

PIERRE BERNAC

FRANCIS POULENC
ET SES MÉLODIES

Préface d'Henri SAUGUET

Quelques mots... par Bernard GAVOTY

BUCHET • CHASTEL

PRÉFACE

D'HENRI SAUGUET

La profonde connaissance qu'il avait de la poésie et l'amour-passion qu'il lui portait ont conduit Francis Poulenc à écrire une somme de mélodies qui constitue une part essentielle et particulièrement importante de son œuvre. Leur originalité savoureuse, leur charme expressif, l'esprit qui les anime, l'art avec lequel il a traité la voix, les ont, dès leur création, placées parmi les manifestations les plus inspirées de l'école française du chant, qui a produit une suite de chefs-d'œuvre incontestable et forme, sans doute, un apport entre tous personnel et enrichissant à la voix humaine traitée dans ses pouvoirs lyriques. Elle est ici environnée d'un paysage pianistique singulièrement éloquent et évocateur qui soutient et enveloppe le chant et établit avec lui un dialogue qui, dans son émouvante intimité, atteint les sources même de l'art poétique.

Sur les étapes de son travail, de la rencontre avec le poème jusqu'à ce moment où il se substituait au poète pour « aller au-delà des mots », comme disait Claude Debussy, Francis Poulenc s'est expliqué dans son *Journal de mes mélodies* dont la lecture est infiniment intéressante et instructive.

Pierre Bernac, pour lequel il a écrit un grand nombre d'entre elles, qui a été l'interprète privilégié du musicien, avec lequel il a formé une équipe célèbre, qui a parcouru le monde avec un succès constant, a compris qu'il se devait de révéler les nécessaires recettes de leur interprétation.

La grande variété des sentiments exprimés, les multiples couleurs d'une palette sonore extrêmement subtile, les sauts d'humeur, les grands élans expressifs, la mélancolie indicible succédant à la gaieté turbulente, le recueillement mystique à la sensualité, la confiance à la fantaisie truculente, exigent pour être fidèlement traduits une parfaite connaissance des moyens à employer, des écueils à éviter, des chemins à parcourir, des routes à baliser : tout un itinéraire précis, toute une série de recommandations dont la nécessité apparaît à l'étude de ces textes musicaux, à l'apparence si franche et naturelle et dont la complexité se révèle à mesure qu'on les connaît mieux.

Aux interrogations que se pose l'interprète anxieux de bien exprimer l'art du musicien, voici les réponses souhaitées. Elles émanent de celui dont Francis Poulenc lui-même a dit : « C'est grâce à notre association que j'ai écrit tant de mélodies que personne ne chantera jamais mieux que Bernac, qui connaît les moindres secrets de ma musique. »

Ce livre est donc le guide indispensable et attendu, certes. Il est plus que cela encore : il est l'écho fidèle et tout encore résonnant du créateur dans sa pensée la plus sensible et la plus exigeante. Il résume, analyse, rend évidente les raisons d'une ligne, d'un intervalle, d'un soupir, d'une respiration, d'un accord. Il restitue la miraculeuse entente du compositeur et de son interprète et par cela ajoute une dimension nouvelle

à la connaissance profonde d'un des musiciens les plus authentiques, les plus séduisants, les plus caractéristiques de l'art musical français contemporain.

Henri SAUGUET.

QUELQUES MOTS...

PAR BERNARD GAVOTY

Après Sauguet et Bernac, que pourrais-je ajouter au visage de Poulenc? Trop de choses – ou rien du tout –, l'essentiel ayant été parfaitement dit.

Sinon que j'ai fait, en compagnie de Poulenc, quatre-vingts conférences dialoguées, en l'espace de cinq ou six ans, dans les pays de langue française. Pour beaucoup de ces entretiens publics – tous différents les uns des autres et systématiquement improvisés, Poulenc se refusant à suivre le moindre plan –, Denise Duval nous accordait le charme de sa présence et le tribut de sa voix. L'inoubliable créatrice des trois opéras de Poulenc, écrits pour celle qu'il nommait tendrement « la Duval », faisait toujours référence à Bernac pour l'interprétation des mélodies.

À combien de concerts de l'éblouissant « tandem » avons-nous assisté côte à côte, Denise et moi? Fait curieux : on n'avait pas l'impression d'un auteur accompagnant sa musique et d'un interprète privilégié, mais d'une œuvre née d'une symbiose. Poulenc avait trouvé en Bernac le traducteur infaillible de sa nature si diverse. Non content de chanter Poulenc, notre ami Pierre stimulait son imagination.

Henri Sauguet met à bon droit l'accent sur la spontanéité avec laquelle Poulenc passe, sans effort, « du recueillement mystique à la sensualité ». Je crois entendre Poulenc commenter cette variété de style qui lui était propre : « C'est qu'en fait, mon bon ami, je n'ai qu'une seule plume et qu'un seul cœur, ondoyant et divers ! Toutes proportions gardées, Bach ne fait pas autre chose : qu'il parle à sa pipe, ou qu'il s'adresse à Dieu, c'est avec les mêmes harmonies, le même contrepoint, les mêmes tours de phrases ; seule, l'intention diffère. Tenez, relisez, dans *Les Mamelles de Tirésias*, le chœur des marchands de journaux à Zanzibar :

*puisque la scène se passe à Zanzibar,
autant que la Seine passe à Paris...*

et substituez aux folies d'Apollinaire un texte de la liturgie catholique. Pas une note à changer pour aller du rire à l'émotion... » Poulenc avait raison.

Tel il était, dans la vie comme en face de ses œuvres. Ainsi l'ai-je vu pleurer de joie à la générale des *Mamelles* et sangloter pour de bon à une répétition de *La Voix humaine* – non pas du tout par narcissisme, mais parce qu'il revivait, dans sa musique écrite et livrée à la foule, la verve ou la passion qui l'avaient animé en la composant.

Cher Francis, rieur ou accablé, qu'il était bon le temps où, sur le point d'entrer en scène, vous me nasonniez à l'oreille : « Ouvrez le feu : je n'ai jamais su commencer – mais j'ai l'art de n'en plus finir ! Dites ce que vous voulez, mais arrangez-vous, au bout de cinq minutes, pour articuler le nom de Piaf, et laissez-moi faire un numéro : je crois tenir quelque chose de bon... » Vous cligniez gentiment de l'œil, nous nous avan-

cions côte à côte, prenions place dans nos fauteuils, et le tour était joué!

Comme il l'est – par magie, semble-t-il – quand on entend à la suite *Figure humaine* et les *Chansons gaillardes*, après les avoir vues revivre sous la plume de Pierre Bernac!

