les fausses notes du monde ». Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 32.

classique se tournent certes vers le modèle de la danse qui, grâce à sa structure métrique, donne à ces compositions une impression de clarté et de précision, mais l'utilisation de ces formes musicales ne permet pas d'identifier une esthétique précise et homogène³¹.

Une grande partie des œuvres évoquées et analysées³² dans cette thèse font référence à des danses populaires. « Fêtes galantes », des *Deux Poèmes de Louis Aragon*, se développe sur un rythme endiablé de fox-trot. Bien sûr, il ne s'agit pas d'une véritable danse, qui serait d'ailleurs indansable (noire = 152), mais d'un hommage à la danse ou plus exactement d'une étude de fox-trot. « Vous n'écrivez plus », tiré de *Parisiana*, reprend le même principe mais avec une harmonie plus proche du jazz : circuits d'accords, pont modulant agrémentent cette mélodie. « Le Discours du Général » est construit sur la structure rythmique d'une polka. Mais c'est surtout *L'Embarquement pour Cythère* qui évoque le mieux le monde de la danse populaire. En effet, nous sommes en présence d'une véritable valse musette écrite dans le plus pur style parisien. La rigueur de son rythme et son tempo enlevé la rapproche de l'esthétique du musette. Le rythme serré de cette pièce et ses thèmes simples et directs sont des clins d'œil à la valse parisienne.

L'examen approfondi des partitions du *Bal masqué* et des *Mamelles de Tirésias* révèle un nombre important d'appropriation de rythme de danses populaires. Dans ces pièces de caractère lyrique, le rythme de la danse n'est pas un prétexte de divertissement. Son emploi est d'ordre purement esthétique et suggestif. Une marche rapide peut évoquer la précipitation d'un personnage ou une situation loufoque. Une valse légère suggère une situation irréelle et fantastique.

Dans *Le Bal masqué*, Poulenc introduit un tango (chiffre 68) et un rythme de marche (chiffre 71) dans le final. Sans être indiqués sur la partition, d'autres rythmes de danses parcourent l'œuvre. Dans le premier mouvement, « Prélude et air de bravoure », le piano produit un accompagnement de marche rapide. Dans le second mouvement, « Intermède », les temps 1 et 2 de la mesure à 2/4 sont régulièrement accentués par la main gauche du piano. L'effet rythmique produit assimile ces pièces à des marches, des polkas ou des fox-trots. « Bagatelle », le quatrième mouvement est une pièce virtuose pour le violon. Le piano dialogue avec ce dernier. Encore une fois, la main gauche du pianiste suggère un rythme de marche en appuyant des intervalles de quinte sur chaque temps.

Le rythme de ces derniers exemples repose sur des cellules simples binaires. L'accompagnement en pompes prédomine. Cette formule rythmique se voit souvent assortie

³¹ Bianca Robichaud, *Les Six, conséquence d'une identité nationale : lien entre discours politique de la droite nationaliste et le discours esthétique du Groupe des Six*, p. 213.

³² Voir fiches analytiques en annexes.

de tempos extrêmement rapides. Ces pièces sont donc difficilement dansables. La danse n'est que suggérée ou « peinte » mais en aucun cas photographiée. Ce procédé se réfère à certaines pièces légères du XIX^e siècle : les *Valses* et les *Mazurkas* de Chopin sont les exemples les plus célèbres. Mais, à la différence du compositeur polonais, Poulenc est plus incisif et n'« anoblit » pas les rythmes populaires. Il les utilise sans en atténuer leur brillance et leur balancement.

La structure des *Mamelles de Tirésias* est celle d'un opéra bouffe mais son contenu ressemble à celui d'un tour de chant. En effet, chaque scène se divise en une ou plusieurs pièces dont le caractère musical ressemble à certains airs de music-hall. Les chansons parisiennes du début du XX^e siècle étaient souvent composées sur des structures de musiques de danse, Poulenc organise de la même façon les airs de son opéra.

Ainsi, la seconde partie du grand air de Thérèse (acte I, scène 1) prend la forme d'une valse musette (chiffre 28). Le style de l'opéra-comique reprend ses droits à partir du chiffre 30 mais la scène se termine par une valse espagnole. La scène 4, le duo de Lacouf et Presto, s'articule sur la structure d'une polka chantée. Par sa brillance et sa rigueur rythmique, la scène finale du premier acte s'apparente aux plus belles pages de l'opérette française mais aussi aux tableaux de fin des revues dansées et chantées des Folies Bergère, lieu fréquenté par Poulenc.

Le premier air du second acte des *Mamelles de Tirésias* ressemble à une gigue ou plus précisément à une marche en 6/8, cette dernière danse étant plus typiquement française. Un peu plus loin, scène 4, le duo du père et d'un de ses fils repose sur un accompagnement de « pompes ». L'écriture de cet air penche plus du côté de l'opéra ; des ruptures harmoniques (nombreuses modulations) et rythmiques (points d'orgues, ralentissements) confèrent à cette scène un caractère dramatique. Cependant, à trois reprises, le compositeur indique sur la partition « surtout sans ralentir » ; la musique doit garder son caractère rythmique malgré les quelques inflexions de tempo indiquées.

Cette dualité entre effets lyriques et populaires est constante chez Poulenc ; la fin de ce second et dernier acte alterne les deux styles de façon continue. Le tableau final (scène 8) se divise en deux parties :

- la première est une valse plutôt enlevée (blanche pointée = 84) et reprend des éléments thématiques de l'air de Thérèse (acte I) ;

- la seconde est un presto en 2/4 digne d'un final des Folies Bergère : les chanteurs solistes et le chœur, face au public, alternent des formules mélodiques à la fois simples et percutantes.

Dans ces deux œuvres, *Le Bal masqué* et *Les Mamelles de Tirésias*, la danse populaire apparaît de façon régulière. Elle est surtout liée au style « chansons parisiennes » car ces dernières s'appuyaient très souvent sur des danses chantées. Les danses les plus souvent « peintes » par Poulenc dans ces deux œuvres sont :

- la marche³³, sous l'influence du jazz, très présente dans les bals populaires dès 1910 ;
- la valse musette fort en vogue dès le début du siècle ;
- le tango également à la mode en cette période ;
- la polka, danse démodée que Poulenc utilise à des fins comiques (duo de Lacouf et Presto dans *Les Mamelles de Tirésias*).

Dans des œuvres ne faisant aucune allusion à la danse, il est possible de retrouver des traces indirectes de rythmes populaires. Prenons par exemple *La Dame de Monte-Carlo*. Cette pièce est mélancolique et suave ; il semble difficile de lier ce monologue à une danse. Cependant, par son aspect langoureux, cet ouvrage peut évoquer une ballade de jazz. Il est fort certain que Poulenc n'a en aucun cas voulu évoquer un *slow* ou une ballade en composant cette œuvre. Pourtant, son tempo lent, ses douces harmonies de 9^{es} et d'accords altérés, son orchestration limpide et transparente s'apparentent à un thème de jazz. Nous pensons aux ballades enregistrées par Charlie Parker en 1949 sur son album *Bird with strings*. Comme la voix de soprano de *La Dame de Monte-Carlo*, le saxophone s'envole sur un doux tapis de cordes. Le monologue de Poulenc est proche des arrangements des morceaux de jazz pour cordes ou petits orchestres classiques des années 50. Par ailleurs, dans son *Journal de mes mélodies*, le compositeur ne cache pas ses clins d'œil au music-hall dans son orchestration de *La Dame de Monte-Carlo* :

L'orchestration, assez semblable à celle de *la Voix humaine*, comporte quelques touches furtives de batterie : un vibraphone, employé artificiellement comme au music-hall, une pincée de castagnettes, un coup de tam-tam à la fin³⁴.

Ce recours aux danses populaires chez Poulenc s'associe bien sûr à sa volonté d'écrire des « portraits de music-hall » mais relève également d'un contexte historique bien particulier. En effet, durant la période des années folles (les dix années qui suivent la fin de la Première guerre), tout Paris veut danser :

On se mit à danser à n'importe quelle occasion et dans n'importe quelle tenue. 1919 fut l'année où se déclara un goût exacerbé de la danse. On se rattrapait de l'abstinence des jours de guerre

³³ Elle prend aussi le nom de *one step*, *two step*, et *quick step*.

³⁴ Francis Poulenc, *Journal des mes mélodies*, p. 63 (déjà cité p. 118 de cette thèse).

et de quatre ans d'absence des hommes. Comme le dit Elisabeth de Gramont³⁵, « Un certain public attendait depuis quatre ans, la jambe arquée et la hanche cambrée, la reprise possible des tangos et des fox-trots ». Henry Gidel, biographe de Georges Feydau, raconte qu'en 1919 on dansait dans le foyer des théâtres pendant l'entracte et que l'on entendait un « oh ! » de déception lorsque l'on entendait la sonnette³⁶.

Par ailleurs, les jeunes intellectuels de cette époque, marqués et traumatisés par le carnage de la guerre deviennent de fervents ennemis de l'Armée, de l'Eglise et de toute forme d'« establishments littéraires ou artistiques »³⁷. Sous cette influence, de nouveaux mouvements artistiques naissent : le surréalisme et le dadaïsme. Nous l'avons déjà vu, c'est pendant cette période que se développent les idées de Cocteau et des Six. Tout ce qui est populaire devient objet d'étude artistique. Ainsi, se développe l'intérêt pour :

- les artistes de cirque (incarnés par les clowns Fratellini et Barquette trapéziste androgyne) ;
- les Puces et leurs objets (Breton, « pape du surréalisme » est un chineur assidu) ;
- les fêtes foraines ;
- les quartiers glauques et les rues « à filles » ;
- les bals musettes et l'accordéon (L'accordéoniste Emile Vacher est régulièrement engagé pour des soirées mondaines³⁸). À noter que peu de musiciens « savants » écriront pour cet instrument (mis à part Jean Wiéner et son *Concerto pour accordéon*, 1962). L'encanaillage aurait-il ses limites ?

Une grande partie de la société bourgeoise des années 20, dont fait partie Poulenc, accepte des extravagances et des libertés dans le domaine social. L'élite intellectuelle s'éloigne des grands bals parés pour aller s'encanailler. Le 26 mai 1919, Jean Cocteau écrit dans *Paris-Midi* :

C'est au bal musette qu'il faudrait chercher une jeunesse. Déjà ses polkas, ses quadrilles excitaient les compositeurs modernes au cirque Médrano lorsque le charmant Bastien exécute ses exercices en « jokey d'Epsom ». Stravinsky emploie les motifs et les timbres populaires russes. Auric, Durey, Milhaud, Poulenc doivent puiser à cette source, chez nous³⁹.

Francis Poulenc, jeune adulte, baigne dans ce monde de la danse populaire. Cocteau et les Six s'accaparent cette mode. C'est ainsi que le Bœuf sur le toit, lieu de rendez-vous de

³⁵ Elisabeth Antoinette Corisande de Gramont (1875-1954), femme de lettre et aventurière française.

³⁶ Henri Joannis-Deberne, *Danser en société*, p. 121.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Article cité dans Jean Cocteau, « Le Rappel à l'ordre » (1/1918-1926), dans *Œuvres complètes vol. 9*, p. 93.

toute l'intelligentsia parisienne, combine deux espaces. Le premier fait office de restaurant bar, le second est un dancing.

Plus aristocratique sont les bals costumés organisés entre 1920 et 1940 par Etienne de Beaumont⁴⁰ que Poulenc fréquente. Le célèbre mécène organise, dans son hôtel de la rue Duroc, des soirées costumées qui défrayent la chronique parisienne. Lors de ces bals masqués, il n'était pas impossible de voir apparaître Jean Cocteau en Mercure, Misia Sert en Espagnole, Lucien Daudet en spectre de la rose. Puis le comte de Beaumont se passionne pour les bals à thèmes : bal des jeux avec Radiguet en stand de tir, Hélène Soutzo⁴¹ en arbre de Noël, Poulenc et Milhaud en footballeurs. Ces manifestations ont servi de modèle à Radiguet pour le *Bal du comte d'Orgel* (paru en 1924) et ont certainement influencé Poulenc dans la composition de son *Bal masqué*.

À travers son goût de la danse et des bals masqués, le caractère de Poulenc se révèle. Plus que compositeur « moine et voyou », l'homme populaire et aristocrate se dessine. Cette ambivalence parcourt son œuvre. Poulenc ne cherche pas à styliser gentiment une danse à la mode, il préfère en faire surgir ce qu'elle a de plus sauvage et de plus vulgaire. Certains traits populaires deviennent chez lui des éléments de langage dépassant le cadre du simple effet de divertissement ou de légèreté. Le rythme n'est pas la seule composante de la musique populaire. Notre compositeur s'inspire, s'imprègne (ou est déjà imprégné depuis sa tendre enfance) de la gouaille parisienne. À nouveau, le peintre, et non le technicien de la musique, s'exprime.

3.1.3. Des effets vocaux inspirés par la gouaille parisienne

Dans les lignes qui vont suivre, nos propos vont parfois dépasser le cadre de l'analyse des partitions. En effet, certaines habitudes vocales pratiquées en France jusqu'au début des années soixante appartiennent au domaine de l'interprétation et non de l'écriture musicale. Notre intention est de mettre en relief quelques aspects vocaux de l'époque du compositeur. Une fois encore, le savant et le populaire se côtoient. Sans aller jusqu'à imiter la vocalité des chanteurs populaires, l'artiste lyrique doit faire parfois des clins d'œil faubouriens au public.

⁴⁰ Comte Etienne de Beaumont (1883-1956), célèbre mécène.

⁴¹ Hélène Soutzo (1881-1966), épouse de Paul Morand.

La « version historique » des *Mamelles de Tirésias*⁴² permet une bonne appréhension des habitudes vocales en vigueur à cette époque. Dans cet enregistrement de 1953 (EM 5655652), la distribution est la suivante :

- André Cluytens, direction ;
- Chœur et orchestre du Théâtre national de l'Opéra-Comique ;
- Denise Duval, Thérèse, Tirésias, la cartomancienne ;
- Marguerite Legouhy, la marchande de journaux, une grosse dame ;
- Jean Giraudeau, le mari ;
- Emile Rousseau, le gendarme ;
- Robert Jeantet, le Directeur ;
- Julien Thirache, Presto ;
- Frédéric Leprin, Lacouf ;
- Serge Rallier, le journaliste ;
- Jacques Hivert, le fils ;
- Gilbert Jullia, le monsieur barbu.

Du point de vue historique, ce document est le reflet de ce qui se pratiquait dans les années cinquante au théâtre et à l'opéra. D'une façon générale, les chanteurs de cette distribution respectent les principes de la prononciation scénique. Celle-ci s'appuie sur des habitudes archaïques de l'époque des grands classiques. Ces pratiques qui tendent à disparaître de nos jours peuvent étonner l'auditeur du XXI^e siècle. Cette prononciation théâtrale, pratiquée sur les grandes scènes et dans les cours d'art dramatique mérite d'être rappelée. Georges Straka⁴³ la résume ainsi :

[...] on entend par exemple la voyelle è ouverte et longue dans *mes, tes, ses* ou *les désirs* etc., bien qu'elle soit fermée et brève (ou légèrement allongé) dans la prononciation correcte d'aujourd'hui [...]; de même æ inaccentué s'entend ouvert dans *pleurer, pleuré, pleurez, fleurir, heureux*, etc., bien qu'il soit normalement fermé. Les rimes classiques *filis : ensevelis* ou *Pyrrhus : confus*, etc., exigent la suppression de l'-s final [...] ce qui est contraire à la prononciation actuelle ; de même *mœurs* sans -s n'est qu'un vestige de l'ancienne prononciation. Le rythme des vers oblige les acteurs et les récitateurs à prononcer tous les *e* caducs ; ainsi par ex. dans *je ne te reconnais pas*, [...] bien que la prononciation normale supprime un *e* sur deux ; en diction, on prononce même les *e* à la finale des mots [...], quand ces mots se trouvent à l'intérieur du vers, et dans le corps des mots entre deux consonnes (*durement, rappelant, ennemi*, etc.) [...]. Les finales accentuées -ées, -ie, -ue se prononcent plus ou moins allongées par rapport aux finales -é, -i, -u, [...]. Le rythme des vers oblige aussi à prononcer, dans des mots tels que *marier, ancien, lien, miette, nation, fiancé, mystérieux, louons, Louis, buée, ruine*, etc., les groupes *i, u, ü + voyelle* en deux syllabes ; [...]. En ce qui concerne les liaisons, on fait, en diction, « toutes celles qui sont possibles, non seulement dans l'intérieur d'un groupe rythmique, mais même d'un groupe au suivant, même par-dessus une coupure grammaticale » (Grammont, *Prononciation française*, p. 135). [...] Parmi d'autres traits archaïques de cette prononciation, citons encore l'articulation apicale du *r* (*r* roulé), le maintien

⁴² Francis Poulenc, *Les Mamelles de Tirésias, Le Bal masqué*, chœurs et orchestre du théâtre national de l'Opéra-Comique, orchestre de la Société des Concerts du conservatoire.

⁴³ Georges Straka, *La Prononciation parisienne, ses divers aspects et ses traits généraux, (Introduction à l'étude du français moderne)*, p. 8.

de la consonne *h* aspirée [...]. Par ailleurs, la prononciation théâtrale est marquée par certains traits artificiels (comme l'ouverture exagérée des voyelles *è* et *ò*) qui, le plus souvent possible, s'expliquent par le besoin de donner aux sons le plus de sonorité possible, afin qu'ils portent loin⁴⁴.

Bien sûr, il ne faut pas voir dans cette pratique une volonté de zèle ou d'archaïsme pédant mais un moyen permettant aux acteurs de donner aux sons le plus de timbre possible, afin qu'ils portent loin. Par ailleurs, cette prononciation liée à une parfaite articulation permet une bonne compréhension du texte⁴⁵. Mais, la lecture de ces règles de prononciation scénique donne l'impression de lire un véritable manuel technique. L'excès de cette pratique va finalement à l'encontre d'une prononciation actuelle (l'auteur souligne cette opposition « ce qui est contraire à la prononciation actuelle ») et peut créer une certaine incompréhension chez un public non averti qui ne connaît pas ces codes.

Les scènes 3, 4 et 5 de l'acte II, dans la version enregistrée de 1953 des *Mamelles de Tirésias* sont particulièrement éloquentes quant à ce type de prononciation. Mais, n'oublions pas que nous sommes en présence d'un opéra bouffe. Un bon chanteur lyrique doit être également un bon comédien et, tout en respectant la prosodie et les règles de prononciation théâtrale, il doit jouer et interpréter un personnage⁴⁶. À l'instar de la notion de « portrait de music-hall », chère à Poulenc, le comédien chanteur doit parfois intégrer dans sa voix quelques éléments populaire sans pour autant aller jusqu'à la vulgarité.

Dans l'« enregistrement historique » des *Mamelles de Tirésias*, le duo de Presto et Lacouf est particulièrement éloquent. En effet, les deux chanteurs, Julien Thirache (Presto) et Frédéric Leprin (Lacouf), s'approprient vraiment leur rôle. Aussi bons comédiens que chanteurs, ils « maquillent leur voix » afin de donner l'impression aux auditeurs d'être en présence de deux personnes ivres. Cette interprétation, connue et enregistrée du temps de Poulenc, est le reflet de la volonté du compositeur, certes, mais aussi d'un très bon travail vocal et théâtral des deux chanteurs. Ces derniers ne se contentent pas de suivre avec soin la partition : ils transforment leur voix afin de donner l'illusion à l'auditeur d'être en présence

⁴⁴ *Ibid.*, p. 8-10.

⁴⁵ Poulenc se plaignait souvent des mauvaises interprétations de ces œuvres vocales. Le 3 novembre 1939, il écrit : « Horrible journée !!! Une dame vient de miauler, un quart d'heure durant, à la radio des mélodies qui pourraient bien être de moi ! Ah ! les chanteuses qui n'écoutent que leur instinct ! Je devrais dire leurs instincts car je suppose celle-ci douée pour tout autre chose que la musique ». Francis Poulenc, *Le Journal de mes mélodies*, p. 13. Huit ans plus tard, dans une émission radiophonique de la série *À bâtons rompus*, il annonçait que : « [...] l'émission de ce soir me fera beaucoup d'ennemies dans le clan des chanteuses professionnelles mais tant pis, je n'hésite jamais à dire ce qu'il me plaît ». Francis Poulenc, *À bâtons rompus, écrits radiophoniques*, p. 181.

⁴⁶ « Sur les scènes où l'on joue des pièces modernes, ainsi qu'au cinéma, les acteurs emploient avec raison la prononciation correspondant à celle du milieu auquel appartiennent les personnages qu'ils interprètent ». Georges Straka, *op. cit.*, p. 8.

de deux ivrognes sortis des faubourgs de Paris. Ainsi, ils n'hésitent pas à évoquer la prononciation populaire parisienne de leur époque sans pour autant la caricaturer. À l'écoute de ce duo nous constatons⁴⁷ :

- la présence de nombreux accents d'insistance sur la première syllabe des mots, « avec mon vieux Lacouf », « Monsieur Presto, je n'ai rien gagné, rien gagné », « il le faut »⁴⁸ ;

- l'accentuation et l'allongement de la syllabe prétonique (« voyelle qui précède immédiatement la syllabe finale portant l'accent normal dit d'intensité »⁴⁹), *Zanzibar* ;

- l'articulation très reculée des *r* (« son raclant, désagréable à l'oreille »⁵⁰), « Vous êtes à *Paris* ».

Cette interprétation dépasse le cadre écrit de la partition de Poulenc. Mais la lecture de cette dernière peut donner aux chanteurs quelques pistes. Ainsi, les ports de voix (glissandos vocaux sur des intervalles en principes supérieurs ou égaux à la tierce) sont indiqués sur le texte musical et non improvisés. De plus, ils correspondent très souvent à un accent d'insistance (« avec mon vieux Lacouf »). Dans ce duo, les ports de voix sont accompagnés de l'indication *molto* afin de bien insister sur l'état d'ébriété avancée des deux protagonistes. En effet, des hommes saouls ne chantent jamais de grands intervalles avec une grande précision.

Les Chemins de l'amour (1941) illustrent également ces habitudes vocales de l'époque. Cette mélodie, ou plus exactement cette chanson, fait partie de la musique de scène composée par Poulenc pour la pièce de Jean Anouilh *Leocadia*. Cette valse se détacha très vite de son contexte et devint le succès que chacun connaît. Encore une fois, l'« enregistrement historique » permet d'apprécier la phonologie de l'œuvre, la partition de Poulenc ne nous renseignant pas suffisamment. Nous nous référons bien sûr à la version enregistrée par Yvonne Printemps en 1941⁵¹. La voix de la chanteuse a la particularité de

⁴⁷ Nous sommes arrivé à ces constatations grâce à l'ouvrage suivant : Georges Straka, *op.cit.* Cette étude a été publiée en 1952, elle est donc contemporaine de l'enregistrement « historique » des *Mamelles de Tirésias* (1953).

⁴⁸ Ces accents d'insistances sur les premières syllabes des mots ne sont pas le monopole d'une prononciation parisienne populaire. L'analyse de la prosodie musicale d'Arthur Honegger met en évidence que : « Cette mise en valeur quasi systématique de la première syllabe sur les temps ou les temps forts, voire par des accents supplémentaires, est ainsi la marque de la prosodie musicale honeggerienne. Elle se justifie par la volonté d'éclaircir la compréhension du texte chanté dans la mesure où le début des mots riches sémantiquement est ainsi souligné. Elle est proche d'une certaine tentation prosodique caractérisant d'ailleurs les orateurs [...] ». Pascal Lécroart, *Paul Claudel et la rénovation du drame musical*, p. 142.

⁴⁹ Georges Straka, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁵¹ Francis Poulenc « Les Chemins de l'amour », Yvonne Printemps (soprano), Marcel Cariven (direction), dans *Airs et mélodies*.

naviguer entre un timbre lyrique et un timbre plus léger, voire populaire. En effet, les ports de voix sont extrêmement nombreux et paraissent parfois camoufler une justesse fragile. Par ailleurs, à l'instar de beaucoup de chanson de l'époque, l'accompagnement double systématiquement la mélodie : Poulenc voulait-il « aider » la chanteuse ? De cette fragilité naît une émotion qui fait tout le charme de cette version. Il est intéressant de comparer cet enregistrement avec ceux réalisés postérieurement par des artistes lyriques : leur technique est bien sûr beaucoup plus solide mais les ports de voix sont toujours présents, l'esthétique de la version originale perdure. Tout comme pour *Les Mamelles de Tirésias*, l'enregistrement historique est un précieux document qui complète la source écrite de l'œuvre. Il augmente la partition et permet aux interprètes contemporains de s'inspirer, ou aux contraires de s'éloigner, des esthétiques du passé.

Les Chemins de l'amour sont une exception dans la production de Poulenc. En effet, le compositeur a surtout écrit des mélodies destinées à des artistes lyriques, rarement des chansons. Lors de nos précédentes analyses, nous avons examiné des mélodies ayant quelques aspects populaires : le langage mélodico-harmonique, le rythme et les formes de ces pièces étaient au cœur de nos propos. Du point de vue vocal, ces œuvres s'adressent à des chanteurs lyriques possédant une solide technique, mais, çà et là, apparaissent des indications poussant l'interprète à changer le timbre de sa voix afin de lui donner une apparence plus populaire, plus parisienne. Ces clins d'œil sont bien sûr très discrets, il ne s'agit pas d'imiter un numéro de music-hall et encore moins de se moquer des chanteurs de cabarets. Il s'agit de rendre hommage au folklore urbain et surtout de créer un climat populaire s'accordant avec le texte. Bien sûr, ce procédé n'est pas nouveau, des cas similaires existent dans le répertoire de la musique légère et de l'opérette. Mais il est intéressant de souligner, dans le cas de Poulenc, une volonté d'écrire dans un style élaboré et savant une musique faisant des clins d'œil aux musiques populaire et légère sans toucher pourtant le public habitué au music-hall. Le compositeur écrit des mélodies et non des chansons. Il demande parfois aux interprètes d'évoquer une certaine ambiance populaire tout en restant dignes d'une salle de concert.

Ainsi dans « Fêtes galantes » extrait des *Deux Poèmes de Louis Aragon*, le chanteur doit exagérer la muette de « voirie » et chevroter sur « Marie » afin de bien insister sur la rime de façon ostentatoire à la manière des chanteurs de cabaret. Poulenc donne également des indications de caractère : « guilleret », « pointu (fausset) », « très violent » et « très marqué ». Cette brève mélodie de 34 mesures (à 152 à la noire) se voit ainsi parée de nombreuses mentions, de nombreuses *didascalies* telle une petite scène d'opéra.

La voix peut être aussi travestie ; le procédé préféré de Poulenc est la voix de fausset. Ce principe consiste à faire chanter des voix d'hommes dans des registres suraigus. Il est fréquent dans les chansons populaires parisiennes et il permet de souligner l'ironie, la moquerie ou tout simplement d'évoquer un personnage féminin ou un enfant. Chez Poulenc, cette technique peut figurer l'angoisse, comme en témoigne les dernières mesures du *Bal masqué* :

Mosso (noire = 116)



Exemple 36 : Francis Poulenc, « Finale », *Le Bal masqué* (1932), Paris, Salabert, 1932, p. 74

Dans l'entracte des *Mamelles de Tirésias*, la voix travestie est utilisée de façon théâtrale afin d'évoquer les voix des nouveaux-nés :

Très violent



Exemple 37 : Francis Poulenc, « Entracte » *Les Mamelles de Tirésias* (1938-1944),
réduction pour piano et chant, Paris, Heugel, 1947, p. 78

Ces divers effets vocaux, roulement des « r », prononciation faubourienne, ports de voix, voix de fausset apparaissent régulièrement dans les chansons populaires parisiennes du début du XX^e siècle. *Le Bal masqué*, *Les Mamelles de Tirésias* et quelques mélodies ont illustré nos propos : ces pièces présentent de nombreux aspects musicaux populaires. Dans le corpus vocal de Poulenc, il existe un ouvrage qui, par certains aspects que nous avons déjà évoqués, s'inscrit dans la galerie des « portraits de music-hall : il s'agit de *La Dame de Monte-Carlo*. Vocalement, ce monologue lyrique ne se prête pas à des effets populaires ; son écriture est trop lyrique. Cependant, le texte de Cocteau était originellement destiné à

Marianne Oswald (1901-1985), actrice et chanteuse⁵². Cette pièce, même uniquement lue, s'apparente au style de la chanson réaliste. La mélancolie, le dolorisme et l'évocation permanente du passé sont les thèmes dominants de ce monologue. Par conséquent, malgré sa brillante écriture lyrique, la version de Poulenc de *La Dame de Monte-Carlo* évoque, chez l'auditeur, les souvenirs des grandes complaintes de Piaf, Fréhel ou de Damia. Ces grandes personnalités de la chanson et d'autres (nous pensons à Maurice Chevalier) influenceront Poulenc tout au long de son existence. Cette influence apparaît sur le plan littéraire, comme nous venons de le constater avec le choix du texte de Cocteau (*La Dame de Monte-Carlo*) mais aussi sur le plan musical. Certaines mélodies du compositeur prennent parfois l'allure de chansons.

3.1.4. L'influence de la chanson

À travers l'examen de la thématique, du rythme et de la vocalité d'un certain corpus de Poulenc, il paraît évident que la chanson parisienne a beaucoup apportée au compositeur⁵³. Dans nos exemples précédents, le style de la chanson de music-hall sert de modèle de façon « visuelle ». Poulenc fait des portraits de music-hall et non de simples imitations. En guise de conclusion, nous proposons l'analyse de trois mélodies qualifiables de chansons tant le compositeur s'approprie ce style : *Toréador* (1918), *Les Chemins de l'amour* (1940) et *Le Disparu* (1947).

En 1918, notre compositeur écrit une chanson hispano-italienne. Il s'agit, en quelque sorte, d'une commande de Jean Cocteau formulée ainsi :

⁵² Il est intéressant d'écouter la version originale de *La Dame de Monte-Carlo* : Jean Cocteau, « La Dame de Monte-Carlo », Marianne Oswald (chant et diction) et Valdo Garman (piano) le 19 février 1936 dans *L'Art de Marianne Oswald*.

⁵³ Ce « terreau » musical avait déjà influencé Satie, compositeur très important aux yeux de Poulenc. Mieux encore, le Maître d'Arcueil avait été un « acteur » du music-hall et un précurseur des Six : « Satie pressent que la “fracture sociale” de la musique est en marche et que la société bourgeoise est en train de confisquer la musique classique ; comme de nombreux compositeurs européens, il ne veut pas se couper des musiques populaires et, à l'instar des plus grands du passé, il cherche un folklore populaire, un terreau musical dans lequel enraciner la nouvelle musique : ce sera pour la France la chanson française et les rengaines des faubourgs et de la Butte, parfois les vieilles chansons populaires anéanties par la révolution française et ressuscitées, avec un chauvinisme maladroit, par Vincent d'Indy, puis, après la guerre de 1914, de façon plus opportuniste par le Groupe des Six. Là aussi Satie se révèle un avant-gardiste prophétique et, dans ces nouvelles œuvrettes dites de circonstance [chansons composées dans les années 1900], loin de se renier — comme beaucoup l'ont affirmé—, il conserve, pour ceux qui savent écouter, non seulement sa marque de fabrique, mais il fonde en tâtonnant parfois, avec cette prescience implacable qui le caractérise, les prémices de la révolution esthétique, à la française, de la musique du XX^e siècle, à laquelle d'autres sauront, par une révolution du langage, donner l'envergure que l'on sait ». Jean-Pierre Armengaud, *Erik Satie*, p. 305.

Voici votre tâche pour la séance Music-Hall-Colombier. Je donne à chacun sa tâche sans lui dire celle des autres pour conserver une atmosphère de surprise.

1. Une chanson espagnole ci-jointe que je vous prie de faire sans le moindre humour avec la tradition espagnole de Bobino⁵⁴ — des « Carmencita a a » « Toréador o or » etc. et vitesse cassée au bout de chaque vers pour les strophes en « e ». Il faut que ni le poète ni le musicien ne se soient aperçus de la méprise⁵⁵. Ne mélanger pas d'italien, le musicien n'a vu que du feu. Il faut qu'on puisse chanter la chanson sérieusement à Bobino par exemple. [...]»⁵⁶

Cette chanson est donc une farce écrite sur un texte humoristique de Cocteau, l'idée étant de rendre hommage au music-hall à travers un spectacle donné au Vieux Colombier. Différents artistes collaborent à ce projet mené par Jean Cocteau et chacun doit apporter sa pierre à l'édifice :

Pierre Bertin⁵⁷ à cette époque, aidé par un groupe de musiciens, d'écrivains et de peintres (Satie, Auric, Honegger, moi-même, Cocteau, Max Jacob, Cendrars⁵⁸, La Fresnaye⁵⁹, Kisling⁶⁰, Derain⁶¹, Fauconnet⁶²), voulait donner, au Vieux-Colombier, une série de spectacles-concerts dans un style Bobino supérieur⁶³.

Cette chanson s'articule autour d'une forme couplets/refrain, une petite ritournelle sert d'introduction et réapparaît après chaque refrain. Cette ritournelle, très malicieuse, ne révèle pas le caractère hispanisant de la pièce. Cette phrase repose sur un enchaînement harmonique très courant dans le monde de la chanson et du jazz : l'anatole. Il s'agit d'un cycle, d'une boucle d'accords faisant entendre successivement les degrés I, VI, II, V. Ce motif tournant en boucle, le chanteur ou le soliste peut commencer de chanter après un certain nombre de motifs, à condition bien sûr de partir sur le premier degré. Ce procédé est très souvent utilisé dans le monde du music-hall et du cabaret dans la mesure où il est fréquent qu'une part d'improvisation et d'indéterminisme soient laissés aux artistes. Dans le cas de *Toréador* l'anatole n'est jouée que deux fois car, bien qu'écrite dans le style d'une chanson, cette pièce appartient au monde de la musique écrite :

⁵⁴ Célèbre music-hall qui se trouvait 20 rue de la Gaîté à Paris.

⁵⁵ Cocteau situe son drame espagnol à Venise.

⁵⁶ Lettre de Jean Cocteau à Francis Poulenc du 13 septembre 1918, Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*, p. 66.

⁵⁷ Acteur, chanteur et dramaturge (1895-1984).

⁵⁸ Ecrivain français d'origine suisse (1887-1961).

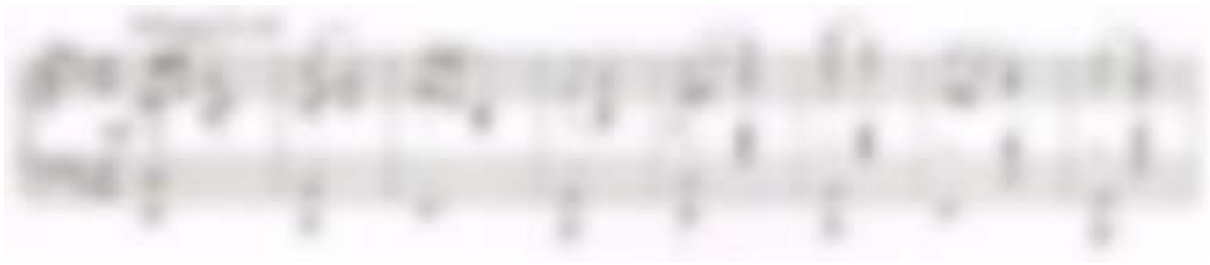
⁵⁹ Peintre, dessinateur, graveur et sculpteur français proche des cubistes (1885-1925).

⁶⁰ Peintre polonais (1891-1953).

⁶¹ (1880-1954) Illustrateur des classiques de la littérature française mais aussi de *L'Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire.

⁶² Peintre français (1882-1960).

⁶³ Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 35-36.

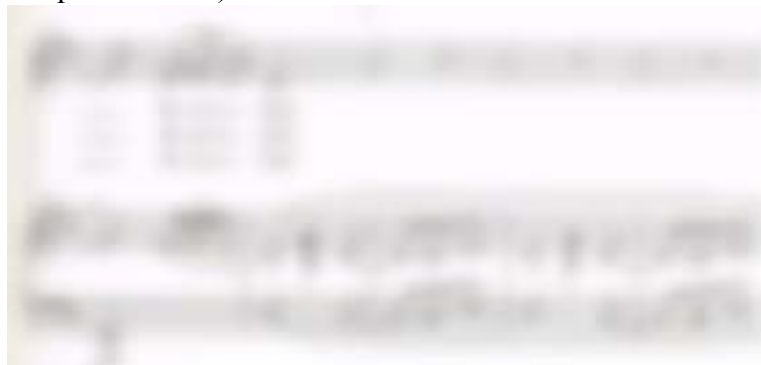


Exemple 38 : Francis Poulenc, *Toréador* (1918), dans Francis Poulenc, *Intégrale des mélodies et chansons publiées aux éditions Salabert*, Paris, Salabert, 2001, p. 5

Le couplet commence par un premier thème en *ré* majeur harmonisé de façon extrêmement simple (degrés I et V) et se terminant par un emprunt à la gamme andalouse (tierce mineure et abaissement du deuxième degré). Par ailleurs, l'« espagnolade » est également caractérisée par une précipitation à la fin de la phrase avec un triolet de doubles croches sur « Toréador ! ». Poulenc applique à la lettre les conseils de Jean Cocteau, le commanditaire de la chanson :

La mélodie ne doit pas être aussi bien du Chabrier — il faut la faire *bien* mais *moche* — avec des crochets rapides à la fin : *Veni ze mirado or* etc⁶⁴.

Allant (noire pointée = 92)

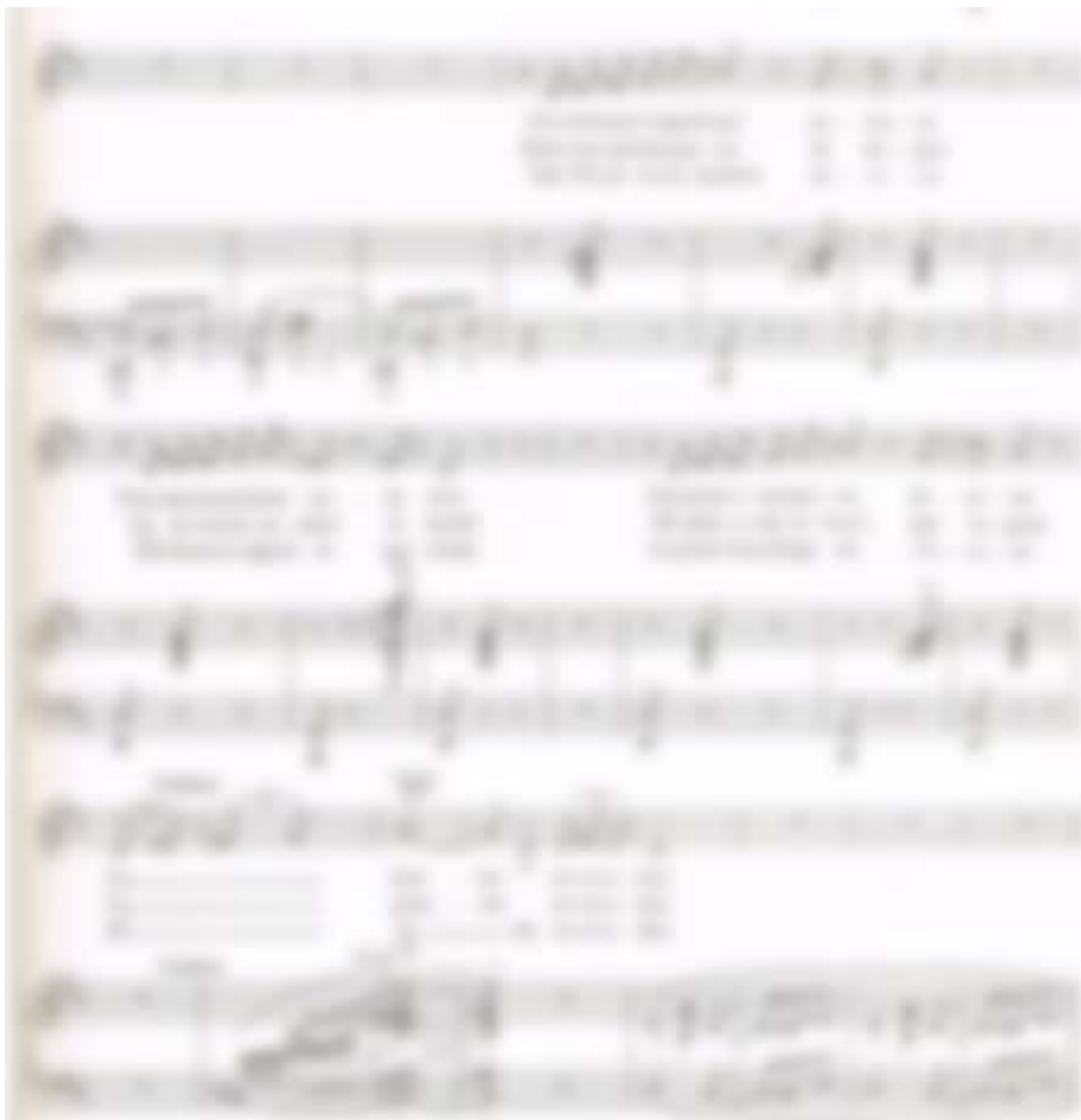


Exemple 39 : Francis Poulenc, *Toréador* (1918), dans Francis Poulenc, *Intégrale des mélodies et chansons publiées aux éditions Salabert*, Paris, Salabert, 2001, p. 5

Le couplet se poursuit par une grande phrase lyrique ponctuée d'un *rubato* expressif, puis un dernier épisode beaucoup plus rythmique et déhanché conclut. Dans ce dernier épisode, l'accompagnement se veut plus sec, plus rythmique. La mélodie repose à nouveau sur le mode andalou, l'atmosphère espagnole est à son apogée : mélodie brisée par des mesures de silence, déhanchement de l'accompagnement et ambiguïté tonale (*fa* naturels mélodiques/*fa*# harmonique) :

⁶⁴ Lettre de Jean Cocteau à Francis Poulenc du 15 octobre 1918, Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*, p. 71-72.

Allant (noire pointée = 92)



Exemple 40 : Francis Poulenc, *Toréador* (1918), dans Francis Poulenc, *Intégrale des mélodies et chansons publiées aux éditions Salabert*, Paris, Salabert, 2001, p. 7

Le brillant refrain fait son apparition après cette dernière partie du couplet. Cette fois, plus de *rubato*, plus de points d'orgue, plus de mesures vides, la danse fait son entrée sur scène. Telle une guitare flamenco, la main gauche du piano détaille et égraine les croches détachées sur lesquels une danseuse imaginaire peut danser.

Nous avons déjà évoqué *Les Chemins de l'amour* (1940) à propos d'une certaine vocalité gouailleuse et parisienne animant la musique de Poulenc. Du point de vue formel, cette valse chantée s'apparente, comme *Toréador*, au principe de la chanson. Sa structure repose sur une alternance de couplets et de refrains avec une musique identique pour chaque couplet⁶⁵. Le succès de cette chanson vient du fait que son exécution est relativement facile. Nous savons, qu'elle était destinée à Yvonne Printemps : chanteuse de qualité certes, mais évoluant dans un répertoire léger.

Après une courte introduction, la première partie du couplet, harmonisée sur les degrés forts de *do#* mineur, évolue un peu à la façon d'une valse hésitation. Cet effet est rendu par la suspension des deux premières fins de phrases musicales. En effet, sur les quatre mesures constituant une phrase, deux correspondent à une tenue mélodique et un appui sur la dominante. De plus, Poulenc « retient » le rythme de la valse en supprimant la répétition de l'accord sur le troisième temps (mes. 10 et 14) :

⁶⁵ Nous insistons sur ce point car dans la musique savante, les couplets d'un rondeau sont différenciés. Bien sûr l'absence de texte dans une sonate ou une symphonie justifie ce procédé, mais il est raisonnable de penser qu'une chanson doit, pour des raisons évidentes de mémorisation, se contenter d'un matériel thématique restreint.

Modéré mais sans lenteur



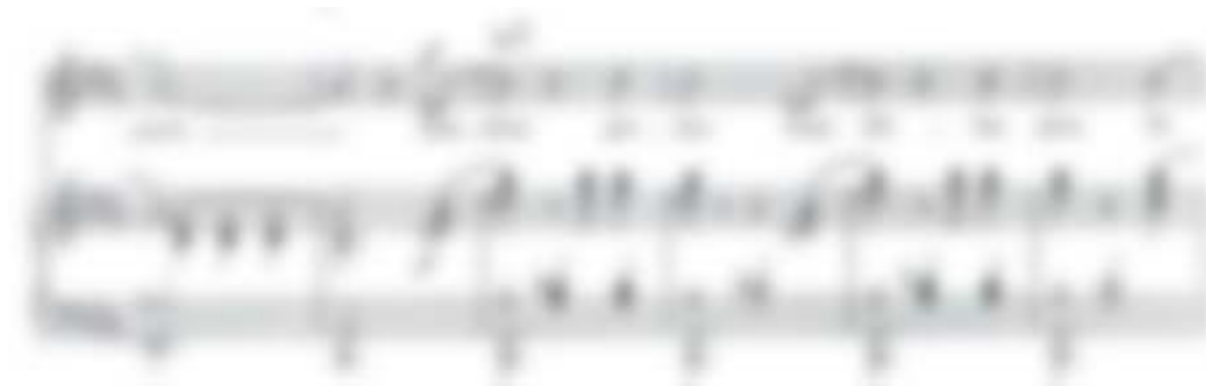
Exemple 41 : Francis Poulenc, *Les Chemins de l'amour* (1940), Paris, Max Eschig, 1945, p. 1

Le couplet se poursuit par une phrase de huit mesures ininterrompues cette fois. Après les hésitations du début, le discours se veut plus resserré et moins plaintif. Mais, les doutes reviennent (« Hélas des jours de bonheurs, Radieuses joies envolées ») et les retenues rythmiques aussi.

Le refrain apparaît comme une délivrance après l'épisode plaintif venant d'être entendu. Le rythme iambique, le mode majeur, et l'intervalle de sixte sur « Chemins » contribuent à donner un certain élan à ce refrain, mais la valse ne semble toujours pas s'envoler. Le mode majeur, curieusement, accentue davantage la nostalgie de cette chanson. La cellule rythmique brève/longue appuyée, souligne la prosodie du texte, comme pour mieux

insister sur chaque mot et chaque syllabe. Par ailleurs, le piano (mes. 45-47) exhorte la voix avec une formule reposant sur un rythme pointé. Faux effet viennois, comme le pense Pierre Bernac⁶⁶, ou mise en exergue du texte (« Chemins perdus vous n'êtes plus ») ? En tout état de cause, ce balancement rythmique dynamise le discours :

Modéré mais sans lenteur



Exemple 42 : Francis Poulenc, *Les Chemins de l'amour* (1940), Paris, Max Eschig, 1945, p. 3

Après le second couplet et la répétition du refrain, la valse se termine par un tourbillon sonore et rythmique.

Les structures de *Toréador* et *Les Chemins de l'amour* sont celles de chansons populaires : l'alternance couplet/refrain est bien respectée et le plan tonal est sans surprise. *Le Disparu*, une autre mélodie de Poulenc, s'apparente au style de la chanson mais cette fois avec une forme différente⁶⁷. Le poème de Desnos⁶⁸ ne permet pas l'utilisation d'une forme couplet/refrain. Le compositeur suit donc le texte de façon strophique tout en soulignant certaines répétitions par des motifs semblables. Pourtant, le résultat sonore fait penser à une valse musette de style « Piaf », dans son *Journal de mes mélodies*, Poulenc précise :

⁶⁶ « Cette valse "faussement viennoise", comme il est dit dans le texte de la pièce, tient une grande place dans le déroulement de l'action, dont elle est le "leitmotiv". Elle était chantée par la célèbre comédienne-chanteuse Yvonne Printemps. (...)

Je ne donnerai pas pour cette valse, d'indications détaillées d'interprétation. Il faut la chanter avec une sorte de nonchalante élégance, dans un style, lui-même "faussement viennois", comme si on était accompagné par un orchestre tzigane. L'important est de donner le caractère de cette charmante musique légère, sans sombrer, du tout, dans le mauvais goût ». Pierre Bernac, *Francis Poulenc et ses mélodies*, p. 180-181.

⁶⁷ Voir la fiche analytique concernant cette œuvre en annexe.

⁶⁸ Robert Desnos (1900-1945), poète français, membre des surréalistes à partir de 1922, particulièrement doué pour l'écriture automatique.