Bernard GAVOTY, 1978.

INTRODUCTION

Il y a maintenant quelques années que Francis Poulenc nous a quittés et, avant de le suivre moi-même au royaume des ombres, j'ai souhaité écrire ce petit ouvrage qui n'a d'autre ambition que de servir de guide aux chanteurs et aux pianistes qui ont la curiosité de ses mélodies et le désir de les interpréter.

Les deux tiers de ces mélodies ont été écrites pour les concerts que nous avons donnés avec Francis Poulenc; nous les avons créées ensemble et nous les avons interprétées bien des fois, pendant les vingt-cinq ans de notre collaboration. Quant aux mélodies écrites pour voix de femme, je les ai souvent enseignées, même du vivant du compositeur, car il n'aimait pas beaucoup faire travailler, fût-ce sa propre musique, et il disait souvent aux chanteuses qui venaient le trouver : « Allez donc voir Bernac, il vous dira mieux que moi ce qu'il faut faire. »

Il me semble donc que sa mémoire me fait un devoir d'écrire ces lignes pour transmettre non seulement la connaissance que j'ai de ses mélodies, mais aussi, j'oserai dire, notre commune expérience. Elles donnent des indications sur l'exécution de ces mélodies et même quelques suggestions

sur leur interprétation, dont on peut être assuré qu'elles sont conformes à son goût et à son désir.

Francis Poulenc était, incontestablement, le plus grand compositeur de mélodies de son temps, ce qui a été souvent affirmé par la critique internationale et se confirme de plus en plus avec le jugement que donne le recul des années. De son propre aveu, ses mélodies occupaient une place primordiale dans son œuvre. Je n'en veux pour preuve qu'un manuscrit qu'il avait éprouvé le besoin d'écrire et qu'il m'a laissé : *Journal de mes mélodies* (paru aux éditions Bernard Grasset et malheureusement épuisé). Je le citerai souvent dans ce petit ouvrage, où, d'ailleurs, je laisserai parler Poulenc le plus souvent possible.

Je ne suis pas, hélas ! un écrivain et les commentaires que je ferai auront au moins cet avantage d'être exempts de toute « littérature ». Je ne suis pas non plus un musicologue et ce n'est jamais sous l'angle de l'analyse musicale que j'étudierai ces mélodies. Je donnerai seulement le point de vue d'un interprète, qui les a souvent chantées et toujours aimées. Poulenc ne disait-il pas : « Surtout n'analysez pas ma musique, aimez-la. »

Le premier chapitre de ce livre est une biographie de Francis Poulenc et une esquisse de sa personnalité, avec quelques souvenirs personnels. Les deux chapitres suivants sont consacrés à des remarques générales sur la composition des mélodies, sur leur exécution et leur interprétation. Elles sont ensuite étudiées, groupées par chapitres consacrés aux différents poètes qui les ont inspirées et précédés d'une très courte biographie de ces poètes.

On trouvera enfin la liste de toutes les mélodies, classées dans l'ordre de leur composition avec l'indication de leur tessiture.

CHAPITRE PREMIER

FRANCIS POULENC, L'HOMME

Francis Poulenc est né le 7 janvier 1899, à Paris, 2 place des Saussaies, à quelques pas de l'Élysée. Dans un immeuble cossu, ses parents habitaient un appartement qui, comme le montrent des photographies, était, suivant le goût de l'époque, abondamment garni de meubles capitonnés, de rideaux drapés et de plantes vertes. Son père, M. Émile Poulenc, dirigeait avec ses deux frères une affaire de produits chimiques qui, d'extension en extension, est devenue de nos jours la puissante société Rhône-Poulenc, une des plus grosses affaires d'Europe.

Les Poulenc sont originaires de l'Aveyron, une superbe région du centre-sud de la France. Il y a à Espalion une rue Poulenc qui ne perpétue pas la mémoire du musicien, mais celle d'un de ses ancêtres, notabilité locale. Les Aveyronnais, en raison même du caractère sauvage et tourmenté de leur pays, sont une race sérieuse, travailleuse et bien souvent attachée à la foi catholique. « Mon père, disait Francis, était, sans étroitesse, magnifiquement croyant. »

M. Émile Poulenc, qui ne jouait d'aucun instrument, aimait cependant beaucoup la musique; il était un fidèle des Concerts Colonne et ne manquait pas une première à l'Opéra

ou à l'Opéra-Comique. Mais ses « dieux » étaient Beethoven, Berlioz, Franck, et il n'a guère transmis à son fils ses goûts musicaux.

C'est son hérédité maternelle qui a le plus marqué Francis Poulenc ; c'est d'elle qu'il tenait non seulement la plupart des traits de son caractère, mais aussi tous ses dons artistiques. Sa mère, Jenny Royer, était d'une famille purement parisienne depuis de nombreuses générations, ce qui est assez rare. Famille d'artisans tapissiers, ébénistes, bronziers, etc., qui avait toujours aimé tous les arts : littérature, peinture, théâtre, musique.

Les Royer étaient purement hédonistes et non pas hostiles, mais totalement indifférents à la religion. « L'oncle Papoum », frère de M^{me} Poulenc, en était assez bien le type. Il appartenait à une race aujourd'hui disparue, celle de « boulevardier ». Détestable peintre amateur (dans le style de Toulouse-Lautrec), il était féru de théâtre, hantait les coulisses et s'était lié d'amitié avec plusieurs comédiens et chanteurs célèbres. Lorsqu'il venait voir sa sœur, leur conversation fascinait Francis qui, tout en feignant de jouer sous la table avec son chemin de fer mécanique, n'en perdait pas un mot.

Les vacances se passaient dans la propriété de la grand-mère Royer, à Nogent-sur-Marne, dans la toute proche banlieue de Paris, mais, pour cette famille si purement parisienne, cela représentait la vraie campagne. Les bords de la Marne étaient garnis de guinguettes et de bals musette où, les beaux dimanches, le bon peuple de Paris venait danser au son de l'accordéon. Dès son enfance, Francis a ressenti la poésie particulière de cette gaieté triviale et il l'a évoquée dans plusieurs de ses œuvres.

M^{me} Poulenc jouait du piano avec une technique d'amat-
teur, mais « elle était douée d'un sens musical impeccable
et d'un ravissant toucher ». Ses musiciens préférés étaient
Mozart, Chopin, Schubert, Schumann. « Mais dénuée de tout
snobisme artistique, elle se permettait parfois ce qu'elle appe-
lait « ses petites fantaisies », à savoir quelques pièces de Grieg
ou même la *Romance* de Rubinstein », ce que Francis appelait
l'« adorable mauvaise musique ».