C'est une manière de « lied-chanson » style même Piaf. Un rythme immuable, celui de la valse-boston, passe par trois couleurs : le bal musette, la volée de cloches, la marche funèbre. Le poème de Desnos est plus suggestif que réellement de qualité. [...] ⁶⁹

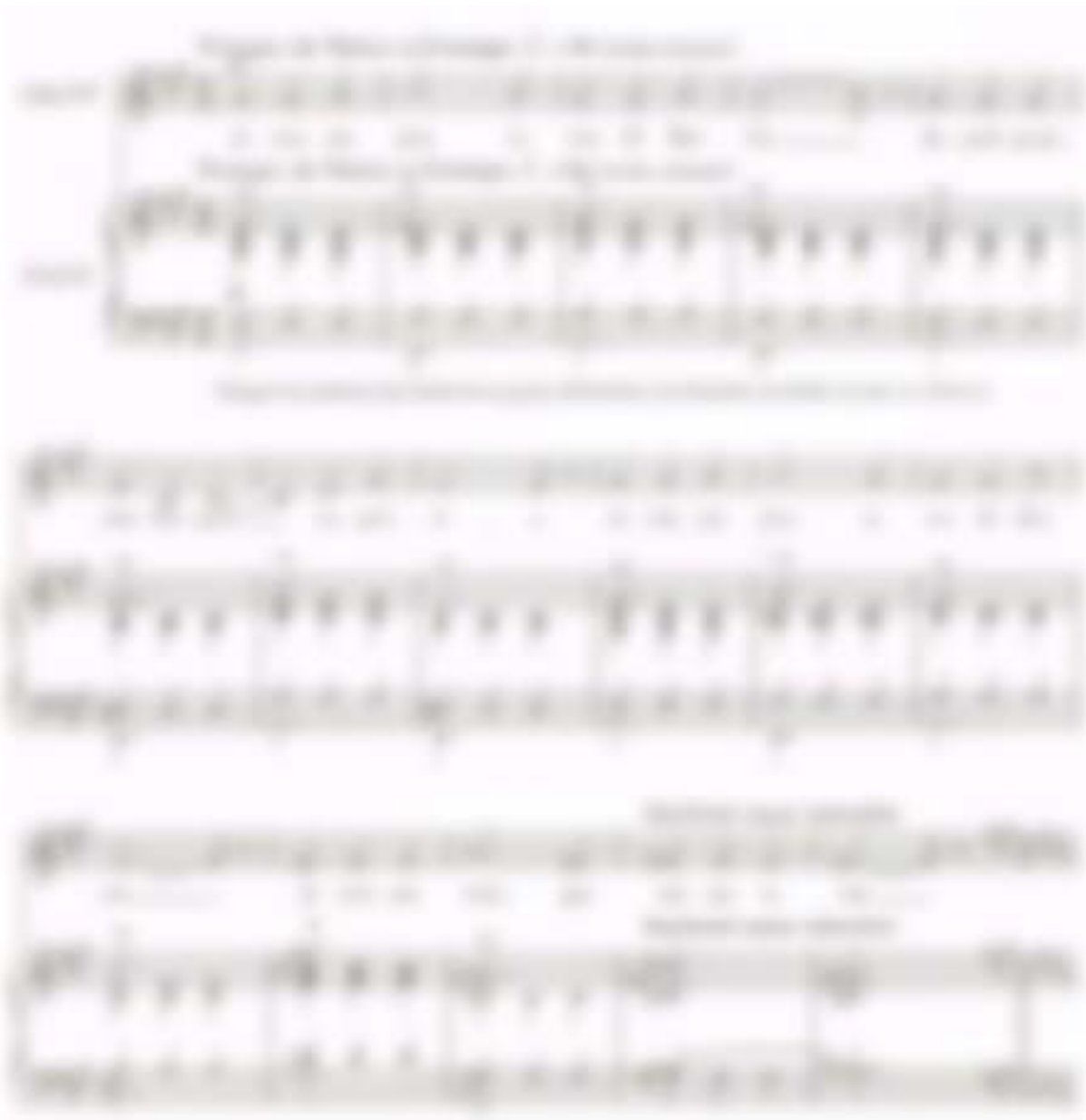
L'unique thème de la pièce s'appuie sur une mélodie de type valse chantée. À la première audition, on est surpris par sa couleur nostalgique et transparente. On l'est davantage à la lecture de la partition. En effet, l'accompagnement qui est si aérien, si impalpable se résume à une batterie d'accords répétés. Mais attention, ces accords doivent être « Baigné de pédales (les batteries à peine effleurées, les blanches pointées un peu en dehors) » ⁷⁰. La sonorité obtenue, la rigueur du tempo (« surtout sans ralentir ») et la répétition des accords donnent à ce thème l'apparence d'une musique jouée par un orgue de Barbarie ⁷¹.

La mélodie s'articule sur une cellule rythmique de quatre mesures se répétant tout au long de la pièce (sauf à la fin). Cette apparente pauvreté de langage confère à cette valse un aspect de rengaine populaire, mais attention, une fois de plus, Poulenc compose un portrait de chanson et non une véritable chanson. L'élément savant, ici, est mélodico harmonique. Le thème commence sur la septième majeure de l'accord de tonique, un *sol#*. Une simple chanson populaire aurait certainement commencée sur la tonique, la tierce ou la quinte. Toute la nostalgie de cette valse s'appuie sur cette douce dissonance, entendue dès le début sans aucune préparation ainsi qu'une surprenante modulation en *réb* majeur :

⁶⁹ Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 50.

⁷⁰ Indication de Poulenc sur la partition, Francis Poulenc, *Le Disparu*, dans Francis Poulenc, *Intégrale des mélodies et chansons publiées aux éditions Salabert*, p. 171.

⁷¹ Cette mélodie n'est pas étrangère aux *Forains* (1945) d'Henri Sauguet : « Cher Henri, sur un poème de Desnos j'ai composé une mélodie, valse lente si proche cousine des *Forains* qu'elle vous appartient de droit. Je vous la dédie donc ». Lettre de Francis Poulenc à Henri Sauguet, août 1946, Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*, p. 626.



Exemple 43 : Francis Poulenc, *Le Disparu* (1918), dans Francis Poulenc, *Intégrale des mélodies et chansons publiées aux éditions Salabert*, Paris, Salabert, 2001, p. 171

Un monde savant et un monde populaire se côtoient dans cette mélodie. Toute la contradiction du compositeur réside dans ce subtil mélange. Poulenc ne souhaite pas de mélanges des genres, dans une lettre de 1958 à Pierre Bernac, il craint qu'un passage (un mouvement de valse en *ut* mineur) de *La Voix humaine* fasse Piaf, un an après il dédiait à la chanteuse sa *Quinzième improvisation* pour piano également en *ut* mineur. Que signifient ces craintes ? Le mélange des genres semble inquiéter le compositeur. Pourtant, il ne fait aucun effort pour y échapper. L'examen de ces trois mélodies démontre qu'il ne rejette pas son goût pour la chanson populaire. L'habillage savant de ces trois « fausses chansons » révèle un aspect important du compositeur : son goût pour le peuple doit s'accorder avec ses origines

bourgeoises. Il peut se divertir et divertir son entourage mais dans une certaine mesure. Le « portrait de music-hall » n'est qu'un alibi pour s'évader d'une certaine classe et d'une certaine éducation. Ces mélodies, mêmes les plus encanaillées appartiennent à une certaine caste à un certain rang. Un chanteur de rue ne doit pas pouvoir les interpréter.

3.2. Quelques touches de folklore et d'exotisme

La connotation populaire, dans la musique de Poulenc, prend essentiellement un aspect parisien. Le folklore de notre compositeur est avant tout urbain et concerne la première moitié du XX^e siècle. Cependant, l'étude approfondie de son œuvre permet de relever quelques touches de folklore plus traditionnelles. Certes, ces quelques apparitions ne constituent pas l'essentiel de son esprit et de son style, mais une étude ayant l'ambition de mesurer et de comprendre la place du populaire chez un compositeur a le devoir de ne négliger aucune piste. La forte influence de la musique parisienne sur la production de Poulenc ne doit pas éclipser d'autres allusions folkloriques. Par ailleurs, ces emprunts régionaux et exotiques ne constituent pas une digression importante par rapport à l'orientation générale de notre thèse. Paris est une ville cosmopolite où de nombreuses cultures se côtoient.

Dans la première partie de cette thèse, nous avons évoqué la naissance du musette, né de la superposition et de la rencontre de plusieurs cultures. Il est indéniable, qu'emporté par le contexte culturel et artistique de son époque, Poulenc a subi diverses influences de façon consciente ou inconsciente. Même si les folklores évoqués dans les lignes qui vont suivre ne représentent parfois que quelques mesures⁷², il est indispensable de les recenser et surtout de voir comment ils apparaissent (la forme, le procédé, le lieu).

Poulenc fait parfois référence à certaines formes traditionnelles françaises : une première partie leur sera consacrée. Le soleil de la Méditerranée vient quelquefois illuminer sa musique, nous nous intéresserons à cet aspect dans une seconde partie. Sous l'influence de Debussy et de Ravel, quelques échelles pentatoniques et autres effets sonores orientaux traversent l'imagination musicale du compositeur, une troisième partie mettra en exergue ces rares moments. Enfin, dans une dernière partie, nous recenserons quelques clins d'œil musicaux que Poulenc fait à d'autres pays.

⁷² Pour cette raison, les exemples qui vont suivre ne feront pas tous l'objet d'une fiche analytique en annexe.

3.2.1. La France

À l'instar de nombreuses personnalités musicales de son époque⁷³, Poulenc fait parfois référence à son terroir musical. Mais à la différence de certains musiciens régionalistes (nous pensons à Vincent d'Indy ou Charles Bordes), l'usage d'éléments folkloriques traditionnels et ruraux chez notre compositeur se résume, principalement, à de brèves citations ou évocations et non à une véritable source d'inspiration :

- dans la « Novelette n° 1 » (1927), (analysée dans la partie 2.2.1. de cette thèse), nous avons relevé une brève allusion à l'incipit de *Meunier tu dors*. Cette chanson enfantine, citée de façon embryonnaire, affiche, certes, une volonté de citer un thème populaire mais la façon de faire est savante. L'emprunt sert de prétexte au développement savant et contrapuntique ;

- de façon allusive, le folklore français fait son apparition dans le concerto chorégraphique *Aubade* (1929). Pendant trois mesures, la main gauche du piano joue une quinte (effet de musette) répétée en rythme dactylique. Ce bourdon associé à un rythme dactylique suggère une danse populaire (une bourrée ?).

Il arrive parfois que le titre d'une œuvre évoque une recherche ou un travail compositionnel de plus grande envergure sur une certaine ruralité française. C'est le cas des *Chansons villageoises* (1942). En réalité, il ne faut pas chercher derrière ce titre évocateur une anthologie de chants paysans mais avant tout la mise en musique d'un ensemble de poésies éponyme. Composées sur des textes de Maurice Fombeure⁷⁴, ces chansons constituent un cycle de mélodies pour baryton et orchestre. Ces textes touchent particulièrement la sensibilité de Poulenc et lui rappellent des souvenirs liés à une France rurale et populaire :

Les textes de Fombeure évoquent, pour moi, le Morvan où j'ai passé de si merveilleux étés ! C'est par nostalgie des environs d'Autun que j'ai composé ce recueil à Noizay. [...] Dans le Morvan, on se sert de salles de bal démontables avec plancher ciré, rideaux de crochet, banquettes de peluches, lustres de cuivre. Tout cela, dans mon souvenir, sert de cadre aux « Gars qui vont à la fête » « rasés à la cuiller » et dansent chez Julien le violoneux. Sur les mots « le piston, la clarinette », un tutti d'orchestre me plaît pour son odeur vulgaire de « lotion du dimanche »⁷⁵.

Les textes de Fombeure éveillent, chez Poulenc, des souvenirs précis et visuels d'une ruralité où il fait bon faire la fête (« Les Gars qui vont à la fête »), où les saisons rythment le temps (« C'est le joli printemps ») et où la misère fait des ravages (« Le Mendiant »). Cette

⁷³ Nous avons déjà évoqué ce régionalisme musical dans la partie 1.1.1. de cette thèse.

⁷⁴ Maurice Fombeure (1906-1981), poète et écrivain français. Ses poèmes sont proches de la chanson populaire et du fantastique des mythes populaires.

⁷⁵ Francis Poulenc, *Le Journal de mes mélodies*, p. 39-40.

pièce, « très influencée par Moussorgski »⁷⁶ selon le compositeur, revêt en réalité un caractère assez proche de certaines mélodies de Kurt Weill. Nous pensons à *Nanas Lied* (1939) et, plus proche de nous car écrite sur un texte français, *La Complainte de la Seine* (1934). Musicalement, nous sommes loin des « portraits de music-hall » parisiens même si la danse est parfois évoquée par un tempo endiablé dans « Les gars qui vont à la fête ». Le parfum populaire de ces mélodies est avant tout littéraire et imaginaire, l'univers mythique⁷⁷ et rural de Fombeure étant la source du dépaysement proposé par Poulenc. Toute l'ambivalence populaire/savant de l'œuvre repose sur une opposition entre le contenu du texte et les moyens musicaux mis en œuvres :

Je les [*Les Chansons villageoises*] ai conçues comme un tour de chant symphonique pour un fort baryton Verdi (Iago)⁷⁸.

Les dimensions d'un « tour de chant symphonique » sont bien différentes d'une formation piano et voix. L'orchestre symphonique ne permet pas l'intimité du piano et renvoie à l'auditeur une image savante. L'emploi du piano, dans les mélodies de Poulenc, est certes savant mais peut évoquer une impression de proximité et d'intimité musicale. De façon inconsciente, il est possible d'assimiler une mélodie accompagnée par le piano à une chanson.

Dans cette même veine littéraire et musicale, la *Chanson à boire* (1922) et les *Chansons Gaillardes* (1926) s'apparentent également davantage à une mise en musique savante de textes grivois et populaires qu'à un véritable travail musicologique sur le folklore français. Les textes anonymes de ces deux œuvres proviennent d'une anthologie du XVII^e siècle. La première pièce, *Chanson à boire*, est écrite pour chœur d'hommes *a cappella*. Elle est dédiée au Harvard Glee Club mais son exécution fut impossible à cause de la mise en place des lois de prohibition aux Etats-Unis. Elle demeure oubliée jusqu'en 1950, date à laquelle le compositeur l'entend chantée pour la première fois par le chœur d'hommes de La Haye lors d'un programme faisant également entendre ses *Prières de saint François d'Assise* :

[...], étant de passage en Hollande, le président de l'admirable chorale masculine de La Haye, m'invita à écouter une répétition de mes *Prières de saint François d'Assise* et... de cette *Chanson à boire*.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁷ Dans le sens de mythes populaires.

⁷⁸ Francis Poulenc, *op. cit.*, p. 39.

J'avoue que j'étais dans mes petits souliers, car je ne l'avais jamais entendue. J'étais prêt à faire mille retouches. Quelle ne fut pas ma stupéfaction (vous connaissez, en effet, mon tracassin de correcteur) de n'avoir pas une note à changer⁷⁹ !

Cette *Chanson à boire* s'inscrit dans la tradition française du chant choral. Cette pratique nous renvoie directement à la problématique suivante : ces œuvres chorales sont-elles écrites pour un public amateur ou pour des professionnels⁸⁰ ? En ce qui concerne cette pièce *a cappella* de Poulenc, son exécution par un chœur amateur semble périlleuse. En effet, son écriture harmonique très complexe, son tempo enlevé, ses ruptures rythmiques ainsi que la présence de nombreux ports de voix (pour évoquer l'ébriété des hommes) requièrent une solide technique vocale que seul un chœur de haut niveau possède. L'aspect populaire de cette œuvre appartient davantage au sujet traité qu'à son image sonore.

En 1934, Poulenc compose les *Quatre Chansons pour enfants* sur des textes de Jaboune qui n'est autre que Jean Nohain, le fils de Franc-Nohain, le librettiste de *L'Heure espagnole* de Maurice Ravel. Étant donné la destination de cette œuvre, sa facture est très accessible. Quelles sont les circonstances de la création de ces chansons ? La correspondance du compositeur ne nous apprend rien, l'œuvre n'y étant jamais mentionnée. *Le Journal de [ses] mélodies* ne nous apprend rien non plus. Ce silence, à propos d'une pièce extrêmement populaire dans sa facture et sa destination, est révélateur. Fidèle à ses positions quasi aristocratiques et craignant le mélange des genres, il évite soigneusement le sujet. Certes, *Toréador* et *Les Chemins de l'amour* sont mentionnés dans son *Journal* mais pour des raisons liées aux circonstances de leur création. La première, nous le savons, s'inscrivait dans un spectacle en hommage au music-hall conçu par Jean Cocteau. Il était expressément demandé au compositeur d'écrire un pastiche de chanson et non une véritable chanson. La seconde, nous le savons, s'inscrit dans la musique de scène de la pièce *Léocadia* de Jean Anouilh. Il s'agit, en réalité, d'un leitmotiv ponctuant l'action dramatique : nous sommes en présence d'une chanson de théâtre ne pouvant être dissociée de la pièce. En aucun cas, Poulenc ne l'a écrite avec la volonté d'en faire un succès populaire ou commercial. Ironie du sort, sa popularité est venue après, lorsqu'elle fut détachée de son cadre dramatique.

⁷⁹ Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 97.

⁸⁰ « Pour le milieu préoccupés d'action sociale et culturelle, le chant choral se trouve au cœur d'une problématique renouvelée après l'échec des orphéons : l'éducation populaire par la pratique des arts. Vingt ans plus tôt, Romain Rolland, déplorant le recul de la pratique chorale depuis 1880 dans l'éducation musicale (p. 212), mettait en garde : « Il ne s'agit pas d'amuser le peuple, et encore moins de l'ennuyer. Il s'agit de lui apprendre la musique ». [Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette 1908, p. 261.] Bernadette Lespinard, « Le chant choral dans les années trente : art d'élite, art populaire », dans *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, p. 212.

Les Quatre chansons pour enfants ne s'inscrivant dans aucun de ces cadres, il paraît donc compréhensible que leur compositeur, fidèle à son éthique, ne souhaite pas en parler. Ce silence signifie qu'il ne possède aucun argument pour justifier leur existence en tant que pièces populaires à part entière.

Les Chansons gaillardes (1926) pour voix et piano appartiennent à cette même veine. Il faut chercher le populaire de cette œuvre dans son contenu littéraire et non dans son traitement musical. À la grivoiserie de textes trouvés dans une anthologie de chanson du XVII^e, Poulenc oppose une musique extrêmement complexe du point de vue mélodico-harmonique mais aussi très méditative (« Chanson à boire », « L'Invocation aux Parques »). De plus, la partie de piano est particulièrement redoutable :

Les accompagnements sont très difficiles mais bien écrits, je crois. [...] Les « Couplets bachiques » et « La Belle jeunesse » doivent se jouer *très vite*. L'accompagnement avec la précision d'une étude pour piano⁸¹.

Avec cette complexité musicale, le compositeur semble conjurer le sort et se rassure face à la trop grande popularité que pourraient avoir ces mélodies. À l'obsécité des textes, il répond par une musique extrêmement difficile à exécuter. Il s'autocensure en rendant le recueil difficilement accessible. La difficulté dissimule l'esprit grivois des textes et limite la diffusion de l'œuvre. Agit-il par pudeur ? « Je déteste la grivoiserie »⁸², écrit-il dans le *Journal de mes mélodies*. Affirmation contradictoire dans la mesure où personne ne l'oblige à mettre ces poèmes en musique. Par ailleurs, l'examen de sa correspondance révèle la présence de nombreuses grivoiseries quand il ne s'agit pas d'obsécités.

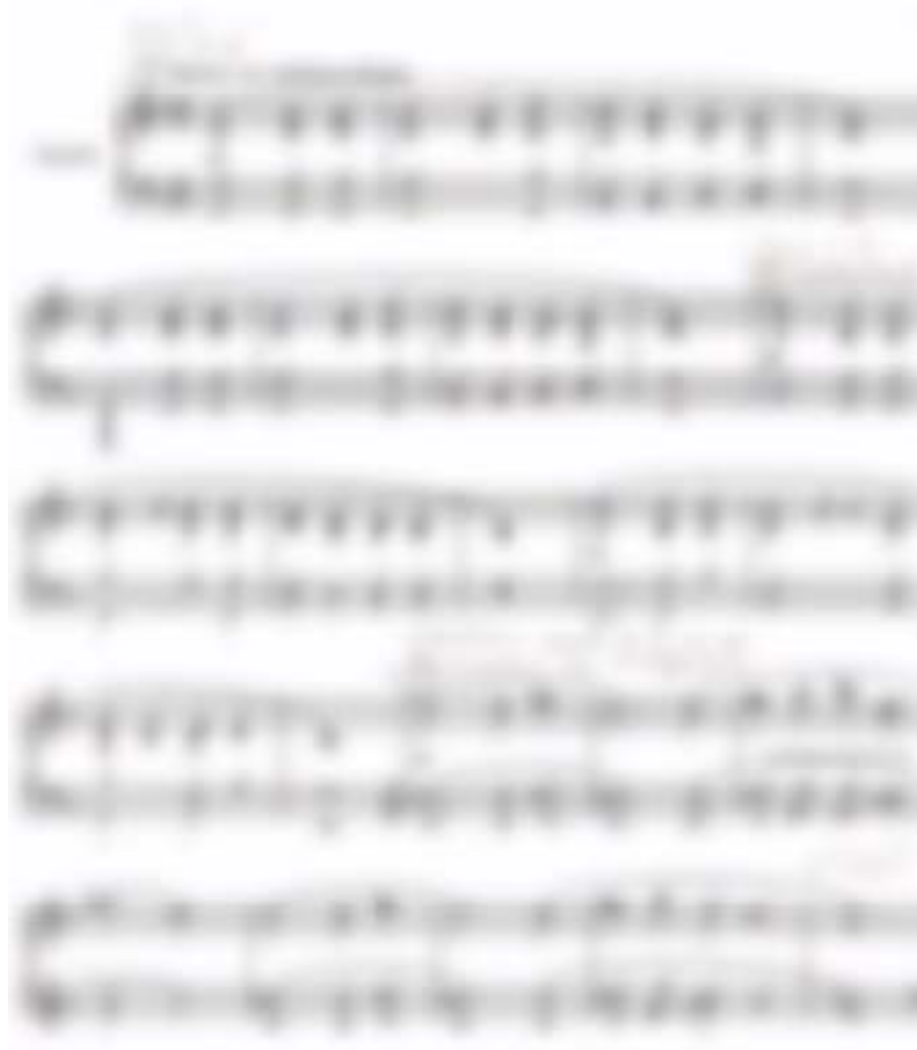
La musique traditionnelle française peut prendre un autre aspect chez Poulenc : l'arrangement musical, c'est le cas de la *Suite française d'après Gervaise* (1935). Composée en tant que musique de scène pour une pièce d'Edouard Bourdet, cette suite pour clavecin, neuf instruments à vent et percussion est publiée en 1935 dans une version pour piano. La version originale ne sera publiée qu'en 1948. Poulenc ne sachant pas comment aborder la composition de cette œuvre, Nadia Boulanger lui suggère de faire des arrangements sur des danses de Claude Gervaise. Poulenc se plonge alors dans la lecture et l'étude de l'anthologie des *Livres de dancieries* éditée par Henry Expert⁸³. Avec cette suite, nous ne sommes pas en

⁸¹ Francis Poulenc, *Le Journal de mes mélodies*, p. 16.

⁸² *Ibid.*

⁸³ En 1908, Henry Expert a édité une sélection de *Dancieries* de Gervaise dans un recueil intitulé *Les Maîtres musiciens*. Ces pièces proviennent des *Six livres de Dancieries à quatre et cinq parties* de Gervaise (édités par

présence d'une véritable composition faisant appel à un matériau populaire mais à une transcription instrumentale et un enrichissement d'une œuvre préexistante. L'exotisme produit par l'écoute de cet ensemble de pièces est plus historique que géographique. La modalité et l'apparent archaïsme de cette musique transportent l'auditeur dans une période qui lui semble lointaine. Nous insistons sur apparent archaïsme dans la mesure où Poulenc ne se contente pas d'harmoniser de façon scolaire ces chansons polyphoniques. Il intègre son propre langage harmonique et n'hésite pas à se faire côtoyer, dans une même page, tonalité, modalité et quelques dissonances audacieuses :



Exemple 44 : Francis Poulenc, « Pavane », *Suite française d'après Claude Gervaise* (1935), Paris, Durand, 1935, p. 4

Dans cet exemple, trois mondes sonores se côtoient :

Attaignant entre 1545 et 1556). Seulement trois de ces six livres nous sont parvenus. Ils contiennent des branles et des pavanes gaillardes. Il s'agit de chansons polyphoniques composées par Certon, Janequin et Dutertre arrangées par Gervaise.

- la première phrase (A) évoque le langage musical occidental dit « classique » à travers la tonalité de *fa* majeur ;
- la deuxième (B) nous fait voyager dans un passé lointain grâce à la modalité (transposition du mode de *la* en *ré*) ;
- la troisième (C), avec ses septièmes parallèles et son harmonie non fonctionnelle nous renvoie à la musique du XX^e siècle.

Pourtant, à l'écoute de ces quelques mesures, l'auditeur n'est, en aucun cas, choqué par cette alternance de langages. Le passage de la tonalité à la modalité ne constitue pas un choc harmonique : le mode majeur est le mode de *do* après tout. De plus, *fa* et *ré* sont des tons relatifs. Les harmonies de la partie C ne remettent pas en cause la conduite de la ligne mélodique qui s'appuie sur une échelle connue (mode de *la* sur *mi*). À défaut de métissage savant/populaire dans cet extrait, nous sommes en présence d'un mélange harmonico-historique. La modalité, ici, provoque une impression d'éloignement à la fois temporelle et culturelle et évoque un folklore imaginaire.

La « Petite ronde » du recueil pour piano *Villageoise, petites pièces enfantines* (1933) nous transporte également dans une époque lointaine et imaginaire. Tonalité et modalité cohabitent dans cette courte pièce de 22 mesures. Son unique thème est exposé par la main droite seule sans aucune harmonie. Si cette présentation paraît archaïque, le cheminement tonal ne l'est pas. En effet, cette simple mélodie parcourt un chemin tonal allant du ton principal au ton de la dominante :



Exemple 45 : Francis Poulenc, « Petite ronde », *Villageoises, petites pièces enfantines* (1933), Paris, Salabert, 1998, p. 9

Cette modulation à la dominante est certes très courante mais appartient davantage au monde savant (période classique) qu'à la musique populaire.

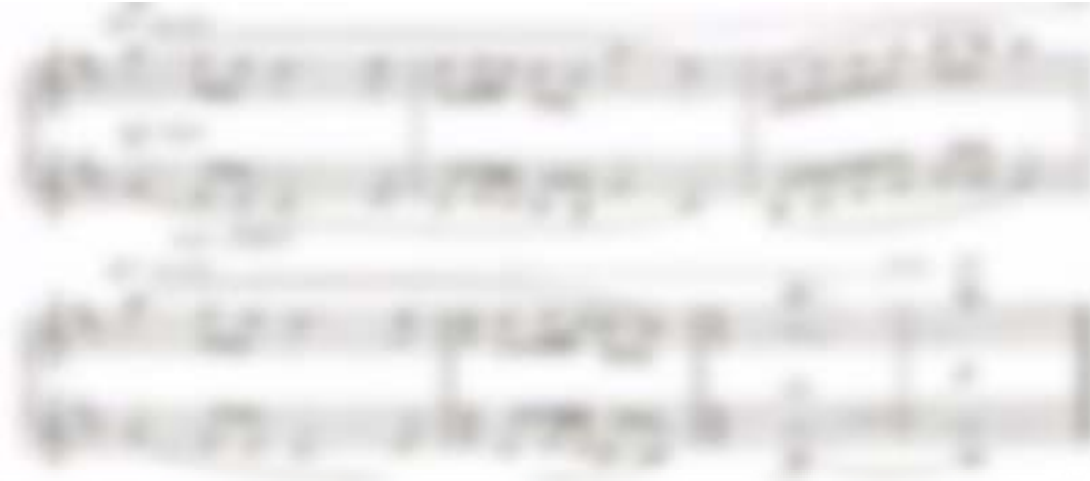
En revanche, le développement suivant cette exposition s'appuie sur une échelle modale assez curieuse :



Exemple 46 : Francis Poulenc, « Petite ronde », *Villageoises, petites pièces enfantines* (1933), Paris, Salabert, 1998, p. 9

En considérant la note *la* comme tonique (première et dernière du motif, note bourdon à la main gauche), nous obtenons l'échelle suivante : *la, sib, do, ré, mi, fa#, sol, la*. S'agit-il du mode de *mi* transposé en *la* ? Le *fa#* nous fait renoncer à cette hypothèse. En revanche, la fin de cette échelle semble appartenir au mode de *ré*. Ces huit mesures s'appuient donc sur le mélange de deux modes (*mi* et *ré*), comme si Poulenc voulait brouiller les pistes. La tonalité principale du morceau, *ré* majeur, appelle bien sûr un épisode en *la* : l'attraction du *si* par cette dominante renforce celle-ci. La tonalité et la modalité se juxtaposent durant ces quelques secondes de musique. N'importe quel auditeur doit être étonné par cette sonorité inhabituelle semblant sortie d'un autre temps ou d'une culture lointaine. Le compositeur invente son propre folklore. Notre oreille est d'autant plus étonnée par cette échelle qu'elle vient d'entendre un premier thème écrit de façon strictement tonale.

L'extrême brièveté de cette pièce et son absence d'harmonie accentue son caractère archaïque. La dualité entre langages tonal et modal apparaît jusqu'à la fin. En effet, le thème initial revient joué, par les deux mains cette fois, et se voit modifié à partir de sa 5^e mesure, le pseudo-mode hybride revient sous cette forme :



Exemple 47 : Francis Poulenc, « Petite ronde », *Villageoises, petites pièces enfantines* (1933), Paris, Salabert, 1998, p. 9

3.2.2. La Méditerranée

Poulenc fait parfois, de façon anecdotique, référence à l'Espagne dans sa musique. Dans ses (très françaises !) *Soirées de Nazelles*, le piano cherche à imiter la guitare espagnole. Le dernier accord de la « Cadence » précédant le « Finale » fait entendre un arpège de quartes justes : *si, mi, la, ré*. Nous reconnaissons, dans le désordre, les notes constituant l'accord de la guitare⁸⁴ excepté le *sol* :

Cadence



Exemple 48 : Francis Poulenc, « Cadence », *Les Soirées de Nazelles* (1930-1936), Paris, Durand, 1937, p. 25

Par ailleurs, la stylisation du jeu guitaristique apparaît dans la « Toccata » des *Trois pièces*, comme en témoignent ces traits rapides en mouvements alternés (main gauche/main droite) et notes détachées évoquant le jeu d'une guitare andalouse :

⁸⁴ *Mi, la, ré, sol, si, mi.*

Très animé (noire = 176)



Exemple 49 : Francis Poulenc, « Toccata », *Trois Pièces* (1928), Paris, Heugel, 1931, p. 11

La référence à l'Espagne chez Poulenc passe aussi par l'utilisation du mode andalou, c'est-à-dire du mode de *mi* et de ses variantes. Par un jeu de degrés mobiles, nous obtenons la gamme suivante : *mi, fa, sol (sol# harmonique), la, si, do, ré, mi*. Le compositeur joue sur une certaine ambivalence modale, il n'hésite pas à faire alterner dans le même thème ou la même phrase musicale des tierces majeures et mineures. Cette échelle apparaît dans la chanson *Toréador*⁸⁵ mais aussi de façon furtive dans le « Prélude » de la *Sonate à quatre mains* (mes. 29 et 33) ainsi que dans le mouvement « Diane et ses compagnes » du concerto chorégraphique *Aubade*.

Dans le « Caprice italien » de *Napoli* (1922-1925), Poulenc juxtapose les cultures italienne et espagnole. Cette pièce est composée à partir d'un thème populaire napolitain comme l'atteste une lettre adressée fin 1926 au compositeur par Alfredo Casella⁸⁶ :

Le thème que vous avez imaginé d'après *Italia* ne m'appartient pas. C'est une chanson populaire napolitaine⁸⁷. Et puis vous l'avez tellement modifié, qu'il est devenu du pur Poulenc⁸⁸.

Si la mélodie de ce mouvement est d'inspiration italienne, l'Espagne vient se mêler au discours. Mes. 131-133, une harmonie andalouse fait irruption. Superposant un accord de *mi* mineur à celui de *mi* majeur, Poulenc fait référence à l'ambiguïté du mode andalou. Cet emprunt exotique se voit confirmé par un trait pianistique faisant entendre une gamme andalouse orientalisante (*mi, fa, sol#, la, si, do, ré, mi*) :

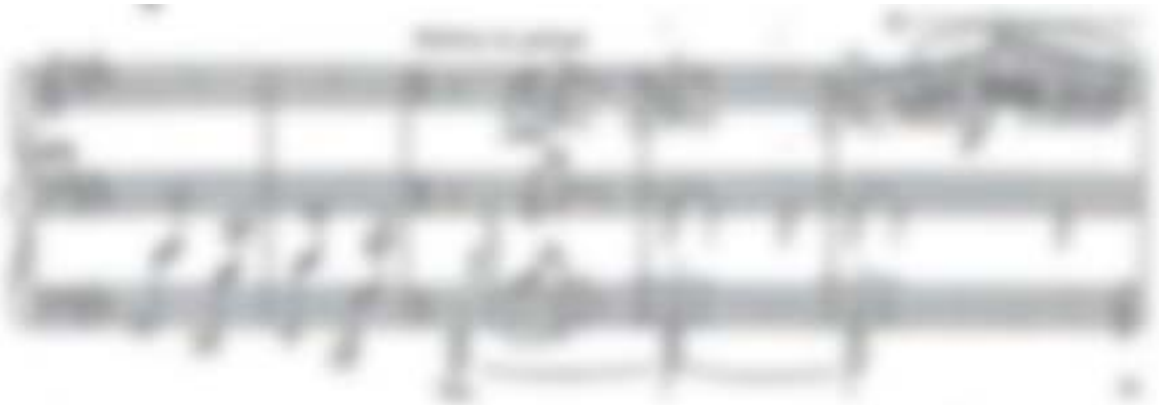
⁸⁵ Voir son analyse complète dans la partie 3.1.4. de cette thèse.

⁸⁶ Alfredo Casella (1883-1947), compositeur, pianiste et chef d'orchestre italien.

⁸⁷ « Poulenc avait sans doute écrit à Casella qu'il lui avait emprunté, dans le « Caprice italien » de *Napoli*, un thème d'*Italia*, rapsodie pour grand orchestre op. 11, publiée chez Universal en 1912 ». Note de Myriam Chimènes dans Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*, p. 274.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 273.

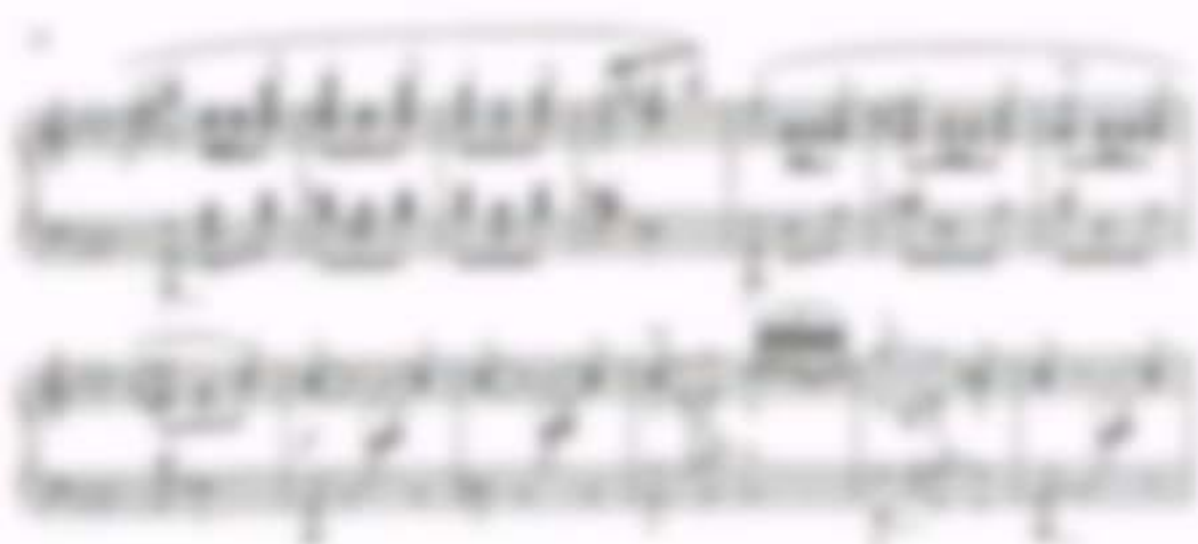
Presto (noire = 112-113)



Exemple 50 : Francis Poulenc, « Caprice italien », *Napoli*, (1922-1925), Paris, Salabert, 1925, p. 12

Un peu plus loin dans la partition, l'Espagne confirme son irruption dans ce « Caprice italien » avec des accords arpégés et « arrachés ». Cette technique de jeu rappelle celle des guitaristes andalous. Ce clin d'œil à la musique espagnole ponctue un thème déjà bien imprégné d'effets ibériques. Ce dernier, très lyrique, est solidement accompagné par une rythmique en 3/8 et se termine par les accords « arrachés » évoqués plus haut ainsi qu'un *gruppetto* rappelant la musique espagnole populaire :

Presto (noire = 112-113)



Exemple 51 : Francis Poulenc, « Caprice italien », *Napoli*, (1922-1925), Paris, Salabert, 1925, p. 14

Cette hybridation de musiques italiennes et espagnoles est la conséquence d'une utilisation pêle-mêle d'idiomes musicaux étrangers. À l'instar des « portraits de music-hall »,

le recours aux folklores étrangers chez Poulenc consiste davantage à l'acquisition d'un élément de langage musical qu'à une photographie. Au détour d'une gamme ou d'un accord, un parfum, une couleur d'une culture populaire apparaît sans que le caractère savant de l'œuvre ne soit remis en question.

3.2.3. L'Orient

Succombant à l'orientalisme ambiant⁸⁹, Poulenc organise le « Prélude » de sa *Rapsodie nègre* (1917) autour d'une gamme pentatonique. L'usage de « modes exotiques ou artificiels »⁹⁰ est très fréquent dans la musique du début du XX^e siècle. L'utilisation d'une échelle pentatonique n'a donc rien de surprenant dans cette œuvre. Pourtant, son jeune auteur se défend contre tout étiquetage et écrit le 6 septembre 1919 à Otto Marius Kling, son futur éditeur :

La *Rapsodie nègre* n'est pas une œuvre exotique, ni pittoresque ; c'est simplement une œuvre de libre mélodie⁹¹.

Les propos de Poulenc sont discutables. À partir du moment où il introduit une échelle pentatonique dans sa pièce, il fait référence à un certain exotisme musical : la musique asiatique. Par ailleurs, la *Rapsodie nègre* contient un mouvement intitulé « Honoloulou ». Il s'agit d'un intermède vocal composé sur le texte d'un faux poète qui n'est autre que Poulenc. Rappelons ce que le musicien pensait de ce mouvement en 1935 :

Je dus chanter — c'est à peine croyable — l'intermède vocal, le baryton ayant refusé au dernier moment d'interpréter une telle niaiserie. Les paroles de cet intermède vocal étaient d'un faux poète nègre : Makoko Kangourou. C'était l'époque des bois nègres, de la période nègre de Picasso. Il était donc naturel qu'un jeune musicien subisse l'ambiance du jour⁹².

Seize ans après sa lettre, le compositeur se contredit et reconnaît l'influence de son époque. Nous le savons, les contradictions sont nombreuses chez Poulenc et apparaissent surtout lorsqu'il est question de musique populaire. D'ailleurs, dans cette conférence de 1935,

⁸⁹ « Notons que ce pentatonisme “de rigueur”, tout occidentalisé soit-il, s'inscrivant dans le sillage d'œuvres emblématiques — reflets du goût d'alors pour l'asiatisme ambiant et ses séductions — telles “Pagodes” de Debussy (*Estampes* pour piano, 1903), “Laideronnette impératrice des pagodes” de Ravel (n° 3 de *Ma Mère l'Oye* pour piano à quatre mains, 1908-1910), ou encore les *Trois Poèmes de la lyrique japonaise* de Stravinsky (1912-13) ». Frank Ferraty, *La Musique pour piano de Francis Poulenc ou le temps de l'ambivalence*, thèse, p. 325.

⁹⁰ Jacques Chailley, *L'Imbroglia des modes*, p. 87.

⁹¹ Francis Poulenc, *Correspondance 1910-1963*, p. 99.

⁹² Francis Poulenc, « Mes maîtres et mes amis », *Conférencià*, 15 octobre 1935, p. 523. Extrait d'un texte déjà cité p. 80-81 de cette thèse.

Poulenc brouille les pistes en évoquant l'influence des bois nègres et de la période nègre de Picasso. Il évite soigneusement de parler d'influences musicales et parle d'arts plastiques.

Frank Ferraty, dans sa thèse *La Musique pour piano de Francis Poulenc ou le temps de l'ambivalence*⁹³, relève d'autres petites touches de pentatonisme dans l'œuvre du compositeur :

- 1^{er} mouvement de la *Sonate à quatre mains*, mes. 17-22, dans le deuxième mouvement de cette même sonate, mes. 5 ;
- *Cinquième improvisation* (1932), mes. 3 ;
- *Troisième Intermezzo en la bémol majeur* (1943), mes. 38-39 ;
- « Petite marche militaire » de la *Suite française* (1935), mes. 45-50.

Par ailleurs, la fin du premier mouvement du *Concerto pour deux pianos* fait référence au gamelan indonésien :



Exemple 52 : Francis Poulenc, *Concerto en ré mineur pour deux pianos et orchestre* (1932), Paris, Salabert, 1996, p. 27

⁹³ Frank Ferraty, *op. cit.*, p. 325.

Ces quelques mesures inspirées par des musiques balinaises s'inscrivent dans l'engouement suscité par l'Orient pendant la première moitié du XX^e siècle. L'échelle utilisée durant ce court passage correspond au mode *pelog*⁹⁴ indonésien. Poulenc ne compose aucune œuvre d'inspiration orientale mais subit l'influence culturelle de son époque. En évoquant ce concerto avec Claude Rostand, il reconnaît volontiers cette influence :

Claude Rostand — Et vous l'aimez ce concerto ?

Francis Poulenc — Oui ! Et spécialement la fin du premier mouvement inspiré des musiques balinaises entendues à la dernière exposition coloniale de Paris, mais c'est curieux, c'est une œuvre à laquelle je ne pense jamais⁹⁵.

À travers ces exemples, nous nous rendons compte que l'Orient ne constitue pas une influence majeure dans l'œuvre du compositeur. Le *Concerto pour deux pianos* s'apparente au Poulenc « voyou ». Même s'il admet avoir été inspiré par des musiques balinaises entendues à l'exposition coloniale de 1931, il est davantage influencé par le contexte culturel de son époque que, véritablement, par une musique extra-européenne. De plus, ce clin d'œil balinaise ne représente que quelques mesures. Cependant, l'impact de cette dernière exposition coloniale de 1931 est suffisamment fort pour que Poulenc subisse cette influence. Cette manifestation est l'une des plus populaires de l'histoire moderne. Les Français sont fascinés et conscients de leur empire. Huit millions de visiteurs viennent faire le tour du monde en un seul jour. Certains artistes, comme Artaud, seront marqués de façon définitive par cette rencontre avec l'Autre. La réflexion de ce dernier dépasse la simple opposition Orient/Occident. La perception métaphysique des danses balinaises lui révèle une nouvelle approche du théâtre éliminant l'acteur au profit du metteur en scène :

L'enthousiasme d'Artaud témoigne du choc de cette rencontre. Antonin Artaud ne s'est jamais rendu à Bali mais les spectacles, auxquels il assiste à l'exposition, sont une révélation qui le

⁹⁴ « Le *pelog* est un mode heptatonique mais il est le plus souvent employé de manière pentatonique en évitant certains degrés (les notes manquantes intervenant comme des notes de passage). Les intervalles sont inégaux et varient à peu près de la seconde mineure à la tierce majeure » :



Ex. 186 Traduction approximative d'un mode *pelog*

Patrick Revol, *Influences de la musique indonésienne sur la musique française du XX^e siècle*, p. 465. L'utilisation de cette échelle fait mentir Poulenc lorsqu'il déclare à Claude Rostand : « Jamais je n'ai emprunté des dessins ou des modes liturgiques [nous pensons que le compositeur utilise cette appellation au sens large]. Je m'en inspire, mais de loin. C'est ce que j'ai toujours fait pour certains thèmes pseudo-populaires de ma musique. Claude Rostand – Ce qui faisait dire à Ravel, bien justement : “Ce qu'il y a de bien, chez Poulenc, c'est qu'il invente son folklore” ». Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 113.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 83.

hante tout au long des années 30. Il écrit l'intégralité de son article *Sur le théâtre balinaï* en 1931. Une première partie de ce texte paraît dès le 1^{er} octobre 1931 dans *La nouvelle revue française* sous le titre *Le théâtre balinaï à l'exposition coloniale [...]*. Il fait une relecture en 1937 de l'ensemble de ses textes sur le théâtre qu'il envisage de réunir depuis 1935. Son livre *Le théâtre et son double* paraît dans la collection *Métamorphoses* chez Gallimard le 7 février 1938. Les descriptions qu'il donne, dans son style si personnel, éveillent la curiosité d'une grande partie des artistes français⁹⁶.

Si le choc de cette rencontre avec l'Orient est décisif pour Artaud, elle n'entraîne pas de grand changement chez Poulenc. L'orientalisme chez Poulenc est subi mais en aucun cas recherché. Contrairement à la gouaille parisienne, les musiques orientalisantes arrivent de façon indirecte à ses oreilles. Les gammes pentatoniques qu'il utilise parfois sont celles qu'il a entendues à travers des œuvres de Debussy, Ravel ou Stravinsky. Sa rencontre avec les danses balinaïses n'est qu'anecdotique et n'entraîne aucune transformation importante dans son langage. Par ailleurs, ces emprunts exotiques aux musiques extra-européennes dans la première moitié du XX^e sont parfaitement occidentalisés et tempérés et ne font appel qu'à des instruments européens. La seule exception est peut-être *Ionisation* de Varèse. Il est intéressant de remarquer que cette pièce est écrite entre 1929 et 1931 pour un ensemble de percussion, période pendant laquelle le compositeur côtoie Artaud :

De 1928 à 1933 Varèse quitte les Etats-Unis et revient pour cinq années en France. Il admire Artaud et entre en relation avec lui. Varèse, également passionné de civilisations extra-européennes, met à profit son séjour parisien pour travailler à la composition de *Ionisation* première œuvre occidentale écrite uniquement pour un ensemble de percussions⁹⁷.

Par ailleurs, Varèse influence et encourage André Jolivet à poursuivre cette recherche tournée vers l'Orient :

En 1933, à son départ pour les Etats-Unis, Varèse offre à André Jolivet six objets qui vont inspirer les six pièces de *Mana*. Il s'agit de deux petites sculptures de Calder, une vache et un oiseau, de deux animaux de paille, un cheval et une chèvre, d'un pantin et enfin d'une statuette, baptisée par Jolivet *Princesse de Bali*. Cette statuette semble être une représentation de Sri Dewi, la déesse balinaïse du riz. Le titre général de cette œuvre, *Mana*, est d'origine polynésienne. Il désigne la force surnaturelle qui enveloppe un objet ou un être⁹⁸.

Il n'existe pas d'expérience semblable chez Poulenc. Contrairement à Varèse ou Debussy, notre compositeur ne cherche pas à révolutionner la musique occidentale en s'inspirant de la musique balinaïse. Il ne possède pas le génie ou plutôt l'instinct de Debussy qui remet en question les fondements de notre grammaire musicale au tournant du XX^e siècle.

⁹⁶ Patrick Revol, *op. cit.*, p. 281.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 284.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 301.

Nous le savons, le compositeur de *Pelléas et Mélisande* est fasciné par ce qu'il entend lors de l'exposition de 1889 et dépasse très tôt le stade de l'exotisme et du pittoresque :

Java agit sur lui comme un révélateur. Debussy comprend que c'est par une intense remise en cause de tout le système musical en place, puis par un lent travail technique d'élaboration de nouveaux outils plus efficaces que les anciens, qu'il pourra prétendre à un pouvoir de suggestion supérieur. C'est grâce à un matériau nouveau, inlassablement revivifié et inspiré de façon plus ou moins proches des techniques javanaises qu'il pourra laisser entrevoir ce lieu merveilleux « *n'importe où hors du monde* »⁹⁹.

Cet appel de l'Orient touche d'autres compositeurs beaucoup plus avant-gardistes : Olivier Messiaen et Pierre Boulez sont les plus connus. Cette attirance relève davantage du mysticisme ou de l'élaboration d'une nouvelle grammaire musicale que de la volonté d'unir musiques savante et populaire. Les quelques traces d'orientalisme relevables dans le corpus de Poulenc sont une influence indirecte de cette recherche et non une source directe d'inspiration.

3.2.4. Autres pays

D'autres influences populaires étrangères sont présentes dans le corpus de Poulenc. À la demande de la chanteuse polonaise Modrakowska¹⁰⁰, Poulenc harmonise *Huit chansons populaires polonaises* en 1934. Ce type d'arrangement, plus que de composition, ne permet pas d'apprécier la vision du compositeur sur le folklore polonais. Comparable aux adaptations de chorals par Bach, ce travail permet néanmoins d'apprécier les qualités d'adaptations, voire de retenues du compositeur face à ces « chants donnés » chargés d'histoire :

Composées à l'époque de l'insurrection de 1831, elles résument les aspirations d'un peuple. En raison de leurs racines authentiques, elles ont pu influencer Chopin dans son éternelle nostalgie de la patrie perdue.

La première : *La Couronne*, c'est l'histoire d'une jeune fille dont le fiancé part pour la guerre ; de douleur, elle jette par terre sa couronne.

La deuxième : *Le Départ*, c'est l'adieu du cavalier à sa famille.

La troisième : *Les Gars Polonais*, a l'allure d'un pas redoublé.

La quatrième : *Le Dernier Mazour*, est un véritable tableau de genre.

La cinquième : c'est encore l'*Adieu* d'un soldat à son épouse. Même thème pour la sixième. La septième chante les grâces de *La Vistule*.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 120-121.

¹⁰⁰ Marya Modrakowska (1896-1965). « C'est pour elle que j'avais harmonisé les *Huit chansons populaires polonaises* qu'elle avait choisies. Hélas ! Ce devaient être ses derniers concerts, car cette mystérieuse Polonaise, incomparablement douée, renonça, dès le printemps 1934, au chant et au monde et, depuis, personne n'a jamais su ce qu'elle était devenue ». Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 89.

J'attirerai spécialement votre attention sur le huitième et dernière : *Le Lac*, car le style en est tout différent. Tandis que les sept premières chansons ont un caractère citadin, la dernière est rustique, chantée par les paysans de la haute Silésie. Elle peint le désespoir d'une jeune fille abandonnée au bord d'un lac.