Elle s'aperçut bien vite que son fils n'avait qu'une passion :
celle de jouer du piano. Dès l'âge de quatre ou cinq ans, elle
commença à le faire travailler. Puis il eut comme professeur
une excellente répétitrice de M^{lle} Boutet-de-Monvel, nièce de
César Franck. « Quand je repense à mon enfance, je me vois
toujours devant un piano », dit Francis Poulenc qui, en déchif-
frant ou en écoutant de la musique, allait d'émerveillement en
émerveillement : « Un jour j'ai découvert *Le Voyage d'hiver* de
Schubert et tout à coup quelque chose de très profond dans
ma vie fut changé. Surtout cet étonnant "*Die Nebensonnen*"
qui garde toujours pour moi le même pouvoir émotif. »

Il a le « coup de foudre » et la révélation de Debussy en
entendant *Danse sacrée et danse profane* pour harpe et
orchestre à cordes. Rentré chez lui il essaie de retrouver au
piano les étonnantes et subtiles harmonies qu'il a entendues.

C'est sans doute vers cette époque qu'il faut situer la scène
suivante : se trouvant avec sa mère, dans un magasin de la rue
Tronchet, au coin de la place de la Madeleine, ils virent tout
à coup entrer Debussy et sa femme. Ils les connaissaient de
vue, pour les apercevoir de loin aux répétitions des Concerts
Colonne. Profitant d'un moment d'inattention, le petit
Francis put toucher la coiffe du chapeau de Debussy, posé sur

un fauteuil. « Si j'avais osé, je l'aurais embrassée » dit-il, en racontant cet acte de dévotion.

Dans les années qui suivirent, il fit une autre et frappante découverte, celle de l'œuvre de Stravinski, *L'Oiseau de feu*, puis *Petrouchka* et enfin *Le Sacre du printemps*.

Le petit Francis s'essaie à la composition : des préludes pour piano, d'« une incroyable complexité » sous l'influence de Debussy. Un certain *Processionnal pour la crémation d'un mandarin*, visiblement inspiré du *Rossignol* de Stravinski.

M^{me} Poulenc aurait souhaité que son fils entrât au Conservatoire, mais M. Émile Poulenc, en bon industriel, insista pour qu'il continue ses études classiques et, la guerre ayant éclaté pendant qu'il passait ses premiers examens, il dut bientôt endosser l'uniforme. Il est permis de regretter qu'une certaine base de formation musicale lui ait toujours manqué. Comme compositeur, il était un autodidacte. La guerre finie, il était en effet trop tard pour qu'il entre au Conservatoire et ce n'est que de 1921 à 1924 que, ayant voulu approfondir ses connaissances techniques, il travailla sous la direction de Charles Kœchlin, qui fut d'ailleurs pour lui un maître excellent et clairvoyant.

*

Heureusement, dès qu'il eut quatorze ans, Francis fut confié au pianiste Ricardo Viñes, artiste et homme admirable, le seul grand virtuose qui, à l'époque, jouât Debussy, Ravel, Falla. L'écrivain Léon-Paul Fargue, qui le connaissait intimement, a écrit : « Trois mots semblaient exclus à tout jamais de son cœur et de son vocabulaire; trois vilains mots

qui n'avaient même pas de sens pour lui : intrigue, arrivisme, concession. » Et voici comment Francis décrit son cher Viñes : « C'était un homme exquis, un étrange hidalgo avec de 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, facteur essentiel de la musique moderne, personne ne l'enseignait mieux que lui. Il arrivait à jouer clair dans un flot de pédales ! Et quelle science du staccato opposé à un legato absolu ! » C'est l'enseignement de Viñes qui a fait de Poulenc le remarquable pianiste qu'il est devenu. Mais quand celui-ci répétait sans cesse : « Je lui dois tout ! » il voulait dire aussi qu'il lui devait son premier envol musical.

Car non seulement Viñes a été l'excellent interprète de ses premières œuvres pour piano, mais c'est par lui qu'il a connu deux artistes : Erik Satie et Georges Auric, qui, à des titres divers, ont eu une influence primordiale sur les débuts de sa carrière de compositeur, et c'est par eux qu'il connut les autres musiciens de son époque et de sa génération, notamment ceux qui, avec lui, ont formé ce qu'on a appelé le « groupe des Six » : Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Durey et Germaine Tailleferre.

Ce groupe a été baptisé ainsi par le critique Henri Collet simplement parce que leurs œuvres étaient exécutées dans les mêmes concerts, ceux, entre autres, organisés par Félix Delgrange à Lyre et Palette et par Jane Bathori au Vieux-Colombier. Cette dernière, chanteuse merveilleusement musicienne, a été une ardente propagandiste de la musique nouvelle. Elle fut la première interprète de Debussy, Ravel, Roussel, Satie et bien d'autres encore. Elle chantait leurs

œuvres en s'accompagnant admirablement au piano. C'est grâce à elle que les premières œuvres de Poulenc ont été jouées et qu'elles eurent, d'emblée, un étonnant succès : *La Rhapsodie nègre*, les *Mouvements perpétuels*, etc.

Mais le groupe des Six n'a en aucune façon été une « école » ou un « mouvement ». Les six musiciens qui le composaient étaient simplement un groupe d'amis et ils le sont toujours restés. Tout au plus peut-on dire qu'ils réagissaient tous contre la « musique qui s'écoute la tête dans les mains », contre les « nuées wagnériennes », contre les « brouillards debussystes ». Leur porte-parole, leur « chroniqueur poétique », bien plus que leur théoricien, fut Jean Cocteau, notamment dans l'éphémère manifeste que fut *Le Coq et l'Arlequin* qui défendait l'esthétique d'Erik Satie. Mais si Poulenc, dans ses toutes premières œuvres, fut profondément influencé par cette esthétique, les goûts et les tendances musicales des six musiciens demeurèrent bien différents. Leur réaction commune, à l'époque, fut cependant salutaire, puisque, par la suite, elle permit à chacun d'eux de prendre sa propre personnalité.