En composant un accompagnement pour ces chansons, je n'ai recherché ni la couleur locale ni l'originalité. J'ai simplement imaginé, à la française, une atmosphère polonaise comme d'autres ont évoqué l'Espagne sans la connaître. Mon travail a quelque analogie avec ces légères montures de bronze dont les artisans français sertièrent, au XVIII^e siècle, les porcelaines venues d'Orient¹⁰¹.

Le folklore polonais est plus littéraire que musical dans ces chansons. Comme dans les *Chansons villageoises* qu'il composera dix ans plus tard, la « couleur locale » est plus contenue dans le texte que dans la musique. À l'instar des *Cinq Mélodies populaires grecques* composées par Ravel entre 1904 et 1906, ces mélodies sont du « Poulenc malgré tout »¹⁰².

Dans son cycle de mélodies, *Fiançailles pour rire* (1939) composé sur des poèmes de Louise de Vilmorin, la 5^e pièce, « Violon » décrit l'ambiance d'un restaurant hongrois des Champs-Élysées où :

[...] le mari de Louise [de Vilmorin], le Comte Palfy¹⁰³, avait fait venir des Tziganes de Budapest. Je n'ai cherché que de très loin à évoquer la couleur locale. C'est une main française qui a écrit le poème. Le musicien transpose également, dans une atmosphère de chez nous, ce rythme du Danube. « Violon » évoque Paris et son écouteuse au chapeau de Reboux¹⁰⁴, comme le fox-trot de *l'Enfant et les sortilèges* de Ravel sent son Casino de Paris, sa rue de Clichy, sa maison d'Athènes, où habitait Ravel¹⁰⁵.

En effet, les quelques mesures d'introduction de cette mélodie sont du « pur Poulenc ». Un motif nostalgique, organisé autour d'un rythme doublement pointé, se pose sur un rythme de valse lente. L'harmonie semble hésiter entre *la* mineur, *lab* majeur et *fa* mineur pour finalement confirmer *la* mineur. Cette hésitation tonale est fréquente chez Poulenc. À l'issue de ce prélude, la voix nous interpelle par son lyrisme contenu et surtout nous surprend par la surabondance d'intervalles diminués : octaves, quarte, quintes. Parallèlement, la main droite du piano poursuit son motif pointé et introduit un trait inspiré du jeu violonistique tzigane :

¹⁰¹ Francis Poulenc, « Mes maîtres et mes amis », *Conferencia*, 15 octobre 1935, p. 524-525.

¹⁰² « Après tout, y avait-il autre chose à faire qu'à "improviser" un accompagnement ? Evidemment, les *Grecques* de Ravel sont du "Ravel malgré tout" ; mais outre que je ne suis pas Ravel (hélas !), celui-ci n'avait pas à redouter l'ombre d'un Chopin athénien ». Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 19.

¹⁰³ Comte Pali (Paul) Palfy. Epoux de Louise de Vilmorin.

¹⁰⁴ Caroline Reboux possédait une boutique de Couture au 23, rue de la Paix à Paris (II^e arr.). Sa maison coiffait de ses extravagances toutes les personnalités en vue (note de Renaud Machart dans Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 32).

¹⁰⁵ Francis Poulenc, *op. cit.*, p. 32.

Modéré (noire = 63)




Exemple 53 : Francis Poulenc, « Violon », *Fiançailles pour rire* (1939), dans Francis Poulenc, *Intégrale des mélodies et chansons publiées aux éditions Salabert*, Paris, Salabert, 2001, p. 146

Cette figuration virtuose du violon reste assez neutre, il s'agit d'une simple gamme chromatique sur un accord de *la* mineur. Aucune échelle exotique teintée de secondes augmentées n'apparaît dans ce trait. Le seul élément qui interpelle l'oreille est sa note finale, un *fa*#. Dans les musiques tziganes, il est fréquent d'ajouter une sixte majeure à un accord mineur. Ce trait virtuose sert avant tout à commenter le texte, Poulenc ne donne pas à sa musique un ton folklorisant, il reste neutre.


De même, les intervalles diminués de la mélodie ne sont pas davantage liés à une quelconque échelle tzigane mais sont avant tout expressifs. Par ailleurs, ils sont directement liés à l'harmonie qui, bien que tonale, est très modulante. Ces mouvements harmoniques associés au rythme de valse lente et au motif pointé de la main droite suggèrent le balancement des flots du Danube. Le compositeur crée un climat, une atmosphère propice à l'expression du texte mais, en aucun, cherche à imiter une musique traditionnelle hongroise.

Le recueil *Villageoise, petites pièces enfantines* (1933) commence par une brève « Valse Tyrolienne ». À l'instar de *l'Embarquement pour Cythère*, le thème de cette pièce s'organise autour d'un motif écrit dans le plus pur style populaire. Le folklore tyrolien est évoqué par des vocalises pianistiques (mimant des *yodel*) s'articulant autour de l'accord parfait et par un accompagnement main gauche de valse :



Exemple 54 : Francis Poulenc, « Valse Tyrolienne », *Villageoises, petites pièces enfantines* (1933), Paris, Salabert, 1998, p. 2

Mais, au milieu de cette pièce sans histoire, Poulenc nous rappelle qu'il est un compositeur savant en introduisant une dissonance extrêmement crue et sans aucune préparation :



Exemple 55 : Francis Poulenc, « Valse Tyrolienne », *Villageoises, petites pièces enfantines* (1933), Paris, Salabert, 1998, p. 3

Tel un enfant cassant son jouet, le compositeur brise la facilité et la routine de cette valse d'inspiration folklorique. Comme si, au milieu d'une improvisation trop évidente ou trop « facile », il décidait d'introduire la dissonance la plus dure et la plus laide. La gratuité de cette tournure n'est pas un simple pied de nez musical comme le pratique parfois le compositeur¹⁰⁶. C'est une interpellation, un cri qui nous dit : « C'est pour rire, ce n'est pas une vraie valse tyrolienne que vous entendez. Cet accord dissonant martelé sur le piano en est la preuve ».

L'ambivalence et l'ambiguïté du compositeur vis-à-vis de la musique populaire apparaissent clairement dans ces deux pages de musique sans prétention. Son cœur penche dangereusement du côté populaire mais une force mystérieuse lui rappelle ses origines et sa classe. Nous l'avons vu, lorsqu'il évoque ses positions vis-à-vis de la politique¹⁰⁷, Poulenc reconnaît volontiers ses aspirations populaires mais en rejetant tout rapprochement avec un parti politique de gauche. Il agit de la même façon par rapport à sa musique. Si celle-ci est

¹⁰⁶ Voir à ce sujet l'analyse du « Discours du Général », partie 2.2.4. de cette thèse.

¹⁰⁷ Cf. la partie 1.3.2. de cette thèse.

trop teintée d'effets populaires, il se sent obligé de les justifier verbalement (à travers ses multiples prises de position souvent contradictoires) ou musicalement en introduisant des éléments issus d'un langage plus « relevé ». Cette dernière technique est la plus fréquente chez notre compositeur et permet de qualifier sa musique de « musique savante populaire ».

Conclusion de la troisième partie

L'utilisation de la musique populaire chez Poulenc relève plus de l'imprégnation que de l'imitation ou de la citation. Sa musique se caractérise par un savant métissage où un langage assez relevé, pour ne pas dire aristocratique, côtoie une certaine gouaille musicale.

Ses mélodies inspirées par le folklore urbain parisien tiennent plus de l'assimilation que de la parodie ou de la copie. À travers divers exemples musicaux, nous avons constaté que l'idiome populaire se mariait et s'intégrait parfaitement au langage du compositeur. Si folklore il y a, dans ce corpus, il s'agit bien d'un « folklore imaginaire ». Les éléments populaires parisiens sont rarement des citations dans la mesure où les thèmes évoqués sont difficilement reconnaissables et sont traités dans un style savant.

Du point de vue rythmique, la danse sociale est bien sûr évoquée. Encore une fois, il s'agit davantage de suggestions que de présences réelles. Cependant, cet usage est loin d'être propre à notre compositeur. Les danses populaires apparaissent chez la plupart des compositeurs des siècles précédents : pendant la période dite « baroque », les danses structurent les suites, le menuet persiste dans la sonate et la symphonie de la période classique, les danses de salons intéressent de nombreux compositeurs du XIX^e siècle et les élans nationaux romantiques remettent au goût du jour les danses folkloriques.

En ce qui concerne la vocalité, nous avons pu remarquer quelques emprunts à la gouaille parisienne. Méfions nous cependant des enregistrements « historiques » mettant en évidence certaines pratiques vocales issues de l'art dramatique. Par ailleurs, à l'instar des rythmes de danses, la recherche d'effets populaires vocaux n'est pas propre à Poulenc. Ce type de vocalité est remarquable dans l'ensemble du répertoire bouffe. En revanche, il est notable de constater les nombreuses indications et suggestions « gouailleuses » parsemant les mélodies du compositeur. Dans ce dernier cas, nous sommes en présence d'une recherche de vocalité plus personnelle et moins conventionnelle que celles du théâtre lyrique.

Le populaire, chez Poulenc, n'est pas systématiquement lié à la musique parisienne urbaine. Quelques traces de folklores ruraux et exotiques parsèment sa musique. Leur utilisation reste cependant ponctuelle et remet rarement en question l'aspect banlieusard de la

musique. Emporté par certains poèmes, notre compositeur se complaît à évoquer une ruralité où la fête côtoie la misère. Subissant l'influence de la mode de l'orientalisme et de l'exotisme, certains traits mélodiques, rythmiques ou harmoniques extra européens apparaissent dans ses ouvrages. Il est difficile de parler d'une véritable influence, nous sommes avant tout en présence d'éléments de langages très fréquents dans la musique de cette époque.

La première partie de cette thèse nous a fait découvrir les goûts du compositeur pour les musiques légères et populaires. Un certain contexte historique ainsi qu'un désir d'émancipation ont poussé Poulenc à s'intéresser au métissage musical. Métissage principalement urbain et parisien certes, mais annonçant clairement les idées de Cocteau sur le music-hall et rejoignant l'esthétique musicale de Satie. Cet aspect a guidé notre analyse dans la deuxième partie.

Dans le troisième volet de cette thèse, grâce à la piste de la gouaille parisienne, nous avons approfondi notre analyse en examinant de près certains traits propres aux musiques populaires françaises et plus particulièrement urbaines. Les typologies de Bartók et Pierre Citron nous ont permis d'inscrire la démarche de Poulenc dans un cadre plus universel. De toute évidence, l'art de notre compositeur s'inscrit dans une démarche artistique. Ses multiples interventions pour se justifier et inscrire son œuvre dans un cadre officiel prouvent son désir de ne pas mélanger les genres.

Les démonstrations et exemples musicaux précédents mettent en relief certains traits de langages du compositeur. À ce stade de notre recherche, il devient important d'inscrire clairement l'œuvre de Poulenc dans cette problématique de métissage et, par-delà les avis du principal intéressé, parvenir à répondre à cette question : existe-t-il des traits communs entre la musique populaire et certaines compositions de notre musicien ? Autrement dit, est-ce que Poulenc, en « jouant » avec la musique populaire, n'est pas tombé dans le piège d'une certaine facilité ?

4. Métissage chez Poulenc : présence et limite

Arrivé à ce stade de notre étude, il convient d'approfondir la notion du métissage savant /populaire dans l'œuvre de Poulenc. Nous avons pris soin d'analyser un grand nombre de partitions du compositeur sous l'angle de la problématique de l'influence populaire. Nos conclusions mettent en évidence une certaine imprégnation du « populaire » dans de nombreuses œuvres. Parallèlement, nous avons observé une forte tendance de Poulenc à se justifier dans sa conception du mélange des genres. Curieusement, alors que sa musique n'hésite pas à se frotter à la gouaille parisienne, notre compositeur refuse toute alliance entre musique d'en haut et musique d'en bas. Ce refus ostentatoire est fort étonnant de la part d'un auteur dont la musique respire une certaine authenticité folklorique typiquement française. C'est pour cette raison que, dans les paragraphes qui vont suivre, nous tenterons de comprendre l'embarras de Poulenc face à cette question du mélange des genres.

Nous ne reviendrons pas sur l'analyse des partitions « gouailleuses » de notre compositeur puisque ce travail nous a permis de mettre en évidence certains traits stylistiques. Cependant, afin de relever certaines ressemblances entre l'harmonie de Poulenc et l'harmonie savante /populaire du jazz, nous choisirons parfois un discours analytique et nous appuierons donc sur de nouveaux exemples musicaux.

Afin d'insérer le champ de notre recherche dans un courant plus large, nous nous interrogerons sur la place de l'idiome populaire dans le mouvement néoclassique. Ces généralités évoquées, nous reviendrons sur le cas de Poulenc : son absence de formation académique est-elle à l'origine de ce besoin systématique de se justifier ? Puis, nous questionnerons deux aspects de sa musique : l'harmonie et la vocalité. Appartiennent-ils à la musique savante ou à une certaine forme de musique légère ? Ces questionnements nous mèneront directement à la notion de la destination et de la réception de la musique de notre auteur. Enfin, nous tenterons de répondre à notre question initiale : pourquoi une telle ambigüité et un tel besoin de se justifier chez le compositeur des *Mamelles de Tirésias* ?

4.1. Néoclassicisme et musique populaire

Nous le savons, Poulenc distingue de façon ostentatoire son œuvre de l'art populaire. Par ailleurs, il évite soigneusement d'être assimilé à tel ou tel courant musical. Il considère le Groupe des Six comme une réunion d'amis et non une école. Par conséquent, il réfute toute appartenance à telle ou telle chapelle. Pourtant, avec un certain recul historique et une analyse objective de son œuvre, il est tout à fait envisageable de le classer parmi les compositeurs néoclassiques. Nous utilisons ce terme afin d'insérer Poulenc dans l'histoire de la musique du premier XX^e siècle. Cette appellation – que nous remplacerions volontiers par « musique d'ancrage tonal » – mérite d'être clairement définie, nous le ferons dans un premier temps. Puis nous tenterons d'établir des liens entre néoclassicisme et art populaire.

4.1.1. Une idéologie

Le concept de classique renvoie à une idée de « perfection stylistique et formelle, d'une valeur esthétique exemplaire, permanente et universelle »¹. La perception de cette universalité n'est possible qu'avec un certain recul historique. Par conséquent, le concept de néoclassicisme est une contradiction dans la mesure où ce courant ne dispose pas du recul nécessaire pour prétendre à une certaine universalité. Il convient donc de le différencier du classicisme et de le considérer comme une idéologie :

Le « rappel à l'ordre », c'est-à-dire le trait le plus idéologique du néoclassicisme, se présente comme le dénominateur commun des poétiques soi-disant néoclassiques. Celui-ci, cependant, s'expose au risque d'une pétrification du modèle en schéma et du processus créateur réifié².

En étudiant certaines œuvres néoclassiques, il est difficile d'établir des traits de caractère spécifiques à ce mode de production. En effet, certains aspects propres au classicisme « tels la linéarité, l'équilibre, la symétrie et l'ordre de forme et de construction, la noblesse et l'élévation des contenus, la recherche de l'objectivité »³ n'apparaissent pas de façon pertinente dans la production néoclassique. Ce terme s'avère utile pour désigner un courant de « retour à »⁴ ou une idée de « rappel à l'ordre ». Il est nécessaire pour désigner une

¹ Raffaele Pozzi, « L'Idéologie néoclassique », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *MUSIQUES, une encyclopédie pour le XXI^e siècle, volume 1, Musiques du XX^e siècle* p. 348.

² *Ibid.*, p. 350.

³ *Ibid.*

⁴ L'esthétique musicale du « retour à » se manifeste par le retour à Pergolèse chez le Stravinsky de *Pulcinella* (1919), le retour à Bach chez Hindemith, le retour aux clavecinistes français chez Ravel et même le retour à Mozart chez Poulenc dans le deuxième mouvement de son *Concerto pour deux pianos*.

idéologie marquée et permet de reconstituer « l'histoire des idées, des mentalités, de la réception et des politiques culturelles »⁵.

Le néoclassicisme est un courant musical diversifié dont le seul élément commun est idéologique. La Première Guerre mondiale est certainement à l'origine de ce « rappel à l'ordre » partagé par de nombreux musiciens européens. En France, et plus précisément à Paris, des querelles musicales liées aux débats politique et idéologique ont déjà marqué l'histoire. La Société nationale de musique dont la devise est « *Ars gallica* » est fondée en 1871. Elle émerge en réaction à la diffusion de la musique de Wagner et l'idéologie y occupe une place importante. Le néoclassicisme français peut être également considéré comme une manière de s'opposer à l'hégémonie de l'Allemagne. Nous ne sommes pas loin des idées prônées par Cocteau, qui propose une alternative au romantisme wagnérien et à l'impressionnisme de Debussy. Cette authenticité liée à un sentiment nationaliste⁶ ne s'approprie pas réellement les formes et le style de la musique des XVII^e et XVIII^e siècles. Ce goût pour le passé ne doit pas exercer une fascination comme Wagner et Debussy pouvaient le faire. Mais attention, ce jeu autour du passé et cette volonté d'un certain confort d'écoute peuvent mener au nationalisme et au populisme. C'est ainsi, que dans le journal *Action française*, quotidien d'extrême droite, on pouvait lire, à propos du *Concerto champêtre* de Poulenc :

Dans la jeune musique française (qui est réactionnaire comme chacun le sait), M. Francis Poulenc nous paraît occuper une place non seulement privilégiée, mais singulière. C'est lui, en effet, qui a renoué le plus loin en arrière le fil de la tradition. Négligeant les étapes intermédiaires où s'attardent un Auric, un Sauguet, un Darius Milhaud, il a brûlé – c'est une façon de parler – Gounod, Benjamin Godard, Delibes, les polkas du Second Empire et les romances de la Restauration, pour rejoindre directement les maîtres de la première moitié du XVIII^e siècle et de la fin du XVII^e, et notamment les grands clavecinistes. Il a écouté aussi les vieilles chansons populaires françaises, et sa musique en est toute parfumée.

Ses modèles étant excellents, il n'a composé que des œuvres délicates, fraîches et primesautières, dépourvues de romantisme, écrites à la manière d'autrefois, sauf ça et là quelques fausses notes, quelques mesures hardiment dissonantes, hommage au progrès, et coups de chapeau à M. Stravinsky.

⁵ Raffaele Pozzi, *op. cit.*, p. 350.

⁶ Dans sa thèse, Bianca Robichaud souligne cette parenté entre les idées de Cocteau et le nationalisme : « La naissance de cette formation musicale coïncide justement avec un moment crucial de l'histoire politique de la France et son discours esthétique semble parfois correspondre au discours politique de la droite nationaliste de l'époque. Le sentiment antigermanique est au plus fort et la défense de la culture nationale est une partie importante de leur discours. Le mythe de la France classique valorisant l'esprit cartésien et son goût pour la clarté et l'ordre est érigé au statut de caractéristique nationale et est opposé dans les représentations collectives à l'esprit romantique, révolutionnaire et moderne des Allemands. L'une des quêtes esthétiques du Groupe des Six était justement la défense de la tradition musicale française et la valorisation des principes de clarté et de simplicité ». Bianca Robichaud, *Les Six, conséquence d'une identité nationale : lien entre discours politique de la droite nationaliste et le discours esthétique du Groupe des Six*, p. 9.

Beaucoup de jeunes musiciens s'ingénient à écrire des œuvres inspirées de Stravinsky et de Bach, ou de Stravinsky et de Couperin, ou même de Bach et des derniers fox-trots. Sauf le cas où M. Stravinsky lui-même tente l'expérience et s'amuse à réaliser, par exemple, un mélange Bach-Stravinsky, l'entreprise nous paraît étrange et vaine.

Aussi a-t-on quelque peine à suivre les commentateurs de M. Poulenc qui croient distinguer une tentative de ce genre dans le *Concerto champêtre*. Cet ouvrage pour clavecin et petit orchestre dont M^{me} Landowska et l'Orchestre de Paris nous ont donné, il y a quinze jours, la primeur, ne nous semble pas procéder d'une conception aussi volontaire, et il nous plaît de croire que M. Poulenc n'a suivi, en l'écrivant, que sa libre fantaisie. Il n'en reste pas moins que la double influence des maîtres du clavecin et du maître du « Sacre » est sensible dans ces pages où deux manières d'écrire et presque de sentir la musique s'affrontent sans parvenir toujours à se fondre. D'où l'impression de « puzzle » que donne ce *Concerto*, dans lequel abondent d'ailleurs des détails charmants et savoureux qui suffiraient à eux seuls, à classer un musicien⁷.

Ces quelques lignes nous font comprendre que la musique dite « néoclassique » peut être facilement appréciée par l'extrême droite. En effet, l'auteur de cet article n'hésite pas à considérer les jeunes compositeurs français comme des musiciens réactionnaires, ce qui est une qualité pour un lecteur d'Action Française ! La jeune école sous-entendue doit se résumer aux compositeurs s'inscrivant dans une démarche tonale et par conséquent antimoderne pour un commentateur nationaliste. Tout « retour à » et toute allusion à un passé idéalisé voire fictif sont bons à prendre. Par conséquent, un concerto faisant entendre un clavecin et ce référant aux XVII^e et XVIII^e siècles est une œuvre méritant d'être mentionnée. Mais attention aux références modernes ! L'auteur de ce texte n'hésite pas à qualifier de fausses notes la moindre dissonance. Dissonances qu'il considère d'ailleurs liées à l'influence de Stravinsky, compositeur bolchevique à ses yeux. Les propos de l'article s'éloignent du sujet et prennent des allures antimodernes et partisans. La presse extrémiste sait tirer parti de n'importe quel sujet pour injecter ses idées.

Pendant les années 30, la montée des idées fascistes alimente des débats de plus en plus étroits entre la musique et la politique. Un pouvoir autoritaire souhaite tout contrôler, y compris l'art. La censure s'appuie sur les traits du classicisme et s'oppose violemment à tout ce qui s'en éloigne. Se basant sur ce rappel à l'ordre idéologique, les fascistes lancent une propagande réprimant tout ce qui est qualifiable de « bolchevisme bourgeois ».

Paradoxalement, après la Seconde Guerre mondiale, un phénomène analogue à celui qui a suivi la guerre de 1914-1918 se manifeste dans le domaine musical. Un nouveau « rappel à l'ordre », lié à une idéologie néoclassique apparaît afin de prendre des distances vis-à-vis des événements tragiques qui viennent de se passer. L'expressionnisme et l'impressionnisme sont finalement perçus comme des signes avant-coureurs du désastre constitué par les deux conflits mondiaux. Mais de fortes oppositions commencent à se

⁷ Dominique Sordet, « Le *Concerto champêtre* de Francis Poulenc », *Action Française*, 17 mai 1929.

ressentir face au néoclassicisme. Ces divergences ne sont pas idéologiques ou politiques mais d'abord esthétiques ou philosophiques. En 1951, Pierre Boulez réagit violemment face à ces « retour à » :

Il reste impossible, pourtant, de s'associer aux nécrophores qui se sont servis de Bach comme caution de leur activité de fossoyeurs, et ceci grâce à des malentendus plus ou moins grossiers. Comment croire à ces prophètes du « retour à » ou « réactivations » diverses quand leur but le plus manifeste est la sécurité, et leur mobile principal le manque de courage⁸ ?

[...] affirmons, à notre tour, que tout musicien qui n'a pas ressenti – nous ne disons pas compris, mais bien ressenti – la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque⁹.

Adorno, lui, affirme que :

La parodie, la forme fondamentale de la musique d'après la musique, signifie imiter quelque chose et en l'imitant le ridiculiser. Cette attitude précisément, d'abord suspecte aux bourgeois parce qu'attitude du musicien intellectuel, s'adapte cependant facilement à la régression. Comme un enfant démonte un jouet, puis le remonte mal, ainsi se comporte la musique infantiliste envers ses modèles. Quelque chose de pas entièrement domestiqué, quelque chose d'un mimétisme indompté, bref la nature précisément se trouve dans la non-nature : ainsi peut-être les sauvages dansent-ils autour d'un missionnaire avant de le dévorer¹⁰.

Il existe bien sûr un grand nombre de réactions de ce type face au néoclassicisme de la seconde moitié du XX^e siècle. Le sérialisme, nouvelle avant-garde, s'oppose finalement à l'ancienne ; n'oublions pas que des musiciens tels que les Six étaient considérés comme avant-gardiste avant la Seconde Guerre mondiale et qu'ils tenaient, eux aussi, des propos assez durs vis-à-vis de leurs aînés. En effet, dans les années 20, Poulenc est un musicien moderne si on le compare aux « impressionnistes » et non à l'esthétique de l'Ecole de Vienne. Lui et ses camarades du Groupe des Six, par la simplicité de leurs lignes, la transparence de leurs discours et la luminosité de leurs instrumentations protestent contre le flou impressionniste dénoncé par *Le Coq et l'Arlequin* de Cocteau. Au même moment, le dodécaphonisme réagit face au wagnérisme avec d'autres moyens. Finalement, les Six et les Viennois ont le même souci de concision, de pudeur, d'économie de moyens face aux excès du romantisme. Les uns ayant comme modèle Satie, les autres un système d'écriture. Ce débat s'éloigne quelque peu de notre étude, voyons plutôt ce que néoclassicisme et musique populaire ont en commun.

⁸ Pierre Boulez, *Relevés d'apprentis*, p. 24. Source : « Moment de Jean-Sébastien Bach », *Contrepoint*, n° 7, 1951.

⁹ *Ibid.*, p. 149. Source : « Eventuellement... », *Revue Musicale*, 1952.

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 191.

4.1.2. Un langage accessible

L'idée d'un retour aux formes et références stylistiques du passé répond aussi à une demande du public. Une pression sociale s'exerce sur les compositeurs. Le poids de l'héritage classique permet de garantir aux œuvres une cohérence et une diffusion plus importante. Une nouvelle immédiateté est envisageable, telle ou telle référence à un style du passé même déformée rassure les auditeurs. Ces références, voire ces citations, issues des périodes baroque et classique permettent aux compositeurs de se dégager d'une certaine métaphysique de l'art qui s'est développée à partir du romantisme. La musique dite néoclassique réintroduit les notions de plaisir et surtout d'accessibilité.

Cette notion de plaisir, liée au confort d'écoute, n'est pas incompatible avec l'utilisation d'éléments musicaux populaires. De plus, il n'est pas difficile d'établir quelques points communs entre classicisme et musique populaire. Si nous nous penchons sur l'aspect purement technique de ces deux domaines, nous remarquons :

- l'utilisation de la tonalité ou de la modalité ;
- des formes directement issues du système tonal ;
- un certain goût pour les « bons degrés » I, IV et V ;
- des carrures s'appuyant sur des symétries et des nombres pairs de mesures ;
- une clarté dans le discours et l'instrumentation.

Bien sûr, on peut objecter que ces constatations peuvent s'appliquer à n'importe quelle musique d'ancrage tonal à partir du moment où le langage utilisé engendre des formes et des formules. Mais comment considérer l'évolution du langage tonal au début du XX^e siècle ? En effet, l'élargissement de la tonalité par des compositeurs tels que Debussy ou Stravinsky ne remet pas en question son existence mais tend à faire disparaître les éléments de langages qui l'accompagnent (carrures, schémas harmoniques et formes « classiques »). Ces traits caractéristiques sont des repères absolus pour des auditeurs n'ayant pas de culture musicale.

Nous pensons qu'il existe des passerelles évidentes entre musiques populaire et savante. Ces passerelles apparaissent en partie chez les compositeurs dits néoclassiques de la première moitié du XX^e siècle et plus particulièrement chez Poulenc. En effet, les traits communs entre le retour au classicisme et à l'utilisation d'éléments populaires vont dans le même sens. À ce propos, Jean Cocteau justifie cette orientation en expliquant que les modèles impérissables ne sont pas forcément dans les musées et qu'une nouvelle source d'inspiration est à la portée de chacun :

Il faut plaindre des maîtres qui, pour se consoler du désordre, doivent faire le voyage d'Athènes. L'Acropole me parlerait une langue morte. [...] J'ai peur que ce carrefour d'élégances m'hypnotise comme tant d'autres, que la première colonne des Propylées trace devant mes yeux la raie blanche qui endort les poules et m'empêche de voir mon Parthénon. À Montparnasse, puis à Montrouge, maintenant rue de la Boétie, j'ai fait mon voyage en Grèce. *La neige est vite marbre aux mains prédestinées*. J'exerce trop mon œil au respect pour ne pas accorder à la beauté neuve les prestiges du recul et de la mort¹¹.

En effet, une chanson entendue au coin d'une rue peut devenir une source d'inspiration importante si le musicien est capable de s'en servir. La validité d'une œuvre d'inspiration populaire est réelle à partir du moment où l'artiste peut élever un matériau simple et rustre à un niveau artistique plus haut. Le néoclassicisme souhaité par Cocteau n'est pas un bric à brac de thèmes populaires copiés ou mal imités mais l'élévation de cette matière première à quelque chose de plus noble et de plus accomplie même si une chanson populaire, écoutée dans son « milieu naturel », n'en demeure pas moins appréciable :

Je lui [Picasso] dois de perdre moins mon temps à contempler, bouche bée, ce qui ne peut m'être utile, et de comprendre qu'une chanson des rues, écoutée sous cet angle égoïste, vaut *Le Crépuscule des Dieux*¹².

Une idéologie conservatrice et nationaliste est à l'origine des mouvements néoclassiques et « folkloristes » mais les musiciens qui leur sont associés ont leurs propres convictions artistiques et politiques. Francis Poulenc, nous l'avons vu dans la première partie de cette thèse, n'a pas eu besoin de Cocteau pour s'intéresser à la musique populaire et aux grands maîtres du passé. Il semble donc tout à fait naturel que son langage de prédilection soit tonal et que, finalement, il se retrouve « étiqueté » néoclassique. Par ailleurs, n'ayant pas reçu une formation musicale académique, sa réception de toute production sonore n'est pas entravée par tel ou tel jugement de valeur. Tout au plus, il émet des jugements « de classes » liés à son éducation et à la crainte de passer pour un compositeur de seconde catégorie.

4.2. Le complexe d'une formation non académique

Francis Poulenc n'a pas reçu d'éducation musicale académique. Son apprentissage musical peut se résumer ainsi :

- à l'âge de 5 ans, il est initié par sa mère au piano¹³ ;

¹¹ Jean Cocteau, « Le Rappel à l'ordre » dans *Œuvres complètes vol. 9*, p. 243.

¹² *Ibid.*, p. 251.

¹³ « À l'âge de cinq ans, c'est ma mère qui me posa les doigts sur le clavier en s'adjoignant une excellente femme qui m'impressionnait plus par ses étranges chapeaux pailletés et ses robes prunes et souris, que par son enseignement débonnaire ». Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 28.

- à 8 ans, il est confié à M^{lle} Melon répétitrice de M^{lle} Boutet de Monvel¹⁴, nièce de César Frank ;

- en 1914, il rencontre le pianiste Ricardo Viñes¹⁵ qui le familiarise avec la musique de son temps et lui permet de rencontrer Erik Satie, Jean Cocteau, Manuel de Falla et Marcelle Meyer ;

- en 1917, Viñes l'envoie chez Paul Dukas. Ce dernier, donnant peu de leçons pendant la guerre, adresse Poulenc à Paul Vidal¹⁶ ;

- de 1921 à 1925, il suit l'enseignement de Charles Koechlin. Ce dernier lui fait étudier le contrepoint¹⁷ à travers les chorals de Bach.

L'éducation musicale suivit par Poulenc se résume en des leçons particulières et non au cursus complet du Conservatoire ou de la Schola Cantorum. Son cas, dans l'histoire moderne de la musique, n'est pas isolé. L'exemple le plus célèbre est celui d'Arnold Schoenberg qui était autodidacte (mis à part quelques leçons de son beau-frère Alexander von Zemlinsky). Cette particularité biographique paraît secondaire dans une étude consacrée aux aspects populaires chez un compositeur savant. Pourtant, ce détail n'est pas anodin chez Poulenc qui, toute sa vie clame haut et fort son appartenance au monde savant. Certes, un certain rapport de classe l'oblige à justifier ses pérégrinations musicales. Mais cette lutte des classes ne nous semble pas l'unique raison de cette ségrégation musicale.

En effet, cette formule « chacun chez soi » n'est pas uniquement une justification, elle semble être une forme de protection face à une opinion publique qui a besoin de classer ou

¹⁴ « À huit ans, Dieu merci, on me mit quotidiennement entre les mains d'une répétitrice de M^{lle} Boutet de Monvel, propre nièce de César Frank, qui avait d'excellents principes techniques ». *Ibid.*

¹⁵ L'admiration de Poulenc pour son maître ne faiblit pas avec le temps. En 1954, il déclare à Claude Rostand : « À quinze ans, comme je voulais travailler sérieusement, une amie de ma famille, devenue par la suite la vôtre, M^{me} Sienkiewicz, me présenta à Ricardo Viñes que j'admirais follement. À cette époque, en 1916, il était un des rares virtuoses qui jouaient de la musique moderne, avec Marguerite Long, l'incomparable interprète de Fauré et Ravel, et Blanche Selva, l'apôtre de d'Indy, Séverac et Albéniz. Cette Rencontre avec Viñes fut capitale pour moi. *Je lui dois tout*. [...] Viñes était un homme exquis ; un étrange hidalgo avec des grandes moustaches, coiffé d'un sombrero marron du plus pur style barcelonais, chaussé de fines bottines à boutons dont il me harcelait le tibia lorsque je changeais mal les pédales. Le jeu de pédale, ce facteur essentiel de la musique moderne, personne ne l'enseignait mieux que Viñes. C'est ainsi qu'il arrivait à jouer clair dans un flot de pédales, ce qui semble paradoxal. Et quelle science du staccato ! la grande pianiste Marcelle Meyer, qui fut sa plus brillante élève, me disait un jour en finissant de jouer *Petrouchka* : "Grâce à Viñes, cela n'est pas si difficile qu'on croit" ». *Ibid.*, p. 29-30.

¹⁶ Paul Vidal (1863-1931), compositeur et chef d'orchestre français. Poulenc se souvient de sa rencontre avec ce musicien : « Vidal me reçut à l'Opéra-Comique où il était chef d'orchestre. C'était un homme de haute stature au teint coloré. À peine lui montrai-je ma *Rapsodie nègre* qu'il se mit dans une colère "é-pou-van-table", me disant que j'étais un fumiste et me menaçant de son pied quelque part si je ne sortais pas "im-mé-dia-te-ment" de son bureau ! » Francis Poulenc et Stéphane Audel, *Moi et mes amis*, p. 48.

¹⁷ « Devant que, comme tous les Latins, j'étais plus harmoniste que contrapuntiste, cet admirable maître [...] estimait que la réalisation des thèmes de chorals à quatre parties, était pour moi un moyen terme excellent entre le contrepoint et l'harmonie. C'est ainsi que j'appris l'écriture chorale ». Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 112-113.

d'étiqueter les compositeurs dans des catégories. La musique savante du XX^e siècle ne manque pas de compartiment et, en fleurissant avec le populaire, un compositeur peut voir très vite sa musique qualifier de « musique d'en bas ». Cette hiérarchisation de la musique est particulièrement sensible au XX^e siècle. Plus que jamais les liens avec le passé ont été remis en cause. Certaines révolutions de la grammaire musicale ont élargi les distances séparant musiques populaire et savante. Au XVIII^e siècle, une chanson populaire utilisait le même langage harmonique qu'une symphonie de Mozart. Un garçon de café pouvait très bien siffler une mélodie composée par ce dernier. Qu'en est-il au XX^e siècle ? La modernisation et la multiplicité des langages creusent l'écart entre l'art d'élite et l'art social. Le public n'a pas le temps de se familiariser avec telle ou telle façon de faire. Un musicien « savant » doit faire sa place dans le monde intellectuel. Surtout si ce musicien utilise une langue traditionnelle et, de surcroît, souffre d'un sentiment d'infériorité face à des musiciens ayant suivi une formation musicale complète. Pour illustrer nos propos, voici une anecdote relatée par Poulenc :

Voici ce qui s'est passé : il y a deux ou trois jours, je me suis rendu à l'invitation d'une charmante amie qui n'a qu'un tort, celui de m'inviter chez elle les jours où elle réunit ce qu'elle estime représenter la fleur de l'intelligence parisienne. Je fuis en général ce genre de réunions, car je trouve très ennuyeux de parler de son métier après un bon dîner. Imagine-t-on un marchand de chaussures continuant à discuter longueur d'empeigne entre la poire et le fromage ? Enfin, comme j'aime bien cette amie, je m'étais laissé faire, pour une fois... Mais mal m'en a pris. En rentrant dans le salon, je repérai immédiatement une dame mélomane que je n'aime pas et qui me le rend au centuple. J'évitai de lui parler une bonne partie de la soirée, mais tout à coup, à la suite d'un vaste mouvement de chaises, je me trouvai assis à côté d'elle. « J'ai écouté dernièrement votre émission sur Bartók et Berg¹⁸, c'était intéressant. Où avez-vous trouvé ces disques de *Wozzeck* ?

- À New York, chère madame.

- C'est drôle que vous ayez eu l'idée de les acheter.

- Vous ignorez donc, madame, que j'aime la musique de Berg.

- Non, mais cela m'étonne toujours.

- À une époque où l'on n'a plus grand sujet d'étonnement, avouez, madame, que c'est toujours cela ».

Silence... Puis, nous parlons disques. J'énumère quelques-uns de ceux que j'ai rapportés d'Amérique : *Danses concertantes*, *Scènes de ballet* de Stravinsky.

Elle : « Oh, Stravinsky, depuis les *Noces*, ne m'intéresse pas. « Je cite les *Tableaux d'une exposition* orchestrés par Ravel et enregistrés par Rodzinski. Sourire de commisération. Agacé, je me dis, allons jusqu'au bout, et j'énumère une série d'enregistrement italiens de Bellini, Verdi, Puccini. Un regard d'un tel mépris me prend au filet, que mon demi-sang aveyronnais, culbutant ce que mon autre moitié parisienne a de policé, je fis une colère de marchand de chevaux à la foire de Rodez. Tout le monde de rire, et de faire cercle. Seuls, comme deux coqs en furie, la dame et moi gardons notre sérieux. Je ne tardai pas à partir. En remettant mon manteau, j'entendis mon adversaire dire : « Pas étonnant qu'il aime Puccini, avec la sale musique qu'il fait ». Ce à quoi je répondis assez fort pour qu'elle l'entende : « Comme c'est facile de couper le cheveu en quatre lorsqu'on l'a gras »¹⁹.

¹⁸ Francis Poulenc, *À Bâtons rompus, écrits radiophoniques*, p. 129-136.

¹⁹ *Ibid.*, p. 68-69.

Nous sommes en 1949 et Poulenc nous signale les dangers encourus par un compositeur lorsqu'il aime des mélodies italiennes franchement tonales. Bien au-delà de toute querelle liée au *bel canto* et au vérisme, le problème va bien plus loin. Est-il pensable de s'intéresser à la fois à une musique d'avant-garde (celle de Berg par exemple) et à une musique du passé (l'opéra italien du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle) ? Même si le sujet de conversation n'était pas la musique de Poulenc, il le devient assez vite : la dame ne supportant pas la musique de notre compositeur. L'anecdote renvoie directement à la musique tonale dite « néoclassique » du milieu du XX^e siècle et à sa réception.

Ce genre de mésaventure devait être fréquent après la Seconde Guerre mondiale. Si, dans les années trente, notre compositeur était critiqué à cause de certaines de ses audaces, dans la seconde moitié du XX^e siècle, il était considéré comme passéiste. Dans l'inconscient collectif, Poulenc représente l'entre-deux guerres et sa production est bien éloignée de la jeune génération sérielle. De plus, les raccourcis sont faciles : ce compositeur d'origine bourgeoise n'a pas reçu d'éducation musicale de nos plus hautes institutions. Cette particularité, même s'il ne s'agit pas d'un cas isolé (nous l'avons vu avec Schoenberg), peut être interprétée comme un handicap par l'« élite parisienne ».

Consciemment ou inconsciemment, Poulenc craint que son absence de formation classique n'invalide son œuvre. De plus la présence d'idiomes populaires peut facilement servir de raccourci : il ne serait finalement qu'un compositeur de musique facile, légère ou de variété. La direction de son confrère viennois est tout autre : également privé de cursus officiel, Schoenberg ne se réfugie-t-il pas dans une complexité de plus en plus démesurée pour affirmer son appartenance à une certaine élite musicale ? Le raccourci semble facile et dépasse le cadre de notre étude mais une telle différence dans les moyens mis en œuvre chez deux compositeurs contemporains ayant suivi le même parcours mérite d'être soulignée.

En tout état de cause, la divergence esthétique entre les deux compositeurs s'accroît après la Seconde Guerre mondiale. Si Poulenc faisait partie de l'avant-garde au lendemain du premier conflit mondial, sa musique frise l'insolence face à la musique envisagée dans la continuité de l'École de Vienne. Rappelons le jugement d'Emile Vuillermoz dans son histoire de la musique de 1960 :

Un Francis Poulenc (1899-1963), imprégné jusqu'aux moelles des élégances debussystes, féru de grâces naïves et de mélodies enfantines, aussi complaisant « salonnier » et aussi soucieux de plaire qu'un Reynaldo Hahn, était exactement le contraire d'un révolutionnaire et rien dans son *Bestiaire*, ses *Mouvements perpétuels*, ses *Chansons gaillardes*, son *Aubade*, son *Concert champêtre*, ses *Biches*, ses *Animaux modèles*, ses *Mamelles de Tirésias* ou sa ravissante *Pastourelle* qui résume si joliment son tempérament d'abbé de cour, ne trahit en lui un conjuré

du « Grand Soir ». Le caractère peu intimidant de ses styles divers lui a valu la faveur d'un public qui trouvait dans ses œuvres la satisfaction d'amour-propre de pouvoir participer avec agrément à un « avant-gardisme » de tout repos. Et le choix très habile de deux pièces de théâtre déjà consacrées par le succès – *Dialogues des carmélites* et *La Voix humaine* qu'il a transformées en ouvrages lyriques – lui a permis de remporter deux brillantes victoires internationales²⁰.

Si Poulenc n'utilise pas le langage musical de son temps, surtout au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la littérature de son époque le marque beaucoup. Sans entrer dans le détail des inspirations littéraires du compositeur, ce qui n'est pas l'objet de notre travail, nous pouvons cependant souligner les rapports qui l'unissaient au surréalisme. Ce mouvement littéraire, théorisé par Breton, aspire à une révolution artistique totale, de la poésie au cinéma mais se méfie de la musique. Les surréalistes jugent cette dernière irréductible à la révolution de l'inconscient. Pourtant Poulenc met en musique Apollinaire, Blaise Cendrars, Eluard, Max Jacob et Pierre Reverdy. Il trouve sans doute chez eux :

La même rupture avec un art alourdi et alangui, celui des symbolistes, le même retour à un passé antérieur plus authentique (Gérard de Nerval notamment), la même libération de l'inspiration pure²¹.

Cette inspiration pure, cette religion de l'instinct, Poulenc l'entretient à travers son goût de l'authenticité musicale et son refus de tout principe ou système. Sa façon de composer s'accorde à la fois avec la pensée surréaliste qui cherche à relier l'inconscient et la création mais aussi avec l'art populaire qui ne se laisse pas endoctriner par des théories et systèmes. Lorsqu'il met en musique un poème, il utilise de façon brute le matériau sonore qu'il entend :

Comme *jamais* je ne transpose dans un autre ton, par facilité, la musique que je viens de trouver pour un vers ou même pour quelques mots, il s'ensuit que les raccords sont souvent difficiles et qu'il me faut du recul pour trouver l'endroit exact où parfois je dois sur place moduler. [...] ²².

Si Poulenc avait étudié de façon plus approfondie la composition, ses thèmes auraient été reliés par un plan tonal académique ou, au contraire, il aurait cherché à effacer toute allusion tonale et se serait réfugié dans un autre système. À travers ces quelques mots, Poulenc reconnaît utiliser son instinct (comme un musicien populaire) mais en même temps il admet faire passer des « raccords souvent difficiles ». Ces modulations qui surprennent parfois demandent une certaine intelligence musicale et une technique que peu d'amateurs

²⁰ Emile Vuillermoz, *Histoire de la musique*, p. 519-520 (partiellement cité p. 48-49 de cette thèse).

²¹ Maryvonne de Saint-Pulgent, « Poulenc un musicien anachronique ? », *L'Avant scène opéra*, n° 52, mai 1983, p. 100.

²² Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 43.

possèdent. L'absence de formation académique laisse au compositeur toute sa fraîcheur et toute son innocence, un peu à la façon des musiciens populaires. Mais quoi qu'il en dise, il possède malgré tout des outils issus de la musique savante : son apprentissage du piano classique et sa connaissance du contrepoint. Sa musique appartient davantage au monde savant car elle est écrite très précisément, il ne laisse rien au hasard et n'hésite pas à critiquer les interprètes « défigurant » ses œuvres :

Depuis trente ans que j'écris de la musique, j'ai tour à tour souhaité, je vous l'avoue, de pouvoir étrangler une douzaine de chefs d'orchestre, poignarder plus de cinquante pianistes, revolvériser au moins deux cents chanteuses. [...] On a beau mettre le maximum d'indications dans une édition musicale, on est toujours stupéfait de constater combien les interprètes en tiennent peu compte²³.

Malgré la précision de son écriture et ses exigences, le côté banlieusard et populaire apparaît sans gêne dans sa musique, aucun maître ne l'en a empêché de la faire. Cette liberté esthétique, associée à une certaine aisance matérielle, n'est jamais contredite. Même si sa musique est plus ou moins contestée après la Seconde Guerre mondiale, en pleine période sérielle, il poursuit son œuvre sans chercher à s'adapter au goût du jour. En mai 1945, il remarque dans son *Journal de mes mélodies* que Frederick Goldbeck²⁴ lui reproche d'ajouter, en composant des mélodies, « un postlude à un genre qui a fait son temps »²⁵ :

Je voudrais bien savoir pourquoi cette forme musicale serait périmée. Il me semble que tant qu'il y aura des poètes on pourra écrire des mélodies. Si l'on mettait sur ma tombe : « Ci-gît Francis Poulenc, le musicien d'Apollinaire et d'Eluard », il me semble que ce serait mon plus beau titre de gloire²⁶.

Cette réponse semble naïve. En effet, la mélodie n'est pas l'unique forme musicale utilisant des poèmes. *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez s'appuie sur des poèmes de René Char sans pour autant appartenir au monde de la mélodie. Cette réponse de Poulenc est certes naïve mais sincère. C'est la réponse d'un homme qui voit changer le monde plus vite que lui. Par ailleurs, en évoquant sa propre mort, n'admet-il pas inconsciemment la fin d'une époque ?

²³ Francis Poulenc, *À bâtons rompus, écrits radiophoniques*, p. 199.

²⁴ Frederick Goldbeck, appelé aussi Fred Goldbeck, (1902-1981), professeur de direction d'orchestre à l'École normale de musique et auteur de nombreux articles dans des revues (*Contrepoints*) et des journaux (*Le Figaro littéraire*).

²⁵ Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 38.

²⁶ *Ibid.*, p. 39.

4.3. Une musique « savante populaire »

Dans la première partie de cette thèse, nous avons vu que Poulenc utilisait le terme « musiques savantes populaires » pour désigner toutes les musiques savantes qui, sous certains aspects, s'inspiraient d'un style populaire. Il prenait comme exemples la musique espagnole, la musique du Groupe des Six et les musiques influencées par le jazz. Dans quelle mesure la musique de Poulenc est-elle qualifiable de « musique savante populaire » ?

L'harmonie, chez notre compositeur, comporte parfois des similitudes avec le jazz. Nous nous intéresserons à cet aspect dans un premier temps. Puis, nous nous interrogerons sur les aspects techniques vocaux des œuvres de Poulenc : les artistes de variétés ont-ils les capacités vocales pour interpréter sa musique ? La destination d'une œuvre musicale ne permet pas d'établir une frontière entre savant et populaire ?

4.3.1. Un langage harmonique proche du jazz

Dans la première partie de cette thèse, nous avons vu que Francis Poulenc ressentait des sentiments très ambivalents envers le jazz. Tantôt, il le méprise ou le déteste, tantôt il lui reconnaît des qualités. Par ailleurs, il n'en parle jamais du point de vue technique. Nous ne saurons jamais comment il percevait cette musique avec ses oreilles et son esprit d'analyse de compositeur européen. Pour pallier ce manque, nous nous sommes intéressé à un compositeur très proche de lui qui, très tôt, fut en contact avec le jazz : Darius Milhaud. Contrairement à Poulenc, ce dernier n'hésitait pas à parler de technique musicale. Voici comment, en 1923, il percevait cette musique :

Au point de vue harmonique, étant donné le caractère exclusivement de musique de dancing du répertoire des jazz-bands, l'évolution est plus lente, mais suit la même courbe qu'a suivie l'harmonie contemporaine. Les successions d'accord de septièmes dominantes et de neuvièmes, qui surprenaient tant en 1900, sont à présent couramment employées dans les dernières danses à la mode (dans *Ivy*, de MM. Jones et Jimmy Johnson par exemple). Nul doute que dans quelques années, les harmonies polytonales et atonales seront du domaine courant dans les danses qui succéderont aux shimmies de 1920 ; déjà, nous trouvons l'accord parfait majeur et mineur à la fois (comme dans *Kitten on the keys* de M. Zez Confrey)²⁷.

Milhaud est extrêmement visionnaire dans cet article. Nous sommes en 1923 et il projette cette musique dans l'avenir et prédit son rapprochement avec le monde savant. Certes, le jazz ne sera jamais véritablement atonal (sauf peut-être dans quelques cas isolés)

²⁷ Darius Milhaud, *Notes sur la musique*, p. 102-103, source : « L'Evolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord », *Le Courrier musical*, vol. XXV, n° 9, 1923.

mais son langage harmonique évoluera et surtout cette musique sortira des dancings. Par ailleurs, il interprète la *blue note* du troisième degré (*mib* en *do* majeur) comme la manifestation d'un accord parfait majeur et mineur à la fois. Son point de vue est discutable, la *blue note* est davantage une inflexion qu'une note harmonique, mais il met l'accent sur un point essentiel : l'élargissement des structures des accords. Par ailleurs, ses recherches sur la polytonalité influence sa perception : un *mib* en *do* majeur est la manifestation de la superposition de deux modes, même, si dans le cas présent, cette bitonalité est discutable. Tout au mieux, il compare l'harmonie du jazz au principe des notes ajoutées, procédé fort apprécié par les musiciens du Groupe des Six et plus particulièrement par Poulenc.

Dans les lignes qui vont suivre, nous allons tenter d'établir certaines similitudes entre l'harmonie pratiquée par les musiciens de jazz et celle de Poulenc. À cette comparaison, on peut objecter que la réalisation des accords chez un musicien de jazz se fait au moment de la performance et non « au préalable » :

La réalisation de l'harmonie, pour l'essentiel, s'effectue dans le jazz au moment de la performance, c'est-à-dire de façon distincte et détachée de celle de sa conception. Dans cette mesure, il devient assez logique de penser que la conduite des voix, se faisant dans le mouvement de l'improvisation, donc de façon moins réflexive, crée un autre rapport avec le fondement harmonique²⁸.

À cette objection, nous pouvons répondre que Poulenc était pianiste et pratiquait régulièrement l'improvisation. Nous le savons, certaines de ses œuvres sont nées à la suite d'improvisations :

Improvisée [*Les Soirée de Nazelles*], quant aux huit variations-portraits qui en constituent le centre, au cours de soirées de campagne à Nazelles, en Touraine, pour distraire mes amis, cette suite comprend, en outre, un *Préambule* et un *Finale* qui est une manière de portrait de moi-même²⁹.

L'Histoire de Babar, le petit éléphant est également composée à la suite d'une improvisation. Par ailleurs, le compositeur ne cachait pas son utilisation du piano pour composer :

Eh bien, oui, j'ai besoin de piano. Tantôt comme excitant sonore, tantôt comme instrument de contrôle. [...] Il y a toute une partie de ma musique que je trouve en promenade, un peu n'importe où. Ainsi j'ai trouvé un des meilleurs thèmes des *Mamelles de Tirésias* chez le coiffeur... Mais j'ai besoin, ensuite, d'*entendre* ce que j'ai imaginé. C'est alors que le piano intervient.

²⁸ Laurent Cugny, *Analyser le jazz*, p. 159.

²⁹ Francis Poulenc, « Mes maîtres et mes amis », *Conferencia*, p. 526.

Il y a aussi ce que je trouve directement au piano, les doigts étant ces devins dont parle Stravinsky.

En orchestrant, je vérifie, sur le conseil de Ravel, certaines dispositions d'accords. Un écart d'une dixième, par exemple, joué à une seule main, donne une indication de tessiture tendue pour deux instruments semblables. Si vous imaginez, au contraire, la dixième à deux mains, il faut employer deux instruments *différents* dans le même registre³⁰.

Certes, Poulenc peut imaginer un thème sans le piano, mais il a besoin de l'instrument pour le concrétiser et l'entendre physiquement. Entendre une phrase musicale et la reproduire sur un instrument est un exercice fortement recommandé aux apprentis jazzmen. C'est un premier point commun entre notre compositeur et le jazz. Par ailleurs, il trouve directement au piano une partie de sa musique. Cette prospection sonore s'apparente également à l'improvisation. Par conséquent, il ne nous paraît pas déplacé d'établir une comparaison entre des musiques écrites et des pratiques harmoniques liées à l'improvisation.

L'harmonie de Poulenc repose très souvent sur des enchaînements d'accords par mouvements de quarts ascendantes et de quintes descendantes. Ces marches harmoniques sont parfois modulantes. Cette habitude est aussi celle des musiciens de jazz. L'exemple suivant, extrait de *La Dame de Monte-Carlo*, met en évidence un enchaînement harmonique très fréquent chez le compositeur :

Lent et triste (noire = 50)



³⁰ Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 166-167.



Exemple 56 : Francis Poulenc, *La Dame de Monte-Carlo* (1961), réduction piano et chant, Paris, Ricordi, 1961, p. 2-3

La lecture de ces quelques mesures permet l'analyse suivante :

- mes. 5 : un enchaînement du deuxième au cinquième degré annonce clairement la tonalité de *si*b mineur ;
- mes. 16 : accord de *si*b mineur, avec une septième ajoutée comme en jazz, mais cet accord est ambigu car il précède le cinquième degré de *la*b mineur. Il peut donc être analysé comme deuxième degré de *la*b ;
- mes. 17 : nous retrouvons le même procédé. L'accord de *la*b mineur est également le deuxième degré de *so*l**b majeur qui apparaît clairement mes. 19.**

En utilisant le système de chiffrage utilisé par les musiciens de jazz, cet extrait devient :

Cm7 (b5) /	Bbm 7 /	Abm 7 /	Db7M (b5, 9) /
F7(b9, 13) /	Eb7 (b9) /	Db7 (b9) /	Db7
Gb7M Abm7	Gb7M Abm7		
Db13 /	Db13 /		

Ce jeu harmonique est bien connu des jazzmen, il donne à l'auditeur l'impression de modulations permanentes, et donc de mouvement perpétuel. Nous avons déjà insisté sur cette notion d'un point de vue rythmique et formel. Par ses enchaînements harmoniques modulants et ses circuits d'accords, le jazz s'inscrit d'une certaine façon dans les « musiques à l'emporte pièce » du Groupe des Six. Même si Poulenc s'est toujours défendu de toute influence du jazz (nous avons évoqué ce point dans la première partie de cette thèse), il est indéniable que sa musique, ou plus précisément son écriture harmonique, s'inspire de cet idiome.

Le jazz, « musique savante populaire » selon l'appellation de Poulenc, et *La Dame de Monte-Carlo* ont un second point commun : la « coloration » des accords. Des notes supplémentaires sont ajoutées aux accords de trois ou quatre sons. Cette pratique, qui n'est pas propre au jazz, est déjà présente dans la musique française du début du XX^e siècle. Ravel et Debussy pratiquaient ce jeu, consistant à enrichir les accords jusqu'au point d'« embrumer » la musique, un peu à la manière des peintres impressionnistes qui, peu à peu, faisaient disparaître les contours des formes qu'ils représentaient.

De façon semblable, le langage harmonique de Poulenc se caractérise par la présence d'accords enrichis de septièmes, neuvièmes, onzièmes et treizièmes comme peut le démontrer ce nouvel extrait de *La Dame de Monte-Carlo* :

Lent et triste (noire = 50)

The image shows a page of musical notation for a piece titled "Lent et triste (noire = 50)". The notation is arranged in three systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff below. The notation is heavily blurred, but the structure of the music is visible. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The second system continues the same structure. The third system also follows the same pattern. The tempo and time signature are indicated at the top left.

Exemple 57 : Francis Poulenc, *La Dame de Monte-Carlo* (1961), réduction piano et chant, Paris, Ricordi, 1961, p. 6-7

Voici maintenant la grille de cet exemple :

Bb9	Bb11	Eb7M	Fm7	Eb7M	Am7(5b)	Bb11	/
/	/	Bb13	/	D(sus 4)	D	Bb7 (b5 b9)	/
Bb9 (sus 4)	/	Bb9	/	Bb7(b9)	/	Ebm	Bb7(b9)
Bb7 (b9)	/			/	/	Ebm	Bb7(b9)

Comme dans le jazz, les accords parfaits majeurs ou mineurs n'existent pas en tant que tels, mais se voient ajouter une septième. Par exemple, à la mes. 37 (chiffre 6), l'accord du premier degré de *mib* majeur se voit enrichi d'une septième majeure. Le second degré de cette même tonalité reçoit lui une septième mineure.

Concernant les accords de septième de dominante, l'enrichissement est plus conséquent car ils sont déjà formés de quatre sons. À l'instar des pianistes de jazz, Poulenc les présente sous différentes formes :

- mes. 37, une treizième, un *sol*, lui est ajoutée (accord chiffré Bb13) ;
- mes. 39, il prend deux formes ; une première avec neuvième et onzième ajoutées, une seconde très utilisée en jazz avec une neuvième mineure et une quinte diminuée ;
- les mes. 40 et 41 font alterner neuvièmes majeures et mineures.

Poulenc n'a pas attendu 1961 pour enrichir son harmonie. Dans cet extrait de l'air de Thérèse des *Mamelles de Tirésias*, il ajoute une 13^e mineure à un accord de triton. Cet accord n'aurait pas été renié par Bill Evans :

Tempo de valse (noire = 69)



Exemple 58 : Francis Poulenc, *Les Mamelles de Tirésias* (1938-1944), réduction pour piano et chant, Heugel, 1947, p. 18

L'harmonie, chez notre compositeur, peut aussi fonctionner sur grille tournant sur elle-même et « susceptible d'être répétée »³¹. Ainsi, le thème A de sa *15^{ème} Improvisation en ut mineur* (sous-titrée *Hommage à Edith Piaf*) s'articule sur ce cycle :

Fm7 /	Eb /	D7(b9) /	Cm /
Bb7	Ab	G7(b9)	/
Fm7 /	Eb /	Gm/D /	G7 /
Bb7	Am7	D7	/
G7(b9)	Eb/G /	D7(b9)/G	G7(b9) /
	G7		Cm

Même si cette « boucle » de 12 mesures ne s'enchaîne pas sur une grille semblable³² dans la pièce pour piano de Poulenc, elle fonctionne comme un canevas harmonique répétable

³¹ Laurent Cugny, *Analyser le jazz*, p. 96.

(principe de la passacaille). Ces marches harmoniques de quarte ascendante (à l'exception de l'enchaînement *lab/ ré*) lui donnent une couleur, un parfum de chanson populaire (il s'agit d'un hommage à Edith Piaf), mais d'une chanson cependant *jazzy*. En effet, quelques 9^{èmes} mineures viennent colorés les accords du 5^e degré et une longue pédale de dominante (3 mesures et demie) retarde la cadence finale. Poulenc fait tout pour éviter que son thème sonne comme une rengaine mais, de façon consciente ou non, il l'harmonise un peu comme un musicien de jazz le ferait. L'ajout d'éléments savants à une mélodie de type « chanson » ressemble forcément aux habitudes des jazzmen. D'ailleurs, une grande partie du corpus des standards de jazz s'appuie sur des reprises de chansons (*songs*) issues des comédies musicales de Broadway, du cinéma et des chansons non écrites pour un spectacle. Les compositeurs de ces *songs* étaient George Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern, Richard Rodgers. Ironie du sort, Poulenc, qui prétend ne pas aimer le jazz³³, peut être parfois repris par des jazzmen. En septembre 2002, le pianiste de jazz Jacky Terrasson reprend au Festival des Jacobins de Paris les célèbres *Chemins de l'amour* dans une version jazz pour piano solo.

L'évolution du langage tonal ne s'est pas arrêtée au début du XX^e siècle avec les premières œuvres atonales de Schoenberg. Ce dernier, à la fin de sa vie, affirmait que l'on pouvait encore écrire beaucoup de choses en *do* majeur. Il n'est donc pas étonnant de constater l'existence de nombreux points communs entre la musique d'un compositeur dit « néoclassique » et le jazz. Tous deux sont contemporaines et ne sortent pas d'un langage tonal ou modal (mis à part les quelques essais du free jazz). Les correspondances entre les deux modes d'expression sont multiples, il est difficile de savoir qui a influencé qui. Les idées du musicologue Jean-Jacques Nattiez³⁴ vont dans ce sens. Au-delà de la diversité des musiques, il existe *la* musique.

L'expression ambiguë « musiques savantes populaires » de Poulenc précède de quelques décennies les idées de Jean-Jacques Nattiez ; le langage harmonique des compositeurs néoclassiques et des musiciens de jazz est le même. Si ce paramètre rapproche les musiques savantes et les musiques populaires, un autre les éloigne : les techniques vocales.

³² En effet, elle s'enchaîne sur motif de 8 mesures présentant cependant les mêmes caractéristiques mélodico-harmoniques.

³³ À ce propos, voir ses déclarations sur cette musique dans la première partie de cette thèse.

³⁴ « Le présent volume V tente de se diriger vers une synthèse qui déborde le sujet des volumes III et IV : montrer que, au-delà de la diversité historique et culturelle *des* musiques, il existe peut-être, *anthropologiquement*, quelque chose comme *la* musique ». Jean-Jacques Nattiez, *MUSIQUES, une encyclopédie pour le XXI^e siècle, volume 5, L'unité de la musique*, p. 18.

4.3.2. Des mélodies nécessitant des voix travaillées

Dans son ouvrage consacré à Poulenc³⁵, Renaud Machart affirme que :

Avec les *Chansons villageoises*, Poulenc regagne des contrées familières. Parfois « populo », ces chansons pour voix et orchestre s'inspirent des tours de chant de Maurice Chevalier mais doivent aussi beaucoup à Moussorgsky — double héritage, nullement contradictoire chez Poulenc. [...], on imagine aisément Maurice Chevalier chanter « Les Gars qui vont à la fête »³⁶...

Certes, la première remarque est tout à fait acceptable, un certain esprit populaire traverse les mélodies de ce recueil. En revanche, imaginer Maurice Chevalier dans l'interprétation des « Gars qui vont à la fête » ne nous paraît pas concevable. Non pas que le chanteur évoqué soit un mauvais interprète mais tout simplement parce que les exigences techniques de la partition requièrent un chanteur habitué à l'exécution d'œuvres « savantes ». Par ailleurs, nous le savons, Francis Poulenc a rendu hommage au music-hall mais n'a pas participé à son répertoire.

Cette inspiration ne signifie pas pour autant que le répertoire ainsi produit s'adresse à des chanteurs de variété. Par exemple, à la manière d'un tour de chant de Maurice Chevalier, les scènes des *Mamelles de Tirésias* s'enchaînent sur des rythmes variés : valse, polka et autres danses populaires. Malgré ce clin d'œil au music-hall, nous restons dans le domaine de l'opéra. Les chanteurs, qui sont aussi des comédiens, jouent le rôle de personnages s'exprimant parfois dans un style proche de la gouaille parisienne mais demeurent des artistes lyriques.

Si un directeur de théâtre décide un jour de faire jouer cet opéra par des artistes de variétés, non formés à la technique du chant lyrique, il aura des difficultés à obtenir un résultat présentable. Sauf s'il décide de « réécrire » l'œuvre dans une version autre que celle de son auteur. Dans ce cas, nous ne serions plus en présence des *Mamelles de Tirésias* de Francis Poulenc mais d'un ouvrage inspiré par la même pièce.

Observons cet opéra d'un point de vue technique. Si l'on considère la tessiture de Thérèse, celle-ci s'étend du do^3 au do^5 , celle de son mari va du do^2 au lab^3 (fa^3 pour la version baryton). Ces tessitures peuvent exister de façon naturelle chez certaines personnes, mais nécessitent un travail vocal approfondi pour obtenir une parfaite égalité de timbre. D'autre part les nombreuses modulations, extrêmement rapprochées dans la partition, demandent une

³⁵ Renaud Machart, *Poulenc*.

³⁶ *Ibid.*, p. 136-137.

connaissance parfaite de la lecture musicale et, même avec une très bonne oreille, certaines intonations sont excessivement difficiles à obtenir. Cette musique répond à la définition de l'« exquise mauvaise musique » par son charme, sa grâce et ses aspects populaires, tout en reposant sur des fondations solides que seul un compositeur tel que Poulenc peut construire. Dans *Le Coq et l'Arlequin*, Cocteau, pour désigner « les artistes gracieux » utilisait l'expression « racine profonde »³⁷.

Cette « racine profonde » est tout simplement la technique musicale. À part quelques escapades, Poulenc et les Six ont toujours cherché à écrire des portraits de music-hall et non de véritables pièces populaires. Il est donc normal que *Le Bal masqué*, *Les Mamelles de Tirésias*, *La Dame de Monte-Carlo* et la plupart des mélodies du compositeur nécessitent des voix travaillées.

Mais la question des musiques savantes et populaires peut aussi se poser à l'inverse. Les musiques savantes influencent-elles les musiques populaires ? Dans le premier paragraphe de cette partie, nous avons, en partie, répondu oui. En effet, les accords utilisés par les musiciens de jazz à partir des années 20 existaient déjà dans la musique française savante du début du siècle. Nous avons poursuivi notre analyse en constatant, qu'à la différence des chansons de music-hall, les œuvres de Poulenc nécessitaient des voix travaillées. Renaud Machart se positionnait du point de vue de l'époque du compositeur en évoquant Maurice Chevalier comme interprète possible des « Gars qui vont à la fête ». À notre époque, de nouvelles données apparaissent : les voix de certains chanteurs de jazz et de variétés sont réellement travaillées et peuvent, techniquement parlant, interpréter certaines pièces du répertoire savant.

Reste la question du style : doit-il être respecté à tout prix ou les œuvres doivent-elles vivre et évoluer selon de nouvelles données et pratiques culturelles ? Ce qui était appelé jazz à l'époque de Poulenc est très différent de ce que nous connaissons aujourd'hui. Les exigences techniques de cette musique ont énormément augmenté : des classes de jazz et de musiques actuelles font leur apparition dans les conservatoires supérieurs ; elle devient de plus en plus savante et codifiée. Par ailleurs, la création contemporaine s'intéresse de plus en plus aux « autres » musiques.

Comme nous venons de le voir, les frontières entre les musiques populaires et savantes ne sont pas si évidentes : de multiples passerelles existent. Dans le cas de Poulenc, l'influence populaire a deux origines : un goût personnel pour les musiques des guinguettes de la Marne et le Groupe des Six.

³⁷ Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 110. Voir citation p. 31 de cette thèse.

La musique du Groupe des Six se caractérise par une tonalité franche et une orchestration brillante : celle de Poulenc aussi. Mais ce dernier n'attend pas Cocteau pour affirmer son écriture. D'ailleurs, les Six ne forment pas une école ; leur rapprochement est la conséquence d'une certaine idée de la musique et d'une franche camaraderie.

Le style de Poulenc est reconnaissable à son emportement, son caractère fuyant et à ses effets de musique de foire : de nombreuses œuvres tels *Le Bal masqué* et *Les Mamelles de Tirésias* en sont les parfaites illustrations.

Les Six s'inspiraient du music-hall de leur époque, sans vraiment en copier la thématique ; nos analyses nous permettent de nous rendre compte que Poulenc était capable d'écrire de pseudo mélodies populaires. De plus, des liens importants existent entre le langage musical populaire et le corpus de notre compositeur. Nous le savons, Poulenc cherchait véritablement à peindre des « portraits de music-hall ».

Le compositeur ne souhaite jamais être franchement populaire et, encore une fois, la comparaison avec l'art pictural mérite toute notre attention. Dans son ouvrage, *Francis Poulenc et ses mélodies*, Pierre Bernac, à propos de l'interprétation de mélodies d'inspiration faubourienne du compositeur, met en garde les interprètes :

Apollinaire et Poulenc ont souvent été inspirés par Paris. Leurs poèmes et leurs musiques en ont, d'une certaine façon, pris un accent un peu faubourien. Mais attention ! Lorsque Toulouse-Lautrec ou Degas (je pense à *l'absinthe*) peignent certains milieux, deviennent-ils vulgaires pour cela ? Certes non. Eh bien ! En poésie et en musique, comme en peinture, la beauté ne naît pas du sujet, mais du style³⁸.

Certes, ces conseils s'adressent à des chanteurs mais ils résument parfaitement nos propos. Les moyens utilisés par Poulenc sont ceux d'un compositeur possédant une technique permettant d'écrire des œuvres de grandes envergures. Les accents populaires de ses œuvres en sont souvent les sujets et non la technique, comme Toulouse-Lautrec ou Degas lorsqu'ils peignent certaines atmosphères. D'ailleurs, rappelons le, Poulenc expliquait volontiers les traits populaires de sa musique par des comparaisons picturales :

BERLIN – 28 NOVEMBRE 1956. Je me demandais, ce matin, comment expliquer à un critique allemand le côté banlieusard de ma musique, quand me promenant avec lui, dans les rues de Berlin, j'avisai tout à coup, dans la vitrine d'un libraire, une grande reproduction d'un célèbre tableau de Dufy, « Canotiers aux bords de la Marne ». « Voyez, dis-je : c'est ma musique *nogentaise* ». J'ai d'ailleurs toujours pensé que Dufy et moi avons plus d'un point commun. [...] ³⁹.

³⁸ Pierre Bernac, *Francis Poulenc et ses mélodies*, p. 57.

³⁹ Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 61.

Ces points communs sont relevés de la façon suivante par Florence Collin :

Outre les aspects particuliers que Poulenc met en parallèle entre ses œuvres et celles de Dufy, plusieurs points communs relient les deux artistes. Tout d'abord, ils manifestent tous deux un vif intérêt pour la musique et la peinture, mais également pour les arts populaires : si Poulenc affirme à plusieurs reprises apprécier la musique populaire, Dufy a beaucoup contribué au développement des arts décoratifs, notamment par sa collaboration à la réalisation de motifs originaux pour les tissus. D'autre part, tous deux ont pâti de l'apparente facilité que leurs œuvres véhiculent, aspect que la critique n'a pas manqué de relever. Enfin, le goût de la simplicité, le langage personnel mais non avant-gardiste qu'ils ont développés, ainsi qu'une certaine joie de vivre qui émane de leurs œuvres, sont autant de points communs à leur style artistique⁴⁰.

Il convient de nuancer la remarque de Florence Collin. Certes, Poulenc apprécie la musique populaire mais ne participe pas à son développement. Par ailleurs, même si la musique de notre compositeur se caractérise par un certain goût pour la simplicité et une apparente facilité, n'oublions pas que son nom fut associé à la modernité et à l'avant-garde pendant les quarante premières années du XX^e siècle. Les critiques ont commencé à se faire entendre au lendemain de la Seconde Guerre mondiale ; la tendance était alors au sérialisme intégral. Le point commun véritablement indéniable entre Poulenc et Dufy reste leur goût prononcé pour l'art populaire en tant que sujet musical ou pictural. La thématique de la Marne est récurrente aussi bien chez le musicien que chez le peintre. Ce dernier commence à peindre les bords de la Marne dès 1919 jusqu'en 1938. Une première série s'échelonne de 1921 à 1926, une seconde de 1930 à 1938⁴¹ : *Canotiers sur la Marne* (1922), *Bords de la Marne, les canotiers* (1925), *Nogent, pont rose et chemin de fer* (1935-1936) et *La Marne* (1938).

Poulenc agit donc en musicien savant et doit, pour cela, utiliser des outils sérieux. Ses outils, dans le cadre de la composition d'œuvres vocales, sont ses interprètes. Nous connaissons son souci de perfection quand il s'agit de mettre en musique un poème ou un livret. Pour cette raison, le choix de ses interprètes vocaux est crucial. Les deux principaux, Pierre Bernac et Denise Duval sont issus de la musique dite savante.

Avec le premier, il formera le fameux tandem Bernac-Poulenc. Les deux artistes font connaissance en 1926 en créant ensemble les *Chansons gaillardes*. En 1934, ils décident de former un duo qui se produit jusqu'en 1959. Cette collaboration influence la création d'œuvres vocales chez Poulenc : sur les 145 mélodies composées par ce dernier 90 sont

⁴⁰ Florence Collin, *Le Parallélisme de la musique et des arts plastiques dans les écrits de Francis Poulenc : une approche originale de la création et de la perception musicale*, p. 460.

⁴¹ *Ibid.*, p. 455.

écrites pour Pierre Bernac. Par ailleurs, le chanteur est d'un conseil précieux pour Poulenc qui le consulte régulièrement pour l'écriture de ses œuvres vocales.

Francis Poulenc découvre Denise Duval à l'époque où celle-ci prépare ses débuts à l'Opéra-Comique. Le compositeur cherchait une chanteuse pour son opéra *Les Mamelles de Tirésias*. La chanteuse se remémore les circonstances de cette rencontre :

[...] un jour, pendant les répétitions à l'Opéra-Comique, Max de Rieux qui me faisait préparer cette *Butterfly*, me dit : « Ecoute, il y a quelqu'un qui va venir, c'est sans grande importance, mais il faut pourtant faire cette audition pour lui. Il faudrait que tu joues le deuxième acte de notre *Butterfly* ». Nous nous retrouvons donc sur le plateau et je commence à chanter ce deuxième acte, sans guère me préoccuper du quidam. Mais tout à coup, j'entends des cris et des exclamations et je le vois gesticuler : « Oh c'est tout à fait la femme qu'il me faut ! Max, tu es un génie ! » Moi, je reste un peu interloquée en me demandant qui était ce bonhomme avec son gros nez et son chapeau de travers... Je n'étais pas séduite. Néanmoins Max me le présente : « M. Francis Poulenc⁴². »

En dehors de ce coup de foudre musical, la présence de la chanteuse dans la vie du compositeur aura une grande valeur affective. Elle sera sa confidente à qui il confiera ses peines de cœur. Professionnellement, elle sera présente lors de la création de l'ensemble de ses ouvrages lyriques : *Les Mamelles de Tirésias*, *La Voix humaine*, *Les Dialogues des Carmélites* et *La Dame de Monte-Carlo*. Poulenc composera à son intention son dernier cycle de mélodies : *La Courte Paille*. Bien qu'issue de la musique savante, comme Pierre Bernac, Denise Duval commence pourtant sa carrière musicale parisienne aux Folies Bergère. Ses riches qualités de comédienne, son aisance sur scène la projettent plus dans le monde du théâtre que du chant classique. Elle reconnaît volontiers être davantage une actrice qu'une véritable chanteuse⁴³. Avec Pierre Bernac et Denise Duval, nous sommes en présence de deux approches très différentes du chant dit classique. Le premier est plus introverti, il consacra sa vie à l'intimité de la mélodie, la seconde est, de son propre aveu, plus une comédienne qu'une véritable chanteuse. Elle ne prodiguera jamais de cours de chant alors que son confrère s'intéressera à l'enseignement à la fin de sa vie. Cependant, ces deux artistes appartiennent au monde officiel du chant lyrique, tous deux sont rompus à la technique vocale savante européenne.

Poulenc n'écrit que pour des voix travaillées. La seule exception est la chanteuse et comédienne Yvonne Printemps pour laquelle il compose *Les Chemins de l'amour* et *À sa guitare*. Ce cas est cependant discutable dans la mesure où cette dernière appartient plus au

⁴² Denise Duval, « Des Folies Bergère aux *Dialogues* », *L'Avant scène opéra* n° 52, mai 1983, p. 103.

⁴³ Voir à ce sujet le film réalisé par Dominique Delouche : *Denise Duval revisitée* (1998) dans Francis Poulenc, *La Voix humaine* (1/1970), *Denise Duval revisitée* (1998), Denise Duval (soprano), Georges Prêtre (direction), Sophie Fournier (soprano), Alexandre Tharaud (piano), Dominique Delouche (réalisation).

monde du théâtre et de l'opérette qu'à la musique de variété ou à la gouaille parisienne. Même si sa voix paraît fragile et aigrette pour nos oreilles du XXI^e siècle, nous pouvons la considérer comme appartenant au monde savant. Son parcours artistique lui fait partager la scène des Folies Bergère avec Maurice Chevalier mais ses qualités vocales intéresseront également des compositeurs tels qu'André Messager ou Reynaldo Hahn et bien sûr Francis Poulenc, qui, en 1949 écrivait à Pierre Fresnay⁴⁴ :

Cher Fresnay,

Voici recopié, selon votre désir, ce petit texte de présentation des disques d'Yvonne. Sans le mirage de sa voix d'or et le ton de chaude admiration dont j'avais coloré mon absence de style j'ai bien peur que vous trouviez cela un peu pâlot⁴⁵.

Le texte évoqué dans cet extrait de lettre est certainement celui d'une émission de radio que Poulenc avait consacré à Yvonne Printemps. Nous savons que le compositeur était très proche du couple Fresnay/Printemps : ces derniers l'avaient notamment influencé dans sa décision de composer la musique du film *Voyage en Amérique*. Par ailleurs, Poulenc enregistre avec Pierre Fresnay *L'Histoire de Babar, le petit éléphant* en 1956 (Discophiles Français, DF 425-105).

⁴⁴ Pierre Fresnay (1897-1975), acteur et compagnon d'Yvonne Printemps.

⁴⁵ Lettre de Francis Poulenc à Pierre Fresnay, février 1949 dans Francis Poulenc, *Correspondance 1910-1963*, p. 657.



DENISE DUVAL
(DANS *LES MAMELLES DE TIRÉSIAS*)

Exemple 59 : Denise Duval, dans Francis Poulenc et Stéphane Audel, *Moi et mes amis*, face à la p. 64



Exemple 60 : Francis Poulenc et Pierre Bernac, dans Francis Poulenc et Stéphane Audel, *Moi et mes amis*, face à la p. 65

4.4. Entre gouaille et aristocratie

Dans les paragraphes précédents, nous avons vu que Francis Poulenc ne souhaitait pas, à proprement parler, un mélange des musiques savantes et populaires. Sa pensée artistique rejoint celle des peintres : un compositeur savant peut écrire dans le style vulgaire, mais pour faire des « portraits » de musiques populaires. En 1920, à propos du *Fox-trot* d'Auric le compositeur déclarait qu'il s'agissait du portrait d'un fox-trot et non d'un fox-trot⁴⁶. Dans le *Journal de mes mélodies*, commencé en 1939, en évoquant sa chanson *Toréador*, il fustige l'époque (année 1917 et période des Six) où l'on pratiquait la « confusion des genres »⁴⁷. « Chacun à sa place »⁴⁸ est le slogan employé : un musicien « savant » doit écrire pour le concert et un musicien « léger » ou « populaire » ne doit pas sortir de son rang

⁴⁶ Francis Poulenc, *Le Coq* n° 2.

⁴⁷ Francis Poulenc, *Journal des mes mélodies*, p. 36.

⁴⁸ *Ibid.*

social. Ainsi, « Telle opérette de Roussel⁴⁹ et tel poème symphonique de Maurice Yvain⁵⁰ se rejoignent dans la nullité »⁵¹.

En ce qui concerne la destination d'œuvres savantes d'inspiration populaire, Poulenc ne supporte pas qu'un compositeur s'adresse à deux publics. Ainsi, dans une lettre du 6 septembre 1950 adressée à Darius Milhaud, il dénonce la malhonnêteté de la *Turangalîla symphonie* de Messiaen :

À la sortie de l'atroce *Turangalîla* de Messiaen, sur la place de l'Archevêché [d'Aix-en-Provence], devant une foule ahurie, Roland et Arthur se sont pris à parti ; quant à Georges et moi, cela a été épique. Georges vert, encore indisposé d'un mélange de grippe et de melon glacé et moi rouge comme une pivoine nous nous sommes dit pendant 7 minutes les pires choses, Georges défendant Messiaen, moi à bout de nerfs de la malhonnêteté de cette œuvre écrite pour la foule et l'élite, le bidet et le bénitier, tout ceci dans une affreuse tradition Dukas, Marcel Dupré⁵².

Poulenc, pourtant souvent qualifié de « moine » et de « voyou », n'hésite pas à critiquer violemment une œuvre qui, à ses yeux, s'adresse à un double public. Ce jugement à l'emporte pièce est très curieux. La musique d'Olivier Messiaen est loin d'être simple et s'adresse davantage à un public de connaisseurs qu'à « la foule ». Encore un fois, Poulenc s'affirme en tant que compositeur « savant » en rejetant tout apparent métissage. Cette réaction à chaud appartient plus au domaine de la provocation que de la sincérité. Un sentiment ambivalent anime notre compositeur : il reproche à la musique d'autrui ce qu'il ne souhaite pas entendre reprochée à la sienne. En même temps, il regrette son emportement comme l'atteste cette lettre envoyée à Messiaen le 1^{er} août 1950 (un mois avant celle envoyée à Milhaud !) :

Cher Messiaen,

On n'a certes pas du manquer de vous dire, à plusieurs reprises, que je n'aime pas votre *Symphonie*, ce qui est vrai, mais comme, par ailleurs, je pense que, Paul Rouart excepté, personne ne vous a dit combien vos *Rechants* m'avaient ravi, ce printemps, je tiens à le faire pour vous assurer que mon comportement, dans le cas présent, est strictement épisodique et basé uniquement sur une divergence esthétique. J'aime *Les Corps glorieux*, *Les Visions de l'Amen* et bien d'autres œuvres de vous. Je l'ai dit et répété.

⁴⁹ « Poulenc fait probablement allusion au *Testament de la Tante Caroline* d'Albert Roussel (1869-1937), écrit en 1932-1933 et créé le 14 novembre 1936. Cette remarque préfigure celle formulée au sujet de l'humour en musique chez Roussel à propos des *Mamelles de Tirésias* (cf. p. 44 du *Journal de mes mélodies*) ». Note n°144 de Renaud Marchart dans Francis Poulenc, *Journal des mes mélodies*, p. 110.

⁵⁰ « Maurice Yvain (1891-1965), auteur à succès de chansons, d'opérettes et de musiques de film. Nos recherches ne nous ont pas permis de retrouver de "poème symphonique" de Maurice Yvain. La seule composition orchestrale de musique "sérieuse" à laquelle Francis Poulenc pourrait faire allusion semble être le ballet *Vent*, écrit à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1937 ». Note n°145 de Renaud Marchart dans Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 110.

⁵¹ *Ibid.*, p. 36.

⁵² Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*, p. 695.

Ne m'en voulez donc pas si la conception de la *Turangalila* m'a choqué profondément. Certain de ma réelle et profonde estime musicale, je ne doute pas que vous acceptiez, aussi amicalement que je vous les adresse, mes sentiments les meilleurs⁵³.

Curieux personnage que ce Poulenc qui prend la peine de s'excuser rapidement auprès du compositeur incriminé en le flattant à propos de ses œuvres religieuses. Ce qui est encore le plus étonnant, c'est la critique aveugle qu'il exerce à l'encontre de la dite symphonie. Ne procède-t-il pas, musicalement, de la même manière, si ce n'est de façon encore plus ostentatoire dans son *Concerto pour piano* ? Si une œuvre pour concert mélange bien la forme classique destinée à l'élite et une thématique d'inspiration populaire, c'est bien le cas de ce concerto.

En 1961, il revient sur ce jugement en réécoutant la *Turangalila Symphonie* au Théâtre des Champs-Élysées. Le lendemain du concert, il écrit à Olivier Messiaen pour lui avouer son enthousiasme à l'écoute de l'œuvre⁵⁴. Ce dernier lui répond le 28 octobre 1961 :

Mon cher Maître et Ami,
J'ai été infiniment touché par votre lettre. Devant la noblesse, la franchise et l'affection, la probité artistique d'un tel geste, les mots sont impuissants... Je vous remercie de tout mon cœur et beaucoup plus que je ne sais le dire⁵⁵.

Dix ans après son jugement un peu violent, Poulenc revient sur son emportement. Le compositeur ne juge plus utile de se placer en dehors de ce débat dans la mesure où toute agression des « modernes » à son encontre a disparu. En effet, en 1961, sa musique appartient d'une certaine façon au passé et il n'éprouve plus le besoin de prouver son appartenance à une certaine élite. Peut-être, se glorifie-t-il, intérieurement, de toucher un plus large public que l'ensemble des musiciens sériels ? Par conséquent, il n'a plus besoin de défendre sa musique : elle appartient aux « classiques » du XX^e siècle et sa touche populaire affirme son identité nationale. Cet aspect lui vaut une reconnaissance internationale : l'ensemble de son œuvre commence à être interprété à travers le monde. Les idiomes populaires jalonnant sa musique ne sont plus des éléments indésirables mais sont au contraire une certaine marque de fabrique « made in France ». Si Poulenc n'a pas été un révolutionnaire, il a au moins remis au goût du jour une certaine authenticité française dans la musique de son siècle : chose très difficile à une époque où les langages musicaux, aussi divers soient-ils, prennent une grande importance.

⁵³ *Ibid.*, p. 690.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 983-984, note 1 de Myriam Chimènes.

⁵⁵ Lettre d'Olivier Messiaen à Francis Poulenc, *ibid.*, p. 983.

Nous le savons, l'évolution de la grammaire musicale du XX^e siècle a accentué le divorce entre savant et populaire. La multiplication des techniques de composition⁵⁶ tend à écarter le langage tonal de la création musicale « officielle ». Finalement, toute référence tonale ou populaire est suspecte et nécessite une explication. Par ailleurs, la présence de tel ou tel idiome folklorique doit faire l'objet d'une explication ethnomusicologique voire ethnologique quand elle n'est pas associée à une recherche d'identité nationale. Dans ce dernier cas, le compositeur doit montrer patte blanche s'il ne veut pas se retrouver taxé de populiste ou de nationaliste.

En raison de ce contexte et malgré son amour pour les chansons populaires, Poulenc ne souhaite pas le mélange des genres et multiplie les contradictions quand il s'exprime à propos de sa musique et de celle des autres. Pourtant, cette réaction de sauvegarde vis-à-vis de l'opinion publique et des critiques semble contradictoire. Nous l'avons déjà souligné, le nom de Poulenc est associé à l'industrie Rhône-Poulenc. Par conséquent, il n'a pas souffert de besoins matériels qui l'auraient obligé à adhérer à telle ou telle chapelle. Il a pu composer tel qu'il le souhaitait sans avoir de compte à rendre à quiconque. Alors, pourquoi cette volonté de justification traverse-t-elle sans cesse ses écrits et ses déclarations ?

S'agit-il d'une forme de snobisme lié à une éducation bourgeoise ? Nous n'en sommes pas sûr. En effet, l'expression « chacun chez soi » peut être aussi interprétée de la façon suivante : « Je suis un compositeur savant, et, malgré mes connaissances, il m'est difficile d'écrire un succès populaire ». En effet, Poulenc s'est très peu prêté au jeu de la composition de chansons à succès, *Les Chemins de l'amour*, nous l'avons vu, sont extraits d'une musique de scène. Certains de ses camarades du Groupe des Six ont été plus productifs dans ce domaine, mais pas lui. Avec ses qualités de mélodiste, une grande carrière dans la variété ou l'opérette lui était ouverte. De toute évidence, l'influence de la musique populaire est partout présente dans son œuvre mais de façon diffuse. De plus, sa musique sonne presque « populaire » à nos oreilles car elle est écrite par un compositeur du XX^e siècle écrivant dans un langage tonal. En effet, la musique de Poulenc plaît beaucoup aux mélomanes habitués aux répertoires symphonique et lyrique des XVIII^e et XIX^e siècles car elle s'inscrit dans une

⁵⁶ « La musique est matière – des corps en mouvement plongés dans un monde sonore –, mais aussi formes construites par l'action sur cette matière – rythmes, degrés d'une échelle, motifs et leurs combinaisons. Elle est aussi l'ensemble des symbolisations, des plus frustes aux plus complexes, qui sont indissociablement attachées à ces matières et à ces formes. La musique du XX^e siècle a dramatisé pour nous les différents acteurs de cette histoire : il a presque fallu repartir à zéro, et nous avons maintenant, vivantes devant nous, toutes les variétés imaginables de conduites et d'œuvres musicales ». Jean Molino, « Le pur et l'impur », dans *MUSIQUES, une encyclopédie pour le XXI^e siècle, volume 1, Musiques du XX^e siècle*, p. 672.

certaine continuité. L'emploi de la tonalité et le caractère mélodique de sa musique sont fortement appréciés par ce public.

Poulenc est tout à fait sincère lorsqu'il dit ne pas mélanger les genres ; l'expression « chacun chez soi » s'applique à la forme et non pas au fond. Le fond, issu de la musique populaire se caractérise par un langage tonal ou modal. Le compositeur du *Bal Masqué* utilise ces échelles. Quand il parle de mélodie, il parle d'une mélodie tonale ou modale. Il se différencie d'un compositeur de chanson populaire au niveau de la forme et du cadre. Le catalogue de son œuvre ressemble à celui de n'importe quel compositeur savant : sonates, opéras, concertos, musique de chambre, mélodies et œuvres religieuses y figurent. De surcroît, l'étude des titres ne révèle aucune allusion au populaire :

- les partitions issues des grandes formes ne comportent pas de sous-titres ;
- les ouvrages dramatiques (chorégraphiques et lyriques) ainsi que les mélodies se réfèrent à leurs origines littéraires (donc savantes) ;
- la valse musette (composée pour deux pianos) extraite de la bande originale du film *Le Voyage en Amérique* (1951) s'intitule *L'Embarquement pour Cythère*. Le choix de ce titre est révélateur car il évoque les toiles d'Antoine Watteau (1684-1721), *L'Isle de Cythère* (1709-1710 ou 1712-1713), *Pèlerinage à l'isle de Cythère* (1717) et *L'Embarquement pour Cythère* (1718-1719). Poulenc atténue le caractère fortement populaire de sa valse en lui donnant un titre se référant à un art savant ;
- l'« Hommage à Piaf » est le sous-titre de la *15^{ème} improvisation* pour piano. Notre compositeur minimise son admiration pour la célèbre chanteuse.

Les éléments musicaux caractérisant l'esthétique de Poulenc sont donc d'ordre tonal, mélodique et harmonique. Ce qui dirige une œuvre réussie, selon le compositeur, est avant tout une bonne mélodie. Selon ses critères cette mélodie est tonale, « facile à retenir » voire vulgaire⁵⁷.

En parfait accord avec Cocteau, Poulenc cherche donc à retrouver l'accent naturel de la musique française. Son imprégnation d'éléments musicaux populaires n'est pas artificielle. Il renoue avec le passé. Souvenons-nous des musiques de scène de Lully et pensons plus particulièrement à celle du *Bourgeois Gentilhomme*. Celles-ci se caractérisaient par un brillant mélange d'effets populaires et de formes savantes.

Enfin, l'esthétique musicale de notre compositeur est liée à un passé où une seule grammaire musicale existait : le système tonal. Celui-ci régissait aussi bien la musique

⁵⁷ Francis Poulenc, « Accents Populaires », le *Coq* n° 4 (Voir citations p. 93 et 155 de cette thèse).

d'en haut que la musique d'en bas. En faisant la synthèse des musiques savante et populaire, l'œuvre de Poulenc se positionne dans une certaine ambivalence stylistique voire dans un anachronisme musical. Mais ce positionnement est uniquement ambivalent dans la mesure où nous cherchons à établir des camps ou des frontières. Ces frontières peuvent être temporelles, stylistiques ou sociales. Après tout, il est tout à fait envisageable de considérer la musique dans son ensemble. Poulenc, le premier, tombe dans ce piège des catégorisations musicales à partir du moment où il veut justifier ou repousser certaines alliances. Mais, de façon ambivalente, il reconnaît volontiers préférer une bonne chanson à une mauvaise symphonie : « La mauvaise musique, c'est pour moi la symphonie morne et pédante et non la chanson de Christiné ou de Jean Lenoir, quand elle vient à son heure et en son lieu »⁵⁸.

Poulenc écrit une musique accessible, primesautière mais s'adressant à un public d'élite. Ce public ne recherche pas forcément une forme d'avant-garde dans l'art mais plutôt le divertissement et le plaisir. Cette notion de plaisir est extrêmement importante car elle se limite à un public vivant de façon confortable et pouvant se permettre certains divertissements : d'où cette notion d'aristocratie si chère au compositeur. La « cour » de Poulenc s'articule autour de personnes souhaitant écouter une musique d'une certaine qualité mais qui ne soit pas intellectuelle. Il n'est donc pas étonnant que les principaux mécènes de Poulenc soient d'origine aristocratique.

Le premier mécène côtoyé par le compositeur est le comte Etienne de Beaumont (1883-1956). Bien qu'il ne commande pas d'œuvre à Poulenc, il organise, avec son épouse la comtesse Etienne de Beaumont (1877-1952), des bals masqués dans son hôtel particulier de la rue Duroc ainsi que les Soirées de Paris pour lesquelles il commande *Mercurie* à Satie et *Salade* à Milhaud.

Le nom de Noailles est également associé à Poulenc. Le vicomte Charles de Noailles (1891-1981) et son épouse Marie-Laure accueillent des artistes et des écrivains dans leurs nombreuses demeures. Ils sont commanditaires et dédicataires d'*Aubade* et du *Bal masqué*. Marie-Laure de Noailles est dédicataires de deux mélodies : « Peut-il se reposer » des *Cinq Poèmes d'Eluard* et « Je nommerai ton front » des *Miroirs brûlants*.

La famille de Polignac fait également partie des proches de notre compositeur. En raison des connaissances musicales des épouses de Charles de Polignac (1892-1966) et Jean de Polignac (1898-1958), de nombreuses œuvres de Poulenc sont dédiées à cette famille : *Trois Poèmes de Louise Lalanne*, « Chanson bretonne » des *Cinq Poèmes de Max Jacob*,

⁵⁸ Francis Poulenc, « Mes maîtres et mes amis », *Conferencia*, 15 octobre 1935, p. 526.

2^e *Intermezzo*, « Nous voulons une petite sœur » des *Quatre chansons pour enfants*, « À toute brides » et « Une Herbe pauvre » de *Tel jour telle nuit, Trois poèmes de Louise de Vilmorin, La Grenouillère*, « La Dame d'André » des *Fiançailles pour rire*, « Reine des mouettes » des *Métamorphoses*, *Un soir de neige* et *Main dominée par le cœur*, « Monsieur sans-souci » des *Quatre Chansons pour enfants*, « Les Gars qui vont à la fête » des *Chansons villageoises*, « Fêtes galantes » des *Deux poèmes de Louis Aragon*. La princesse Edmond de Polignac (1865-1943) était pianiste et organiste. Elle est la dédicataire du *Concerto pour deux pianos* et du *Concerto pour orgue* qu'elle avait commandités⁵⁹.

Nous le voyons, Poulenc évolue dans une atmosphère aristocratique qui baigne dans les arts. Qu'il s'agisse d'organisation de soirées musicales ou de commande de partitions, notre compositeur est fréquemment sollicité. Son ton gouailleur n'est certainement pas étranger à un tel succès auprès de cette noblesse du XX^e siècle : le désir d'encanaillement est très présent dans ce milieu. Par ailleurs, les musiques « révolutionnaires » ne se prêtent guère aux bals masqués et autres salons mondains.

4.5. Etablir des « camps » : affirmer son appartenance au monde « savant »

À travers cette thèse, nous n'avons pas manqué d'insister sur l'ambiguïté et l'ambivalence d'un musicien qui, rappelons-le, n'aimait « que l'aristocratie et le peuple »⁶⁰. Cette déclaration, faite sur le tard de sa vie, évince toute appartenance à la bourgeoisie comme si cette dernière l'empêchait de s'exprimer librement. En effet, le milieu bourgeois, dont il est issu, aime catégoriser. Ainsi, Poulenc, « moine et voyou », dérange et doit s'expliquer clairement pour s'imposer. Pourtant, est-il possible d'admettre que la musique s'organise en catégorie ou en caste ? Sa réception touche certainement des publics différents mais sa conception, sur le plan organique, dépasse le cadre des catégorisations. Plus encore, les origines sociales d'un compositeur ne doivent pas déterminer le contenu de sa musique :

[...], l'appartenance d'un compositeur à telle ou telle classe ou même la classification des compositeurs en grands ou petits bourgeois n'a aucune importance ; ce serait comme si l'on voulait se faire une idée de l'essence de la musique moderne à partir de l'accueil que lui réserve le public, alors que celui-ci ne fait guère de distinction entre des auteurs aussi différents que Schönberg, Stravinsky ou Hindemith. En outre, presque toujours les convictions privées des auteurs en matière politique, n'ont qu'un rapport tout à fait accidentel et exempt de toute signification avec le contenu de leurs œuvres. Le glissement du contenu social de la musique

⁵⁹ Francis Poulenc, *Correspondance 1910-1963*, index des correspondants.

⁶⁰ Francis Poulenc cité par Stéphane Audel dans sa préface de Francis Poulenc, *Moi et mes amis*, p. 13.

radicale nouvelle, qui dans l'accueil, par le vide des salles de concert, s'exprime de façon seulement négative, il ne faut pas le chercher dans le fait qu'elle prendrait position⁶¹.

Sans entrer dans le débat proposé par Adorno, il est possible de s'interroger sur le cas Poulenc qui se réclame du peuple et de l'aristocratie tout en étant d'origine bourgeoise. En dehors du goût pour la provocation que représente cette déclaration, le compositeur cache quelque chose. Nous ne reviendrons pas sur « le peuple » : l'aspect populaire, chez Poulenc, a été étudié dans l'ensemble de cette thèse. Alors, pourquoi associer peuple et aristocratie ?

L'aristocratie, représente une certaine classe et l'héritage du passé. Musicalement, elle s'associe aux aspects néoclassiques de l'œuvre du musicien. Inconsciemment, le compositeur justifie son non engagement en matière de révolution musicale. L'aristocratie, dans la France du XX^e siècle, est synonyme de passé. Ce mot est presque anachronique, il représente l'appartenance de la musique de Poulenc à une autre époque. Le compositeur s'autoproclame musicien du passé. Alors pourquoi associe-t-il ce « classicisme » au populaire ?

Le peuple représente tous les plaisirs interdits par son éducation. Nous l'avons vu, dans la première partie de cette thèse, le jeune compositeur aimait s'évader de son milieu afin de rencontrer le monde magique du music-hall. Parallèlement, il étudiait au piano la musique moderne de son époque. Ses maîtres étaient Stravinsky, Debussy, Ravel ou Schoenberg. L'avant-gardisme était une autre forme d'échappatoire culturelle : la bourgeoisie s'inquiète devant la nouveauté.