On peut s'étonner d'une réaction antidebussyste de la part de Poulenc. Il est très net à ce sujet : « En dépit d'une crise antidebussyste par autodéfense à l'époque où j'ai connu Satie, en 1917, Debussy est toujours resté le musicien que je préfère après Mozart. Je ne peux me passer de sa musique. C'est mon oxygène. D'ailleurs la réaction des Six était dirigée contre le debussysme, et non contre Debussy. Il faut toujours renier, pour un temps, à vingt ans, ce qu'on a idolâtré, de peur de se couvrir de lierre. »

*

Depuis son enfance, Francis était lié d'amitié avec une jeune fille d'une intelligence et d'une culture exceptionnelle : Raymonde Linossier, qui malheureusement devait disparaître très jeune. Elle fut le « véritable ferment intellectuel de son adolescence » et son initiatrice en littérature. Avec elle, il fréquenta la célèbre librairie de la rue de l'Odéon : Aux Amis des Livres, tenue par Adrienne Monnier. Tous ceux qui devaient compter dans la littérature de l'entre-deux guerres, écrivains et poètes, y venaient bavarder et lirent leurs œuvres. C'est ainsi que Francis connut Paul Valéry, André Gide, Paul Claudel, Valéry Larbaud, Léon-Paul Fargue, André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, d'autres encore et ces trois étonnantes personnalités féminines américaines : Sylvia Beach, Gertrude Stein et Alice Toklas, qui amenèrent James Joyce.

Par ces milieux musicaux et littéraires, Francis connut aussi des peintres, tels que Picasso, Juan Gris, Braque, Modigliani, Derain, Marie Laurencin. C'est à cette dernière qu'il devait bientôt être associé pour écrire sa première œuvre pour grand orchestre.

En effet, un événement très important allait survenir. Alors qu'il continuait à composer des œuvres de musique de chambre (et celles de cette époque n'ajoutent pas grand-chose à sa gloire), il était déjà assez célèbre pour que le grand découvreur que fut Serge de Diaghilev lui commanda un ballet. Il est sans doute inutile de rappeler ici que les Ballets russes de Serge de Diaghilev ont eu une influence déterminante sur l'évolution de la musique moderne. Cet animateur de flair et de génie sut y grouper tout ce qui présentait une

valeur novatrice en fait de musiciens et de peintres. Diaghilev associa donc Poulenc avec Marie Laurencin, en lui suggérant d'écrire « une sorte de *Sylphides* moderne » et Poulenc en fit « des sortes de *Fêtes galantes* 1923, où l'on pouvait, comme dans certains tableaux de Watteau, ou ne rien voir ou imaginer le pire ». Le titre français de ce ballet, *Les Biches*, joue sur le double sens de ce mot, mais, en anglais, *The House Party*, est peut être non moins équivoque. Quoi qu'il en soit, la création à Monte-Carlo, comme la première à Paris, furent de très grands succès.

*

Je viens de citer des noms prestigieux de musiciens, d'écrivains, de peintres, de directeur de ballet. Il faut, en effet, essayer de se rendre compte à quel point il pouvait être grisant, pour un jeune garçon que rien ne préparait à cela, de se trouver tout à coup mêlé, grâce au succès de ses premières œuvres, à la plus excitante période de création artistique. Car il est difficile d'imaginer, de nos jours, après une guerre qui a laissé le monde plus perturbé que jamais, ce qu'a pu être l'éclatement de la joie de vivre qui, pendant les trop brèves années 1920, a suivi la Première Guerre mondiale. On se figurait, après cette guerre longue, atroce et effroyablement meurtrière, que le monde allait enfin connaître une paix perpétuelle. L'extraordinaire euphorie, la prodigieuse vitalité artistique de Paris à cette époque qui permettait toutes les audaces, est donc restée pour Poulenc, l'âge d'or, et Monte-Carlo la « campagne » idéale ! Ses goûts artistiques et musicaux en ont été marqués pour toujours et sa création en est restée longtemps influencée.

Je citerai dans cette veine : *Aubade*, concerto chorégraphique (1920), les *Chansons gaillardes* (1926), *Le Bal masqué*, cantate profane sur des poèmes de Max Jacob (1932); beaucoup plus tard : *Les Mamelles de Tirésias*, opéra-bouffe sur la pièce sur-réaliste de Guillaume Apollinaire (1944); et même, moins de deux ans avant sa mort : *La Dame de Monte-Carlo*, monologue pour soprano et orchestre, sur un texte de Jean Cocteau (1961). Œuvre bien faible que Poulenc n'aurait certainement pas écrite s'il n'avait toujours eu la nostalgie de sa jeunesse éblouie et comblée, si bien incarnée pour lui par Monte-Carlo.

*

Dans ses entretiens avec Stéphane Audel, Poulenc dit : « Les trois grandes rencontres de ma vie, celles qui ont influencé profondément mon art, sont celles de Wanda Landowska, de Pierre Bernac et de Paul Éluard. »

La rencontre avec la grande claveciniste eut lieu en 1923, chez la princesse Edmond de Polignac. Née Winnaretta Singer, elle était américaine et la fortune que lui avaient apportée les machines à coudre lui permit d'être une mécène généreuse et éclairée, puisqu'elle commanda des œuvres à Debussy, Fauré, Ravel, Stravinski, et à Poulenc lui-même (le concerto à deux pianos [1932] et le concerto pour orgue [1938]) ainsi qu'à Manuel de Falla. C'est à la première exécution d'*El Retablo de Maese Pedro* qui avait lieu dans son salon, sous la direction du compositeur, que Ricardo Viñes présenta Poulenc à Wanda Landowska, qui tenait la partie de clavecin. « J'ai eu pour elle autant de respect artistique que d'humaine tendresse, dit Poulenc. C'est elle qui m'a donné la clé de l'œuvre de clavecin

de Bach. C'est elle qui m'a appris tout ce que je sais des clavecinistes français. » Elle lui demanda de lui écrire un concerto et ce fut le *Concert champêtre* (1928).

Je parlerai de la rencontre avec Paul Éluard au début du chapitre consacré aux mélodies inspirées par ses poèmes et je dois en venir à la rencontre Poulenc-Bernac. C'est en 1926, alors que j'étais un jeune chanteur, fort peu connu, qu'un jour, au téléphone, j'entendis une voix assez nasillarde qui me disait être celle de Francis Poulenc et me demandait de chanter, quelque temps après, la première audition d'une série de mélodies qu'il venait de composer, et qui s'appelait *Chansons gaillardes*, au cours d'un concert consacré à ses œuvres et à celles de Georges Auric. Concert qui attira beaucoup de monde et fut un étonnant succès. Par la suite mes relations avec Poulenc s'espacèrent. Nous nous rencontrions seulement parfois dans les milieux musicaux parisiens, sans avoir l'occasion de collaborer. Les circonstances de notre rencontre *définitive* sont peut-être assez cocasses pour valoir la peine d'être racontées.