Paradoxalement, dans de nombreuses déclarations, notre compositeur se défend de toute alliance avec le peuple. Sans doute a-t-il peur de perdre l'adhésion de son vrai public : celui des salons mondains et des salles de concerts. Son comportement est l'inverse de celui de Milhaud qui n'a pas peur de prôner un dialogue des cultures :

Il faudrait à ces merveilleux orchestres un répertoire de concert. M. Jean Wiéner, dans son concert du 6 décembre 1921, nous a fait entendre, salle des Agriculteurs, le jazz-band de M. Billy Arnold. Il était juste de faire entendre en « concert » ces admirables musiciens, mais il serait juste qu'ils aient en dehors de leur répertoire de danses des morceaux de musique de chambre écrits pour utiliser les combinaisons de leur orchestre. L'influence de ces danses américaines nous a donné ici le rag-time du Paquebot dans *Parade* de M. Erik Satie, ou *Adieu New York* de M. Georges Auric. Dans ces œuvres, nous avons le portrait d'un rag-time ou d'un fox-trot à travers l'orchestre symphonique. Dans le *Piano Rag Music* de M. Igor Stravinski, nous avons un morceau de piano qui utilise les éléments rythmiques du rag, mais traités en morceau de concert. M. Jean Wiéner, dans sa *Sonatine syncopée*, nous offre une œuvre de musique de chambre qui prend sa source dans les éléments les plus variés du jazz, mais traités en forme de sonate. Ceci est une étape de plus. Il reste à présent à offrir aux jazz-bands des

⁶¹ Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 139.

œuvres de musique de chambre instrumentales, des sonates concertantes écrites pour les instruments qui composent les jazz habituels⁶².

Dans ce texte de 1923, le compositeur aixois fait état des dernières compositions d'inspiration jazz de ses camarades. Comme Poulenc, il utilise l'expression « portrait de » afin d'insister sur le caractère savant des partitions évoquées. Mais contrairement au compositeur de *La Voix humaine*, il ne fait pas de véritable différence entre les musiciens savants et populaires. Curieusement, il évoque l'orchestre de Billy Arnold comme un ensemble de musique de chambre auquel il manquerait un répertoire plus riche et plus élaboré. En raison de leur goût prononcé pour la musique populaire, Poulenc et Milhaud sont souvent évoqués ensemble. Si, du point de vue musical, ce rapprochement semble tout à fait justifié, il le paraît moins du point de vue esthétique. Le premier ne cesse de se justifier et le second, tout en soulignant que son œuvre ne se résume pas uniquement à de la musique festive, fait preuve d'une plus grande ouverture d'esprit. Cette différence n'est cependant pas si singulière. Milhaud a suivi une formation académique : il n'a pas à faire ses preuves et son étiquette de « musicien savant » est admise par tous. Par ailleurs, il est plus révolutionnaire que Poulenc : son nom est associé à la polytonalité. Poulenc, nous l'avons vu précédemment, n'a pas du tout suivi de parcours académique : de façon consciente ou non, il se sent obligé de se justifier afin de ne pas être remis en cause en tant que « musicien savant ».

Certes, nous pouvons le considérer en tant que compositeur moderne (surtout dans le contexte des années 20 et du Groupe des Six) mais, dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, il doit justifier son manque de hardiesse. Sa modernité n'est pas dans son vocabulaire et il évolue dans une époque où la création musicale est souvent considérée comme un problème technique. Poulenc, lui, pense à l'œuvre avant de penser à la technique ; ce qui est un péché majeur en pleine période sérielle.

Face à une certaine contestation, il doit faire preuve d'audace pour rester crédible en tant que compositeur « sérieux ». Comme la mode est aux principes et aux formules, son système d'écriture sera justement l'absence de tout système. Il réactualise ses principes des années 20 : « Nous ne donnerons pas d'œuvre » pouvait-on lire dans le petit journal des Six⁶³. Paradoxalement, il ne rejette pas la modernité, son éclectisme musical ne se limite pas à un large échantillon allant d'Edith Piaf à Stravinsky. Ses propos et ceux des Six n'étaient pas

⁶² Darius Milhaud, *Notes sur la musique*, p. 102. Source : « L'Évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du nord » (1923).

⁶³ *Le Coq*.

forcément tendres avec les « anciens », il accepte le progrès même s'il n'adhère pas à une surestimation du langage musical :

[...] Diaghilev progressait toujours, en reniant ce qu'il avait aimé, et, dans le fond, la jeunesse doit être comme cela. Moi, « j'addore » les gens qui me crachent dessus, les sériels pensent que ma musique est abominable. C'est comme cela que ça doit être⁶⁴...

Poulenc, souvent considéré comme un musicien anachronique, ne discute pas l'évolution du progrès musical. Cependant, ne doit-on pas lire une certaine ironie ou exagération dans de tels propos ? Ou, plus exactement, en se plaçant dans ce débat, il officialise sa musique. En effet, si celle-ci est considérée comme abominable par les sériels, elle existe. Elle existe dans le cadre de la musique savante et non dans un contexte lié au divertissement ou à la musique légère. Poulenc « adore » ces gens qui crachent sur sa musique tout simplement parce qu'ils se sont posés des questions quant à son éventuelle place dans l'histoire de la musique. Peu importe qu'elle leur plaise ou non, les querelles liées à l'avant-gardisme existent à toutes les époques. L'essentiel est d'être l'objet d'un jugement et d'exister officiellement.

Par ailleurs, le langage musical n'est pas forcément le seul problème concernant la réception de la musique de Poulenc. Un certain malentendu entoura la création des *Mamelles de Tirésias* en 1947. Le public est choqué, non pas par la musique de Poulenc, mais par l'univers loufoque dégagé par le texte d'Apollinaire. Ainsi, pouvons-nous lire dans la presse de l'époque :

Mais si le public de la première l'a acclamée comme il a acclamé Poulenc et le spectacle tout entier, celui des autres soirs protesta avec une violence qui n'est pas loin de rappeler le « chahut » de 1917 au Conservatoire Maubel [création de la pièce d'Apollinaire]. Il semble que les habitués de l'Opéra-Comique, ceux qui se pâment d'aise à la *Bohème*, *Tosca* ou *Butterfly*, croient que l'on se moque d'eux en leur présentant cette farce dont ils ne veulent pas essayer de comprendre l'ironie⁶⁵.

Mais pour Francis Poulenc, est-ce vraiment un échec si le public quelque peu « snob » de l'Opéra-Comique est choqué par l'apparente légèreté du texte d'Apollinaire ? D'autant plus, que le public de la générale, certainement constitué d'intellectuels, acclame sa partition. Il est fort possible que ce « mini-scandale » alimente une certaine fierté chez notre compositeur : certains chefs d'œuvre du XX^e siècle ont été reçus par les sifflets : le scandale atteste la qualité de l'œuvre quelques années plus tard. Cependant, le « choc » produit par l'ouvrage semble davantage lié au contexte historique qu'à sa tenue musicale. Nous sommes

⁶⁴ Francis Poulenc et Stéphane Audel, *Moi et mes amis*, p. 176.

⁶⁵ Denise Bourdet, « Apollinaire et Poulenc à l'Opéra-Comique », coupure de presse, *s.l.s.d.*

en 1947, la France est encore traumatisée par la Seconde Guerre mondiale. Le compositeur a conçu *Les Mamelles de Tirésias* pendant une des périodes les plus troubles du XX^e siècle. Comment est-il possible d'écrire une pareille bouffonnerie lors d'un si grand malheur national ? La presse ne fait pas de cadeau à Poulenc, dans le *Figaro littéraire* du 14 juin 1947, un journaliste s'interroge sur ses intentions :

Comment Francis Poulenc, cet homme de goût, a-t-il pu, pour un opéra bouffe, choisir ce texte, et, de mai à octobre 1944⁶⁶ — autour du 6 juin et du 20 août — s'amuser et se concentrer devant ce livret ? Lequel a beau être d'Apollinaire ; c'est *Ubu Roi* avec tous ses défauts mais sans sa grandeur : canular, mirliton et coq-à-l'âne — avec une préférence marquée pour l'âne. En y mettant une infinie bonne volonté, on verrait cela comme une farce d'atelier, ou de Revue. Débité à la vitesse maxima qu'il faudrait pour en désépaissir le mauvais goût carabiné et pour sauver les quelques réussites verbales qu'Apollinaire n'a tout de même pas pu s'empêcher d'y glisser. [...]

Comment (deuxième question) Francis Poulenc, ce musicien sensible, a-t-il pu extraire de ce déplaisant sujet une musique presque constamment plaisante, et quelques-unes de ses meilleurs inventions ? Et réussir autour d'un mannequin informe un habit, harmonique, mélodique et orchestral, taillé, il est vrai, dans une étoffe d'Arlequin (car de Rameau à Ravel tous les styles y passent), mais avec un naturel qui désarme et une dextérité qui s'impose ?

C'est (répond Tirésias) que Francis Poulenc, ce compositeur du primesaut, est peut-être au fond un compositeur d'angoisse et de fuite, et qui ne croit pas beaucoup plus au bon droit de sa musique primesautière que ne le ferait le plus introverti des dodécaphonistes. De là, outre cet inquiet bariolage des manières — Mozart, Debussy, Puccini et Offenbach se relayant et chevauchant d'une mesure à l'autre — cette indécision, presque de principe, entre le candide et le parodique, entre le conventionnel et l'anarchique, entre la berquinade sentimentale et les *fiançailles pour rire*⁶⁷.

Nous le voyons dans la première partie de ce texte, le chroniqueur n'attaque pas Poulenc sur le terrain musical mais uniquement sur le choix du livret et surtout sur les circonstances de la composition (*Les Mamelles* ont été composées lors de la Seconde Guerre mondiale). Dans la seconde partie de l'article, l'auteur s'interroge toujours sur la volonté du compositeur de mettre en musique un tel texte : pourquoi Poulenc « gâche-t-il » de si bonnes idées musicales pour ce livret ? La réponse, selon le journaliste, est que Poulenc n'est pas si léger que sa musique semble indiquer. En classant le musicien dans la catégorie des compositeurs de l'indécision, de la fuite ou de l'angoisse, il le considère comme un compositeur savant. La distorsion des *Mamelles de Tirésias* se résumerait en une inadéquation entre la « mauvaise qualité » du livret et les qualités musicales de Poulenc.

Finalement, même dans des articles apparemment très critiques, le compositeur est considéré comme un musicien savant et non comme un auteur léger. Le mini-scandale des *Mamelles de Tirésias* nous permet de comprendre comment Poulenc était perçu au milieu du

⁶⁶ En réalité, les premières esquisses de l'opéra datent de 1938.

⁶⁷ Fred Goldbeck, « Poulenc et Tirésias à l'Opéra-Comique », *Le Figaro littéraire*, 14 juin 1947.

XX^e siècle. Malgré toutes ses angoisses liées à la perception de sa musique, il se sent reconnu par le milieu officiel. Ses partitions sont jouées dans toutes les plus grandes salles du monde et représentent l'esprit français dans ce qu'il a de plus transparent (légèreté de l'instrumentation, concision des formes) et de plus authentique (importance apportée à la musique populaire).

Conclusion de la quatrième partie

Cette dernière partie, davantage vouée à cibler le personnage que le compositeur, nous a permis de revenir sur un aspect important : la place de Francis Poulenc dans l'histoire de la musique. Même si les étiquettes ne sont guères commodes pour l'inscrire dans le panorama du XX^e siècle, il est clair que son langage fortement tonal et son goût pour les formes du passé l'assimilent au néoclassicisme. Plus que la grammaire, une certaine idée de la pensée musicale et de la destination des œuvres animent les acteurs de cette tendance quasi idéologique. Mais, notre compositeur semble davantage subir que souhaiter cette destinée. En effet, ne dépendant d'aucun organe officiel, tout au plus composant pour quelques mécènes qui sont avant tout ses amis, il écrit en fonction des idées et des envies qui le guident. Il connaît l'harmonie et le contrepoint mais n'a pas de compte à rendre à telle ou telle chapelle. Il apprécie ses contemporains les plus avant-gardistes mais n'adhère pas pour autant à leurs techniques.

Le reproche le plus fréquent fait à sa musique est un goût prononcé pour une certaine facilité. Cette musique n'est pourtant pas si facile pour un public de musiques populaires ou légères. Ces reproches sont d'ailleurs l'œuvre de critiques ou de musicographe en quête de nouveauté chez les compositeurs du XX^e siècle. Cela explique, en grande partie, le besoin du compositeur de prendre sa plume à son tour et de se justifier. Extrêmement conscient de la forte influence de la musique populaire sur la plupart de ses ouvrages, Poulenc répond en repoussant toute idée de mélange des genres. La lecture des écrits du compositeur révèle toute l'ambiguïté de son propos. D'un côté il est admiratif d'un grand nombre d'artistes du music-hall, de l'autre il s'insurge contre tout mélange des genres. De surcroît, la lecture de ses partitions atteste une nouvelle contradiction : l'influence populaire est indéniable.

De cette ambivalence et de ces contradictions ressort avant tout le désir de s'inscrire dans une certaine officialité, qui, nous l'avons vu, paraît étranger à sa sphère sociale. Etrangère non pas à cause d'un manque de compétence mais en raison de son refus d'appartenir à telle ou telle système ou école. En dehors de toute catégorisation, la crainte la plus forte de notre compositeur est de n'appartenir à rien est d'être rejeté en raison de son manque d'implication dans l'évolution du langage (dans la seconde moitié du siècle) et de ses origines.

Conclusion

À travers cette thèse, nous avons cherché à déterminer le degré d'imprégnation de la musique populaire dans l'œuvre de Poulenc. Notre question initiale était double : de quelle manière cet idiome influence-t-il le langage de notre compositeur et de quelle façon ce dernier accepte-il ou justifie-il cet emploi. Nos différentes analyses nous ont permis de nous rendre compte que Poulenc utilisait de nombreux éléments issus du langage populaire. En aucun cas, il ne copie ou plagie les musiques de divertissement de son temps. Concernant ses prises de position sur l'emploi d'éléments populaires dans la musique savante, ses avis sont très variables et très changeants. Nous ne reviendrons pas sur ses multiples contradictions, l'ensemble de cette thèse en fait état, mais, avec le recul, il est tentant de revenir un instant sur cet aspect de sa personnalité.

Ce que nous percevons comme un ensemble de propos ambigus n'est autre que la conséquence d'un processus de métissage. Ce phénomène n'est pas comparable à une volonté individuelle (celle du compositeur) ou collective (une orientation ou une politique culturelle) mais apparaît à la suite de la rencontre d'événements n'ayant aucun rapport entre eux. D'une certaine manière, le terme même de processus n'est pas véritablement adapté pour désigner ce phénomène puisqu'il est le résultat d'un ensemble de facteurs disparates se retrouvant ensemble de façon aléatoire et indéterminée. Avec Poulenc, nous sommes en présence de la rencontre d'une certaine avant-garde musicale¹ et de la gouaille parisienne.

Ce processus de métissage ne s'inscrit pas dans la cohérence et l'harmonie². Une part de hasards et de heurts se mêle aux intentions du compositeur. Ses multiples déclarations apparemment contradictoires (par rapport à ses « actes » musicaux) relèvent plus d'une action inconsciente que d'une réelle ambivalence. Poulenc subit ce métissage, d'où ce besoin de justification qui résonne comme une protection.

L'ensemble de ses rencontres avec l'Autre est lié au cadre dans lequel il a évolué. C'est pour cette raison que nous avons pris le temps de présenter et d'analyser ses rapports personnels (pour ne pas dire biographiques) avec la musique populaire. Certes, nous ne possédons pas la neutralité absolue et la technique d'un ethnographe mais l'observation préliminaire du compositeur dans son environnement nous a permis de construire les

¹ Rappelons-le, les Six étaient considérés comme faisant partie du modernisme français de l'entre-deux-guerres.

² François Laplantine, *Son, images et langage, Anthropologie esthétique et subversion*, p. 124.

fondations de notre étude. Cette approche « neutre » s'appuyant sur des expressions chères au compositeur (son « folklore », son « exquisite mauvaise musique » et la « musique savante populaire ») nous a permis de comprendre comment il désignait les musiques populaires ainsi que celles issues du métissage. Cette terminologie est très révélatrice car elle dévoile les idées et les prises de position du compositeur.

Sans être franchement populiste, il se positionne volontiers du côté du peuple lorsqu'il évoque sa tendresse pour les musiques populaires et légères. Grâce à ses souvenirs d'enfance et de son adolescence, nous apprenons qu'il ne sous-estime pas ces musiques mais les considère, au contraire, comme un élément important de sa vie. Avec ironie et humour, il se moque des « snobs » qui rejettent toutes formes de musique populaire et légère. D'une certaine façon, tel un adolescent, il fuit son milieu social et culturel.

Ses propos ne sont pas ceux d'un sociologue ou d'un musicologue qui vanterait l'importance de la musique de divertissement pour le peuple. Il prend à son propre compte et assume parfaitement ce penchant pour l'art populaire. Parallèlement, nous sentons de sa part une touche d'ironie, voire de provocation, lorsqu'il insiste sur son amour du populaire et du léger. Il se met en marge de la société bourgeoise bien pensante lorsqu'il évoque ce répertoire mais aussi celui de l'opérette, des compositeurs italiens véristes, de la musique russe ainsi que de la musique scandinave. La lecture de revues artistiques du début du XX^e siècle telles que *Musica* nous a permis de relever un certain pédantisme et une certaine forme de mépris face à ces musiques. À ce tournant de l'histoire, l'instabilité politique européenne constitue certainement la source de ce protectionnisme culturel. Par ailleurs, craignant l'émergence des classes populaires, la bourgeoisie souhaite se démarquer nettement de tout art se référant à la vie quotidienne du peuple. Poulenc se positionne donc en provocateur face à cette optique.

Son opposition au milieu dans lequel il évolue et l'éducation qu'il a reçue aurait pu prendre une toute autre forme. Son choix aurait pu se porter vers la recherche d'un langage et d'une grammaire musicale beaucoup plus avant-gardiste. La musique dite de divertissement l'a emporté. Par ailleurs, il n'ira pas aussi loin que Gustave Charpentier dans le domaine du « social ». Sans imiter son confrère dans le domaine des œuvres sociales, il aurait pu s'engager politiquement dans une voie plus à gauche. Il ne fera jamais ce choix même à l'heure du Front populaire où certains de ses camarades (Auric et Durey par exemple) rejoignent le Parti communiste.

Ce choix, ou plus précisément ce non-choix, semble être la simple conséquence de l'état de métissage évoqué plus haut. Le hasard fait se rencontrer des éléments disparates, mais Poulenc, qui reste libre de ses pensées et de ses actes, demeure le maître de ses

appartenances sociales et politiques. Tout au plus, il subit et surtout accepte son goût pour le populaire sans pour autant rejoindre le peuple.

Les relations entretenues par Poulenc avec les autres acteurs culturels de son époque sont également un élément important dans notre étude. Finalement, quoi de plus évident qu'il se lie d'amitié avec Cocteau, Satie et les autres compositeurs du Groupe des Six. Malgré leurs différences esthétiques et politiques, tous aspirent à un retour à une musique française de France. Le contexte historique est bien sûr un des principaux acteurs de cette orientation mais ne demeure pas le seul. Nous l'avons vu, dans le cas de Poulenc, le goût pour les guinguettes et les sorties nocturnes existait déjà. Par ailleurs, l'authenticité française peut passer par d'autres voies que celles des musiques de fêtes foraines ou le bal musette : à l'instar d'autres courants nationalistes européens, les Six auraient pu tenter l'exhumation des musiques traditionnelles de nos campagnes. Certainement emportés par un désir d'exubérance et un fort besoin de liberté (la France vient de subir la Première Guerre mondiale), leur choix se porte sur la musique de divertissement. Parallèlement, de nouvelles musiques populaires entrent en jeu : le bal musette et le jazz. Il n'est pas nécessaire de rappeler que leurs origines sont liées à une forme de métissage culturel. Paris est un grand centre culturel et de nombreuses ethnies s'y côtoient.

Ce métissage culturel et musical, issu de rencontres liées en partie au hasard, alimentera le « volet populaire »³ des Six. Mais la conduite des opérations, orchestrée par Cocteau, reste intimement liée au monde intellectuel, artistique mais aussi aristocratique (par l'action de certains mécènes) parisien. C'est certainement pour cette raison que de nombreux commentateurs modernes pensent que cet emploi des musiques de divertissement est assimilable à une certaine forme de populisme ou de nationalisme.

Le hasard a mis entre les mains de Poulenc et de ses amis un certain nombre d'ingrédients : la nécessité de renouveler la musique française, un contexte historique difficile, une bourgeoisie désireuse de se divertir, le développement des music-halls et l'organisation des premiers concerts de jazz en France. Ils ont choisi (ou plus exactement Cocteau leur a choisi) une icône, un modèle : Erik Satie. Ils ont transformé tous ces éléments en une forme artistique très élaborée. Chaque compositeur a créé son propre univers sonore. Cette indépendance est bien sûr la conséquence de fortes personnalités. Le métissage, subi et non souhaité⁴, est devenu une source d'inspiration touchant de manière différente chaque musicien du Groupe des Six. Chacun a sa propre histoire, sa propre façon de percevoir les

³ Il serait réducteur de limiter les Six à la gouaille parisienne.

⁴ François Laplantine, *op. cit.*, p. 80.

choses et les événements. Ce groupe n'est donc pas une école ou une chapelle mais une réunion de musiciens ayant des atomes crochus et une volonté de renouveler le paysage musical français.

L'individu, quel que soit le contexte, détermine la finalité de ses choix. Le monde sonore de Poulenc est teinté de clins d'œil populaires mais sa musique est de facture savante. Nos nombreuses analyses ont cherché à démontrer que les effets populaires, chez notre compositeur, sont le plus souvent une forme d'hommage et non une simple imitation. Tel un parfum, la gouaille et quelques autres idiomes populaires envahissent sa musique.

Le matériel thématique, chez Poulenc, est la conséquence de cette mixité culturelle et artistique. L'épine dorsale de sa musique demeure l'héritage des grandes formes issues des deux siècles précédents mais une lecture et une écoute analytique de son œuvre permettent de découvrir ce qu'il se cache derrière : une grande facilité à intégrer (consciemment et inconsciemment) des traits, des signatures mélodiques, des couleurs instrumentales et des rythmes populaires. Le music-hall parisien du début du XX^e siècle était friand de danses (dont certaines sont issues du répertoire afro-américain) : Poulenc saura dresser leur portrait. Si sa vocalité demeure savante et inscrite dans la tradition de la mélodie française, rien ne l'empêche de demander aux interprètes de jouer, tels des comédiens, des rôles populaires. Le jeu doit se faire avec une certaine retenue, en dehors des indications du compositeur, l'interprète ne doit pas sortir du cadre de la mélodie. Par ailleurs, la musique de Poulenc n'est pas continuellement souriante : à l'image du compositeur, sujet à de nombreuses dépressions, elle est parfois très sombre. Sans aller jusqu'à écrire de véritables chansons réalistes, Poulenc saura se nourrir de cette expression populaire qui traversera ses œuvres lyriques et ses mélodies.

En dehors de la gouaille parisienne, notre compositeur se nourrit d'autres traditions. La vie traditionnelle de nos campagnes est suggérée lorsqu'il met en musique une littérature liée à cet environnement. Cette source est plus poétique que musicale. Le résultat tient plus du domaine de l'évocation lointaine que de la suggestion du folklore français. Lorsqu'il évoque des cultures étrangères, il procède de diverses façons. De la Méditerranée, il retient surtout un exotisme presque parodique. De l'Orient, sans doute influencé par Debussy et Ravel, il utilise de façon empirique quelques échelles : ces emprunts restent anecdotiques.

L'auditeur retient avant tout le côté banlieusard et voyou de sa musique. Cet aspect, que certains méprisent, en pensant qu'il s'agit de futilité, de légèreté voire de facilité, est en réalité la force et la marque de fabrique de Poulenc. Si on retire l'idiome populaire de cette

musique, il ne reste finalement qu'une grammaire musicale, certes bien construite, mais fade et sans piment.

Ce qui paraissait peut-être vulgaire à certains critiques contemporains du compositeur sonne aujourd'hui comme le reflet, le portrait d'une époque et d'un lieu : le Paris festif de l'entre-deux-guerres. Le fait que cette musique soit aussi bien reçue et appréciée à l'étranger est révélateur. Les clins d'œil parisiens contenus dans les partitions de Poulenc évoquent une image authentique de la France. Les souhaits de Cocteau ont été réalisés : les Six, et surtout Poulenc, perpétuent une tradition nationale de la musique française.

Cette entreprise de restitution d'une unité artistique s'inscrit dans un cadre beaucoup plus large nommé néoclassicisme par les historiens de la musique. Celui-ci relève plus d'une idéologie que d'une réalité musicale et semble s'écarter des écoles plus novatrices et plus révolutionnaires comme celle de Vienne ou, de Darmstadt plus proche de nous. D'un côté les progressistes et de l'autre les passéistes ? Cette analyse bipolaire procure une grille de lecture qui ne restitue pas forcément la réalité. Il est cependant facile de ranger tel ou tel compositeur dans un tiroir en fonction du langage qu'il utilise et de son orientation esthétique. Mais est-ce vraiment important ? Dans le cas de Poulenc, son appartenance à la seconde catégorie semble une évidence mais n'est-il pas réducteur de le classer ainsi en raison de son goût prononcé pour les belles mélodies tonales ? L'histoire de la musique peut nous aider à répondre à cette question. La musique des Six, au lendemain de la Première Guerre mondiale, était perçue comme avant-gardiste. Ce n'est qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, sous l'impulsion de l'Ecole de Darmstadt et des idées du philosophe et musicologue Adorno, que l'écart se creuse de façon plus violente entre la musique d'ancrage tonal et la musique sérielle. En d'autres termes, il s'agit d'une simple querelle entre les anciens et les modernes comme il en existe à toutes les époques.

Ce débat nous éloigne-il du cœur de notre sujet, Poulenc et le populaire ? Pas véritablement, si nous considérons qu'une passerelle unit les musiques dites néoclassiques et les musiques populaires : l'utilisation d'échelles tonales et modales. Le grand public des « mélomanes » se reconnaît plus facilement dans un langage s'articulant autour d'échelles (tonales ou modales). Par conséquent, il accepte plus facilement les musiques dites néoclassiques. En faisant abstraction de toute notion de classe sociale, il est tout à fait envisageable de rapprocher les musiques savantes d'ancrage tonal et les musiques populaires. Ce rapprochement se fait uniquement du point de vue théorique en se basant sur une zone commune unissant ces deux mondes : la tonalité. Du point de vue social, l'union est moins évidente. Le mélomane va souvent snober le répertoire de la chanson légère et le public

populaire se méfiait d'un répertoire qu'il jugera trop élitiste. De nos jours, cette frontière tend à disparaître mais, à l'époque de Poulenc, on ne mélangeait guère les genres.

Pour cette raison sociologique, il paraît compréhensible que le compositeur des *Mamelles de Tirésias* se protège en refusant toute union du monde « d'en bas » avec celui « d'en haut ». Certainement frustré par son absence de formation académique et devant justifier son aisance matérielle, il ressent le besoin d'exprimer son appartenance au monde officiel et professionnel musical. Dans le cas présent, les origines sociales et l'esthétique ont du mal à se rejoindre. La mésentente provient d'un fort clivage culturel entre une population habituée aux salles de concert et une autre préférant un art moins cérémonieux. Poulenc se situe clairement du côté de l'élite même si sa musique s'encanaille très souvent. Cet encanaillement ne signifie pas que sa musique soit destinée à un cabaret ou un music-hall ; il s'agit d'une source d'inspiration. Pourtant, cette musique savante est, en grande partie, écoutable par un public non habitué aux grandes formes classiques et romantiques.

En effet, les partitions de Poulenc se caractérisent par leur clarté, leur brièveté et leurs mélodies bien définies. Cet ensemble de critères définit également les musiques dites populaires, mais deux éléments les différencient. Le premier est purement technique : contrairement à la musique savante⁵, la musique populaire contient une certaine part d'empirisme et d'imprévu. Les principaux paramètres musicaux sont rarement définis une fois pour toute et varient selon les interprètes et les circonstances. Le second est lié à la destination des œuvres : comme nous l'avons dit plus haut, dans l'esprit du public, il existe une frontière entre la « grande musique » et la musique de divertissement. Du temps de Poulenc, cette différenciation était d'ordre sociale : pour des raisons très souvent matérielles, le peuple avait rarement accès aux grandes salles de concert⁶. Aujourd'hui, l'accès aux spectacles dits « classiques » s'est largement démocratisé. Par ailleurs, le développement de l'enregistrement et de la diffusion radiophonique permet l'accès d'un grand nombre d'œuvres « à domicile ». Le public a donc le choix : au sein d'un même environnement, d'une même famille, d'un même individu l'éclectisme règne. La diversité culturelle n'est plus l'apanage d'une élite qui, au début du XX^e siècle, s'enorgueillissait de passer une soirée à l'opéra un soir et de s'encanailer le lendemain.

Bien sûr, la réception d'un répertoire est variable d'une époque à l'autre. Ce qui faisait partie de l'avant-garde d'autrefois devient un « classique » d'aujourd'hui. Ce que pense un

⁵ Mis à part les musiques savantes faisant appel à la notion d'aléatoire.

⁶ Rappelons cependant l'exception des Œuvres de Mimi Pinson de Gustave Charpentier (évoquées dans la première partie de cette thèse) jugées « pittoresques » par la revue *Musica* de novembre 1902.

compositeur ne regarde finalement que lui. Cela ne signifie pas que nous ne devons pas exploiter ses déclarations et ses écrits. Tout ce que peut dire un compositeur sur sa propre musique ne doit, en aucun cas, fausser sa réception. L'analyse de ses partitions doit se faire avec une certaine neutralité. Il convient de comparer leur contenu avec les propos du compositeur pour éventuellement confirmer ou infirmer ce qui a été dit ou écrit. Dans le cas de Poulenc, il nous a été possible d'observer certaines similitudes entre les idées et les faits. Sa musique possède un parfum de populaire mais ne penche jamais du côté de la « vulgarité ».

L'esthétique semble l'emporter sur la technique : il n'utilise pas les idiomes populaires dans le but de créer un nouveau langage ou une nouvelle technique de composition. Sa musique est résolument savante sans être révolutionnaire ; ce qui semble passéiste à une époque où la recherche d'un nouveau langage paraît primordial. Il serait cependant dangereux de réduire le XX^e siècle à une unique remise en cause du système tonal. Personne ne s'est levé un matin en disant : « Je vais abolir le système tonal et proposer autre chose à la place ». Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, le chromatisme envahit de plus en plus la musique tonale européenne. Durant la période suivante, des compositeurs, tels que ceux de l'École de Vienne reçoivent « en héritage » une langue musicale qui commençait à se passer d'un centre de gravité unique (la tonique).

Par ailleurs, nous l'avons déjà dit, l'abandon de la tonalité n'est pas l'unique voie utilisée par les compositeurs du XX^e siècle. De multiples « façons de faire » cohabitent et permettent à chacun de s'exprimer avec cohérence. Un auditeur ne perçoit pas des séries dodécaphoniques, des formules mathématiques ou des rythmes non rétrogradables mais *la musique* issue de ces techniques. Le système tonal est également un ensemble de techniques pouvant engendrer de nombreux styles et par conséquent des *musiques* différentes. Poulenc l'utilise à sa manière et crée un style qui lui est propre. D'autres compositeurs, plus caméléons, comme Stravinsky, utiliseront durant leur existence différentes techniques : tonalité, modalité et dodécaphonisme. Pourtant leurs musiques restent immédiatement reconnaissables grâce à des traits qui leur sont propres : éléments structuraux, timbriques, rythmiques par exemple. Plus que le système musical utilisé, le style est la signature du compositeur que l'auditeur va percevoir.

Nous pouvons affirmer que la signature de Poulenc repose sur une « imprégnation gouailleuse ». Même si elle s'accommode plus facilement au système tonal, il est impossible d'affirmer que ce dernier soit l'unique caractéristique de son langage. La musique de notre compositeur est reconnaissable par sa stylisation du populaire parisien. Que sa musique soit

symphonique, religieuse ou lyrique, l'auditeur (surtout étranger) est frappé par son authenticité nationale. Dans l'imaginaire collectif, la France est associée à Paris, sa capitale. Cette dernière est à son tour liée à un ensemble d'images et de clichés représentant ses lieux nocturnes et festifs. Avec humour, Poulenc nous rappelle qu'il est avant tout Parisien. L'esquisse d'une danse dans son *Gloria* choquera peut-être un auditeur snob mais interpellera une personne étrangère à notre culture ou tout simplement étrangère à l'époque de Poulenc, car l'éloignement n'est pas forcément géographique. Ce qui était un divertissement dans la première partie du XX^e siècle constitue, de nos jours, une singularité ou une curiosité.

Cette distance entre le sérieux du cadre (œuvres destinées au concert) et la stylisation de la musique populaire urbaine crée un décalage, un apparent désordre ou un manque de sérieux. Autrement dit, cette musique, à l'image de son compositeur, est humoristique. Sans chercher à faire une psychanalyse de Poulenc, nous pouvons affirmer que ce dernier, par cet humour musical, fuie tout simplement la peur de la maladie ou de la mort. Cette musique, souvent sombre et joyeuse à la fois, est le reflet d'un homme hypocondriaque. C'est pourquoi, l'utilisation d'effets populaires est liée tant à une échappatoire qu'à un contexte culturel donné. Son penchant pour un langage musical soit disant anachronique se justifie car il permet l'imprégnation et la stylisation de traits populaires.

Ce qui caractérise la qualité d'une œuvre est sa cohérence et non son adhésion à tel ou tel langage. En l'occurrence, Poulenc ne conçoit pas la musique autrement. Nous avons pu relever, dans cette thèse, que son éclectisme musical allait de Maurice Chevalier à Pierre Boulez. Il apprécie l'un ou l'autre en fonction de son discours musical dans un cadre donné et non par rapport à une grammaire musicale.

Poulenc plaisantait volontiers à son propre sujet lorsqu'il se disait de l'autre siècle (le XIX^e) en évoquant sa date de naissance (1899). La musique de notre compositeur sonne de manière « anachronique » dans la mesure où nous avons tendance à l'inscrire dans la musique de la seconde moitié du XX^e siècle, période plus proche de nous. En effet, comme le souligne Maryvonne de Saint-Pulgent, Poulenc subit le sort « des musiciens qui ne meurent pas jeunes, et qui cependant ont commencé d'écrire tôt [...] »⁷. Face à des personnalités aussi fortes que Boulez et Messiaen, Poulenc a du mal à s'imposer comme « compositeur savant ». Non que notre compositeur n'ait pas de personnalité mais, tout simplement, il ne juge pas utile de prendre la plume pour parler de sa technique musicale. En effet, nous l'avons vu à travers cette thèse, Poulenc s'oppose à toute tentative d'expliquer le « pourquoi du comment » dans

⁷ Maryvonne de Saint-Pulgent, « Poulenc un musicien anachronique ? », *L'Avant scène opéra* (n° 52), mai 1983, p. 101.

la musique et se moque des ouvrages théoriques de ses confrères⁸. S'il s'était lancé dans l'écriture d'un ouvrage consacré à la technique de son langage musical, son œuvre aurait pu être considérée sous un aspect plus analytique. Cet « intellectualisme » aurait intéressé un public friand de grandes théories et de calculs savants. Les écrits de Poulenc se situent davantage dans l'esthétique et les conseils pour les interprètes (*Journal de mes mélodies*).

Lorsqu'il écrit à propos de sa musique, Poulenc considère que la technique de composition n'est pas l'essentiel. Par ailleurs, lorsqu'il évoque la musique d'autres compositeurs, son discours s'articule plus autour de l'esthétique que de la technique. Il est fortement conscient des différents langages musicaux mais ne juge pas opportun de les décrire. Il est avant tout sensible à la cohérence d'une œuvre. Il envisage donc sa propre musique dans un « ensemble cohérent » où l'héritage des musiques classique et romantique européennes fusionne avec la gouaille parisienne. À travers nos différentes analyses, nous avons constaté que l'idiome populaire s'intégrait dans sa musique : pas sous forme de pâles imitations ou de grossières citations apparaissant dans ses partitions mais comme un sujet pictural.

Par extension, l'œuvre de Poulenc est, de nos jours, « populaire » si l'on accepte ce terme dans l'idée d'une musique « accessible ». Nous l'avons dit plus haut, les clivages sociaux sont moins importants et le public est de plus en plus en plus curieux. Il est raisonnable de penser que le grand public est plus sensible à une musique tonale qu'à une musique sérielle⁹. Paradoxalement, ce qui rebute le public par rapport à Poulenc, nous l'avons déjà mentionné dans cette conclusion, est l'appartenance de ce compositeur savant au XX^e siècle. Cette période de l'histoire de la musique effraie encore (hélas) le public des concerts symphoniques et de l'opéra. Pourtant, la musique de Poulenc et du Groupe des Six permet un accès facile à ce siècle si riche en expériences musicales. Elle est le reflet d'une modernité accessible à tous et d'une volonté d'affirmer une couleur nationale. Est-ce une raison valable pour la traiter de nationaliste ou de populiste ? Certes, l'implication politique de Poulenc était loin de la gauche mais rien ne permet de l'associer à des mouvements d'extrême droite. Par ailleurs, certains membres des Six (Auric et Durey) étaient attirés par la gauche et le Parti communiste. Il est donc réducteur et dangereux de réduire Cocteau et les Six à un mouvement conservateur. Certes, les idées du poète tendent vers un certain nationalisme mais dans un contexte historique (conflits avec l'Allemagne) et esthétique (forte imprégnation du wagnérisme) particulier. Reproche-t-on à Bartók de nourrir sa musique de

⁸ Notamment de *La Technique de mon langage musical* d'Olivier Messiaen.

⁹ Il ne s'agit pas d'un jugement de valeur mais d'une simple constatation.

parfums Balkans ou à Gershwin d'avoir subit l'influence de la musique afro-américaine de son époque ? Ces deux compositeurs sont ils considérés comme extrémistes ? Il semble naturel que la musique de Poulenc soit acceptée comme représentant une facette de la France. À l'instar des autres pays, nous devons accepter notre musique populaire comme un fait social important mais aussi comme une source d'inspiration pouvant donner naissance à des partitions de grande teneur artistique.

Annexes

Annexe I, extraits de lettres concernant les œuvres analysées¹

Toréador (1918-1932)

p. 66 :

18-9 Jean Cocteau à Francis Poulenc, 13 septembre 1918

« Mon Cher Poulenc,

Sortez vite de prison. Voici votre tâche pour la séance Music-Hall-Colombier. Je donne à chacun sa tâche sans lui dire celle des autres pour conserver une atmosphère de surprise.

1. Une chanson espagnole ci-jointe que je vous prie de faire sans le moindre humour avec la tradition espagnole de Bobino² — des « Carmencita a a » « Toréador o or » etc. et vitesse cassée au bout de chaque vers pour les strophes en « e ». Il faut que ni le poète ni le musicien ne se soient aperçus de la méprise³. Ne mélanger pas d'italien, le musicien n'a vu que du feu. Il faut qu'on puisse chanter la chanson sérieusement à Bobino par exemple. [...] »

p. 71-72 :

18-12 Jean Cocteau à F. P. , 15 octobre 1918

« Mon Cher Poulenc,

Vous avez *Toréador*. Ouf ! Hier réunion au V.C⁴. Barthori et musiciens. La séance est décidée. « À bientôt », retraite — et la retraite finale du M-Hall. J'aimerais mieux vous la voir faire que des choses d'entracte. L'entracte étant consacré à la musique d'ameublement, répondez vite à ce sujet.

La mélodie ne doit pas être aussi bien du Chabrier — il faut la faire *bien* mais *moche* — avec des crochets rapides à la fin : *Veni ze mirado or* etc.

Du reste faites-la selon votre cœur, car l'ironie serait déplacée dans un « hommage au Music-Hall ». [...] »

¹ Les numéros de pages renvoient à la publication de la correspondance de Poulenc établie par Myriam Chimènes (Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*). Nous privilégions, ici, les extraits concernant la genèse et la création des œuvres.

² Célèbre music-hall qui se trouvait 20 rue de la Gaîté à Paris.

³ Cocteau situe son drame espagnol à Venise (note de Myriam Chimènes).

⁴ Théâtre du Vieux-Colombier.

p. 86 :

19-4 Francis Poulenc à Jean Cocteau, chez Madame Berthier, lingère, Pont-sur-Seine, Aube, dimanche [9 février 1919]

« [...] Vous savez *Toréador* piano et chant est chez le copiste de même que *Toréador* chant et instruments. On le déchiffrera justement samedi si je viens, [...] »

Mouvements perpétuels (1918)

p. 83 :

19-1 F.P. à Edouard Souberbielle⁵, samedi 11 janvier [1919]

« [...] Aujourd'hui je vous envoie le second de mes trois petits *Mouvements perpétuels*⁶. Vous connaissez les deux autres, le premier très berceur, le troisième vif. [...] »

p. 84 :

19-2 F. P. à Ricardo Viñès, chez Madame Berthier, lingère, Pont-sur-Seine, Aube, mercredi [janvier 1919]

« Mon bon Maître,

Vous savez que je vous ai parlé l'autre soir chez Monnier de petits *Mouvements perpétuels* pour piano d'une facilité enfantine. Eh bien voilà, je viens vous demander de les créer le samedi 9 février le soir, à Peinture et Musique, rue Huyghens. [...] »

p. 85 :

19-3 F. P. à Edouard Sourbervielle, [Pont-sur-Seine], mardi [21 janvier 1919]

« [...] J'attends toujours votre jugement sur le second *Mouvement perpétuel* cette œuvre que j'idolâtre et que Viñès adore.

C'est tellement agréable de se jouer cela 5 à 10 minutes en pensant à des choses tout autres que la musique... [...] »

⁵ Edouard Souberbielle (1899-1986), organiste et compositeur, élève de Vierne et de Gigout. Poulenc fait sa connaissance en 1916 chez ses amis Soulé à Nogent-sur-Marne.

⁶ Cette lettre est écrite autour du manuscrit du 2^{ème} *Mouvement perpétuel*, c'est-à-dire sur la première et la quatrième page d'une copie double de papier à musique, le manuscrit musical se trouvant à l'intérieur sur les deux pages centrales (note de Myriam Chimène).

p. 87 :

19-6 F. P. à Valentine Gross, centre de D.C.A., Pont-surSeine, Aube, vendredi 14 [mars 1919]

« [...] C'est le 5 avril rue de Huyghens que passeront les *Mouvements perpétuels*⁷ et la *Sonate à 2 clarinettes*, à la même séance premières auditions d'Auric, Durey, Milhaud, Tailleferre. L'ensemble sera donc amusant. [...] »

p. 332 :

24-13 F.P. à Darius Milhaud, 4 rue de la Muette, Nogent-sur-Marne [début août 1924]

« [...] Je ne nourris pas la même tendresse pour Chester en ce moment. Figure-toi que j'étais l'autre soir chez des amis qui broient tout le jour du Stravinsky sur leur Pleyela. Tout à coup qu'est-ce que j'entends, au lieu des *4 chants russes* annoncés... les *Mouvements perpétuels*. J'ai cru que je devenais fou.

Kling en effet, sans me prévenir, sans me payer le pourcentage de cette « édition » perforée, a cédé les droits mécaniques des *Mouvements* et du *premier temps* de la *Sonate à 4 mains* à l'*Odéola*. Tu penses si je vais le sabouler. L'enregistrement de ces œuvres est très inégal. Le premier *Mouvement* dont on a supprimé la reprise (idem pour les autres) est mal mécanisé, le second aussi (manque de pédale, mouvements faux, nuances exagérées), mais le dernier est absolument ravissant, beaucoup mieux qu'au piano, surtout dans le passage en 10^{es} pour la main gauche [...]

Le prélude de la *Sonate*, évidemment tentant pour le Pleyela à cause des accords plaqués, est aussi fort incomplet. On n'entend pas le thème du début [...] faute de doublures à l'octave ; par contre la phrase douce [...] et les mesures stridentes qui suivent sonnent à merveille. Si j'arrange la question d'argent avec Chester, j'irai voir le directeur d'Odéola et je lui indiquerai les modifications à apporter par la suite. De plus, je lui proposerai peut-être un arrangement des *Biches*. C'est une maison très riche paraît-il. [...] »

⁷ Dont Valentine Gross est la dédicataire.

Le Gendarme incompris (1920-21)

p. 116 :

20-13 F. P. à Paul Collaer, samedi [5] décembre [1920]

« [...] Je travaille en ce moment à une petite partition pour un acte de Cocteau et Radiguet (*Le Gendarme incompris*), que l'on donnera à Paris fin janvier je pense. Il y a une ouverture, 2 chansons, deux duos et un final avec une petite danse. Mon orchestre de chambre se composera d'une contrebasse, un violoncelle, un violon, une clarinette, une trompette et un trombone. Ne pourrait-on pas le donner en avril ou mai à Bruxelles. C'est tordant. Il y a 3 personnages : 1 Gendarme, M. Médor (commissaire de police) et la Marquise de Montonson.

C'est facile à monter, vous voyez. [...] »

p. 118 :

21-1 F. P. à Paul Collaer, lundi [7 février 1921]

« Cher ami Collaer,

Comme vous êtes toujours bien gentil, je pense à mon tour vous faire plaisir en vous prêtant (à condition que vous la retourniez pour le *15 février sans faute*) *Le Gendarme incompris* (partition piano et chant). Ne le montrez à *personne* n'est-ce pas mais tâchez de vous en amuser. À mon avis, c'est assez réussi et bien neuf dans le style bouffe. [...] »

p. 120 :

21-3 F. P. à Paul Collaer, dimanche [6 mars 1922]

« [...] Ne craignez rien pour l'ouverture du *Gendarme* il faudra « l'entendre » et non « la lire » comme toute musique à *l'emporte pièce*. [...] »

p. 129 :

21-12 F. P. à Ernest Ansermet, 4, rue de la Mette Nogent-sur-Marne, Seine [juillet 1921]

« [...] Que devenez-vous ? J'aimerais bien savoir si vous avez joué le *Gendarme*⁸, ce que vous en pensez et où est maintenant le matériel, le seul que je possède. Si vous avez fini aussi de vous servir de l'*Ouverture*, j'aimerais bien qu'on me renvoie le tout. Si vous pouviez y joindre un programme cela ferait ma joie. [...] »

⁸ Ernest Ansermet dirigea *Le Gendarme incompris* au Prince's Theatre à Londres dans le cadre de la saison des Ballets russes le 11 juillet 1921 (note de Myriam Chimènes)

p. 129-130 :

21-13 Ernest Ansermet à F. P. Londres, Gordon Squ. 41. W.C. 20 juillet [1921]

« [...] je suis ravi de votre *Gendarme*, spécialement du « Madrigal ». Je vous loue beaucoup d'avoir su dans cette œuvre vous renouveler tout en restant vous-même et je pense que vous y avez trouvé des indications de « ton » ou d'atmosphère, parfaitement exquises, comme le début de l' « Ouverture » et tout le « Madrigal » et maintes choses ici et là. La sonorité en est délicieuse aussi. Je l'ai donné ici la première fois, malheureusement, dans de mauvaises circonstances, devant un auditoire résolu à repousser toute nouveauté parce qu'on lui avait donné une indigestion de Stravinsky. Alors j'ai été sifflé comme jamais. Mais j'attends mieux de la seconde exécution. L' « Ouverture » a passé très bien, ainsi que *Printemps* de Milhaud et *Fox Trot* d'Auric. Les *Pièces montées* de Satie déchaînent à chaque fois un bon éclat de rire sympathique et satisfait. Je vous retournerai tout cela *fin juillet*. [...] »

p. 130 :

21-14 F.P. à Ernest Ansermet, 4, rue de la Muette Nogent-Sur- Marne, Seine [fin juillet 1922]

« Mon cher ami,

Merci pour votre lettre, merci pour les programmes et merci surtout pour l'exécution du *Gendarme*.

Je suis très content que cette Suite vous plaise car c'est mon premier pas vers le grand orchestre que je vais attaquer bientôt⁹.

Je vais transcrire la *Valse* (dans quel piège suis-je tombé...) pour orchestre sans voix afin de faire l'ensemble suivant : Ouverture - Valse- Madrigal - Final.

Puisque vous aimez cela, vous seriez très gentil de pressentir d'ores et déjà Kling auquel je vais proposer cette Suite (avec une réduction à deux mains). Peut-être avec appui arriverais-je à quelque chose. Inutile de vous dire que mes conditions seraient (vu le genre de l'œuvre) infimes.

Quand vous aurez fini des musiques, renvoyez-les toutes en bloc, chez moi, 83 rue de Monceau, à Paris. [...] »

p. 132 :

21-15 F. P. à Jean Cocteau, 4, rue de la Muette Nogent-sue-Marne, Seine [juillet 1921]

« [...] On a donné *Le Gendarme* (Ouverture, Madrigal et Final) aux entr'actes des Ballets russes à Londres. Ansermet (très emballé) m'a dit qu'on avait sifflé tant et plus, ce que m'ont

⁹ Poulenc allait composer *Les Biches* (note de Myriam Chimènes)

confirmé quelques Argus. J'espère que grâce à cela Chester va me prendre cette suite. J'y ajouterai la Valse (Dans quel piège...) en la transcrivant pour l'orchestre seul. [...] »

p. 143 :

21-26 F.P. à André Coeuroy, mardi [6 décembre 1921]

« [...] la *Suite du Gendarme incompris* qu'on va graver en Amérique et que vous pourrez entendre le 15¹⁰ au Concert Jean Wiéner où l'on entendra le *Pierrot lunaire*. [...] »

Le Bal masqué (1932)

p. 352 :

31-24 F. P. à Marie-Laure de Noailles, Le grand Coteau, Noizay 18 novembre [1931]

« Chère Marie-Laure,

J'ai été si navré de ne pouvoir aller vous dire bonsoir samedi mais hélas, tandis que j'avais le désir de rire et de vous communiquer mon projet assez cocasse, j'étais retenu par un rendez-vous d'affaire peu drôle je vous assure. Tenez –moi au courant des décisions pour le concert d'Hyères¹¹. Pour moi l'idée d'une petite *cantate* se précise de plus en plus et je crois avoir trouvé mon texte (en secret quelques poèmes du *Bal masqué* de Max Jacob qui sont incroyablement cocasses).

Il y aurait, du moins c'est ce que je pense, *une petite entrée* pour instruments, sur un *premier air*, une *gavotte* genre distinguée-Bobino, un *autre air*, une autre *petite danse* et pour finir une chanson avec une surprise mais surtout si je vous le dis vous gardez le secret. Et bien voilà ; à la fin d'une espèce de scie genre :

« Je voudrais un diablo

Et un joli t'tit phono »

les musiciens posant leurs instruments, alternativement reprendraient en chœur la ritournelle aussi facile à retenir et à chanter que la Madelon. Qu'en pensez-vous ? Ce serait inouï je crois. Dites, sans leur expliquer pourquoi, à mes confrères qu'un hautbois, un basson, 1 piston, 1 violon, 1 violoncelle, 1 piano et 1 tambour¹² me suffiront. Comme vous voyez c'est

¹⁰ La suite du *Gendarme incompris* fut donnée le 15 décembre 1921 à la Salle des Agriculteurs, dans le cadre des Concerts Wiéner, par la Société moderne d'instruments à vent sous la direction de Darius Milhaud, qui dirigeait au même programme la première partie du *Pierrot lunaire* de Schoenberg avec Marya Freund (note de Myriam Chimènes).

¹¹ Le vicomte et la vicomtesse Charles de Noailles avaient commandé à Poulenc une œuvre pour un « spectacle-concert » qu'ils souhaitaient organiser au théâtre d'Hyères le 20 avril 1932.

¹² L'effectif instrumental du *Bal masqué* comporte également une clarinette.

modeste et très casino d'Hyères. Dites-moi un peu ce que chacun propose, ne m'oubliez pas dans ma solitude et croyez ainsi que Charles à mon très affectueux souvenir.

Francis »

p. 353 :

31-25 F.P. à Marie-Laure de Noailles, Le Grand Coteau, Noizay Vendredi [27 novembre 1931]

« Chère Marie-Laure,

Voici les indications ultra précises quant à ma collaboration à la Fête des Fêtes.

Le Bal masqué, cantate profane pour baryton et orchestre sur des poèmes de Cyprien-Max Jacob comprend l'orchestre suivant :

1 hautbois, 1 clarinette (j'ai ajouté une clarinette dont *je ne puis me passer*), 1 basson, 1 cornet à piston, 1 violon, 1 violoncelle et 1 piano plus un joueur de tambour. Grosse caisse quelconque. (En tout 8 personnes, moi compris.) [...] ¹³ »

p. 354 :

31-27 Max Jacob à F.P., Le Nollet 55, 11 décembre 1931

« Cher Poulenc,

Tu sais que je suis vraiment très flatté de t'inspirer. C'est tout à fait sincère et hors des cadres de la politesse. Oui.

[...]

Mets « la Dauphine » dans *Le Bal masqué*¹⁴ bien sûr. J'autorise tout ce qui plaît à ta précieuse fantaisie, ô maître. Ce sera mon seul titre de gloire de figurer à côté de ton nom.

Cent mille amitiés de ton admirateur fervent

Max Jacob [...] »

p. 355 :

31-28 F.P. à Marie –Laure de Noailles, Noizay, Samedi, [12 décembre 1931]

« Chère Marie-Laure,

Merci de votre lettre qui m'apporte du bon soleil du Midi et la chaleur de votre amitié qui m'est si précieuse. Ici je vis dans des nuages et dans du brouillard. Je sors peu et travaille

¹³ Poulenc aimait particulièrement son *Bal masqué*, conscient d'avoir réussi à y transmettre l'atmosphère des faubourgs parisiens qui lui étaient si chère : « *Le Bal masqué*, c'est, pour moi, une sorte de Carnaval nogentais avec les portraits de quelques monstres aperçus, dans mon enfance, aux bords de la Marne » (*Entretiens*, p. 142).

¹⁴ *Le Bal masqué* comporte six mouvements, dont deux sont purement instrumentaux. Dans les autres sections, les poèmes sont tirés du *Laboratoire central* de Max Jacob (1921).

tout le temps. *Le Bal masqué* m'est une diversion précieuse à un noir cafard que je chasse tant que je peux à coup de bémols et de dièses.

J'ai fait déjà une chanson : « La Dame aveugle » dont je suis assez content et qui fait très peur. (Vous trouverez ci-joint les textes et diverses explications.)

Je vais m'attaquer au premier morceau comprenant Madame la Dauphine – fine - fine. Le bal royal me semble une bien belle idée et j'avoue que le brave Henry IV me plaît beaucoup.

Malheureusement je crois qu'un roi détrôné et un peu lamentable m'irait mieux car je crains bien d'être obligé de quitter d'ici peu mon duché de Noizay. J'essaie de me faire une raison et surtout, maintenant prêt à cette triste extrémité, de n'y pas trop songer mais forcément cela ride et convulse le visage et le cœur du monarque.

Je vous en prie ne *parlez de ceci à personne* car les mauvaises nouvelles sont hélas trop rapides à se propager. Je travaille aussi au Concerto de la Tante W. qui s'annonce pas mauvais. Le premier mouvement est très balinais.

[...] »

p. 361 :

32-2 F. P. à Nora Auric, Noizay, 12 janvier [1932]

« [...] La cantate [*Le Bal Masqué*] injouable au piano ce qui écarte à jamais un éditeur possible est de ce fait assez cocasse par sa sonorité. »

p. 363 :

32-3 F. P. à Marie-Laure de Noailles, *Le Grand Coteau*, Noizay, 14 février [1932]

« [...] *Le Bal masqué* avance. Je crois que ce sera assez beau. Sauget m'a beaucoup encouragé. Les domestiques de Georges Salles entrent le matin en chantant ce fragment du final que je vous envoie. Il y a entre Malvina et la dame aveugle un caprice à la Paganini pour le violon assez inouï. La forme définitive est ceci :

Ouverture, air, petite musique. Malvina, « violoncelliste », La Dame aveugle, Final¹⁵. Le tout se joue sans interruption.

Il y a un coup de « fouet » (demander à Georges de vous expliquer cet instrument) terrible quand on apprend la mort de Malvina, un coup de cymbale effroyable avant « La dame aveugle ». L'ensemble a je le crois un côté monstre de carton assez cocasse. Vous allez être pressentie d'ici peu pour confier au 4^e concert de La Sérénade toutes ces premières auditions dont on ferait je pense une répétition privée chez vous à Paris. [...] »

¹⁵ En réalité, le plan du *Bal masqué* est le suivant : 1- Prélude et Air de bravoure. 2- Intermède. 3 – Malvina. 4 – Bagatelle. 5 – La dame aveugle. 6 – Final.

p. 367 :

32-6 F. P. à Paul Collaer, Noizay, Indre-et-Loire [1^{er} mars 1932]

« [...] Je termine une petite cantate pour les Noailles, très cocasse, très *Cocardes* qui vous plaira je pense. Vous recevrez d'ici quelques temps un nouveau recueil de mélodies sur des poèmes de Max Jacob. J'espère qu'il vous plaira. Je vous signale dès maintenant la 5^e « Souric et Mouric » que je crois du « best Poulenc ». [...] »

p. 368 :

32- 8 Igor Markevitch à F. P., La Tour de Peilz (Suisse) 9 mars 1932

« Mon cher Francis,

Votre lettre me fait bien plaisir et ne vous ayant pas vu depuis longtemps déjà, je suis content d'avoir de bonnes nouvelles de vous ; j'attends avec l'impatience que vous devinerez d'entendre votre Cantate ; [...] »

p. 370 :

32-13 F. P. à André Latarjet, Le Tremblay-au-Neubourg, Eure [Eté, 1932]

« [...] Ne pourrait-on pas organiser deux ou trois jours après (le concert W. servirait de publicité) au Trigintuor¹⁶ un concert de quelques-unes de mes œuvres de musique de chambre. Je tiendrais beaucoup à faire connaître là-bas ma cantate *Le Bal masqué* que je vous fais envoyer par la Maison Rouart et qui fait une assez vive sensation à Paris ce printemps.

Le Sextuor est une œuvre très importante qui intéresserait j'en suis sûr.

Je vous soumetts d'ailleurs le programme complet que je trouve bien agencé ainsi. Reste la question du chanteur.

Si vous avez à Lyon un très bon baryton, cela va tout seul. Autrement il faudrait faire venir mon interprète habituel Gilbert-Moryn qui chante merveilleusement et qui est prodigieusement raisonnable. Bien entendu Strony dirigerait *Le Bal masqué*. Je suis naturellement prêt à modifier le programme mais tel qu'il est il me semble divers et très significatif. [...] »

¹⁶ Fondé en 1925 et dirigé par Charles Strony, le Trigintuor était un orchestre de chambre composé de trente musiciens, tous membres de l'Orchestre du Grand Théâtre de Lyon.

p. 376 :

32-19 F. P. à Paul Collaer, Le Grand Coteau, Noizay 1^{er} octobre [1932]

« Cher Paul,

Merci pour votre bonne lettre. Reconnaître votre écriture sur une enveloppe me donne toujours de la joie. Tout ce que vous me dites d'*Aubade*, de *Biches*, des *Max Jacob* me ravit mais pour *Le Bal masqué* je suis tout penaud car je comptais *absolument* le jouer le 8 décembre aux Pro Arte. Il y a trois ans que je n'ai pas joué là-bas et je m'en faisais *une fête*. Ne pouvez-vous mettre les *Gaillardes* à la nouvelle Société et *Le Bal* au concert du 8. Vous savez bien que la question cachet ne compte pas puisque je jouerai à l'œil.

Le Bal, orchestré d'une façon *extrêmement brillante*, trouve aussi bien sa place dans un concert de 30 musiciens que dans un concert de musique de chambre. C'est une œuvre plus *grosse* et *violente* que ne laisse paraître ma réduction à 2 mains. Comme calibre auditif on pourrait très bien sauter de la *Partita* au *Bal*. Tâchez d'arranger cela car je me faisais une fête de ce petit voyage. J'aurais aimé aussi entendre chez Le Bœuf le quatuor de Roussel qu'on donne le 7 ou le 9 je crois. [...]

Que le soucis de la perfection technique et spécialement de l'orchestre m'ait entraîné peut-être au-delà de ma nature musicale dans ces deux concertos, c'est possible, mais il le *fallait* et vous constaterez vous-même de quelle plume « précise » j'ai orchestré *Le Bal* et le *Concerto* qui sont bien du pur Poulenc je vous assure. [...] »

p. 381 :

33-1 F. P. à Nora Auric, Paris [23 janvier 1933]

« [...] Dois-je vous avouer que 8 jours plus tard le *Bal Masqué*, dirigé à Paris par Cortot, à l'Ecole normale¹⁷ devant une salle bondée, a eu un *délire*. Je vous ai bien regretté tous deux car c'était une exécution miraculeuse. J'avais eu d'ailleurs quatre heures de répétition. Nous avons dû bisser l'air de bravoure et le Final. C'était inouï de drôlerie de voir Alfred le Wagnérien au pupitre, Poulenc le nogentais au piano. [...] »

¹⁷ Le 23 décembre 1932, Cortot avait écrit à Poulenc : « Cher ami, Pourrais-je inscrire votre cantate profane au programme de mon concert privé du 16 janvier ? Et pensez-vous que notre interprète vocal serait disposé à nous prêter son concours ? Et me feriez-vous l'honneur et l'amitié de tenir la partie de piano ? Autant de questions qui me font désirer une bonne et prompte réponse. Bien amicalement à vous Alfred Cortot » (Archives Poulenc).

Les Mamelles de Tirésias (1938-1944)

p. 467-468 :

38-11 F.P. à Marie-Blanche de Polignac et Jean de Polignac, *Le Grand Coteau Noizay, Indre-et-Loire* Samedi [20 août 1938]

« Comtesse jolie, joli Comte

Comme « c'était joyeux, plaisant et gentil Kergastic » et comme vous avez été bons de m'y recueillir. Sans vous que devenait le maître d'Amboise tout triste sur sa plage. Voici maintenant le Coteau retrouvé et j'espère d'ici peu l'inspiration. C'est décidément les *Mamelles* qui l'emportent sur mes autres projets de création. Cela m'amuse tant que, dès avant-hier, j'ai braillé pendant deux heures quelques esquisses. Il n'y a pas à dire Apollinaire c'est fait pour moi. Rien ne crée chez lui d'obstacle à ma musique. Ce que j'aime c'est que son extravagance est toujours à la limite de la poésie. Avec quelques petits changements je pense que cela ira tout seul. C'est en écrivant « pour moi seul » que j'ai souvent touché le plus le public. J'espère que cela sera encore le cas ».

p. 480 :

39-11 F. P. à Henry Sauguet, *Le Grand Coteau Noizay, Indre- et- Loire* Mardi [29 août 1939]

« J'avais commencé *Les mamelles de Tirésias* passionné par mon livret un peu remanié. Vous savez que rien chez Apollinaire ne m'embarrasse ».

p. 519 :

42-6 Charles Koechlin à F P, 26 rue Des Boulangers, Paris 5^{ème} 19 août 1942

« J'espère maintenant que vous écrivez un opéra-comique ou un opéra bouffe. Et pourquoi pas revenir à la forme *airs* et *ensembles*, avec du parlé, comme dans le *Médecin malgré lui* ? »

p. 520 :

42-7 F. P. à Charles Koechlin, Noizay, Indre-et – Loire [août 1942]

« Puisque vous aimez le Poulenc burlesque, soyez heureux, car je me décide à mettre en musique *Les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire. Tout sera chanté mais traité par airs, duos et ensembles. Je ne sais pas si on montera cette œuvre baroque mais l'essentiel c'est que j'ai envie de l'écrire ».

p. 529 :

42-18 F. P. à Jacques Rouché, Noizay, Indre- et- Loire [Automne 1942]

« Cher Directeur,

Le sort est jeté : j'ai demandé hier à la veuve d'*Apollinaire*, ma voisine de campagne, de me réserver le droit de mettre en musique *Les Mamelles de Tirésias*. Cela fera un acte en deux tableaux (même décor) d'environ 35 minutes. Je vous préviens tout de suite que ce sera une *folie* et vous prie de ne pas lire cette pièce avant que je l'ai arrangée à ma convenance et à l'optique du gros public. »

p. 551 :

44-3 F. P. à Pierre Bernac, [Noizay] Vendredi soir [9 juin 1944]

« [...] J'ai fini (dans ma tête) l'esquisse du prologue des *Mamelles*. Air genre Iago pour Beckmans ou Etcheverry et l'air très difficile (pour moi) de Thérèse. Au point de vue tessiture c'est d'un *strict* qui vous enchantera.

J'ai tout l'ensemble du premier tableau au point, comme couleur générale. C'est un rude boulot car il n'y a pas une phrase dont la prosodie et le ton ne soient choisis avec soin. J'ai quelques fois une mesure même moins pour moduler. Je ne pense pas malgré tout que cela fasse décousu car dans le prologue par exemple il y a un solide plan tonal. [...] »

p. 557 :

44-6 F. P. à Pierre Bernac, Vendredi 30 [juin 1944]

« Les *Mamelles* sont un terrible puzzle qui certains jours me laisse tout découragé. Il y a tant de facettes à respecter, tant de pièges à éviter, tant de rapidité dans les changements d'optique que je crains de faire arlequin. Au bout de 2 mois je n'en suis pas aussi loin que j'aurais voulu et cependant je n'ai travaillé qu'à cela. Heureusement que ma « facilité est proverbiale » !!! »

p. 565 :

44-12 F. P. à Henry Sauguet, Noizay, 28 juillet [1944]

« Il ne me reste plus que les deux finales et l'entracte des *Mamelles* à composer pour en avoir fini avec cette œuvre qui m'a donné bien du mal. L'accueil que leur a réservé Paul Rouart m'encourage, mais c'est vraiment une « gageure » de mettre en musique ce texte d'*Apollinaire*. »

p. 572 :

44-16 F. P. à Pierre Bernac, Dimanche [27 août 1944]

« Dans le texte le mot Paris revient sans cesse, peut-être est-ce cela qui, joint à ma nostalgie de ses rues, m'a donné ce ton ému au milieu de la cocasserie qui est typiquement apollinairienne ».

p. 590 :

45-10 F. P. à Paul Eluard, Noizay [printemps 1945]

« J'orchestre les *Mamelles*. Cela m'amuse beaucoup. Je rentrerai début de juin à Paris ».

p. 591 :

45-11 F. P. à Pierre Bernac, [Noizay] Mercredi [mai 1945]

« [...] C'est vraiment avec allégresse que j'orchestre *Les Mamelles* et je pense que cela sera très audible. Mon instrumentation est *heureuse* dans tous les sens du mot et cette œuvre est vraiment *excellente* (j'en suis certain, maintenant, à la considérer froidement sur épreuves) et si poétique que c'est ainsi que je gagnerai la partie.

Peut-être eût-elle été démodée en 1932 mais elle a maintenant sa place dans le temps. [...] »

p. 597 :

45-14 F. P. à Pierre Bernac, Larche, Corrèze 22 juillet [1945]

« [...] Je suis très sage et travaille du matin au soir. Je suis en plein second acte des *Mamelles*, j'espère avoir fini dans trois semaines. Cela m'amuse prodigieusement et je ne crois pas mentir en vous disant que c'est ce que j'ai fait de mieux comme orchestre. Imaginez un *Bal masqué* pour grand orchestre. Avant tout je fais attention à la légèreté pour qu'on comprenne les paroles bien que je ne spécule que sur le côté spectaculaire, renouvelé constamment, pour tenir en haleine le public. L'entracte est stupéfiant, ponctuée d'immenses accords de piano par un virtuose en délire. Vraiment avec Bébé, on devrait avoir le public. [...] »

p. 632 :

F. P. à Darius Milhaud, Monte-Carlo, 28 décembre 1946

« Les répétitions des *Mamelles* sont commencées. Sitôt la partition parue je te l'enverrai puisqu'elle t'est dédiée ».

p. 634 :

45-16 F. P. à Denise Duval, Lundi [13 janvier 1944]

« Ma Denise,

Vous êtes vraiment un ange, un trésor de m'avoir téléphoné ce matin. J'allais le faire mais je n'osais pas vous réveiller. Je suis ravi des bonnes nouvelles pour *Les Mamelles*. [...] N'oubliez pas *iddole*.

Les temps à poids égal du 6/8, les nuances du miroir avec *accelerando*. Tâchez d'avoir d'autres souliers. N'oubliez pas d'être dégrafée avant d'attaquer la phrase du contre ut. Travaillez pour la stabilité. Vénus invisible et présente ».

p. 637 :

47-4 F. P. à Darius Milhaud, London, 11 juin 1947

« Mon petit Darius,

Il faut le calme de Londres pour que je trouve enfin le temps de t'écrire longuement. J'ai passé un hiver terriblement agité car au milieu de tous mes concerts avec Bernac il a fallu préparer *Les Mamelles*. Après beaucoup d'ennuis pour la distribution, les décors (...) tout a fini par se passer au mieux. J'ai une Thérèse inouïe qui stupéfie Paris par sa beauté, ses dons de comédienne et sa voix. [...] »

p. 644 :

47-14 Darius Milhaud à F P, 10 bd de Clichy Paris 18^{ème} [Octobre 1947]

« Mon Francis,

Je suis à Paris et j'ai vu *mes Mamelles*. C'est merveilleux. J'adore ta partition et le spectacle est enchanteur. Et Paris est merveilleux.

Nous irons à Aix très bientôt.

Je t'embrasse ».

Le Disparu (1946)

p. 626 :

46-9 F. P. à Henry Sauguet, Noizay, Indre- et-Loire [août 1946]

« Cher Henri,

Sur un poème de Desnos j'ai composé une mélodie, valse lente si proche cousine des *Forains* qu'elle vous appartient de droit. Je vous la dédie donc¹⁸. [...] »

Concerto pour piano (1949)

p. 543 :

43-9 F. P. à André Jolivet, Noizay, Indre-et-Loire [octobre 1943]

« [...] Maintenant je pense écrire mon *Concerto pour piano et orchestre* pour ma tournée d'Amérique d'après guerre. [...] »

p. 605 :

45-21 F. P. à Pierre Bernac, lundi 10 [septembre 1945]

« [...] Je veux écrire à partir du printemps un nouveau concerto pour piano destiné à l'hiver 46-47. [...] »

p. 609 :

45-25 F. P. à Pierre Bernac, Noizay [septembre 1945]

« [...] Une fois le quatuor achevé je voudrais refaire du théâtre et un concerto pour la saison 46-47. [...] »

p. 662-663 :

49-9 F. P. à Marie-Blanche de Polignac, Château du Tremblay, Evreux, Eure [juillet 1949]

« [...] Je viens de terminer le premier temps de mon concerto pour Boston¹⁹. Je ne suis pas mécontent. C'est très strict comme forme mais pas embêtant : du Poupoule de 50 ans. [...] »

¹⁸ Dédiée à Henri Sauguet, cette mélodie sur un poème de Desnos, *Le Disparu*, fut publiée chez Rouart-Lerolle en 1947. Bernac et Poulenc en donnèrent la première audition le 6 novembre 1946 (note de Myriam Chimènes).

¹⁹ Poulenc avait reçu de l'Orchestre symphonique de Boston la commande d'un concerto pour piano et orchestre. Il devait en donner lui-même la première audition sous la direction de Charles Munch à Boston le 6 janvier 1950 au cours de sa deuxième tournée aux Etats-Unis. Il écrivait à Brigitte Manceaux : « Les deux premiers temps du *Concerto* sont au point. Enfin ! Je commencerai à les orchestrer dès mardi. Reste le final à trouver. Je crois que ce qui est fait est bien fait et que l'intérêt du piano (un peu comme dans le 2 mains de Ravel, dans le fond facile) compensera une virtuosité à ma hauteur » (samedi [13 août 1949]). Il écrivait peu après à Bernac : « Je travaille sans cesse. J'achève l'orchestration de mon premier temps. Ensuite ce sera le tour de l'andante et enfin j'écrirai

p. 663 :

49-10 F. P. à Darius Milhaud [Château du Tremblay, Eure] 25 juillet [1949]

« [...] j'ai avancé mon *Concerto* pour Boston (premier temps fini, second tout esquissé). Cette œuvre me remplit d'angoisse car un four serait peu heureux pour commencer ma seconde tournée. Je partirai le 27 décembre pour l'Amérique où je resterai jusqu'au 2 avril ; un peu beaucoup, mais qu'y faire. [...] »

p. 667 :

49-13 F. P. à Darius Milhaud, Noizay, 18 septembre [1949]

« [...] Je termine actuellement mon nouveau *Concerto* que je jouerai le 6 janvier à Boston. Je l'ai beaucoup soigné, car c'est une grave partie pour moi. Je partirai en avion le 27 décembre. [...] »

p. 667 :

49-14 F. P. à Pierre Bernac, [Noizay] lundi [19 septembre 1949]

« [...] Le *Concerto* avance. Vraiment je crois cela bien. Pourvu que je réussisse le Final. L'orchestration est très bonne, en tout cas. [...] »

p. 669 :

49-16 F. P. à Irène Aïtoff²⁰, Noizay [fin 1949]

« [...] Voici le rêve que j'ai fait il y a deux nuits.

Je venais de jouer le premier temps de mon concerto à Boston. Une vingtaine de dames américaines ne peuvent s'empêcher de hurler d'admiration. Après l'andante on en emporte sur des civières une centaine évanouies de volupté. Après le final, tout le reste des femmes hurlent : « à bas Poulenc ! On ne se fout pas du public ainsi. Ce rondeau à la Française c'est

et orchestrerai le rondo final. [...] La meilleure définition du *Concerto*, c'est que c'est ratissé comme ma terrasse. L'orchestration est très soignée et variée, le piano brillant et de ma force. J'espère en tout cas ne pas avoir un four si je n'ai un triomphe car c'est du bon travail ». (mardi [août 1949], BN Mss]. Puis il écrivait à nouveau à Bernac : « Je suis fier de vous annoncer que j'ai terminé ce matin l'orchestration de mon Andante. Voici les 2/3 du *Concerto* bons pour le copiste. Entre nous je suis très content de moi. [...] Si c'est ratissé c'est très riche de musique mais sans désordre. Je crois que l'Andante est dans le mille. Je m'étais donné jusqu'au 15, donc je suis de deux jours en avance. J'estime que le Final dont j'ai tous les éléments sera fini pour le 15 octobre. Vous voyez que je ne connaîtrai pas d'affolement du dernier moment. J'en ai tous les thèmes et en surplus. Le travail régulier ici est le seul bon pour moi, même si je peste après le climat ». (lundi [12 septembre 1949], Pierpront Morgan). (Note de Myriam Chimènes).

²⁰ Irène Aïtoff (1904-2006), pianiste, élève de Cortot et Robert Casadesus. Elle fut l'accompagnatrice d'Yvette Guilbert et chef de chant pendant 20 ans au festival d'Aix-en-Provence.

bien les bordels de Paris ». Aucun homme n'assistant au concert, impossible de défendre nos Chabonais. Voyez dans quel état me met mon rondeau. [...] »

p. 670 :

50-1 F. P. à Brigitte Manceaux, Boston, mardi soir, 3 janvier 1950

« Ma bichette,

Cela y est... On a déchiffré le *Concerto* ce matin. L'orchestration est excellente et Charloton²¹ est ravi, ravi. Moi aussi. Bien entendu distrait par mon orchestre j'ai joué comme un cochon mais je rectifierai cela ce matin²². Bien entendu c'est le premier morceau qui change le plus (en bien), le second thème est ravissant et les deux tutti d'orchestre, soli, si moches à deux pianos, sont au contraire parfaits. Andante comme je l'avais prévu et le final très amusant. Le petit et surtout le grand bordel sont stupéfiants. L'orchestre était ravi. Trente Français parmi eux. [...] »

p. 671 :

50-2 F. P. à Maurice Brianchon²³, Washington, 12 janvier [1950]

« Mon Bri,

Le *Concerto* s'est très bien passé à Boston. J'ai très convenablement joué et le public puritain m'a pardonné, en tant que parigot, mes incartades aux règles du divin Sibelius, Bruckner et autres Dieux américains. Ce soir je le joue à Washington, samedi à New York. [...] »

p. 672-673 :

50-3 F. P. à Marie-Blanche de Polignac, Royal Hotel, Toronto, 25 janvier [1950]

« [...] Maintenant ne vous enorgueillissez pas outre mesure... pour le sex appeal... nous nous partageons les lauriers, témoins et article doyen des critiques américains²⁴ ami de Bhrams (sic !) l'article le prouve d'ailleurs, qui attribue mes 6 rappels de Washington... à mon charme sur les femmes ! [...] »

²¹ Charles Munch.

²² Répétitions précédant la création du *Concerto pour piano et orchestre* qui eut lieu le 6 janvier 1950.

²³ Maurice Brianchon (1899-1979), peintre et décorateur de théâtre.

²⁴ Poulenc joignait à sa lettre une critique du *Concerto* par Glenn Dillard Gunn, extraite d'un journal du 13 janvier précédent. Il soulignait le passage suivant : « *He is tall, fair and handsome and the ladies appreciated his good looks. So it happened that he enjoyed a great success, being recalled a dozen times to acknowledge the tributes* ». (Il est grand, bel homme et plaît aux femmes. Une demi-douzaine de rappels ont salué son grand succès). » (note de Myriam Chimènes).

p. 675 :

50-6 F. P. à Henri Sauguet, *St-Moritz On-The-Park, New York* 12 février [1950]

Le *Concerto* s'est très bien passé avec des fortunes diverses²⁵. Boston, succès public certain, assez bonne presse. Washington, très gros succès, bonne presse. New York, très honnête succès, presse acerbe. [...] »

p. 676-677 :

50-7 F. P. à Charles Munch, 15 février [1950]

« Très cher ami,

J'aurais dû vous écrire depuis longtemps mais ce n'est pas à vous qu'on apprend le rythme infernal des tournées américaines. Je profite d'une soirée de calme, dans un collège, près de Cleveland, pour venir vous dire une fois encore, merci, merci pour le *Concerto*. J'aurais voulu vous apporter un succès sans nuages car c'eût été à la mesure de l'admiration affective que j'ai pour vous. Hélas je crains bien que mon *Concerto*, un peu trop parisien, n'ait déçu une partie du public, un peu trop Sibelius²⁶. Vous verrez, nous aurons notre revanche à Aix par une belle nuit d'été²⁷. En tout cas vous avez été, une fois de plus, pour moi un bon ange et soyez certain que je ne l'oublierai pas. [...] »

p. 680 :

50-10 F. P. à Daniel-Lesur, *The Hillorest Hotel, Toledo, Ohio*, 23 février [1950]

« [...] Ici c'est une perpétuelle cote de bourse : *Figure humaine* a eu la semaine dernière un très grand succès à New York où on en a donné la première audition américaine, au Carnegie. Du coup, demandes d'enregistrement, ruée sur ma musique chorale. On a trouvé par contre mon nouveau *Concerto* trop irrévérencieux pour le noble genre consacré par Rachmaninov.

²⁵ Le 2 mars 1950, Poulenc écrivait à Paul Collaer : « Ce nouveau *Concerto* a très bien marché : goûté du public et des pianistes, goûté des stravinskistes et francophiles, attaqué par les Sibéliensards, ignoré de atonaux. Somme toute : réactions très logiques. [...] j'ai joué à Montréal le *Concerto* avec le gentil Defauw. Nous avons dû bisser le final que les Bostoniens avaient trouvé un peu mauvais lieux parisiens !!!! » (Archives Collaer). (note de Myriam Chimènes)

²⁶ « Boston, 6 janvier. Le *Concerto* a bien marché. Cinq rappels, mais plus de sympathie que de direct enthousiasme. Le « Rondeau à la française » a choqué, par son impertinence et son côté mauvais garçon. J'ai bien senti, en jouant, l'intérêt du public faiblir. J'espérais que cette vue de Paris, évidemment plus « du côté de la Bastille que de celui de Passy » amuserait le public. Au fond je le crois déçu. Tant pis ». (Francis Poulenc, « Feuilles américaines (extrait de journal) », *La Table ronde*, p. 68, juin 1950) Francis Poulenc, « Feuilles américaines » dans *A bâtons rompus*, p. 226.

²⁷ Allusion à la première audition française du *Concerto* au festival d'Aix-en-Provence, prévue le 24 juillet 1950.

Le succès de mon *Concerto* d'orgue aidant on a déclaré... tenez vous bien... que j'étais pour l'austérité (sic) ; que nous voilà loin du Poulenc « abbé de cour de M. Vuillermoz ! [...] »

p. 682 :

50-12 F. P. à Darius Milhaud, Carmel, 28 février [1950]

« [...] Tout a bien marché ici. Le *Concerto* a plu aux pianistes, au public et à certains critiques. [...] »

p. 684 :

50-14 F. P. à Roland-Manuel, Carmel, 1^{er} mars [1950]

« [...] La tournée s'est très bien passée. Très bon accueil pour le *Concerto* trouvé un peu bien parisien et léger par les Sibéliusards du cru. Le sévère, l'austère Olin Down[es]²⁸ a cru me faire pleurer mais ouiche je me suis dit que mon fidèle public c'est-à-dire Suzanne avait aimé et du coup j'ai été consolé. [...] »

p. 687 :

50-18 F. P. à Marc Pincherle, [Noizay], 18 avril [1950]

« Cher Pincherle,

Voici le brouillon de la notice pour votre programme²⁹. C'est très exactement ce qui se passe dans mon *Concerto*. Tout ce que je dis du Rondo me semble indispensable pour éviter aux braves dames éperdues d'Hart³⁰ une rupture d'anévrisme.

Je devrais jouer le final en casquette, mais soyez sans crainte j'aurai un habit respectable. En hâte bien amicalement.

Fr. Poulenc »

p. 691-692 :

50-24 F. P. à Pierre Bernac, Le Tremblay, Evreux, Eure jusqu'au 16 août [1950]

« [...] Avez-vous la presse du *Concerto* (bonne exceptée la Gavotte³¹). Un Rostand très intelligent. Annette Haas-Hamburger³² m'écrit que la presse suisse qu'elle va m'envoyer est

²⁸ Olin Downes, critique au New York Times, réputé pour être un passionné de la musique de Sibélius.

²⁹ Secrétaire général du Festival d'Aix-en-Provence, Pincherle avait demandé à Poulenc d'écrire un texte pour le programme de la création française de son *Concerto* pour piano.

³⁰ En ajoutant à dessein un H aspiré au mot art, Poulenc veut sans doute imiter ainsi le snobisme de ces dames ! (note de Myriam Chimènes).

³¹ Poulenc fait allusion à l'article de Bernard Gavoty paru dans *Le Figaro* du 27 juillet 1950 qui commençait à la manière d'un règlement de comptes : « Poulenc m'avait écrit publiquement, il n'y a guère, qu'il déniait aux critiques le droit de proclamer, au lendemain d'une première audition, l'échec comme la réussite. Conseil bien imprudent d'un auteur à la veille de présenter au public son dernier *Concerto* ! » Il achevait ainsi : « Certes il ne

bonne. Cela m'étonne à moins que le Mooser³³ farouchement anti-Messiaen m'ait épargné par contre-coup. [...] »

p. 692-693 :

50-25 F. P. à Hélène Jourdan-Morhange, Noizay, Indre-et-Loire, 22 août [1950]

« Ma petite Moune,

Merci d'avoir parlé très gentiment du *Concerto*³⁴. Le baptême aixois de cet enfant finit par bien m'amuser. Tu ne peux pas savoir ce que j'ai reçu de lettres de gens qui l'ont entendu à la Radio. À ma stupeur c'est souvent du clan des Honeggeriens que me sont venus les applaudissements [...]. L'article de Gavoty que j'ai béni, pour avoir rappelé au début notre brouille, a fini par faire rire les gens.

Somme toute je m'en tire avec les honneurs même en Suisse à part un terrible mais prévu Mooser.

Pour moi qui écris très *lucidement* ce que je fais, toutes ces réactions m'amuse. Je pense que j'avais assez prévenu que c'était un *Concerto* en casquette. Je n'ai trompé personne que je sache.

Comme l'a très bien dit Claude et comme tu l'as finement noté, il y aura toujours en moi du moine et du voyou³⁵.

Maintenant j'ai repassé ma robe de bure et suis en plein *Stabat* (comme un poisson dans l'eau). Tu sais d'ailleurs que je suis aussi sincère dans ma foi sans hurlements messianiques que dans ma sexualité parisienne. Le problème de la personnalité ne se pose jamais pour moi. Mon ton musical est spontané et en tout cas je pense bien personnel. [...]

Le 26 [novembre], ce sera le *Concerto* à la Société. On rigolera encore un coup. [...] »

s'agit nullement d'un concerto, mais d'un tableautin de mœurs enlevé de main de petit maître. » (note de Myriam Chimènes).

³² Ayant habité le même immeuble, 83 rue de Monceau, la famille Haas était liée de longue date à la famille Manceaux. Pianiste, Annette Haas avait fait ses études au Conservatoire à la même époque que Brigitte Manceaux. Elle avait épousé le professeur Hamburger. (note de Myriam Chimènes).

³³ Poulenc était habitué aux articles acerbes à son égard du critique suisse Robert Aloys Mooser. (Note de Myriam Chimènes).

³⁴ Hélène Jourdan-Morhange avait écrit dans *Les Lettres françaises* un article fort élogieux consacré à « Deux premières auditions européennes dans le cadre du Festival d'Aix-en-Provence ». (Note de Myriam Chimènes)

³⁵ Dans un article publié dans *Paris-Presse* le 26 juillet 1950, Claude Rostand avait écrit un article sur la « Première audition du *Concerto* de Francis Poulenc » au Festival d'Aix-en-Provence. Il employait pour la première fois une formule qui devait faire recette : « Le moine et le voyou. Il y a deux personnes chez Poulenc : il y a, si j'ose dire, du moine et du voyou. C'est le second qui a signé le nouveau concerto. Un mauvais garçon, sensuel et câlin, polisson et attendri, gracieux et brusque, aristocrate et peuple, et qui a infiniment de distinction dans l'accent faubourien ». (Extrait de la note de Myriam Chimènes).

p. 694 :

50-27 F. P. à Marguerite Long, Noizay, Indre-et-Loire, 30 août 50

« [...] Je vous envoie mon *Concerto* « mauvais garçon ». On l'a vomi mais d'autres s'y laisse prendre. Je voudrais bien que vous soyez de ceux-là. [...] »

p. 695 :

50-28 F. P. à Darius Milhaud, Noizay, Indre-et-Loire 6 septembre [1950]

« [...] Le *Concerto* a choqué, plu, déplu, enchanté etc... Très bon succès public. Grimaces des précieux dégoutés et bien entendu un Gavoty je ne te dis que cela où traité de petit maître j'en prends pour mon rhume. Seulement le couillon, au début de son papier, rappelle la controverse de *Bolivar* ce qui lui coupe son effet. [...] Je rentrerai le 15 octobre à Paris et le 1^{er} novembre rejouerai du piano pendant quatre mois et demi. J'ai de beaux engagements pour le *Concerto*. Je le joue à Rome avec... Clemence Krauss !!!! Quelle tête va-t-il faire ? »

p. 697 :

50-29 F. P. à Yvonne de Casa Fuerte³⁶, Noizay, Indre-et-Loire, 6 septembre [1950]

« [...] Malgré messieurs Mooser et Gavoty j'ai beaucoup d'engagements pour le *Concerto* : Londres, Amsterdam, Bruxelles, Cannes, Lyon et cinq villes d'Italie dont Florence avec Igor II³⁷ et Rome avec Clemens Krauss !!!!!!!!!!! [...] »

p. 702 :

51-3 F. P. à Darius Milhaud, Agadir, 6 mars [1951]

« [...] Comme tu as certainement su, on m'est tombé sur le poil pour mon *Concerto* après Aix où l'exécution hâtive avait d'ailleurs été exécrable. Les Gavoty, Mooser etc... ont espéré avoir ma peau. J'ai donc décidé de me défendre et j'ai joué partout où l'on m'a demandé.

Comme on m'a beaucoup demandé j'ai fait le colporteur (Amsterdam avec Klemperer, Rome avec Clemens Krauss, Florence, Turin, Milan, Bologne, etc...).

Finalement je m'en suis tiré avec les honneurs de la guerre. [...] »

³⁶ Yvonne de Casa Fuerte (1895-1984), violoniste, dédicataire de *Sécheresses*.

³⁷ Igor Markevitch.

p. 962 :

F. P. à Charles Munch, 5 rue de Médicis, Paris 17 octobre 1960

[...] Je ne veux pas jouer le vieux *Concerto*. Si on ne l'a jamais réentendu à Boston c'est qu'il n'en valait pas la peine. J'ai eu le tort de l'écrire, à 50 ans dans le style de mes 30 ans ! [...] »

L'Embarquement pour Cythère (1951)

p. 701 :

51-2 Francis Poulenc au docteur Claudine Escoffier- Lambiotte, Turin, 3 février [1951]

« Mignonne,

Grâce à vous mes vieux jours me semblent assurés et ce m'est bien doux. Votre bonne lettre m'a trouvé aux trois quarts évanoui sur mon lit. J'avais reçu le même matin une horrible feuille d'impôts et j'envisageais de vendre mes bijoux. D'habitude je dis non pour les films mais des considérations autres que matérielles (mon affection pour Yvonne et ma passion pour la voix de Pierre) me décident à dire oui de principe³⁸. Vous me dites que le film sera terminé le 20 mai. Je pense que, comme toujours on sera en retard ce qui me permettrait de me mettre à la musique dès mon retour de Strasbourg le 24 juin et d'avoir fini en juillet (s'il y a peu de notes). Dès mon retour le 20 mars je verrai producteur, éditeur etc... pour discuter les conditions. Evidemment je suis cher mais on peut toujours s'arranger en voyages sur Air France etc... Dites donc aux intéressés que l'idée me plaît (inutile de m'envoyer le texte) et qu'en principe c'est oui. [...] »

La Dame de Monte-Carlo (1961)

p. 982 :

61-19 F. P. à Georges Prêtre, 24 juin 1961

« Que béni soit le jour qui vous a vu naître, cher Georges. Vous êtes décidément *le chef* de ma musique. Vous avez tout compris, tout deviné. L'exécution du *Gloria* était admirable l'autre soir.

Je rentre à Paris le 25. J'ai Hâte de vous présenter « la Dame ».

Je vous embrasse. »

³⁸ Le docteur Escoffier-Lambiotte, très liée avec Pierre Fresnay et Yvonne Printemps, avait été chargée par ces derniers et par le réalisateur Henri Lavorel d'influer sur Poulenc pour que celui-ci accepte de composer la musique du *Voyage en Amérique*. [...] (Extrait de la note de Myriam Chimènes).

p. 983 :

61-21 Jean Cocteau à F. P.

« Mon Francis,

Merci pour ton *Chabrier* plein d'armes exquisés contre les imbéciles et les snobs. Comme toi j'ai reçu le doux choc d'*Idylle* et je me le chante souvent lorsque je travaille. C'est l'élégance de Brummel « Je ne pouvais pas être élégant puisque vous m'avez remarqué ».

Mon impatience d'entendre *La Dame de Monte-Carlo* sera sans doute la seule chose capable de m'attirer à Paris.

Je t'embrasse ».

Annexe II, fiches analytiques

Comme pour les extraits de lettres proposés plus, ce corpus est classé chronologiquement afin de faire ressortir l'omniprésence des emprunts populaires chez le compositeur.

Toréador (1918-1932) dans Francis Poulenc, *Intégrale des mélodies et chansons publiées aux éditions Salabert*, Paris, Salabert, 2001, p. 5-8.

Mesures	Forme	Indications tempo/mesure	Thématique	Tonalités	Remarques
1-8	Ritournelle instrumentale	« Allant », noire pointée = 92, 3/8		<i>ré</i> majeur	Principe harmonique de l'anatole (I, VI, II, V)
9-27	A		1 ^{ère} phrase du 1 ^{er} couplet	<i>ré</i> majeur teinté de mode andalou (<i>ré, mib, fa, sol, la, sib, do, ré</i>)	Emprunts à la musique populaire espagnole : mode andalous, fin de phrase précipitée
28-68	B		2 ^e phrase du 1 ^{er} couplet	<i>sib</i> majeur, <i>fa</i> majeur	Episode modulant
69-87	C		3 ^e phrase du 1 ^{er} couplet	<i>ré</i> majeur harmonique, mode andalous mélodique	Style très déhanché, accompagnement détaché dans un style proche de la musique andalouse
88-110	D		Refrain	<i>ré</i> majeur	Très brillant
111-118	Ritournelle instrumentale				
119-137	A		1 ^{ère} phrase du 2 ^e couplet		
138-178	B		2 ^e phrase du 2 ^e couplet		
179-197	C		3 ^e phrase du 2 ^e couplet		
198-220	D		Refrain		
221-228	Ritournelle instrumentale				
229-247	A		1 ^{ère} phrase du 3 ^e couplet		
248-288	B		2 ^e phrase du 3 ^e couplet		
289-307	C		3 ^e phrase du 3 ^e couplet		
308-336	D		Refrain		

« Mouvement perpétuel n° 3 », 1918, *Mouvements perpétuels for piano*, Londres, Chester Music, 1990, p. 5-8.

Mesures	Forme	Indications tempo/mesure	Thématique	Tonalités	Remarques
1-3	A	« Alerte », noire = 138, 4/4 (7/4 mesure 3)	Refrain	<i>fa</i> majeur	Thème brillant, dense et sonore (nuance <i>f</i> , 10 ^{es} à la m.g.). A la manière d'une musique de fête foraine
4-7	B		Commentaire de A	<i>fa</i> majeur	<i>ff</i> mais plus lyrique, plus <i>legato</i>
8-36	C	Croche = croche précédente, 3/8	Développement autour de la note <i>la</i> et du 2 ^e degré harmonique de <i>fa</i>	<i>fa</i> majeur	
37-39	A	Croche = croche précédente, 4/4 et 7/4			
40-55	D	« A peine moins vite »	Développement autour de la note <i>la</i> , insistance sur les degrés II et V	<i>fa</i> majeur	Motif « embrumé » : <i>gris, les deux pédales, flou</i> (indications de l'auteur)
50-58	A				
59-62	B				
63-91	C				
92-94	A				
95-111	D				

« Discours du Général (Polka pour deux cornets à pistons) », *Les Mariés de la Tour Eiffel*, spectacle de Jean Cocteau, musique du Groupe des Six pour petit orchestre, 1920, Paris, Salabert, 1975, p. 27-32.

Mesures	Forme	Indications tempo/mesure	Thématique	Tonalités	Remarques
1-8	A	« Tempo di polka », 2/4	Thème	<i>lab</i> majeur avec modulation en <i>mib</i> majeur (cadence finale)	Thème de type défilé militaire partagé par les deux cornets
9-15	B		Interlude humoristique	<i>mib</i> majeur	Motif ironique et malicieux ponctué par trois glissandos de trombones
16-23	A'		Reprise du thème	<i>lab</i> majeur	Reprise du thème superposé à une variation décorative jouée par les flûtes, hautbois, clarinettes et cordes. Proche de la musique légère viennoise du XIX ^e siècle (Johann Strauss)
24-39	C		Motif de coda		

« Ouverture », *Le Gendarme incompris* comédie lyrique en un acte, livret de Jean Cocteau et Raymond Radiguet pour trois voix soli (contre ténor, 2 barytons) et ensemble instrumental : clarinette, trompette, trombone, percussions et cordes (violon, violoncelle et contrebasse), 1920-21, Paris, Editions Salabert (E.A.S. 18725p), 1988, p. 1-12

Mesures	Forme	Indications tempo/mesure	Thématique	Tonalités	Remarques
1-8	A	« Très lent. Librement » noire = 66 environ, 6/4, 3/4, 6/4, 10/4, 5/4, 6/4	Introduction, dans le style d'un récitatif	Autour de <i>sol</i> majeur	Grande souplesse rythmique et influence de Stravinsky (métrique et dialogue des vents)
9-43	B	« Presto », blanche = 144, 2/2	Motifs d'influence populaire (type air de fêtes foraine)	<i>sol</i> majeur, <i>sol</i> mineur, <i>sol</i> majeur, <i>sol</i> mineur (dernier accord)	Thématique populaire, discours en mouvement perpétuel
44-58	C	« Le double plus lent [!] », noire = 100 [contradiction], noire = blanche précédente, 5/4, 4/4, 3/4, 4/4, 2/4, 4/4, 3/4,	Plus lyrique mais encore motifs populaires (type comptine)	<i>mib</i> majeur	Thématique populaire, discours plus rapsodique
59-66	D	« Très modéré. Valse lente », 3/4	Thème lyrique (au violoncelle) s'appuyant sur des quarts et des quintes	<i>lab</i> majeur	Valse triste
67	Cadence	« Très lent. Ad libitum »	Cadence de clarinette, ponctuée par la trompette, le violon et un <i>pizzicato</i> de violoncelle	Dominante de <i>sol</i>	
68-97	B'	« A tempo » changement de métriques à partir de la mes. 82 : 2/4, 2/2, 4/4, 5/4, 4/4, 5/4, 4/4, 2/2, 4/4, 3/4, 4/4	Développement de B	<i>sol</i> mineur, <i>sib</i> majeur, <i>sol</i> majeur	Influence de Stravinsky (métrique de l'extrême fin)

« Novelette en *do* majeur », 1927, *Three Novelettes for piano*, Londres, Chester Music, 1999, p. 1-4.

Mesures	Forme	Indications tempo/mesure	Thématique	Tonalités	Remarques
1-16	A1	« Modéré sans lenteur », croche = 160, 3/8	Thème 1	<i>do</i> majeur, <i>sol</i> majeur	
17-41	A2		Commentaire du thème 1	<i>do</i> majeur, emprunt du 6 ^e degré du mode mineur, <i>fa</i> majeur, <i>do</i> majeur	
42-65	B1		Thème 2	<i>do</i> mineur, <i>mib</i> majeur, <i>sol</i> mineur (emprunt), <i>ré</i> majeur	Episode modulant
66-89	B2	« Un peu plus vite »	Développement du thème 2	<i>sol</i> majeur, <i>do</i> mineur	Citation chanson enfantine : <i>Meunier, tu dors</i>
90-97	A1		Thème 1 (1 ^{re} phrase)		
98-118	Coda				

« Prélude et air de bravoure », *Le Bal masqué*, cantate profane pour baryton et orchestre de chambre (hautbois, clarinette, basson, cornet à piston, batterie, piano, violon, violoncelle), 1932, Paris, Salabert, 1932, p. 1-20.