C'est seulement au printemps de 1934 que, nous retrouvant dans le salon d'une amie commune (qui était la sœur d'Edmond Rostand), où j'avais chanté des mélodies de Debussy, Francis me dit qu'il aimerait bien, lui aussi, m'accompagner sur ces mêmes mélodies et sur ses propres mélodies. Je lui répondis que ce serait avec joie, mais que pour le moment je partais passer l'été à Salzbourg pour travailler mon répertoire de lieder avec mon cher vieux maître Rheinhold von Warlich, et que nous en reparlerions à l'automne. Mais le sort en avait décidé autrement.

À Salzbourg cet été-là, il y avait une dame américaine qui avait loué une superbe maison donnant sur le jardin Mirabell :

elle était fort riche et pour le moins originale. Quand on venait la voir, on la trouvait dans son lit et elle vous mettait en joue avec une carabine d'enfant. Cette dame eut l'idée, au cours du festival, d'organiser une soirée consacrée à la musique de Debussy et elle me demanda d'y chanter. Or, coïncidence, le journal *Le Figaro* demanda à Poulenc de faire un reportage sur le Festival de Salzbourg. Sachant qu'il allait arriver, je lui laissai un mot à son hôtel pour lui demander de m'accompagner.

Étrange soirée que cette soirée Debussy... Il y avait d'abord un concert d'orchestre au Mozarteum, dirigé par un jeune chef auquel on s'accordait à prédire un brillant avenir : Herbert von Karajan. Le public sortait ensuite dans le jardin Mirabell, où, dans le théâtre de verdure, le Ballet de l'Opéra de Vienne dansait *L'Après-midi d'un faune* (il est amusant de remarquer que la chorégraphie était de Margherita Wallmann, qui, vingt-trois ans plus tard, devait faire la première mise en scène de l'opéra de Poulenc *Dialogues des carmélites* pour la création à la Scala de Milan). On traversait alors le jardin, on franchissait un haut mur par un escalier de bois que la dame américaine avait fait construire et on atterrissait dans le jardin de sa maison. Là, sous un grand tilleul, il y avait un piano. Et c'est là que, sur le coup de minuit, nous avons donné avec Francis Poulenc un concert qui devait être le premier d'une longue série. Car notre accord musical fut tel que nous décidâmes de créer une équipe qui se consacrerait à l'interprétation du répertoire vocal de concert, avec le même souci de perfection et d'ensemble que l'on trouve dans certaines équipes de sonates pour instrument et piano. Dès ce moment commença notre amicale collaboration avec Francis Poulenc. Nous avions tous deux trente-cinq ans, car par un

curieux hasard, nous avons seulement cinq jours de différence d'âge. Cette collaboration devait durer vingt-cinq ans, jusqu'à ce que, à mon soixantième anniversaire, je décide de me retirer de l'estrade de concert.

Notre association devait naturellement inciter Poulenc à écrire des mélodies, car il nous en fallait toujours de nouvelles, pour renouveler la partie « Poulenc » de nos programmes. C'est ainsi que nous avons créé ensemble environ 90 de ses mélodies, spécialement écrites pour nos récitals. Mais Poulenc dit aussi que c'est en accompagnant Schubert, Schumann, Fauré, Debussy, Ravel, etc., qu'il a appris son métier de mélodiste. Enfin, c'est pour le premier concert à Paris de notre association qu'il entreprit de mettre en musique la poésie d'Éluard. Il voulait trouver pour moi un style plus profond, plus grave, et il put s'écrier plus tard : « Enfin j'avais trouvé un poète lyrique, un poète de l'amour, qu'il s'agisse de l'amour humain ou de celui de la liberté. »

Durant les premières années de notre association, nous passions, Francis et moi, nos vacances d'été ensemble pour préparer les œuvres que nous voulions mettre à nos programmes de la saison suivante. Ces périodes de retraite lui donnaient aussi le calme studieux favorable à sa composition. Nous choisissions de belles régions du centre de la France qui étaient, à l'époque, encore ignorées des touristes, le Morvan ou la Corrèze. C'est ainsi qu'en 1936 nous nous trouvions à Uzerche... Mais ici, je veux laisser Francis évoquer lui-même, dans ses entretiens avec Claude Rostand, cette date importante pour son évolution spirituelle et artistique : « Je suis religieux par instinct profond et par atavisme. Autant je me sens incapable d'une conviction politique ardente, autant il me semble

tout naturel de croire et de pratiquer. Je suis catholique. C'est ma plus grande liberté. Cependant la douce indifférence de ma famille maternelle m'a, tout naturellement, conduit à une longue crise d'oubli religieux. De 1920 à 1935, je me suis, je l'avoue, fort peu soucié des choses de la foi.

« En 1936, date capitale dans ma vie et dans ma carrière, profitant d'un séjour de travail avec Yvonne Gouverné et Bernac à Uzerche, je demandai à ce dernier de me conduire en auto à Rocamadour, dont j'avais très souvent entendu parler par mon père. Ce pèlerinage est en effet tout proche de l'Aveyron.

« Je venais, quelques jours avant, d'apprendre la mort tragique de mon collègue Pierre-Octave Ferroud. La décollation atroce de ce musicien si plein de force m'avait frappé de stupeur. Songeant au peu de poids de notre enveloppe humaine, la vie spirituelle m'attirait à nouveau.

« Rocamadour acheva de me ramener à la foi de mon enfance. Ce sanctuaire, sûrement le plus vieux de France, avait tout pour me subjuguier. Accroché en plein soleil dans une vertigineuse anfractuosité de rocher, Rocamadour est un lieu de paix extraordinaire, qu'accentue encore le nombre très limité de touristes.

« Précédée d'une cour, toute rose de lauriers en caisse, une bien modeste chapelle, construite à moitié dans le roc, abrite une statue miraculeuse de la Vierge, sculptée, selon la tradition, dans du bois noir par saint Amador, le petit Zachée de l'Évangile, qui dut grimper dans un arbre pour apercevoir le Christ.

« Le soir même de cette visite à Rocamadour, je commençai mes *Litanies à la Vierge noire* pour voix de femmes et orgue.

Dans cette œuvre, j'ai essayé de rendre le côté "dévotion paysanne" qui m'avait si fort frappé dans ce haut lieu. »

Un autre artiste coexiste maintenant en Poulenc, qui, sans renier le premier, se développera parallèlement et assumera son atavisme paternel. Il parlera le même langage musical, mais atteindra l'authentique grandeur. Dans cet esprit il faut citer naturellement d'abord son abondante œuvre religieuse : chœurs a cappella (*Messe*, motets, laudes, prières) ou chœurs avec orchestre (*Stabat mater*, *Gloria*, *Répons des ténèbres*). Mais il faut également citer des œuvres aussi différentes, dans la gravité de leur inspiration, que le cycle de mélodies *Tel jour telle nuit* (1937), le *Concerto pour orgue et instruments à cordes* (1938), la *Sonate pour deux pianos* (1952), l'opéra *Dialogues des carmélites* (1953-1956) sur la pièce de Bernanos, et même *La Voix humaine* (1958), scène lyrique sur le texte de Jean Cocteau.