Mesures	Forme	Indications tempo/mesure	Thématique	Tonalités	Remarques
1-8	Introduction	« Rondement (blanche = 104), 2/2		<i>do</i> majeur	Entrée dynamique du piano, ponctuée d'un coup de fouet, puis réponse du basson et du cornet à piston
9-12	A1		Thème instrumental, « Prélude »	<i>do</i> majeur	Thème joyeux et dynamique basé sur un mouvement conjoint, proche de la musique populaire
12-18	A2		Commentaire de A1	<i>do</i> majeur mais ambiguïté (chromatisme de la basse)	Thème ironique. Chromatisme de la m.g. du piano et du violoncelle : effet de <i>walking-bass</i> (emprunt au jazz ?)
19-26	A3		Continuité de A2	<i>sol</i> majeur, <i>do</i> majeur	Intervalles disjoints
27-30	A1			<i>do</i> majeur	Nouvelles combinaisons instrumentales
31-36	A2			<i>do</i> majeur, <i>mib</i> mineur	
37-46	A4		Dialogue entre les vents	<i>mi b</i> mineur	Chromatisme m.g. du piano et violoncelle (<i>cf.</i> A2)
47-50	A1			<i>solb</i> majeur	Nouvelle distribution instrumentale
51-61	A2'		Développement de A2	<i>solb</i> majeur, <i>la</i> majeur, <i>la</i> mineur	
62-65	A1			<i>do</i> majeur	
66-78	Coda du « Prélude »		Développement de A2	<i>do</i> majeur, <i>do</i> mineur, ambiguïté dû au chromatisme	

79-94	Transition	« Moins vite » (blanche = 92)		<i>do</i> majeur, <i>sib</i> mineur	
95-100	B1	Blanche = 104	Entrée du baryton, « Air de bravoure »	<i>mi</i> mineur, <i>sol</i> mineur	Notes répétées et grands intervalles
101-108	B2		Commentaire de B1	<i>sol</i> mineur/ <i>mib</i> mineur	Mélodie de type comptine enfantine
109-113	B1'		Continuité de B1	<i>do</i> mineur	
114-121	B3		Commentaire et continuité de B1	<i>fa#</i> mineur, <i>ré</i> majeur, <i>mib</i> majeur	
122-142	B4		Continuité de B3	<i>mib</i> majeur, <i>lab</i> majeur, <i>fa#</i> mineur	Pentatonisme : figuralisme « Quand un paysan de Chine »
143-157	B5		Continuité de B4	<i>do</i> majeur et emprunts (<i>sol</i> et <i>fa</i> majeurs)	Thème ironique et distingué
158-184	Coda	« Poco meno »	Allusion à A « préambule »	Très chromatique, gravitant autour de <i>do mineur</i> puis <i>do</i> majeur	Thématique très festive et grande densité. Mélodies de type comptines enfantines

Mesures	Forme	Indications tempo/mesure	Thématique	Tonalités	Remarques
1-8	Introduction	« Emporté », noire = 144, 4/4, 5/4, 2/4	Echanges entre les différents instruments et la voix	<i>fa</i> mineur	Présence de la voix dans l'introduction
9-18	A	2/4, 2/2	Thème 1	Début en <i>fa</i> mineur, puis chromatisme	Très déclamé, proche du langage parlé, <i>Sprechgesang</i> (mes. 17-18)
19-20	Transition	« <i>Meno mosso</i> », blanche = 76, 5/2	Arabesque entre le hautbois et la clarinette	<i>mib</i> majeur	
21-29	B		Thème 2	Très chromatique, <i>do</i> mineur, <i>fa</i> mineur, <i>si</i> mineur, <i>lab</i> majeur	Beaucoup plus lyrique, dans le style d'une chanson populaire nostalgique
30-34	C	« Tempo 1 », noire = 144, 2/4, 3/4	Thème 3	<i>mib</i> mineur	Très articulé
35-38	D	2/2	Commentaire du thème 3	<i>mib</i> majeur, <i>réb</i> majeur, <i>si</i> majeur, <i>sib</i> majeur, <i>la</i> majeur, <i>ré</i> majeur	Modulations serrées
39-54	E	« <i>Più vivo</i> », « <i>Poco meno</i> », blanche = 112 (mes. 45)	Développement du thème 3	Alternance des 7 ^e de dominante de <i>sib</i> et <i>mib</i> , <i>fa#</i> mineur, <i>sib</i> mineur, 7 ^e de dominante de <i>sol</i>	Ambiguïté tonale
55-61	F	« <i>Meno mosso</i> », blanche = 80	Thème 4	<i>solb</i> majeur	Thème extrêmement lyrique et très « music-hall », envolée lyrique du piano et de la clarinette
61-67	Coda	« Tempo 1 », noire = 144	Echanges instrumentaux très brefs	<i>fa</i> mineur	Dans l'esprit de l'introduction

Les Chemins de l'amour (1940), valse chantée par Yvonne Printemps dans la pièce « Leocadia » de Jean Anouilh, Paris, Eschig, 1945, 4 p.

Mesures	Forme	Indications tempo/mesure	Thématique	Tonalités	Remarques
1-6	Introduction	« Modéré mais sans lenteur », <i>librement</i> (uniquement l'introduction) 3/4	Progression harmonique sur dominante	<i>réb</i> majeur	
7-22	A		1 ^{er} thème du couplet 1	<i>do#</i> mineur	Beaucoup d'intervalles conjoints, style d'une valse chantée
23-36	B		2 nd thème du couplet 1	<i>do#</i> mineur	
37-68	C		Refrain	<i>réb</i> majeur	Un peu plus cadencé, un peu dans l'esprit d'une valse viennoise
69-84	A		1 ^{er} thème du couplet 2	<i>do#</i> mineur	
85-98	B		2 nd thème du couplet 2	<i>do#</i> mineur	
99-129	C		Refrain	<i>réb</i> majeur	
130	Coda			<i>réb</i> majeur	

« Fêtes galantes », *Deux Poèmes de Louis Aragon* (1943) dans Francis Poulenc, *Intégrale des mélodies et chansons publiées aux éditions Salabert*, Paris, Salabert, 2001, p. 167-169.

Mesures	Forme	Indication tempo	Thématique	Tonalités	Remarques
1	Introduction	« Incroyablement vite, dans le style des chansons-scies de café-concert », noire = 152 au moins, 4/4		<i>fa</i> majeur	Accompagnement en pompes (tout au long de la pièce)
2-5	A		Forme strophique énumérative (tout au long de la pièce)	<i>fa</i> majeur, <i>la</i> mineur	Demande une diction parfaite : notes répétées en croches et doubles croches
6-9	B		Commentaire de A	<i>fa</i> majeur, <i>la</i> mineur	Effets gouailleurs demandés au chanteur : « exagérez la muette » (mes. 7)
10-13	C			<i>fa</i> majeur, <i>la</i> majeur (V de <i>ré</i> mineur)	« chevrotant » (mes. 11)
14-19	D		Cellule rythmique de A	<i>ré</i> mineur (note sensible évitée), V de <i>do</i> majeur, V de <i>fa</i> majeur, <i>la</i> mineur	« porter » (mes. 19)
20-26	E		Allusion mélodique à B	<i>fa</i> majeur, emprunts à <i>lab</i> majeur et <i>do</i> mineur avec beaucoup de chromatisme	« gros », « pointu (fausset) » (mes. 24)
27-34	D	« surtout sans ralentir » (mes. 33, 34)	Coda	<i>lab</i> majeur, <i>la</i> mineur, <i>fa</i> majeur	« très violent », « très marqué »

Les Mamelles de Tirésias, scène 1, Acte 1 (« Grand air de Thérèse »), 1938-1944, réduction pour piano et chant, Heugel, 1947, p. 12-23.

Mesures	Forme	Indications tempo/mesure	Thématique	Tonalités	Remarques
1-10	A1	« Presto très agité », noire = 152, 4/4	Thème 1 de la scène : Exaltation de Thérèse	<i>la</i> majeur, mais insistance sur le 2 ^e degré (ambiguïté modale)	Thématique proche des musiques de cirques et de fêtes foraines
11-23	A2		Commentaire de A1	<i>sib</i> majeur, <i>lab</i> majeur, <i>do</i> majeur, <i>do#</i> majeur, <i>mib</i> majeur	Acrobaties vocales, effets de musiques de parade
24-48	B1		Thème 2	<i>lab</i> majeur, <i>la</i> majeur, <i>fa#</i> mineur, <i>fa</i> mineur, ambiguïté et chromatisme harmonique	Thème plus lyrique et plus « parigot »
49-61	B2		Petit commentaire de B2	<i>lab</i> majeur, <i>réb</i> majeur, <i>si</i> mineur	
62-70	Transition	« très librement », 2/2	Récitatif	Dominante de <i>sol</i> puis chromatisme en septièmes diminuées	Thérèse se transforme en homme
71-86	C1	« tempo de valse », blanche pointée = 69	Thème 3	<i>réb</i> majeur,	Valse musette très aérienne
87-100	C2		Commentaire de C1	<i>réb</i> majeur, dominante de <i>fa</i> , <i>mi</i> majeur, dominante de <i>mib</i> ,	
101-116	D1		Développement du thème 3	<i>fa#</i> mineur, dominante de <i>mi</i> , <i>mib</i> majeur	
117-144	D2			<i>lab</i> majeur, <i>do</i> mineur, chromatisme	
145-164	Transition	« librement », 2/2	Récitatif	Chromatisme, 2 ^e degré de <i>do</i> mineur	Effets théâtraux
165-184	E1	« un peu plus vite », blanche pointée = 84, 3/4	Thème 4	<i>Fa#</i> mineur	Valse espagnole
185-208	E2		Commentaire de E1	<i>mib</i> majeur, <i>mib</i> mineur,	

Les Mamelles de Tirésias, scène 5, Acte 1, 1938-1944, réduction pour piano et chant, Heugel, 1947, p. 33-40.

Mesures	Forme	Indications tempo/mesure	Thématique	Tonalités	Remarques
1-4	Introduction	« Presto subito », noire = 144, 2/4	Introduction instrumentale	<i>do</i> mineur	
5-16	A		Thérèse chante sa liberté conquise	<i>do</i> mineur et quelques chromatismes	Accompagnement en « mouvement perpétuel »
16-22	Petit interlude		Motif de l'introduction	<i>do</i> mineur	
23-25	Introduction de B	« Très modéré », noire = 85	Motif harmonique	<i>do</i> majeur	
26-101	B		Thérèse et son mari s'apitoie sur le sort de Presto et Lacouf	<i>do</i> majeur accompagné de nombreux « glissements » harmoniques, <i>fa</i> majeur (mes. 49), <i>mib</i> majeur (mes. 56), <i>mib</i> mineur (mes. 62), <i>solb</i> majeur (mes. 65), <i>si</i> majeur, <i>mi</i> majeur, <i>la</i> majeur, <i>ré</i> majeur (mes. 74 à 79) et grand « glissement chromatique » (mesure 80 à 101)	Mes. 42 : le peuple de Zanzibar (4 ténors, 4 sopranos, 4 mezzos) vient en renfort : crescendo vocal
102-108	Postlude	« Presto », blanche = 100		<i>sol</i> majeur (V de <i>do</i>)	

« Rondeau à la française », 1949, *Concerto pour piano et orchestre*, Paris, Salabert, 1950, p. 104-155.

Mesures	Forme	Indications tempo/mesure	Thématique	Tonalités	Remarques
1-18	A	« Presto giocoso », noire = 152, 2/4	Refrain	<i>fa#</i> mineur	Thème incisif et sauvage
19-28	Pont modulant				
				Succession de 9 ^e de dominante amenant <i>do</i> majeur	
29-51	B		1 ^{er} couplet	<i>do</i> majeur, <i>sib</i> majeur, <i>réb</i> majeur	Thème plus lyrique, plus aimable. Proche du refrain de <i>La Matichiche</i>
52-65	A		Refrain	<i>fa#</i> mineur	
66-73	Pont modulant			De <i>do</i> à <i>mib</i> majeur	
74-105	C		2 ^e couplet	<i>mib</i> majeur	Thème primesautier et « aguicheur »
106-118	A		Refrain	<i>sib</i> mineur	
119-132	B		1 ^{er} couplet	<i>solb</i> majeur	
133-147	C		2 ^e couplet	<i>la</i> majeur	
148-173	D		Citation du début du thème de <i>Swanee River</i> , suivi de son développement	<i>réb</i> majeur, <i>do</i> majeur, <i>lab</i> majeur	Thème populaire américain
174-177	Courte transition basée sur C			<i>mib</i> majeur	
178-189	E		Nouvel élément thématique (commentaire de C)	<i>mib</i> majeur	Thème aimable et « racoleur »
190-234	C		Développement de C	<i>la</i> majeur, <i>lab</i> majeur, <i>la</i> majeur	
235-286	Coda	Mes. 270 : 3/4	Reprise du refrain et de différents éléments thématiques : E, B, D et motif de coda en 3/4	<i>fa#</i> mineur, <i>fa#</i> majeur	Florilège thématique

Le Disparu (1947) dans Francis Poulenc, *Intégrale des mélodies et chansons publiées aux éditions Salabert*, Paris, Salabert, 2001, p. 171-174.

Mesures	Forme	Indications tempo/mesure	Thématique	Tonalités	Remarques
1-16	A	« Tempo de Valse à 1 temps », blanche pointée = 76 (très allant)	Thème unique de cette mélodie	<i>la</i> majeur, <i>réb</i> majeur (à partir de la mes. 13)	Dans l'esprit d'une valse chantée « style même Piaf » (Francis Poulenc, <i>Journal de mes mélodies</i> , p. 50)
17-32	A'			<i>réb</i> majeur et mode de <i>fa</i> en <i>réb</i>	Style plus aérien
33-98	B		Long développement de A	<i>fa</i> majeur puis épisode très modulant aboutissant à <i>la</i> majeur	De la valse musette à la marche funèbre

Embarquement pour Cythère, valse musette pour deux pianos (1951), Paris, Eschig, 1952, 11 p.

Mesures	Forme	Indications tempo/mesure	Thématique	Tonalités	Remarques
1-16	A	« Très vite et gai (à 1 temps sans aucun rubato) », blanche pointée = 84, $\frac{3}{4}$	Thème 1	<i>mib</i> majeur	Dans l'esprit d'une valse musette
17-40	B1		Thème 2	<i>sib</i> majeur	Dans l'esprit d'une chanson parisienne
41-48	B2		Commentaire du thème 2 et transition	<i>réb</i> majeur, <i>mib</i> majeur	
49-64	A		Thème 1	<i>mib</i> majeur	
65-80	B1'		Thème 2 modulant	<i>sol</i> majeur, <i>sib</i> majeur	Changement de couleur : modulation et nuance <i>p</i>
81-96	A		Thème 1	<i>mib</i> majeur	Nuance <i>p</i>
97-128	C		Thème 3	<i>do</i> majeur, <i>mi</i> majeur, <i>do</i> majeur, <i>mib</i> majeur	
129-144	A		Thème 1	<i>mib</i> majeur	
145-172	Coda	« Surtout sans ralentir »	Motif de coda	<i>lab</i> majeur, <i>mib</i> majeur, <i>do</i> majeur, <i>mib</i> majeur, <i>do</i> majeur, <i>mib</i> majeur	Episode modulant

« Vous ne m'écrivez plus ? », *Parisiana* (1954) dans Francis Poulenc, *Intégrale des mélodies et chansons publiées aux éditions Salabert*, Paris, Salabert, 2001, p. 186-188.

Mesures	Forme	Indications tempo/mesure	Thématique	Tonalités	Remarques
1-2	Introduction	« A fond de train », noire = 176		<i>sib</i> majeur	
3-6	A1		1 ^e motif	<i>sib</i> majeur (avec quelques petits chromatismes)	Dans le style d'une chanson de music-hall, progression harmonique jazz
7-10	B		2 ^e motif, pont modulant	De <i>sib</i> majeur à <i>réb</i> majeur	Un peu plus lyrique
11-16	A2		A1 développé	<i>réb</i> majeur, <i>lab</i> majeur, <i>solb</i> majeur, <i>sib</i> majeur	Circuit harmonique modulant, à la façon d'un thème de jazz
17-18	A1'		A1 « réduit »	<i>sib</i> majeur	
19-22	B		2 ^e motif dans le ton principal	<i>sib</i> majeur	
23-29	Coda			<i>mi</i> b majeur/mineur (alternance serrée), <i>sib</i> majeur	

La Dame de Monte-Carlo, monologue pour chant et orchestre, 1961, Paris, Ricordi, 1961, 27 p.

Mesures	Forme	Indications tempo/mesure	Thématique	Tonalités	Remarques
1-3	Introduction	« Lent et triste », noire = 50, 3/4	Motif harmonique	<i>sol</i> majeur	Contretemps à la basse
4-24	A	4/4	Thème de la mélancolie	<i>sol</i> majeur, <i>do</i> majeur, <i>mi</i> mineur, <i>sol</i> majeur, <i>si</i> mineur, <i>la</i> mineur, <i>sol</i> mineur, <i>sib</i> mineur, <i>lab</i> mineur, <i>solb</i> majeur, <i>sib</i> majeur	Nombreuses marches modulantes (II, V, I) et enrichissements harmoniques proches du jazz
25-31	B	« Presser un peu », « céder » (me. 31)	Thème de l'euphorie du jeu	<i>la</i> mineur, <i>sol</i> mineur, <i>si</i> mineur, <i>fa#</i> mineur et nombreux emprunts (accords de passage)	Resserrement harmonique et rythmique
32-39	C	« Tempo mais sans hâte », « presser un peu » (mes. 35), « céder » (mes. 39)	Thème du cynisme	<i>fa#</i> mineur, <i>la</i> mineur, chromatisme harmonique, <i>mib</i> majeur	Mes. 37 : <i>mib</i> majeur éclatant. Accords de 13 ^e avec 9 ^e mineure (cf. jazz)
40-57	D	« Calme »	Thème de la chance personnifiée	<i>sib</i> mineur, <i>do#</i> mineur, <i>si</i> mineur, <i>fa</i> majeur, <i>mi</i> majeur, <i>ré</i> mineur, <i>solb</i> majeur, <i>mi</i> mineur, <i>lab</i> majeur, V de <i>mib</i> (sous forme de pédale), <i>la</i> mineur	Grande instabilité harmonique, mélodie procédant principalement par demi-tons
58-79	E	« En animant, très nerveux », « céder » (mes. 71), « céder encore » (mes. 72), « détendre beaucoup » (mes. 73), « très	Thème de la violence	<i>la</i> mineur, <i>la</i> majeur, <i>sol</i> mineur, <i>fa</i> majeur, <i>lab</i> majeur, <i>fa#</i> majeur	Chromatisme et instabilité harmonique, cynisme évoqué par des mélodies en forme de comptines enfantines

		lent » (mes. 75), « Reprendre peu à peu le mouvement » (mes. 76), « céder » (mes. 79)			
80-93	F	« Presser peu à peu », « céder progressivement » (mes. 85), « céder beaucoup » (mes. 87), « calme et doux » (mes. 88), « céder encore » (mes. 89), « très lent » (mes. 91)	Thème de l'angoisse	Chromatisme harmonique, <i>mi</i> mineur	Chromatisme harmonique et mélodique puis stabilité (<i>mi</i> mineur)

Sources

1. Sources musicales

1.1. Manuscrites

POULENC, Francis, *Le Bal masqué*, cantate pour baryton (ou mezzo) et orchestre de chambre sur des poèmes de Max Jacob, Manuscrit MS-25435, Paris, Fonds Salabert déposé à la Bibliothèque nationale de France (non consultable sans autorisation de l'éditeur), 1932, 4 + 55 p.

POULENC, Francis, *Les Mamelles de Tirésias*, opéra bouffe en deux actes et un prologue sur un texte de Guillaume Apollinaire, Manuscrit MS- 23570, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1945, 254 p.

1.2. Imprimées

1.2.1. Partitions d'orchestre

POULENC, Francis, *Le Gendarme incompris*, comédie lyrique en un acte, livret de Jean Cocteau et Raymond Radiguet (1/1920-21), Paris, Salabert (E.A.S.18725p), 1988, 36 p.

POULENC, Francis, « Discours du général » (1/1920), dans COCTEAU, Jean, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, spectacle de Jean Cocteau, musique du Groupe des Six, Paris, Salabert, 1975, p. 27-32.

POULENC, Francis, « La Baigneuse de Trouville », *ibid.*, p. 33-50.

POULENC, Francis, *Le Bal masqué*, cantate profane pour baryton et orchestre de chambre sur des poèmes de Max Jacob, Paris, Salabert (E.A.S 16607), copyright by Rouart Lerolle et Cie, 1932, 74 p.

POULENC, Francis, *Les Mamelles de Tirésias*, opéra bouffe en deux actes et un prologue (1938-1944), poème de Guillaume Apollinaire ; musique de Francis Poulenc. Nouvelle version 1963, Paris, Heugel, 1963, 324 p.

POULENC, Francis, *Concerto pour piano et orchestre*, Paris, Salabert, 1950, 155 p.

POULENC, Francis, *La Dame de Monte-Carlo*, monologue pour chant et orchestre sur un texte de Jean Cocteau, Paris, Ricordi, 1961, 27 p.

1.2.2. Partitions piano et chant

POULENC, Francis, *Le Bal Masqué*, cantate profane pour baryton (ou mezzo) et orchestre de chambre sur des poèmes de Max Jacob, réduction piano et chant par l'auteur, Paris, Salabert, 1932, 46 p.

POULENC, Francis, *Banalités*, cinq mélodies sur des poèmes de Guillaume Apollinaire, Paris, Eschig, 1941, 19 p.

POULENC, Francis, *Les Chemins de l'amour*, valse chantée par Yvonne Printemps dans la pièce « Leocadia » de Jean Anouilh, Paris, Eschig, 1945, 4 p.

POULENC, Francis, *Montparnasse*, Hyde Park, deux mélodies sur des poèmes de Guillaume Apollinaire, Paris, Eschig, 1945, 7 p.

POULENC, Francis, *Les Mamelles de Tirésias*, opéra bouffe en deux actes et un prologue sur un texte de Guillaume Apollinaire, réduction pour piano et chant, Paris, Heugel, 1947, 139 p.

POULENC, Francis, *La Dame de Monte-Carlo*, monologue pour soprano et orchestre sur un texte de Jean Cocteau, transcription pour soprano et piano, Paris, Ricordi, 1961, 14 p.

POULENC, Francis, *Intégrale des Mélodies et Chansons publiées aux Editions Salabert*, Paris, Salabert, 2001, 188 p.

Un siècle de chanson française, 1879-1919, Paris, C.S.D.E.M., 2003, 301 chansons, n. p.

1.2.3. Musique pour piano

DEBUSSY, Claude, *Children's corner*, Paris, Durand, 1908, 28 p.

POULENC, Francis, *Suite française d'après Claude Gervaise (XVI^e siècle)*, Paris, Durand, 1935, 16 p.

POULENC, Francis, *Les Soirées de Nazelles*, Paris, Durand, 1937, 31 p.

POULENC, Francis, *L'Embarquement pour Cythère*, valse musette pour deux pianos, Paris, Eschig, 1952, 11 p.

POULENC, Francis, *Mouvements perpétuels for piano (1/1919)*, London, Chester, 1990, 8 p.

POULENC, Francis, *Three Novelettes for piano (1/1930)*, London, Chester, 1999, 12 p.

1.2.4. Musique pour chœur a cappella

POULENC, Francis, *Figure humaine (1943)*, cantate pour double chœur mixte à Cappella sur des poèmes de Paul Eluard, Paris, Salabert, 1959, 82 p.

1.2.5. Musique de chambre

POULENC, Francis, *Sonate pour flûte et piano (1957)*, London, Chester, 1994, 23 + 8 p.

1.3. Sonores

Anthologie de la chanson française enregistrée, disque 2, 20/30, enregistrements 1920-1938, Paris, EPM musique VC 101-2, 1989.

Anthologie de la chanson française enregistrée, Chansons de film 1935/1949, Paris, compact disque EPM musique VC 101-4, 1989.

COCTEAU, Jean, « La Dame de Monte-Carlo », Marianne Oswald (chant et diction) et Valdo Garman (piano) le 19 février 1936 dans *L'Art de Marianne Oswald*, Paris, compact disque EPM musique 982272, enregistrements 1932-1937 [rééd. s.d.], 5'49.

POULENC, Francis, *Le Bal masqué, Elégie pour cor et piano, Sonate pour flûte et piano, Trio pour piano, hautbois et basson*, Pierre Bernac (baryton), Francis Poulenc (piano), Jean-Pierre Rampal (flûte), Louis Frémaux (direction), compact disque Adès, Universal Music 465 799-2, 1987, 54'13''.

POULENC, Francis, « Les Chemins de l'amour », « À sa guitare », Yvonne Printemps (soprano), Marcel Cariven (direction), dans *Airs et mélodies*, Paris, compact disque Pathé Marconi EMI 763164 2, 1941, 1943 [rééd. 1988], 3'32, 2'39.

POULENC, Francis, « La Dame de Monte-Carlo », Mady Mesplé (soprano), Georges Prêtre (direction), dans POULENC, Francis, *Mélodies*, Mady Mesplé, Gabriel Tacchino, Georges Prêtre, Paris, compact disque EMI 7475502, 1986, 7'06.

- POULENC, Francis, *Les Mamelles de Tirésias, Le Bal masqué*, Chœurs et orchestre du théâtre national de l'Opéra-Comique, orchestre de la Société des concerts du conservatoire, Neuilly-Sur-Seine, compact disque Pathé Marconi EMI 5 65565 2, 1953, 1965 [rééd. 1989], 69'49''.
- POULENC, Francis, *Mélodies*, Gilles Cachemaille (baryton), Catherine Dubosc (soprano), Felicity Lott (soprano), François Le Roux (baryton), Urszula Kryger (mezzo-soprano), Pascal Rogé (piano), compact disque DECCA 475 9085, 1994, 1998, coffret 4 C.D.
- POULENC, Francis, SATIE, Erik, *Poulenc plays Poulenc and Satie*, 33 tours Columbia ML 4399, New York, 1950. ; lieu et date établis d'après la correspondance de Poulenc (lettre 50-6).
- POULENC, Francis, *La Voix humaine, La Dame de Monte-Carlo*, Felicity Lott (soprano), Armin Jordan (direction), Orchestre de la Suisse Romande, compact disque Harmonia Mundi 901759, 2001, 50'40.
- POULENC, Francis, *Concertos, Concert champêtre, Aubade, Les Biches, Le Bal masqué, Gloria, Stabat Mater*, Charles Dutoit (direction), compact disque DECCA 475 8454, 2007, coffret 5 C.D.

1.4. Documents audiovisuels

- Francis Poulenc and friends*, London, Classic archives, DVD EMI 3102009, 2005, 115'15.
- POULENC, Francis, *La Voix humaine* (1/1970), *Denise Duval revisitée* (1998), Denise Duval (soprano), Georges Prêtre (direction), Sophie Fournier (soprano), Alexandre Tharaud (piano), Dominique Delouche (réalisation), Paris, DVD Doriane Films, 2009, 110'.

2. Littéraires

2.1. Manuscrites

- POULENC, Francis, *Le Journal de mes mélodies*, Manuscrit RES VMC MS- 137, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1939-1961, 92 p. + copie dactylographiée 74 p.
- POULENC, Francis, *A bâtons rompus*, Manuscrits RES VMC MS- 125, RES VMC MS- 126 (1-5), RES VMC MS- 131, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1947-1949.

2.2. Imprimées

- APOLLINAIRE, Guillaume, *L'Enchanteur pourrissant suivi de Les Mamelles de Tirésias et de Couleur du temps*, Paris, collection Poésie, Gallimard, 1921 pour *L'Enchanteur pourrissant*, 1957 pour *Les Mamelles de Tirésias et Couleurs du temps*, 1972 pour l'introduction et les variantes, 249 p.
- BOSCHOT, Adolphe, « Ballets Russes, deux œuvres sur trois sont agréables », *Echo de Paris*, 28 mai 1924.
- BOURDET, Denise, « Apollinaire et Poulenc à l'Opéra-Comique », coupure de presse, *s.l.s.d.*
- CALVOCORESSI, Michel-Dimitri, « La Musique russe », *Musica*, 27 mai 1907.

- CANDE (de), Roland, « Opéra-comique, *Les Mamelles de Tirésias* », *Revue Musicale de France*, juin 1947.
- CLARENDON, « Le retour des Six », *Le Figaro*, 5 novembre 1953.
- COCTEAU, Jean, *Le Coq et l'arlequin* (1/1918), Paris, Stock, 1979, 162 p. ; Préface de Georges Auric.
- COCTEAU, Jean, « Le Rappel à l'ordre » (1/1918-1926), dans COCTEAU, Jean, *Œuvres complètes vol. 9*, Genève, Marguerat, 1950, p.13-254.
- COCTEAU, Jean, *Théâtre de poche*, Monaco, Editions du Rocher, 2003, 167 p.
- COLLET, Henri, « Un livre de Rimsky et un livre de Cocteau, — les Cinq Russes, les Six Français et Erik Satie », *Comœdia*, 16 janvier 1920.
- COLLET, Henri, « Les Six français : Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre », *Comœdia*, 23 janvier 1920.
- Le Coq*, n° 1-4, mai-novembre 1920.
- CORNEAU, André, « Les Biches », *Le Journal de Monaco*, 15 janvier 1924.
- DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits* (1/1971), Paris, Gallimard, 1987, 362 p.
- DUVAL, Denise, « Des Folies Bergère aux *Dialogues* », *L'Avant scène opéra* (Paris), n° 52, mai 1983, p. 102-103.
- GOLDBECK, Fred, « Poulenc et Tirésias à l'Opéra-Comique », *Le Figaro littéraire*, 14 juin 1947.
- GUTH, Paul, « Des *Mamelles de Tirésias* au *Stabat Mater* Francis Poulenc a deux côtés... », *Le Figaro littéraire*, 17 mai 1952 ; Interview de Francis Poulenc.
- HAMON, Jean, « Le concert des Six : Honegger l'emporte devant une salle comble », *Combat*, 6 novembre 1953.
- HAHN, Reynaldo, « L'œuvre de Massenet », *Musica*, 25 novembre 1906.
- HELL, Henri, « Francis Poulenc au travail : la musique de *La Voix humaine* sera mon œuvre la plus aiguë la plus fouillée », *Arts*, 17 septembre 1958 ; Interview de Francis Poulenc.
- HIRCH, Nicole, « 35 ans après leur réunion... Jean Cocteau a présenté les Six », *France Soir*, 10 novembre 1953.
- HUGO, Jean, *Le Regard de la mémoire 1914-1945*, Arles, Actes Sud, 1983, 513 p.
- « Jean Cocteau revient spécialement à Paris pour fêter l'anniversaire des Six », *Paris Presse*, 4 novembre 1953.
- JACOB, Max, *Le laboratoire central*, Paris, collection Poésie, Gallimard, 1960, 191 p.
- JANLET, Pierre, « Troisième concert Pro Arte, Francis Poulenc », *Arts et lettres d'aujourd'hui*, 28 janvier 1923.
- JOLY, Charles, « Chronique du mois », *Musica*, 15 janvier 1903.
- JOLY, Charles, « Chronique du mois », *Musica*, 15 février 1903.
- LALOY, Louis, « Les Premières », *Le Figaro*, 10 janvier 1924.
- LEVINSON, André, « Le Crépuscule sur l'archipel, le miroir du diable », *Comoedia*, 21 janvier 1924.
- « Le Carillon », *Journal de Genève*, 25 octobre 1935.
- « Les Six retrouveront leur héraut : Jean Cocteau », *Combat*, 4 novembre 1953.
- MILHAUD, Darius, *Notes sans musique*, Paris, Julliard, 1949, 339 p.
- MILHAUD, Darius, *Notes sur la musique*, Paris, Flammarion, 1982, 243 p.
- Musica*, 1^{er} novembre 1902.
- POULENC, Francis, « Mes maîtres et mes amis », *Conferencia*, 15 octobre 1935, p. 521-528.
- POULENC, Francis, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, Julliard, 1954, 225 p.

- POULENC, Francis, *Emmanuel Chabrier*, Genève et Paris, La Palatine, 1961, 191 p.
- POULENC, Francis et AUDEL, Stéphane, *Moi et mes amis*, confidences recueillies par Stéphane Audel, Paris, Genève, Editions La Palatine, 1963, 199 p.
- POULENC, Francis, *Journal de mes mélodies*, Paris, Grasset, 1964, 110 p.
- POULENC, Francis, *Journal de mes mélodies*, édition intégrale et notes établies par Renaud Machart, Paris, Cicero, 1993, 159 p.
- POULENC, Francis, *Correspondance 1915-1963*, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994, 1129 p.
- POULENC, Francis, *À bâtons rompus, écrits radiophoniques, précédé de JOURNAL DE VACANCES et suivi de FEUILLES AMERICAINES*, Arles, Actes Sud, 1999, 250 p.
- « Retour des Six », *Le Monde*, 6 novembre 1953.
- ROSTAND, Claude, « *Les Mamelles de Tirésias* », *Carrefour*, 4 juin 1947.
- SATIE, Erik, *Ecrits*, réunis par Ornella Volta, Paris, Editions Champ libre, 1977, 364 p.
- SAINT-SAENS, Camille, « Les faux chefs d'œuvre de la musique », *Musica*, juillet 1903.
- SAUGUET, Henri, « Regards sur le Groupe des Six », *Combat*, 6 novembre 1953.
- SCHLOEZER (de), Boris, « Le Festival français de Monte-Carlo », *La Revue musicale*, 1er février 1924.
- SCHNELLER, Ed., « Le Carillon », *Travail*, Genève, 30 octobre 1935.
- SORDET, Dominique, « Le Concerto champêtre de Francis Poulenc », *Action Française*, 17 mai 1929.
- TAILLEFERRE, Germaine, « Mémoire à l'Emporte-Pièce, recueillis et annotés par Frédéric Robert », *Revue internationale de musique française n° 19* (Paris-Genève, Champion-Slatkine), février 1986.
- « Une cantate qui fut clandestine », *Le Populaire*, 15 décembre 1944.
- VUILLERMOZ, Emile, « Concerts Jean Wiener », *Excelsior*, 8 janvier 1923.
- VUILLERMOZ, Emile, « Le Clavecin modernisé », *Candide*, 9 mai 1929.
- VUILLERMOZ, Emile, « Jean Cocteau présente le Groupe des Six », *Paris Presse*, 6 novembre 1953.
- WIENER, Jean, « Réponse à M. Vincent d'Indy », *Comœdia*, 25 février 1924.
- WIENER, Jean, *Allegro appassionato*, Paris, P. Belfond, 1978, 221 p.

2.3. Sonores

POULENC, Francis, *A bâtons rompus, écrits radiophoniques* :

Nous nous référons à l'ordre chronologique, rétabli par Lucie Kayas, à partir des dates figurant sur les bandes conservées à l'INA (enr. pour enregistrement ; diff. pour diffusion) et de l'ordre des textes dans les manuscrits se trouvant à la Bibliothèque nationale de France.

ANNEE 1947-1948

Maurice Chevalier : BnF

Espagne (I et II) : BnF

Paris et la musique symphonique : BnF

Trois grandes chanteuses : BnF

Ravel : BnF diff. 27 décembre 1947

Messenger : INA, enr. 29 novembre 1947, diff. 31 janvier 1948

William Walton et Benjamin Britten : BnF

Serge Prokofiev : BnF, INA, enr. 12 février 1948, dif. 13 mars 1948

Musique sainte : BnF
L'exquise mauvaise musique : BnF
Le folklore du XX^e siècle : BnF pour I et II, BnF et INA pour III
Milhaud : BnF
L'influence de la foire : BnF
Stravinsky et l'ascétisme : BnF
Gounod : BnF, INA, enr. 29 avril 1948, dif. 15 mai 1948
Weber : BnF, bande répertoriée à l'INA mais perdue, enr. 29 avril 1948, diff. 22 mai 1948
Poulenc et ses mélodies : BnF, diff. 29 mai 1948, dernière émission de la série

ANNEE 1949

Retour d'Amérique : BnF, bande répertoriée à l'INA mais perdue, enr. 7 janvier 1949
Stravinsky (portrait américain) : BnF, bande répertoriée à l'INA mais perdue, enr. 7 janvier 1949
Samuel Barber et Gian Carlo Menotti : BnF, INA, enr. 19 janvier 1949
Wanda Landowska : BnF, bande répertoriée à l'INA mais perdue enr. 22 janvier 1949
Poulenc et sa musique instrumentale : BnF, INA enr. 29 janvier 1949
Debussy : BnF, INA, enr. 12 février 1949
Bartok et Berg : BnF, INA enr. 19 février 1949
Sauguet : BnF, INA enr. 19 février 1949
Ravel orchestrateur : BnF, INA, pas de date
La mélodie italienne : BnF, INA, pas de date (après « Bartok et Berg »)
Erik Satie : BnF, INA, enr. 17 mars 1949
Louis Ganne: BnF, INA, enr. 27 février 1949, diff. 26 mars 1949, serait la douzième et dernière émission de la série

Une des deux émissions Stravinsky existe en 78-tours dans les Archives Francis Poulenc.

POULENC, Francis, *Francis Poulenc ou l'invité de Touraine*, enregistrement sonore, entretiens avec Claude Rostand, Paris, Radio France, 2 compacts disques (75'16, 74'54), archives sonores INA (Les grandes heures INA, Radio France), enregistrement 1953-1954.

POULENC, Francis, *Francis Poulenc par lui-même*, Les Amis de Francis Poulenc, Voxigrave, cassette n°2, VK7333/34, 1988.

2.4. Audiovisuel

DROT, Jean-Marie, *Le Groupe des Six et la rue Huyghens* (1/1962), Paris, France 2, INA, 1995, 51'06.

Bibliographie

1. OUVRAGES ET ARTICLES GENERAUX

- ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, 222 p.
- ALBERA, Philippe, « Tradition et rupture de tradition », dans NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.), *MUSIQUES, une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 1, Musiques du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 113-135.
- ANDRIEUX, Françoise, *Gustave Charpentier artiste social, contribution à l'étude de l'éducation musicale populaire*, Thèse, Université de Paris IV, 1985, 361 p.
- ARMENGAUD, Jean-Pierre, *Erik Satie*, Paris, Fayard, 2009, 783 p.
- AUBERT, Laurent, *La Musique de l'autre*, Genève/Paris, Georg, 2001, 160 p.
- BACHMAN, Philippe, *Musique populaire, musique savante, hybridations : analyse comparative des modes de légitimation des catégories musicales*, Paris, mémoire de D.E.A., Institut d'études politiques, 1996, 90 p.
- BARONI, Mario, « Naissance et décadence des avant-gardes », dans NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.), *MUSIQUES, une encyclopédie pour le XXI^e siècle, volume 1, Musiques du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 89-112.
- BARONI, Mario, « Styles et mutations stylistiques dans la tradition musicale européenne », dans NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.), *ibid.*, vol. 4, *Histoires des musiques européennes*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 53-69.
- BUJIC, Bojan, « Nationalismes et traditions nationales », *ibid.*, vol. 1, *Musiques du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 175-194.
- CAHOURS D'ASPRY, Jean-Bernard, « Les Ballets russes », *Les Cahiers de Francis Poulenc*, Paris, Michel De Maule, vol. 2, mai 2009, p. 70-85.
- CARON, Sylvain, DUCHESNEAU, Michel et DE MEDICIS, François (dir.), *Musique et modernité en France (1900-1945)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, 428 p.
- CHAILLEY, Jacques, *L'Imbroglia des modes*, Paris, Leduc, 1960, 93 p.
- CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Musiques savantes, musiques populaires, les symbolismes du sonore en France 1200-1750*, Paris, CNRS éditions, 2006, 259 p.
- CHEYRONNAUD, Jacques, *Mémoires en recueils, jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français*, Montpellier, Office Départementale d'Action Culturelle, 1986, 106 p.
- CITRON, Pierre, *Bartók*, Paris, Seuil, 1994, 223 p.
- DEFrance, Yves, « Musiques traditionnelles de l'espace français », dans PISTONE, Danièle (dir.), *Le commentaire auditif de spécialité. Recherches et propositions*, Paris, Université Paris-Sorbonne, Observatoire musical français, série « Conférences et Séminaires », n° 37, 2009, p. 75-113.
- FAURE, Michel, *Du néoclassicisme dans la France du premier XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1997, 384 p.
- GERGELY, Jean, « Béla Bartók compositeur hongrois », *La Revue musicale*, n° 333-334-335, Paris, Richard Masse, 1980.
- GOUBAULT, Christian, « Grieg et la critique musicale française », dans HERRESTHAL, Harald et PISTONE, Danièle (dir.), *Grieg et Paris*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, p. 139-149.
- GOUIFFES, Anne-Marie, REIBEL, Emmanuel (éd.), *Esthétique de la réception musicale*, Paris, Université de Paris Sorbonne, Observatoire Musical Français, 2007, 92 p.

- GRANDGAMBE, Sandrine, « La politique musicale du Front Populaire », dans PISTONE, Danièle (dir.), *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris, Honoré Champion, Collection « Musique-Musicologie », n° 30-31, 2000, p. 21-33.
- GUMPOWICZ, Philippe, « Vers le droit de cité. Naissance de la critique de jazz, Paris 1930-1934 », *ibid.*, p. 393- 408.
- HUBINEAU, Eva, *La Genèse du musette*, Thèse, Toulouse 2, 2006, dir. Jésus Aguila et Jean-Christophe Maillard, 516 p.
- JOANNIS-DEBERNE, Henri, *Danser en société, bals et danses d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Bonneton, 1999, 224 p.
- KOPRIVICA, Ana, PICARD, François, *Compte-rendu du livre : Matthew BELBART, The Invention of « Folk Music » and « Art Music » : Emerging Catégories from Ossian to Wagner, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2007, <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/>, disponible sur http://www.plm.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/gelbart_the_invention_of_folk_music_and_art_music.pdf (consulté le 11 mai 2011)*
- LACROIX, Marie-Hortense, « Musiques « savantes » et musiques « populaires » Approche historique d'un sac de nœuds 1ère partie », *L'Education musicale* (Paris, Editions Beauchesne), n° 531/532, 2006, p. 4-8.
- LAPLANTINE, François, *Son, images et langage, Anthropologie esthétique et subversion*, Paris, Editions Beauchesne, 2009, 202 p.
- LECROART, Pascal, *Paul Claudel et la rénovation du drame musical*, Sprimont, Pierre Mardaga, 2004, 384 p.
- LESPINARD, Bernadette, « Le chant choral dans les années trente : art d'élite, art populaire », dans PISTONE, Danièle (dir.), *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris, Honoré Champion, Collection « Musique-Musicologie » n° 30-31, 2000, p. 205- 222.
- LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit, histoire et esthétique de la chanson française », *L'Education musicale* (Paris, Editions Beauchesne), n° 555/556, 2008, p. 11-26.
- LUCAS, Colin, « La normalisation d'un regard », dans LEQUIN, Yves (dir.), *Histoire des Français XIX^e-XX^e siècles, un peuple et son pays*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 37-63.
- MICHEL, Philippe, « Jazz et musique occidentale écrite du XX^e siècle : Convergences et antinomies morphologiques », *Filigrane*, n° 8, Sampzon, Delatour France, p. 53-67.
- MOLINO, Jean, « Le pur et l'impur », dans NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.), *MUSIQUES, une encyclopédie pour le XXI^e siècle, volume 1, Musiques du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 659-673.
- MOLINO, Jean, « Pour une autre histoire de la musique : les réécritures de l'histoire dans la musique du XX^e siècle », *ibid.*, volume 4, *Histoires des musiques européennes*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 1386-1440.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, « Comment raconter le XX^e siècle », *ibid.*, volume 1, *Musiques du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 39-67.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *MUSIQUES, une encyclopédie pour le XXI^e siècle, volume 5, L'unité de la musique*, Arles, Actes Sud, 2007, 1253 p.
- PISTONE Danièle, *La Musique en France de la Révolution à 1900*, Paris, Honoré Champion, Collection « Musique-Musicologie » n° 8, 1979, 243 p.

- PISTONE, Danièle, « Sociabilités musicales parisiennes », dans PISTONE, Danièle (dir.) *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris, Honoré Champion, Collection « Musique-Musicologie » n° 30-31, 2000, p. 35-44.
- PORCILE, François, *La Belle époque de la musique française, 1871-1940*, Paris, Fayard, Collection « Les chemins de la musique », 1999, 474 p.
- POZZI, Raffaele, « L'Idéologie néoclassique », dans NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.), *MUSIQUES, une encyclopédie pour le XXI^e siècle, volume 1, Musiques du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 348-376.
- POWERS, Harold, « Types mélodiques dans la musique occidentale et dans la tradition orale », *ibid.*, volume 5, *L'unité de la musique*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 1025-1049.
- PREVOST-THOMAS, Cécile, RAVET, Hyacinthe, « Objets musicaux contemporains : des frontières poreuses entre savant et populaire », dans GIREL, Sylvia (dir.), *Sociologie des arts et de la culture, un état de le recherche*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 317-331.
- REVOL, Patrick, *Influences de la musique indonésienne sur la musique française du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000, 537 p.
- SCARNECCHIA, Paolo, *Musique populaire, musique savante*, Aix-en-Provence, Edisud, collection « Encyclopédie de la Méditerranée » 2003, 123 p.
- SCHAEFFNER, André, « Musique populaire et art musical », dans *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Sycomore, 1980, p. 23-46.
- SCHAEFFNER, André, « Musique savante, musique populaire, musique nationale » (1/1942), texte établi par Denise Paulme et présenté par Jean Jamin, *Gradhiva* (Paris, Jean-Michel Place), n° 6, 1989, p. 68-88.
- SIMON, Yannick, *Composer sous Vichy*, Lyon, Symétrie, 2009, 424 p.
- STRAKA, Georges, *La Prononciation parisienne, ses divers aspects et ses traits généraux, (Introduction à l'étude du français moderne)*, Strasbourg, Palais Universitaire, 1952, 48 p.
- VELLY, Jean-Jacques, « L'Opérette des années trente », dans PISTONE, Danièle (dir.) *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris, Honoré Champion, Collection « Musique-Musicologie » n° 30-31, 2000, p. 151-167.
- VIVES, Vincent, « L'Entre-deux. Musique et littérature entre innovation et régression », dans PISTONE, Danièle (dir.) *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris, Honoré Champion, Collection « Musique-Musicologie » n° 30-31, 2000, p. 95-107.
- VUILLERMOZ, Emile, *Histoire de la musique*, Paris, Fayard, 1973, 623 p. (Edition complétée par Jacques Lonchamp).

2. AUTOUR DE FRANCIS POULENC

- BERENGUER, Bruno, « Denise Duval – Francis Poulenc, une amitié intime à la base d'une étroite collaboration artistique », *Revue internationale de musique française* (Paris, H. Champion), n° 31, « Poulenc et ses amis : recherches sur la musique française », 1994, p. 49-71.
- BERENGUER, Bruno, « Une amitié intime », *Les Cahiers de Francis Poulenc* (Paris, Editions Eastern), vol. 1, septembre 2008, p. 73-103.
- BERNAC, Pierre, *Francis Poulenc et ses mélodies*, Paris, Buchet-Chastel, 1978, 220 p.
- COLLIN, Florence, *Le Parallélisme de la musique et des arts plastiques dans les écrits de Francis Poulenc*, Thèse, Université de Paris IV, 2006, 1363 p.

- COUSIN-GREMION, Nathalie, *Poésie dans Figure Humaine de Francis Poulenc sur des textes de Paul Eluard*, Paris, mémoire de maîtrise, Université de Paris IV, 1986, 258 p.
- DELAMARCHE, Claire, « Francis Poulenc », dans FRANCOIS-SAPPEY, Brigitte, CANTAGREL, Gilles (dir.), *Guide de la mélodie et du lied*, Paris, Fayard, 1994, p. 488-503.
- FERRATY, Frank, *La Musique pour piano de Francis Poulenc ou le temps de l'ambivalence*, Thèse, Toulouse 2, 1998, 830 p.
- FERRATY, Frank, *La Musique pour piano de Francis Poulenc ou le temps de l'ambivalence*, Paris, L'Harmattan, 2009, 313 p.
- FERRATY, Frank, *Francis Poulenc à son piano : un clavier bien fantasmé*, Paris, L'Harmattan, 2011, 377 p.
- HELL, Henry, *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, 1978, 391 p.
- MACHART, Renaud, *Poulenc*, Paris, Editions du Seuil, 1995, 255 p.
- PISTONE, Danièle, « Suzanne Peignot et son époque », *Revue internationale de musique française, Poulenc et ses amis : recherches sur la musique française* (Paris-Genève, H. Champion), n° 31, 1994, p. 9-48.
- RAMAUT, Alban (dir.), *Francis Poulenc et la voix, texte et contexte*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, collection « Musicologie », 2002, 301 p.
- RAVET, David, « Apollinaire et Poulenc », *Les Cahiers de Francis Poulenc* (Paris, Editions Eastern), vol. 1, septembre 2008, p. 45-52.
- ROY, Jean, *Francis Poulenc*, Paris, Pierre Seghers, 1964, 190 p.
- SAINT-PULGENT (de), Maryvonne, « Poulenc un musicien anachronique ? », *L'Avant scène opéra* (Paris), n° 52, mai 1983, p. 99-101.
- SCHAEFFNER, André, « Francis Poulenc, musicien français » (1/1946), dans *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Sycomore, 1980, p. 317-325.
- SCHMIDT, Carl B., *Entrancing Muse, a documented biography of Francis Poulenc*, Hillsdale, Pendragon Press, 2001, 621 p.
- STEINEGGER, Catherine, « Musiques de scènes », *Les Cahiers de Francis Poulenc* (Paris, Michel De Maule), vol. 2, mai 2009, p. 103-110.
- WALECKX, Denis, *Les Mamelles de Tirésias : opéra bouffe en deux actes et un prologue : musique de Francis Poulenc, sur un poème de Guillaume Apollinaire*, Lyon, Mémoire de D.E.A, université Lumière Lyon 2, 1991, 88 p.
- WALECKX, Denis, *La musique dramatique de Francis Poulenc (les ballets et le théâtre lyrique)*, Paris, Thèse, Université de Paris IV, 1996, 580 p.

3. LE GROUPE DES SIX

- GOUSPY, Carol, *Les Divertissements parisiens et leur influence sur les compositeurs*, Lyon, Thèse, Lyon 2, 2002, 610 p.
- HAINÉ, Malou, « Jean Cocteau, impresario musical à la croisée des arts », dans CARON, Sylvain, DUCHESNEAU, Michel et MEDICIS, François de (dir.), *Musique et modernité en France (1900-1945)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 69-134.
- HURARD-VILTARD, Eveline, *Le Groupe des Six ou le matin d'un jour de fête*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, 341 p.
- LANDORMY, Paul, *La Musique Française après Debussy*, Paris, Gallimard, 1943, 381 p.