J'ai dit que vers l'année 1920 Poulenc avait écrit des sonates pour instruments à vent, qui n'ajoutent pas grand-chose à sa gloire. Mais cependant, en 1926, il composa un *Trio pour piano, hautbois et basson* qui est sa première œuvre de véritable musique de chambre et qui n'a rien perdu de ses qualités de spontanéité, de fraîcheur et d'invention. Un *Sextuor pour instruments à vent et piano* date de 1932. Dans les années 1940, il écrivit deux sonates pour violon et piano et pour violoncelle et piano. Mais, de son propre aveu, il se sentait moins à l'aise avec les instruments à cordes, et en 1957 et 1962, il revint aux instruments à vent, avec trois sonates : pour flûte et piano, clarinette et piano, et hautbois et piano. Cette dernière œuvre se termine par une noble et émouvante Déploration qui devait être l'adieu de Francis Poulenc à la musique. Il est

mort à Paris, le 30 janvier 1963, d'une façon soudaine et inattendue, ne laissant aucune œuvre inachevée.

*

Pour tous ceux qui l'ont un tant soit peu connu, Francis Poulenc était un personnage inoubliable. Rien que son aspect physique était assez frappant. Paul Guth le comparait au *Gilles* de Watteau avec ses bras pendants. Il était grand et lourd, avec une étrange démarche, les pieds en dehors. Le plus souvent un manteau flottait autour de lui, car il était frileux et voyageait toujours avec un grand luxe de lainages, de châles, de couvertures. Sa grande figure aux traits forts, au gros nez, aux vastes oreilles, n'était pas belle. Ses yeux bruns étaient plutôt petits et un peu tombants. Mais il faudrait pouvoir dire leur douceur, et leur intelligence. Ses mains étaient très particulières : grandes, charnues, avec des doigts comme des petits boudins, dont toute sa vie il a rongé les ongles. Mains étonnamment expressives, qu'il tenait le plus souvent non pas droites normalement, mais tournées vers l'extérieur avec les doigts écartés. Il s'en servait beaucoup en parlant, pliant les poignets et les tenant raides. C'étaient des mains de pianiste extraordinaires. Il avait comme un petit coussin au bout de chaque doigt et frappait facilement la dixième. On peut désespérer d'entendre jamais plus interpréter sa musique avec une telle sonorité, ou moelleusement ronde ou violemment percutante.

Si son aspect physique était assez surprenant, c'est surtout son extraordinaire « présence » qui rendait Poulenc inoubliable. Il était de ces êtres d'exception dont la personnalité

était si forte, qu'elle a marqué d'une façon indélébile ceux qui l'ont approché; un de ceux qui, lorsqu'ils nous ont quittés, semblent toujours nous accompagner dans la vie, tant leur présence demeure intense. Au soir d'une longue existence, j'en ai connu peu cependant qui, comme Francis Poulenc, restent si intensément présent. Il me semble toujours que, s'il ouvrait soudainement la porte, je n'en serais pas surpris. Il est frappant de constater que chaque fois que ses amis se rencontrent, même actuellement quinze ans après sa mort, leur conversation revient toujours involontairement et inévitablement à lui et qu'il semble toujours être parmi eux.

Et cependant il est bien difficile de l'évoquer en quelques pages, tant sa personnalité était complexe et souvent même contradictoire. Un surprenant mélange de gaieté et de mélancolie, de profondeur et de futilité, de trivialité et de noblesse. En tout cas, il n'était jamais indifférent. Il pouvait être le type même du bon vivant, aimant la vie et tout ce qu'elle peut apporter d'agréable, mais il pouvait aussi sombrer dans de sérieuses crises de dépression. Son humeur pouvait varier d'un jour à l'autre et même d'un instant à l'autre, car il était extrêmement sensible et émotif. Il était au fond un inquiet. Comme beaucoup d'artistes, il était égocentrique, mais il était désintéressé et généreux. Il avait un côté « enfant gâté », mais on le lui pardonnait volontiers, car il était d'une grande et authentique bonté. Il était l'homme le plus naturel, le plus simple, le plus direct et le moins vaniteux qu'on puisse imaginer. Personne n'était d'abord plus facile, car il était naturellement cordial. Il était spécialement gentil avec les gens simples. Avec sa grande intelligence et sa culture, il savait parfaitement se mettre de plain-pied avec eux. En tout cas, dans

tous les milieux sociaux, il a connu de nombreuses et fidèles affections.

Si son humeur était changeante, je ne l'ai jamais vu s'emporter ou se mettre en colère. Et n'est-il pas admirable de pouvoir dire que, en plus de vingt-cinq ans d'amitié, de collaboration et de longs voyages ensemble (ce qui peut être une épreuve!) nous n'avons jamais eu, Francis et moi, je ne dis même pas une dispute, mais un désaccord sérieux ou un heurt de caractère.

N'ayant jamais eu de soucis financiers, il a toujours pu organiser sa vie à sa guise. Attiré en Touraine par une chère vieille amie, qu'il appelait « tante Liénard » quoiqu'elle ne fût en rien sa parente, il acheta, lorsqu'il avait vingt-neuf ans, une belle maison du XVII^e siècle à Noizay, près d'Amboise et de Vouvray. Il l'arrangea avec un goût parfait et très personnel, avec des meubles et des objets qui, sans être d'un très grand prix, étaient beaux et admirablement mis en valeur. Cette maison était parfaitement confortable et agréable à vivre. Il avait aussi dessiné lui-même les jardins à la française en terrasse sur la vallée de la Loire.

Ceci a pu faire dire quelquefois que Poulenc était un musicien tourangeau, mais il s'en défendait violemment, ne trouvant ses racines que dans son Aveyron paternel et surtout son Paris maternel.

Lorsqu'il était dans cette belle demeure, il ne faisait jamais un pas dans la campagne, car, selon lui, cela le déprimait. En réalité il détestait la campagne. Il était un vrai citadin, ou plutôt un vrai Parisien. « Paris me distrait de moi-même, disait-il, et c'est là, dans un sens, un de ses bienfaits; il y a tant de jours où je ne m'aime pas! C'est aussi le seul lieu au

monde où je puisse supporter un grand chagrin, l'angoisse, la mélancolie. Je n'ai qu'à aller me promener dans les quartiers que j'aime et la vie me semble tout à coup plus légère. » Je le ramenais, un jour, de Touraine à son appartement parisien, quand il s'écria en voyant le jardin du Luxembourg : « Voilà la seule campagne que j'aime ! » Cet appartement, qu'il avait voulu petit, se trouvait au dernier étage d'une maison au 5 de la rue de Médicis et dominait en effet le beau jardin du Luxembourg. Là aussi, il avait su créer un cadre beau, confortable et bien marqué par sa personnalité. En ameublement, ses couleurs favorites étaient le rouge, l'orangé, le marron.

Ces deux domiciles étaient toujours admirablement en ordre : ses importantes bibliothèques musicales et littéraires, de même que sa discothèque, toujours impeccablement rangées et ses papiers classés, ses bouquets faits de ses mains, car il adorait les fleurs. Pourtant il détestait s'occuper des choses matérielles et était d'une maladresse incroyable.

De même, le fin gourmet qu'il était aurait été incapable de cuire un œuf. Il se mettait au régime, car il craignait toujours pour son foie, ce qui est d'ailleurs typiquement français et amuse les étrangers. « N'est-ce pas il n'y a ni œuf ni crème dans ce gâteau ? Mais non, monsieur. » Le gâteau en était bourré, et il en mangeait abondamment, sans être malade.

Quoiqu'il ait beaucoup voyagé dans sa vie, il n'aimait pas les voyages. Sauf ceux aux États-Unis, qui curieusement l'amusaient toujours. Il est vrai qu'il y avait de grands succès et qu'il savait que c'était le pays du monde où l'on aimait le mieux sa musique. Mais dans les voyages lointains, il se sentait vite dépaysé. Une tournée en Égypte me ravissait par la beauté de ce que nous voyions, mais c'était trop d'exotisme pour lui

qui serait volontiers resté dans sa chambre au lieu de visiter la Vallée des Rois ou les temples de Louqsor ou de Karnak.

Francis ne vivait finalement qu'assez peu dans ses deux domiciles tourangeau et parisien. Il ne composait pratiquement jamais à Paris. C'est pour cela d'ailleurs qu'il avait acheté sa maison de Touraine. Il s'y levait toujours de très bonne heure et, après une tasse de thé, des biscottes et de la confiture, il se mettait au travail jusqu'à l'heure du déjeuner. Il ne composait jamais l'après-midi ou le soir.

« Il y a toute une partie de ma musique, dit-il, que je trouve en promenade, un peu n'importe où. Mais j'ai besoin ensuite d'entendre ce que j'ai imaginé. C'est alors que le piano intervient. Il y a aussi ce que je trouve directement au piano, les doigts étant ces devins dont parle Stravinski. » Il ajoute : « L'histoire de Stravinski et de Rimski-Korsakov m'a consolé une fois pour toutes. Stravinski regrettait de se servir beaucoup du piano. Rimski lui dit : "Il y a de grands musiciens comme Wagner qui écrivent sans piano, d'autres comme Moussorgski qui se servent du piano. Vous serez de ceux-là, voilà tout!" »

À Paris, il ne pouvait jamais trouver son rythme de travail, il y était trop dérangé par le téléphone, y menait une vie trop dispersée, y connaissait trop de monde et, naturellement, sortait tous les soirs, au concert, au théâtre, chez des amis. Il n'aurait pas supporté une soirée tout seul chez lui. Car le grand nerveux qu'il était avait deux craintes : la solitude et l'ennui.

Surtout pendant les dernières années de sa vie, il faisait de longs séjours à l'hôtel, en Suisse ou sur la Côte d'Azur. Il se faisait apporter un piano dans sa chambre et là il travaillait et composait très bien. Car il sentait que s'il avait des difficultés

avec son travail ou avec lui-même... il pouvait descendre et avoir du mouvement autour de lui et des contacts avec des êtres nouveaux. Car il était très sociable.

Fuyant ainsi la solitude, il ne fuyait pas toujours l'ennui. Car s'il pouvait avoir une « présence » extraordinaire et concentrer sur lui, pendant une soirée entière, toute l'attention d'une assemblée, il pouvait aussi avoir une « absence » extraordinaire, et les paroles qu'on lui adressait alors semblaient ne même pas atteindre son oreille. Je l'ai souvent vu succomber à l'ennui au milieu d'une assemblée, même réunie en son honneur (j'allais dire surtout dans ce cas-là!). Il ne faisait pas le moindre effort pour garder, au moins, bonne contenance. Dans les nombreuses réceptions qu'implique, hélas ! la vie de tournées de concerts, surtout à l'étranger, je me suis souvent trouvé de ce fait dans des situations difficiles ! En fait, il faut l'avouer, il n'a jamais su se contraindre pour rien, et il était le caprice même.

Je pourrais citer maints traits qui le confirment. En voici deux, assez typiques et amusants.

Ayant un jour invité à déjeuner, dans sa maison de Touraine, les notabilités locales : le préfet, le maire, etc., il disparut après le déjeuner. L'ami qui habitait avec lui (car par crainte de la solitude il avait toujours une amie ou un ami à demeure) s'inquiéta au bout d'un moment et se mit à sa recherche. Il finit par le découvrir mollement assoupi sur sa terrasse. « Je m'ennuyais trop, dit-il, tu reçois très bien. Continue. »

Une année où nous donnions un de nos récitals au Festival d'Édimbourg, on avait organisé une sorte de « semaine française ». Il y avait une exposition Claude Monet, à la

Royal Scottish Academy, plusieurs musiciens français participaient aux concerts et la compagnie de Madeleine Renaud et de Jean-Louis Barrault donnait des représentations. L'ambassadeur de France était venu à Édimbourg pour l'occasion. Après notre concert il y avait une grande soirée officielle organisée par le lord-maire à la Royal Scottish Academy. Après avoir serré la main des personnalités officielles et trouvant l'exposition Monet mal accrochée et mal éclairée, Francis me dit : « Je m'en vais. » « Mais, c'est impossible cette réception est en notre honneur. » Il partit cependant... Mais quand trois quarts d'heure plus tard je partis moi-même, je le trouvai dans le vestiaire, son manteau enfilé et son chapeau sur la tête. Il n'avait pas eu le courage de prendre un taxi tout seul pour rentrer à l'hôtel.

C'est encore sa crainte de l'ennui qui lui faisait redouter tout ce qui pouvait ressembler à une manifestation officielle. Il était bien décidé à ne jamais poser sa candidature à l'Institut de France. Et pourtant il avait été enchanté et flatté d'aller à Oxford pour recevoir, en même temps que Chostakovitch, le diplôme de docteur *honoris causa* de l'université. Et il était très heureux d'avoir été élu membre de la League of Composers de New York.