- LAVERNHE-GROSSET, Anita, « Les Ecrits autobiographiques du Groupe des Six ou l'écriture de soi comme *opera seria* d'un malentendu », dans *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Strasbourg, P.U., 2001, p. 217-227.
- MILLER, Catherine, *Cocteau, Apollinaire, Claudel et le Groupe des Six*, Sprimont, Mardaga, 2003, 284 p.
- ROY, Jean, *Le Groupe des Six*, Paris, Le Seuil, Collection « Solfèges », 1994, 223 p.
- ROBICHAUD, Bianca, *Les Six, conséquence d'une identité nationale : lien entre discours politique de la droite nationaliste et le discours esthétique du Groupe des Six*, Paris, Thèse, EHESS, 2005, 403 p.

4. CATALOGUES D'ŒUVRES

- Francis Poulenc (1899-1963)*, Paris, Salabert, 1995, 72 p.
- SCHMIDT, Carl B., *The music of Francis Poulenc (1899-1963) A catalogue*, Oxford, Clarendon Press, 1995, 608 p.

Index

Les notes contenant des observations sur les noms propres sont en caractères gras.

A

ADORNO, Theodor W. : 55, 209, 240, 250

Au clair de la lune : 22

AÏTOFF, Irène : **157**

ALBENIZ, Isaac : 39, 40, 212

ALBÈRA, Philippe : 51

ALLEGRET, Marc : 47

AMOURETTI (de), René : 23

ANDRIEUSE, Françoise : 52, 53

ANOUILH, Jean : 68, 171, 187

Léocadia : 68, 171, 187

ANSERMET, Ernest : 122

APOLLINAIRE, Guillaume : 36, 37, 61, 62, 82, 106, 107, 110, 115, 155, 215, 216, 228, 242, 243

ARAGON, Louis : 66, 70

Yeux d'Elsa (les) : 70

ARISTOPHANE : 62

ARMENGAUD, Jean-Pierre : 23, 98, 119, 134, 175

ARNOLD, Billy : 240, 241

ARTAUD, Antonin : 197, 198

AUDEL, Stéphane : 10, 63, 69, 73, 78, 84, 91, 81-83, 101, 120, 122, 148, 212, 232, 233, 239, 242

AURIC, Georges : 4, 42, 54, 64-67, 71, 80, 81, 85, 86, 87, 90, 122, 148, 149, 167, 176, 207, 233, 240, 247, 254

Adieu New York : 42, 85, 240

Campeur en chocolat (le) : 64

Chatons jeunes filles : 64

Corvée d'eau (la) : 64

Fox-trot : 122, 148, 149, 233

Moulin rouge : 68

B

BACH, Jean-Sébastien : 83, 206-209, 212

BADIA : 157

« La Mattchiche » : 157, 159, 162

BAKER, Joséphine : **16**, 151

BALAKIREV, Mily : 33, 80, 160

BALZAC (de), Honoré : 20

Pierrette : 20

BARONI, Mario : 4

BARTOK, Béla : 7, 15, 40, 74, 158-161, 204, 213, 255

Huit improvisations sur des chants populaires : 161

Noëls roumains : 167

Trois rondos sur des mélodies populaires : 161

BARTHORI, Jane : 80
 BATHORI : 47
 BEAUMONT (de), Etienne : 47, **168**, 238
 BEETHOVEN, Ludwig von : 23, 27, 27, 29, 35, 74
 Symphonie n°5 : 35
 Symphonie n°9 : 53
 BERG, Alban : 56, 57, 58, 213, 214
 Wozzeck : 57, 58, 213
 BERGERY, Gaston : **65**
 BERTHOMIEU, Marc : 60
 Belle traversée (la) : 60
 BELLINI, Vincenzo : 28, 213
 BERLIOZ, Hector : 20, 35, 63
 Damnation de Faust (la) : 35
 BERNAC, Pierre : 3, 14, 41, 57, 92, 95, 155, 181, 183, 228-230, 233
 BERTIN, Pierre : 61, **175**
 BEYDTS, Louis : 34
 BIZET, Georges : 40
 Carmen : 40
 BLOCH, Jeanne : 18
 BLUM, Léon : 64, 65, 73
 BODLEY : 64
 BONNARD, Pierre : 43
 BORDES, Charles : **21**, 185
 BOREL-CLERC, Charles : 157
 BORODINE, Alexandre : 28, 33, 80
 BOULANGER, Nadia : 188
 BOULEZ, Pierre : 4, 14, 50, 57, 199, 209, 216, 253
 Marteau sans maître (le) : 216
 Soleil des eaux (le) : 4, 14
 Sonate pour piano n°1 : 4
 BOURDET, Edouard : **65**, 188
 BOURDET, Denise : 242
 BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert : 21
 BOUTET DE MONVEL : 212
 BRAHMS, Johannes : 51
 Danses Hongroises : 51
 BRAQUE, Georges : 81
 BRETON, André : 37, 115, 167, 215
 BRIOLLET, Paul : 157
 BRUANT, Aristide : 17

C

CALLOT, Jacques : 43
 CALVOCORESSI, Michel-Dimitri : 29
 CARIVEN, Marcel : 171
 CASADESUS, Jean : 53
 CASELLA, Alfredo : 46, **193**
 CAUCHIE, Maurice : 53
 CAUDE (de), Roland : 63

CENDRARS, Blaise : 19, **176**, 215
 CÉRÉSOL : 111
 CERTON, Pierre : 189
 CHABRIER, Emmanuel : 23, 31, 39, 40, 83, 84, 177
 España : 40, 83
 Gwendoline : 84
 Joyeuse marche : 83
 CHAILLEY, Jacques : 195
 CHAMINADE, Cécile : **28**, 31, 37
 CHAR, René : 14, 216
 CHARLES-DOMINIQUE, Luc : 87
 CHARPENTIER, Gustave : 52, 53, 66, 78, 247, 251
 Louise : 52
 CHATEAUBRIAND (de), François-René : 20
 CHAUSSON, Ernest : 63
 CHAUTEMPS, Camille : 65
 CHEVALIER, Maurice : 8, **16**, 26, 27, 41, 47, 154, 175, 226, 227, 231, 253
 CHEVALIER, Yvonne : 91
 CHEVILLARD, Camille : 148
 CHEYRONNAUD, Jacques : 20, 21
 CHIMÈNES, Myriam : 10, 47, 193, 235
 CHOPIN, Frédéric : 23, 27, 28, 47, 83, 165
 Mazurkas : 165
 Valses : 165
 CHOSTAKOVITCH, Dimitri : 18
 Suites de jazz : 18
 CHRISTINÉ, Henri : **15**, 16, 17, 97, 151, 154, 160, 238
 CHUECA, Fedrico : **39**
 CITRON, Pierre : 161, 204
 CLAIR, René : 47, 121
 CLARENDON : 81
 CLAUDEL, Paul : 171
 CLEMENCEAU, Georges : 65
 CLEMENT, Jean-Baptiste : 17
 CLEMENTI, Muzio : 23
 CLIQUET, Pierre : 81
 CLUYTENS, André : 169
 COCTEAU, Jean : 6, 7, 9, 10, 11, 12, 21, 23, 25, 26, 31, 32, 33, 42, 43, 45, 47, 48, 54, 61, 68,
 73-87, 90-93, 97, 98, 109-112, 118, 120, 123, 133, 134, 137, 145, 146, 148, 155, 156, 167,
 168, 174, 175-177, 187, 204, 207, 209, 210-212, 227, 228, 237, 248, 250, 254
 COLLAER, Paul : 98, 122
 COLLET, Henri : 80, 81, 90
 COLLIN, Florence : 9, 91, 101, 149, 229
 CONFREY, Zez : 217
 Kitten on the keys : 217
 COQUARD, Arthur : 52
 Troupe Joli Cœur : 52
 CORTOT, Alfred : 86, 157
 COUPERIN, François : 43, 74, 208
 Les Vieilleux et les Gueux : 43

Les Jongleurs, Sauteurs et Saltimbanques avec les ours et singes : 43

COUSIN, Victor : 60

COUSIN-GREMION, Nathalie : 71

COUTÉ, Gaston : 17

CUGNY, Laurent : 18, 218, 224

CUI, César : 33, 80

D

DAMIA : 17, 175

DALADIER, Edouard : 64

DANUSER, Herrmann : 4

DARTY, Paulette : **23**

DAUDET, Lucien : 42, 168

DAUMIER, Honoré : 43

DEBUSSY, Claude : 3, 21, 22, 28, 29, 39, 40, 82-86, 184, 195, 198, 199, 207, 210, 221, 240, 243, 249

Children's corner : 22

« Doctor Gradus ad parnassum » : 22

Estampes : 195

« Pagodes » : 195

Etudes pour piano : 3

Mer (1a) : 22

Pelléas et Mélisande : 29, 32, 83-85, 199

Préludes pour piano : 85

Soirée dans Grenade : 40

DEFRANCE, Yves : 21

DEGAS, Edgar : 228

DEGEYTER, Pierre : 17

Internationale (1') : 17

DELOUCHE, Dominique : 230

DERAIN, André : **176**

DESNOS, Robert : **181**, 182

DIAGHILEV (de), Serge : 40, 47, 61, 82, 148, 242

DIÉMER, Louis : **121**

DOUANIER ROUSSEAU : 44

DOYEN, Albert : 53

DREYFUS, Alfred : 28, 63, 65

DROT, Jean-Marie : 49, 81, 95

DUBUCOURT, Jean : 43

DUFY, Raoul : 150, 228, 229

Bords de la Marne, les canotiers : 228, 229

Canotiers sur la Marne : 229

Marne (1a) : 229

Nogent, pont rose et chemin de fer : 229

DUKAS, Paul : 63, 212, 234

DUPRE, Marcel : 234

DUREY, Louis : 4, 26, 33, 54, 64, 73, 80, 81, 167, 247, 254

DUTERTRE : 189

DUVAL, Denise : 10, 63, 95, 107, 169, 229, 230, 232

E

- ELUARD, Paul : 68, 70, 71, 73, 215, 216
 Poésies et Vérités 42 : 71
 Sur les pentes inférieures 71
ESTALENX (d'), Paul-Lacôme : 37
EVANS, Bill : 223
EXPERT, Henry : **189**

F

- FALLA, Manuel de : 38-40, 212
 Amour sorcier (1^o) : 40
 Chansons populaires : 39
 Retable : 40
 Romance du pêcheur : 40
 Trio : 38
FARGUE, Léon-Paul : 55
FAUCONNET, Guy-Pierre : 42, 176
FAURÉ, Gabriel : 63, 83, 212
FAURE, Michel : 19, 20, 23, 25, 54, 63, 69, 73
FERRATY, Franck : 8, 58, 70, 80, 121, 161, 195, 196
FERROUD, Pierre-Octave : 74
FEUQUET : 111
FÉVRIER, Henry : 60
 Sylvette : 60
FEYDAU, Georges : 167
FIZDALE, Robert : **102**
FOMBEURE, Maurice : **185**, 186
FORTOUL, Hippolyte : 21
FOSTER, Stephen : 158
 Swanee River : 157, 158, 162
FRANÇAIS, Jean : 84
FRANCK, César : 27, 212
FRANC-NOHAIN : 187
FRATELLINI : 42
FRÉHEL : 17, 175
FRERES JACQUES : 35
 Pince à linge (la) : 35
FRESNAY, Pierre : 100, **231**
FREUND, Marya : 57

G

- GANNE, Louis : **28**, 37, 43, 52, 137
 Marche lorraine : 137
 Saltimbanques (les) : 43
GARMAN, Valdo : 174
GERGELY, Jean : 158
GERSHWIN, George : 225, 255
GERVAISE, Claude : 188
GIDE, André : 47

GIDEL, Henry : 167
GILLET, Ernest : 37
GIRAUDEAU, Jean : 169
GOLD, Arthur : **102**
GOLDBECK, Frederick : **216**, 243
GOLSCHMANN, Vladimir : 85
GONIDEC, M.B. : 21
GOUBAULT, Christian : 28
GOUNOD, Charles : 31, 207
 Faust : 93, 155
GOUSPY, Carol : 23
GOZZOLI : 91
GRAMGAMBE, Sandrine : 66
GRAMONT (de), Elisabeth : **167**
GRIEG, Edvard : 28, 29, 31
 Berceuse : 28
 Concerto en la m : 29
GROSS, Valentine : 42
GUIRAUD, Ernest : **37**
GUILBERT, Yvette : 21, 157
GUTH, Paul : 37, 149

H

HAHN, Reynaldo : 31, 34, 48, 67, 214, 231
HAMON, Jean : 81
HANDY, W.C. : 47
 Saint-Louis blues : 47
HAYDN, Joseph : 4, 83
HELL, Henry : 8
HERMAN, Woody : **49**
HERRESTHAL, Harald : 28
HINDEMITH, Paul : 46, 206, 239
HIRSCH, Nicole : 81
HITLER, Adolph : 64
HIVERT, Jacques : 169
HOFMANNSHAL, Hugo von : **56**
HONEGGER, Arthur : 4, 20, 33, 54, 60, 64, 66, 67, 80-83, 90, 120, 171, 176
 Aventures du roi Pausole : 60
 Jeunesse : 64
 Pacific 231 : 120
 Petites Cardinal (les) : 60
HUBINEAU, Eva : 19, 20
HUGO, Jean : **42**, 65
HYSPA, Vincent : **23**

I

IBERT, Jacques : 60, 66, 67, 81
INDY (d'), Vincent : 21, 27, 82, 175, 176, 185, 212
IZARD, Georges : **65**

J

JACOB, Max : 111, 123, 141, 155, 176, 215
JAMIN, Jean : 27
JANEQUIN, Clément : 189
JEAN-NOHAIN : **68**
JEANTET, Robert : 169
JERROLD, Laurence : 64
JOANNIS-DEBERNE, Henri : 20, 167
JOHNSON, Jimmy : 217
 Ivy : 217
JOLIVET, André : 198
 Mana : 198
JOLY, Charles : 29
JOURDAN-MORHANGE, Hélène : 47
JULLIA, Gilbert : 169

K

KAYAS, Lucie : 10, 15, 26, 38, 39, 43, 84
KERN, Jerome : 225
KISLING, Moïse : **176**
KLING, Otto Marius : 3, 121, 195
KOCHNO, Boris : 47
KODALY, Zoltan : 7
KOECHLIN, Charles : 64, 66, 67, 81, 212
 Libérons Thaelmann : 64
KOUBIZKY : 42

L

LA FRESNAYE (de), Roger : **176**
LAGUT, Irène : 42
LALO, Edouard : 43, 45
 Namouna : 43
LANDORMY, Paul : 83, **85**
LANDOWSKA, Wanda : 208
LAPLANTINE, François : 6, 19, 246, 248
LA ROCQUE (de) : 65
LAURENCIN, Marie : 42
La Tour prends garde : 22
LAVERNHE-GROSSET, Anita : 4, 82, 90
LAVORELLE, Henri : 100
 Voyage en Amérique : 100
LAZARUS, Daniel : 66, 67
LÉCROART, Pascal : 171
LÉGER, Fernand : 18, 19, 47
LEGOUHY, Margueritte : 169
LEJEUNE : 81
LELIÈVRE, Léo : 157
LENOIR, Jean : 97, 160, 238
LEONCAVALLO, Ruggero : 29, 43

Bohème (la) : 20
Paillasse : 29, 43
LEPRIN, Frédéric : 169, 170
LEQUIN, Yves : 64
LESPINARD, Bernadette : 54, 187
LIFAR, Serge : 65
LISZT, Franz : 27, 29
LONG, Margueritte : 212
LOUBET, Emile : **65**
LUCAS, Colin : 64
LULLY, Jean-Baptiste : 237
Bourgeois Gentilhomme (le) : 237

M

MACHART, Renaud : 8, 37, 91, 200, 226, 227, 234
MADERNA, Bruno : 4
MADRAKOWSKA, Marya : 27, **199**
MAETERLINCK, Maurice : 84, 85
MAHLER-WERFEL, Alma : **56**
MALLARMÉ, Stéphane : 57, 61
Ecclésiastique (l') : 61
MARIOTTE, Antoine : 67
MASSENET, Jules : 30-32
Manon : 83, 93
Méditation de Thaïs : 30
Werther : 83
MASSINE, Léonide : 148
MATISSE, Henri : 149
MAURICE, Emmanuel : 21
MAYOL, Félix : **16**, 83, 93, 154, 155, 157
MEDINACELI : 39
MEEROVITCH, Juliette : 42
MELON : 212
MENDES, Catulle : 84
Néri : 84
MENU, Pierre : 81
MESSAGER, André : 34, 231
MESSIAEN, Olivier : 7, 57, 58, 74, 83, 161, 199, 234, 235, 253
Corps glorieux : 234
Rechants : 234
Turangalila Symphonie : 234, 235
Visions de l'Amen (les) : 234
Meunier, tu dors : 99, 185
MEYER, Marcelle : 42, 148, 212
MICHEL, Philippe : 48
MISTINGUETT : 17, 26, 47
MILHAUD, Darius : 4, 18-20, 23, 25, 33, 41, 42, 46, 49, 56, 57, 60, 61, 63, 66, 67, 80-83, 85, 86, 88, 90, 95, 122, 141, 144, 159, 167, 168, 207, 217, 234, 235, 240, 241
Bœuf sur le toit (le) : 25, 42, 90, 144
Caramel mou : 61

Printemps : 122
Salade : 235
MODIGLIANI, Amedeo : 81
MOLINO, Jean : 236
MORAND, Paul : 41, 168
MOREUX : 161
MOULIN, Jean : 73
MOUSSORGSKI, Modeste : 33, 80, 83, 186, 226
Tableaux d'une exposition (les) : 213
MOYSÈS : 47
MOZART, Wolfgang Amadeus : 4, 15, 27, 28, 30, 83, 206, 213, 243

N

NAPOLÉON : 119
NATTIEZ, Jean-Jacques : 3, 4, 92, 206, 225
NERVAL (de), Gérard : 20, 215
NEVEU, Ginette : 71
NOAILLES (de), Charles : **39**, 238
NOAILLES (de), Marie-Laure : 65, 69, 150, 155, 238
Non, non, vous n'aurez pas notre Alsace-Lorraine
NOHAIN, Jean : 187
NONO, Luigi : 4

O

OFFENBACH, Jacques : 23, 83, 243
OLLONE (d'), Max : 67
OSWALD, Marianne : 131, 174

P

PALFFY, Pali : **200**
PARKER, Charlie : 166
Bird with strings : 166
PAULME, Denise : 27
PEDREL, Felipe : 39, 40
PEINES, Niña de los : 39
PERGOLESE, Jean-Baptiste : 206
PETITJEAN, Michel : 65
PIAF, Edith : 14, 17, 175, 181, 183, 224, 225, 241
PICASSO, Pablo : 43, 47, 71, 80-83, 149, 195, 196, 211
PIERNÉ, Gabriel : 60, 67
Fragonard : 60
PISTONE, Danièle : 21, 28, 30, 55, 66
PLANQUETTE, Robert : **137**
Cloches de Corneville (les) : 137
Sambre et Meuse : 137
POLIGNAC (de), Charles : 238
POLIGNAC (de), Edmond : 239
POLIGNAC (de), Jean : 238
POLIGNAC (de), Marie-Blanche : 65, 66, 69, 71

POLIN : 16
 PORCILLE, François : 46
 PORTER, Cole : 225
 POTTIER, Eugène : 17
 Internationale (l') : 17
 POUEIGH, Jean : 134
 POULENC, Francis (uniquement les œuvres)
 Album des Six, composition collective des Six : 110
 « Valse » : 110
 Animaux modèles (les) : 48, 70, 214
 Aubade : 48, 162, 185, 193, 214, 238
 « Diane et ses compagnes » : 193
 À sa guitare : 230
 Bal masqué (le) : 16, 24, 26, 28, 30, 33, 45, 87-89, 91, 103, 104, 111, 114, 116, 118, 125, 127, 137, 140, 142, 144, 150-155, 160, 162, 164, 166, 168, 169, 173, 174, 227, 228, 237, 238
 « Bagatelle » : 164
 « Finale » : 125, 127, 138, 140, 151, 153, 173
 « Intermède » : 164
 « Malvina » : 112, 113
 « Prélude et air de bravoure » : 103, 104, 162, 164
 Bestiaire (le) : 48, 110, 214
 Biches (les) : 47, 83, 87, 97, 111, 121, 159, 214
 « Rag-Mazurka » : 47
 Chanson à boire : 162, 186, 187
 Chansons françaises : 34, 63
 Chansons gaillardes : 48, 162, 186, 188, 214, 229
 « Belle jeunesse » : 188
 « Chanson à boire » : 188
 « Couplets bachiques » : 188
 « Invocations aux Parques » : 188
 Chansons villageoises (les) : 33, 185, 186, 200, 226, 239
 « C'est le joli printemps » : 185
 « Gars qui vont à la fête » (les) : 185, 186, 226, 239
 « Mendiant » (le) : 185
 Chemins de l'amour (les) : 68, 162, 171, 172, 175, 179-181, 187, 225, 230, 236
 Cinq poèmes d'Eluard : 238
 « Peut-il se reposer » : 238
 Cinq poèmes de Max Jacob : 238
 « Chanson bretonne » : 238
 Cocardes (les) : 33, 42, 83, 86, 91, 110, 111, 159
 Concerto champêtre : 23, 38, 48, 207, 208, 214
 Concerto pour deux pianos : 9, 162, 196, 206, 239
 Concerto pour orgue : 239
 Concerto pour piano : 33, 156-158, 160, 162, 235
 « Rondeau à la française » : 156-158
 Courte paille (la) : 230
 Dame de Monte-Carlo (la) : 34, 47, 90, 105, 116-118, 145, 162, 166, 174, 175, 219-221, 223, 227, 230
 Deux poèmes de Louis Aragon : 70, 107, 108, 164, 172, 239

« C » : 70
 « Fêtes Galantes » : 70, 107, 108, 121, 164, 172, 239
Dialogues des Carmélites (les) : 73, 95, 215, 230
Disparu (le) : 14, 162, 175, 181-183
Embarquement pour Cythère (l') : 33, 100-102, 105, 122, 160, 162, 164, 201, 237
Fanfare : 111
Fiançailles pour rire : 162, 200, 201, 239, 243
 « Dame d'André » (la) : 239
 « Violon » : 162, 200, 201
Figure humaine : 63, 70, 73
 « Liberté » : 71, 73
Gendarme incompris (le) : 60, 61, 98, 110, 122, 123
 « Madrigal » : 122
 « Ouverture » : 122, 123
Gloria : 91, 95, 253
Grenouillère (la) : 239
Histoire de Babar le petit éléphant : 76, 218, 231
Huit chansons populaires polonaises : 161, 199
 « Adieu » (l') : 199
 « Couronne » (la) : 199
 « Départ » (le) : 199
 « Dernier Mazour » (le) : 199
 « Gars polonais » (les) : 199
 « Lac » (le) : 200
 « Vistule » (la) : 199
Improvisation n°5 : 196, 224
Improvisation n°15 : 14, 183, 237
Intermezzo n°2 : 239
Intermezzo n°3 : 196
Litanies de la Vierge Noire (les) : 73
Main dominée par le cœur : 239
Mamelles de Tirésias (les) : 3, 23, 27, 33-37, 41, 43-45, 48, 57, 61, 62, 63, 68, 73, 79, 80, 91, 95, 98, 106, 111, 114-116, 118, 127, 129, 142-144, 149, 157, 160, 162, 164-166, 169-174, 205, 214, 219, 223, 224, 226-228, 230, 234, 242, 243, 251
Mariés de la tour Eiffel (les), composition collective des Six : 33, 54, 55, 42, 110, 134, 136, 137
 « Baigneuse de Trouville » (la) : 110
 « Discours du Général » (le) : 110, 134, 136-138, 144, 164, 202
Métamorphoses : 239
 « Reine des mouettes » : 239
Miroirs brûlants : 238
 « Je nommerai ton front » : 238
Montparnasse : 95
Mouvements perpétuels : 48, 60, 81, 84, 96, 118, 121, 130-133, 145, 214
 « Mouvement perpétuel n°3 » : 130, 131, 133
Napoli : 162, 193, 194
 « Caprice italien » : 162, 193, 194
Nocturne n°5 : 84
Parisianna : 123, 125, 162, 164
 « Vous n'écrivez plus » : 123, 125, 162, 164

Pastourelle : 48, 214
Prières de saint François d'Assise : 186
Quatre chansons pour enfants : 68, 162, 187, 188, 239
 « Monsieur sans-souci » : 239
 « Nous voulons une petite sœur » : 239
Quatre Poèmes de Max Jacob : 111
Rapsodie nègre : 47, 48, 50, 68, 80, 91, 109, 162, 195, 212
 « Honoloulou » : 195
 « Prélude » : 162, 195
Sept Répons des ténèbres : 95
Soirées de Nazelles (les) : 76, 97, 160, 192, 218
 « Cadence » : 192
 « Finale » : 97, 192, 218
 « Prélude » : 97, 218
Sonate à quatre mains : 193, 196
 « Prélude » : 193
Sonate pour flûte et piano : 93, 94
Sonate pour piano à quatre mains : 121
Sonate pour violoncelle et piano : 87
Sonate pour violon et piano : 87
Stabat Mater : 37, 63, 95, 149
Suite française d'après Claude Gervaise : 84, 162, 188, 189, 196
 « Petite marche militaire » : 196
Tel jour telle nuit : 239
 « À toutes brides » : 239
 « Une herbe pauvre » : 239
Toréador : 68, 162, 175-179, 181, 187, 193, 233
Trois Novelettes pour piano : 95, 96, 99, 100
 « Novelette n°1 » : 99, 100, 122, 162, 185
 « Novelette n°3 » : 95, 96
Trois pièces : 192, 193
 « Toccata » : 192, 193
Trois Poèmes de Louise Lalanne : 238
Trois Poèmes de Louise de Vilmorin : 239
Un soir de neige : 34, 63, 239
Villageoise, petites pièces enfantines : 162, 190-192, 201, 202
 « Petite ronde » : 162, 190-192
 « Valse tyrolienne » : 162, 201, 202
Villanelle pour pipeau et piano : 87
Voix humaine (la) : 79, 95, 96, 118, 166, 183, 215, 230, 241
 POWERS, Harlod : 92
 POZZI, Raffaele : 206, 207
 PRÊTRE, Georges : 10, 230
 PRINTEMPS, Yvonne : 171, 179, 181
 PROKOFIEV, Sergueï : 3, 120
 Concerto pour piano n°5 : 120
 Pas d'acier (le) : 120
 Symphonie classique : 3
 PUCCINI, Giacomo : 3, 28, 213, 243
 Bohème (la) : 242

Gianni Schicchi : 3
Madame Butterfly : 230, 242
Tosca : 242
Turandot : 4

R

RACHILDE : 55
RACHMANINOV, Sergueï : 3, 46
 Concerto pour piano n°3 : 3
RADIGUET, Raymond : 42, 61, 97, 98, 110, 146, 168
 Bal du comte d'Orgel (le) : 168
RALLIER, Serge : 169
RAMEAU, Jean-Philippe : 86, 243
RAVEL, Maurice : 40, 44, 46, 47, 49, 63, 81, 83, 84, 87, 148, 159, 184, 187, 195, 198, 200, 206, 212, 213, 219, 221, 240, 243, 249
 Alberada : 40
 Cinq Mélodies populaires grecques : 200
 Concerto pour piano en sol : 40
 Daphnis et Chloé : 44
 Enfant et les sortilèges (l') : 46, 49, 200
 Heure espagnole (l') : 63, 187
 Ma Mère l'Oye : 195
 « Laideronnette impératrice des pagodes » : 195
 Sonate pour piano et violon : 46
 « Blues » : 46
 Tombeau de Couperin (le) : 44
 Valse (la) : 44, 46, 148
REBOUX, Caroline : **200**
REICH, Steve : 121
REVERDY, Pierre : 215
REVOL, Patrick : 197, 198
REYER, Ernest : **37**
RICHTER, Sviatoslav : 120
RIEUX (de), Max : 230
RILEY, Terry : 121
RIVIERE, Jacques : **86**
RODGERS, Richard : 225
RODZINSKI : 213
ROBERT, Camille : **16**
 La Madelon : 16, 17, 150, 155
ROBERT, Frédéric : 55, 73
ROBICHAUD, Bianca : 78, 164, 207
ROLAND-MANUEL : 60, 81
ROLLAND, Romain : 53, 66, 187
 Quatorze juillet : 66-68
ROMANITZA : 111
ROSENTHAL, Manuel : 60
 Bootleggers (les) : 60
 Poule noire (la) : 60
ROSSETTI : 85

ROSTAND, Claude : 10, 14, 18, 26-30, 32, 34, 56, 57, 63, 91, 110, 111, 149, 157-159, 163, 187, 197, 211, 212, 219
ROUART, Paul : 234
ROUSSEAU, Emile : 169
ROUSSEL, Albert : 66, 67, 234
 Testament de la Tante Caroline (le) : 234
ROY, Jean : 8
RIMSKI-KORSAKOV, Nikolaï : 33, 40, 46, 80, 160
 Caprice espagnol : 40
RUBINSTEIN, Anton : 15, 28, 29
 Romance : 15, 28
RUBINSTEIN, Arthur : 47

S

SAINT-AUBIN (de), Gabriel : 43
SAINT-PULGENT (de), Maryvonne : 215, 253
SAINT-SAËNS, Camille : 21, 23, 31
 Ancêtre (l') : 21
 Concerto pour piano et orchestre N°5 : 21
 Javotte : 21
 Rhapsodie d'Auvergne : 21
SALAMANCA, Niña : 39
SAND, George : 20
SARTRE, Jean-Paul : 149
SATIE, Erik : 6, 10, 12, 23, 33, 42-45, 47, 77-86, 90, 95, 98, 107, 119, 120, 122, 130, 133, 134, 145, 146, 175, 204, 209, 212, 238, 240, 248
 Avant-dernières pensées : 84
 Carrelage phonique : 119
 Descriptions automatiques : 84, 119
 Entracte : 121
 Gnossienne n°3 : 95
 Gymnopédies : 82, 84, 107
 Je te veux : 22
 Mercury : 98, 238
 Parade : 43, 44, 82-84, 133, 134, 240
 Pièces montées : 122
 Poudre d'or : 22
 Préludes flasques pour un chien : 85
 Sarabande n°2 : 84
 Socrate : 134
 Tapisserie en fer forgé : 119
 Teintures de Cabinet Préfectoral : 119
 Tendrement : 22
 Vexations : 120
SATIE, Conrad : 42
SAUGUET, Henri : 18, 37, 57, 65, 67, 81, 182, 207
 Forains (les) : 182
SCHAEFFNER, André : 14, 27
SCHENKER, Heinrich : 4
SCHMIDT, Carl B. : 114

SCHMITT, Florent : 81, 83
 SCHLOEZER (de), Boris : 111
 SCHNELLER, Ed : 142
 SCHOENBERG, Arnold : 3, 4, 33, 44, 55, 56, 57, 60, 212, 214, 225, 239, 240
 Erwartung : 3
 Pierrot lunaire : 44, 56, 57, 58, 60
 SCHUBERT, Franz : 27, 28
 SCHUMANN, Robert : 43
 Carnaval op. 9 : 43
 SCOTTO, Vincent : **15**, 16, 17, 97, 151, 152
 Petite Tonkinoise (la) : 16, 151, 152, 159, 162
 SELVA, Blanche : 212
 SERT, Misia : 47, 148, 168
 SEURAT, Georges : 43
 SEVERAC (de), Déodat : 212
 SIENKIEWICZ : 212
 SIMON, Yannick : 70
 SORDET, Dominique : 208
 SOUTZO, Hélène : **168**
 SPAHN, Adolph : 154
 Viens poupoule : 154, 155, 159, 162
 STOCKHAUSEN, Karlheinz : 4
 STRAKA, Georges : 169-171
 STRAUSS, Johann : 137, 148
 STRAUSS, Richard : 4, 44
 Vier letzte Lieder : 4
 STRAVINSKY, Igor : 4, 29, 33, 44, 46, 49, 54, 60, 81, 83, 84, 86, 111, 121, 122, 148, 159, 160, 167, 195, 198, 206-208, 210, 213, 219, 239-241, 252
 Appollon : 83
 Baiser de la fée (le) : 83
 Dances concertantes : 213
 Etude pour pianola : 121
 Histoire du soldat (l') : 4
 Mavra : 83
 Noces : 44, 213
 Petrouchka : 44, 83, 212
 Piano Rag Music : 240
 Pulcinella : 83, 206
 Quatre chants russes : 121
 Rossignol (le) : 83
 Sacre du printemps (le) : 82, 83
 Scènes de ballet
 Trois Poèmes de la lyrique japonaise : 195

T

TAILLEFERRE, Germaine : 4, 33, 55, 64, 80, 81
 TCHAIKOVSKI, Piotr Illich : 28, 29, 31
 TEMPLIER, Pierre-Daniel : 42
 TERRASSON, Jacky : 225
 TERRY, Sonny : **49**

THARAUD, Alexandre : 230
THIRACHE, Julien : 169, 170
THOREZ, Maurice : 64
TITIEN, Vecellio : 44
TOULOUSE-LAUTREC (de), Henri : 43, 228
TRÉBITSCH, Alexandre : 154

V

VACHER, Emile : 167
VARESE, Edgard : 4, 198
 Intégrales : 4
 Ionisation : 198
VAURABOURG, Andrée : 42
VELLY, Jean-Jacques : 60
VERDI, Giuseppe : 23, 37, 213
VERLAINE, Paul : 36
VICTORIA, Tomas Luis de : 39
 Motet de la semaine sainte : 39
VIDAL, Paul : **212**
VILLARD, Georges : 151
VILMORIN (de), Louise : 155, 200
VINES, Ricardo : 78, 81, 212
VOLTERRA : 47
VUILLERMOZ, Emile : 8, 60, 81, 214, 215

W

WACHS, Paul-Etienne : **37**
WAGNER, Richard : 23, 32, 33, 51, 82, 84-86, 207
 Crépuscule des dieux (le) : 211
WALECKX, Denis : 114
WATTEAU, Antoine : 100, 101, 237
 Embarquement pour Cythère (l') : 100, 237
 Isle de Cythère (l') : 100, 237
 Pèlerinage à l'isle de Cythère : 100
WEBER, Carl Maria von : 31
WEBERN, Anton : 56, 57
WELLESZ, Egon : **56**
WEILL, Kurt : 18, 186
 Complainte de la Seine : 186
 Nanas Lied : 186
WIÉNER, Jean : 47, 48, 57, 58, 59, 60, 81, 82, 121, 167, 240
 Concerto pour accordéon : 167
 Sonatine syncopée : 240
WOODGATE, Leslie : **71**

Y

YVAIN, Maurice : **16**

Z

ZAY, Jean : 65

ZEMPLINSKY, Alexander von : 212

ZOLA, Emile : 17

Table des exemples musicaux et des illustrations

Exemple 1 : Claude Debussy, « Doctor Gradus ad parnassum », <i>Children Corner</i> (1906-1908), Paris, Durand, 1908, p. 5.....	22
Exemple 2 : Francis Poulenc, <i>Le Bal masqué</i> (1932), Paris, Salabert, 1932, p. 10.....	24
Exemple 3 : Francis Poulenc, <i>Le Bal masqué</i> (1932), Paris, Salabert, 1932, p. 18.....	24
Exemple 4 : Francis Poulenc, <i>Les Mamelles de Tirésias</i> (1938-1944), réduction pour piano et chant, Paris, Heugel, 1947, p. 74-75.....	36
Exemple 5 : Francis Poulenc, <i>Les Mamelles de Tirésias</i> (1938-1944), réduction pour piano et chant, Paris, Heugel, 1947, p. 87.....	45
Exemple 6 : Francis Poulenc et Arnold Schoenberg, dans Francis Poulenc et Stéphane Audel, <i>Moi et mes amis</i> , face à la p. 193.....	56
Exemple 7 : Affiches des Concerts Wiéner, dans Jean Wiéner, <i>Allegro appassionato</i> , p. 50.....	59
Exemple 8 : Francis Poulenc, <i>Figure humaine</i> (1943), cantate pour double chœur mixte <i>a cappella</i> sur des poèmes de Paul Eluard, Paris, Salabert, 1959, p. 82.....	72
Exemple 9 : Francis Poulenc, <i>Le Bal masqué</i> , 1932, Paris, Salabert, 1932, page de garde ...	89
Exemple 10 : Francis Poulenc, <i>Sonate pour flûte et piano</i> (1957), London, Chester, 1994, p. 10.....	94
Exemple 11 : Francis Poulenc, « Novelette en mi mineur » (1959), <i>Three Novelettes for piano</i> , Londres, Chester Music, 1999, p. 12.....	96
Exemple 12 : Francis Poulenc, « Novelette en do majeur » (1927), <i>Three Novelettes for piano</i> , Londres, Chester Music, 1999, p. 3.....	100
Exemple 13 : Francis Poulenc, <i>Embarquement pour Cythère</i> (1951), Paris, Eschig, 1952, p. 1.....	102
Exemple 14 : Francis Poulenc, « Prélude et air de bravoure », <i>Le Bal masqué</i> (1932), Paris, Salabert, 1932, p. 19.....	104
Exemple 15 : Francis Poulenc, <i>La Dame de Monte-Carlo</i> (1961), Paris, Ricordi, 1961, p. 11.....	105
Exemple 16 : Francis Poulenc, <i>Les Mamelles de Tirésias</i> , scène 5, Acte 1 (1938-1944), réduction pour piano et chant, Paris, Heugel, 1947, p. 34.....	106
Exemple 17 : Francis Poulenc, « Fêtes galantes », <i>Deux Poèmes de Louis Aragon</i> (1943), dans Francis Poulenc, <i>Intégrale des mélodies et chansons publiées aux éditions Salabert</i> , Paris, Salabert, 2001, p. 167.....	108
Exemple 18 : Francis Poulenc, « Malvina », <i>Le Bal masqué</i> (1932), Paris, Salabert, 1932, p. 31.....	113
Exemple 19 : Francis Poulenc, <i>Les Mamelles de Tirésias</i> , scène 1, Acte I (1938-1944), manuscrit, BnF, 1945, p. 70.....	115
Exemple 20 : Francis Poulenc, <i>La Dame de Monte-Carlo</i> (1961), Paris, Ricordi, 1961, p. 19.....	117
Exemple 21 : Francis Poulenc, « Ouverture », <i>Le Gendarme incompris</i> (1920-1921), Paris, Salabert, 1988, p. 3.....	123
Exemple 22 : Francis Poulenc, « Vous n'écrivez plus ? », <i>Parisiana</i> (1954) dans Francis Poulenc, <i>Intégrale des mélodies et chansons publiées aux éditions Salabert</i> , Paris, Salabert, 2001, p. 186.....	125
Exemple 23 : Francis Poulenc, « Finale », <i>Le Bal masqué</i> (1932), Paris, Salabert, 1932, p. 58-59.....	127

Exemple 24 : Francis Poulenc, <i>Les Mamelles de Tirésias</i> , scène 1, Acte I (1938-1944), manuscrit, BnF, 1945, p. 43-44.....	129
Exemple 25 : Francis Poulenc « Mouvement perpétuel n° 3 » (1918), <i>Mouvements perpétuels for piano</i> , Londres, Chester Music, 1990, p. 5.....	131
Exemple 26 : Francis Poulenc « Mouvement perpétuel n° 3 » (1918), <i>Mouvements perpétuels for piano</i> , Londres, Chester Music, 1990, p. 6-7	133
Exemple 27 : Francis Poulenc, « Le Discours du Général » (1920), <i>Les Mariés de la Tour Eiffel</i> , spectacle de Jean Cocteau, musique du Groupe des Six, Paris, Salabert, 1975, p. 27-28	136
Exemple 28 : Francis Poulenc, « Finale », <i>Le Bal masqué</i> (1932), Paris, Salabert, 1932, p. 66-67	140
Exemple 29 : Francis Poulenc, <i>Les Mamelles de Tirésias</i> , scène 1, Acte I (1938-1944), manuscrit, BnF, 1945, p. 47	143
Exemple 30 : Francis Poulenc, « Finale », <i>Le Bal masqué</i> (1932), Paris, Salabert, 1932, p. 54	151
Exemple 31 : Vincent Scotto, « La Petite Tonkinoise » (1902), dans <i>Un siècle de chanson française, 1879-1919</i> , Paris, C.S.D.E.M., 2003, n° 203	152
Exemple 32 : Francis Poulenc, « Finale », <i>Le Bal masqué</i> (1932), Paris, Salabert, 1932, p. 61	153
Exemple 33 : Adolf Spahn, « Viens Poupoule » (1902), dans <i>Un siècle de chanson française, 1879-1919</i> , Paris, C.S.D.E.M., 2003, n° 157.....	154
Exemple 34 : « Lettre de Jean Cocteau adressée au compositeur en juillet 1922 », dans Francis Poulenc, <i>Correspondance 1915-1963</i> , p. 165	156
Exemple 35 : Francis Poulenc, « Rondeau à la française », <i>Concerto pour orchestre</i> (1949), Paris, Salabert, 1950, p. 131	158
Exemple 36 : Francis Poulenc, « Finale », <i>Le Bal masqué</i> (1932), Paris, Salabert, 1932, p. 74	173
Exemple 37 : Francis Poulenc, « Entracte » <i>Les Mamelles de Tirésias</i> (1938-1944), réduction pour piano et chant, Paris, Heugel, 1947, p. 78	174
Exemple 38 : Francis Poulenc, <i>Toréador</i> (1918), dans Francis Poulenc, <i>Intégrale des mélodies et chansons publiées aux éditions Salabert</i> , Paris, Salabert, 2001, p. 5	177
Exemple 39 : Francis Poulenc, <i>Toréador</i> (1918), dans Francis Poulenc, <i>Intégrale des mélodies et chansons publiées aux éditions Salabert</i> , Paris, Salabert, 2001, p. 5	177
Exemple 40 : Francis Poulenc, <i>Toréador</i> (1918), dans Francis Poulenc, <i>Intégrale des mélodies et chansons publiées aux éditions Salabert</i> , Paris, Salabert, 2001, p. 7	178
Exemple 41 : Francis Poulenc, <i>Les Chemins de l'amour</i> (1940), Paris, Max Eschig, 1945, p.1	180
Exemple 42 : Francis Poulenc, <i>Les Chemins de l'amour</i> (1940), Paris, Max Eschig, 1945, p. 3.....	181
Exemple 43 : Francis Poulenc, <i>Le Disparu</i> (1918), dans Francis Poulenc, <i>Intégrale des mélodies et chansons publiées aux éditions Salabert</i> , Paris, Salabert, 2001, p. 171	183
Exemple 44 : Francis Poulenc, « Pavane », <i>Suite française d'après Claude Gervaise</i> (1935), Paris, Durand, 1935, p. 4.....	189
Exemple 45 : Francis Poulenc, « Petite ronde », <i>Villageoises, petites pièces enfantines</i> (1933), Paris, Salabert, 1998, p. 9	190
Exemple 46 : Francis Poulenc, « Petite ronde », <i>Villageoises, petites pièces enfantines</i> (1933), Paris, Salabert, 1998, p. 9	191
Exemple 47 : Francis Poulenc, « Petite ronde », <i>Villageoises, petites pièces enfantines</i> (1933), Paris, Salabert, 1998, p. 9.....	192

Exemple 48 : Francis Poulenc, « Cadence », <i>Les Soirées de Nazelles</i> (1930-1936), Paris, Durand, 1937, p. 25.....	192
Exemple 49 : Francis Poulenc, « Toccata », <i>Trois Pièces</i> (1928), Paris, Heugel, 1931, p. 11	193
Exemple 50 : Francis Poulenc, « Caprice italien », <i>Napoli</i> , (1922-1925), Paris, Salabert, 1925, p. 12.....	194
Exemple 51 : Francis Poulenc, « Caprice italien », <i>Napoli</i> , (1922-1925), Paris, Salabert, 1925, p. 14.....	194
Exemple 52 : Francis Poulenc, <i>Concerto en ré mineur pour deux pianos et orchestre</i> (1932), Paris, Salabert, 1996, p. 27	196
Exemple 53 : Francis Poulenc, « Violon », <i>Fiançailles pour rire</i> (1939), dans Francis Poulenc, <i>Intégrale des mélodies et chansons publiées aux éditions Salabert</i> , Paris, Salabert, 2001, p. 146	201
Exemple 54 : Francis Poulenc, « Valse Tyrolienne », <i>Villageoises, petites pièces enfantines</i> (1933), Paris, Salabert, 1998, p. 2.....	202
Exemple 55 : Francis Poulenc, « Valse Tyrolienne », <i>Villageoises, petites pièces enfantines</i> (1933), Paris, Salabert, 1998, p. 3.....	202
Exemple 56 : Francis Poulenc, <i>La Dame de Monte-Carlo</i> (1961), réduction piano et chant, Paris, Ricordi, 1961, p. 2-3	220
Exemple 57 : Francis Poulenc, <i>La Dame de Monte-Carlo</i> (1961), réduction piano et chant, Paris, Ricordi, 1961, p. 6-7	223
Exemple 58 : Francis Poulenc, <i>Les Mamelles de Tirésias</i> (1938-1944), réduction pour piano et chant, Heugel, 1947, p. 18	224
Exemple 59 : Denise Duval, dans Francis Poulenc et Stéphane Audel, <i>Moi et mes amis</i> , face à la p. 64.....	232
Exemple 60 : Francis Poulenc et Pierre Bernac, dans Francis Poulenc et Stéphane Audel, <i>Moi et mes amis</i> , face à la p. 65.....	233

Table des matières

Remerciements.....	2
Introduction.....	3
1. Musiques savantes et populaires selon Poulenc.....	14
1.1. Son « folklore » et son « exquise mauvaise musique »	15
1.1.1. La chanson parisienne et le bal musette.....	15
1.1.2. La musique légère.....	28
1.2. Métissages musicaux vus par Poulenc.....	38
1.2.1. La musique espagnole et les compositeurs du XX ^e siècle.....	38
1.2.2. La musique moderne française : l'influence du cirque et de la foire.....	41
1.2.3. Le jazz.....	46
1.3. Musiciens et engagement politique dans la première moitié du XX ^e siècle.....	50
1.3.1. Contexte social et artistique.....	51
1.3.2. Poulenc et la politique.....	63
2. Les Six et Satie.....	78
2.1. Le Groupe des Six.....	79
2.1.1. Les influences de Cocteau et Satie.....	80
2.1.2. De l'influence des Six à un style plus personnel	92
2.2. Le style à l'emporte pièce chez Poulenc.....	98
2.2.1. Des mélodies vigoureusement tonales.....	99
2.2.2. Des orchestrations claires et brillantes.....	109
2.2.3. Un discours en « mouvement perpétuel ».....	118
2.2.4. L'influence des musiques de foire.....	133
3. Imprégnation d'éléments populaires dans l'œuvre de Poulenc	147
3.1. Des portraits de music-hall	147
3.1.1. Des thèmes populaires déguisés.....	150
3.1.2. Des rythmes de danse.....	163
3.1.3. Des effets vocaux inspirés par la gouaille parisienne	168
3.1.4. L'influence de la chanson	175
3.2. Quelques touches de folklore et d'exotisme	184
3.2.1. La France	185
3.2.2. La Méditerranée.....	192
3.2.3. L'Orient.....	195
3.2.4. Autres pays.....	199
4. Métissage chez Poulenc : présence et limite.....	205
4.1. Néoclassicisme et musique populaire	206
4.1.1. Une idéologie.....	206
4.1.2. Un langage accessible.....	210
4.2. Le complexe d'une formation non académique.....	211
4.3. Une musique « savante populaire »	217
4.3.1. Un langage harmonique proche du jazz.....	217
4.3.2. Des mélodies nécessitant des voix travaillées	226
4.4. Entre gouaille et aristocratie	233
4.5. Etablir des « camps » : affirmer son appartenance au monde « savant »	239
Conclusion	246
Annexes.....	256
Sources.....	297
Bibliographie.....	303

Index	308
Table des exemples musicaux et des illustrations.....	325
Table des matières.....	328

Francis Poulenc et la musique populaire

Francis POULENC (1899-1963) a été particulièrement influencé par la musique populaire de son époque. Pour étudier cet aspect de son œuvre, notre recherche s'appuiera sur la production musicale du compositeur, sur ses nombreux témoignages (correspondances, émissions radiophoniques et divers écrits) et sur tous les documents liés à la création et à la réception de ses œuvres.

Le compositeur du *Bal masqué* n'imitait pas la musique populaire mais en empruntait quelques éléments : tel un peintre, il réalisait des « portraits de music-hall ». Afin d'apprécier cette imprégnation, nos analyses portent sur différents paramètres musicaux : la mélodie, le rythme, l'harmonie, les structures, l'orchestration et la vocalité. La finalité de notre travail s'inscrivant dans des perspectives socioculturelles, l'analyse de ces aspects techniques ne se dissocie pas du contexte historique lié au compositeur et plus largement au Groupe des Six. Mots-clés : bal musette, Cocteau, France, Groupe des Six, musique, populaire, Poulenc, Satie, savant.

Francis Poulenc and the popular music

The composer Francis Poulenc (1899-1963) was particularly influenced by the popular music of his time. In order to study this very specific aspect of his works, our research will take into account the musical production of the composer, his personal testimonies (such as correspondence, radio programs and various pieces of writing) and all documents related to the creation and reception of his works.

When composing *Bal Masqué* (The Masked Ball) the composer's aim was not to copy popular music but just to make use of some of its characteristics. Just like a painter he created what he would call 'portraits de music-hall' ('Music-hall portraits'). For this impregnation to be fully appreciated, our analyses will tackle different musical parameters such as melody, rhythm, harmony, structures, orchestration and vocal effects. The purpose of our research involving socio-cultural perspectives, the analysis of those technical aspects cannot be dissociated from the historical context relative to the composer and, to a wider extent, to the 'Groupe des Six'.

Key words: popular dance with accordion music, Cocteau, France, 'Groupe des Six', music, popular, Poulenc, Satie, scholarly.

ECOLE DOCTORALE V (ED 0433) CONCEPTS ET LANGAGES

EA 206 Observatoire Musical Français (OMF)