*

Ayant montré à quel point Francis pouvait être sensible, vulnérable et aisément porté à l'angoisse et à la mélancolie, je ne voudrais pas donner de lui une fausse impression, car s'il a eu à subir plusieurs fois de terribles périodes de dépression nerveuse, sa nature était foncièrement gaie et heureuse.

Il aimait rire et lui-même pouvait être désopilant. S'il était détendu, avec de vrais amis, et s'il était en verve, alors sa conversation pouvait être vraiment éblouissante : la plus brillante, la plus originale, la plus intéressante, la plus divertissante qu'on puisse imaginer. On aurait voulu pouvoir noter tant de propos d'une intelligence, d'une acuité et d'une drôlerie irrésistible. Les sujets de conversation et les mots les plus crus ne l'effrayaient pas.

Avait-il à parler en public ? Il détestait préparer ce qu'il allait dire. Il se fiait à sa facilité et il pouvait être le plus éblouissant des improvisateurs.

Il avait un merveilleux sens de l'humour et beaucoup d'esprit. Mais, ce qui est rare, cet esprit ne s'exerçait jamais aux dépens des autres, car il ne disait jamais de mal de personne. La méchanceté, ou même la roserie, lui était tout à fait étrangère.

Francis avait de nombreux amis et le culte de l'amitié, le besoin d'échange et de confiance. Aussi la correspondance tenait-elle une grande place dans sa vie. Il écrivait avec une rapidité et une facilité déconcertantes. Son style était vivant, personnel, imprévu, spontané comme sa conversation. Les nombreuses citations que je donne dans ce livre permettent sans doute d'en avoir une idée.

Certes, il ne fallait lui parler ni de philosophie ni de politique, mais s'agissait-il de musique, naturellement, ou de littérature et surtout de peinture, alors ses points de vue si personnels, il savait les exprimer avec une verve, une spontanéité, une verdeur, qui n'étaient qu'à lui. Il disait qu'il aimait autant la peinture que la musique, et lui, qui n'avait pas du tout une bonne mémoire musicale, avait une mémoire visuelle et sur-

tout picturale infaillible. J'en ai fait plusieurs fois l'expérience. Au cours de nos tournées nous avons pu visiter ensemble bien des musées et parmi les plus beaux du monde. Je me souviens qu'à la Phillips Collection à Washington il m'a dit : « Voyez-vous, le vert de la robe de ce personnage est exactement celui du soldat qui tient la lance dans le Mantegna de San Zeno à Vérone. » Et je pouvais le croire. N'a-t-il pas dit à Claude Rostand : « Je pourrais réassortir de mémoire tel velours de *L'Enseigne de Gersaint* de Watteau. » Et comme il lui était demandé s'il y avait pour lui un Mozart de la peinture, il eut cette jolie réponse : « Non, car il n'y a qu'un Mozart, comme il n'y a qu'un Dieu... Mais il y a en peinture beaucoup de saints que je vénère : Titien, le Tintoret, Bellini, Raphaël, Zurbarán, Goya, Chardin, Watteau, David, Corot, Degas, Cézanne, etc., et parmi les peintres du xx^e siècle : Matisse, Picasso, Braque, Bonnard, Paul Klee. » Et il comparait souvent la peinture de Dufy à sa musique.

Il y avait aussi des peintres qu'il admirait mais qu'il n'aimait pas : le Greco, Van Gogh, Gauguin.

En musique, Poulenc pouvait aussi admirer sans aimer. C'était le cas de Bach, pour lequel il avait une « vénération indifférente », de Wagner, après avoir entendu sa musique, il avait besoin de « se décrasser l'esprit et les oreilles » en écoutant du Mozart; de Brahms, « qui avait les défauts de Schumann, sans avoir son génie. Certes il avait le sien, mais c'est un génie qui me laisse totalement indifférent »; de Fauré, pour lequel il avouait une « allergie », exceptant néanmoins les mélodies et certains passages de *Pénélope*; de Roussel, dont il n'aimait « ni le sens harmonique ni la couleur orchestrale. »

Tous ces aveux, c'est encore à Claude Rostand qu'ils étaient

faits. Il lui confiait aussi : « C'est Debussy sans doute qui m'a éveillé à la musique, mais c'est Stravinski qui m'a ensuite servi de guide. Sur le plan harmonique je dois aussi à Ravel, énormément encore à Satie, mais plus esthétiquement que musicalement. Et Chabrier est mon grand-père ! » Je voudrais citer aussi la belle dédicace des *Dialogues des carmélites* : « À la mémoire de ma mère, qui m'a révélé la musique, de Claude Debussy, qui m'a donné le goût d'en écrire, de Claudio Monteverdi, Giuseppe Verdi, Modest Moussorgski qui m'ont ici servi de modèles. » Francis écrit aussi : « Je ne minimiserai jamais ces influences, ne désirant pas être né de père inconnu. » Comme Claude Rostand lui demandait de citer d'autres musiciens du xx^e siècle qu'il aimait, il ajouta l'« admirable » Falla, Ravel, Prokofiev, Bartók, en qui il admire « un prodigieux inventeur de formes », Richard Strauss, certaines œuvres de Hindemith « au lyrisme à la fois lourd et agile comme du mercure ». Et interrogé sur l'école viennoise, il cita certaines œuvres de Schoenberg, Alban Berg, « dont le métier fabuleux ne manque jamais d'humanité », Webern, qui le « ravissait 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'intimité ! »

*

Les quelques traits que j'ai cités, les souvenirs que j'ai évoqués et mes propres remarques sont bien impuissants à cerner un être dont les facettes étaient si diverses et les humeurs si changeantes. C'est sans doute en écoutant sa musique et en

la travaillant qu'on pourra le plus profondément découvrir l'homme qu'il était. Il le disait lui-même : « Ma musique est mon portrait. » On ne peut dissocier l'homme de son œuvre.

Francis, dans son style imprévu, écrit : « À une dame du Kamtchatka qui m'écrirait pour me demander comment je suis fait, j'envverrais mon portrait au piano par Cocteau, mon portrait par Bérard, le *Bal masqué* et les *Motets pour un temps de pénitence*. Je crois qu'elle se ferait ainsi une idée très exacte de Poulenc-Janus. » Il conseille ainsi de regarder deux de ses portraits, qui lui semblent le mieux représenter son personnage, et aussi d'écouter deux de ses œuvres, qui décèlent le mieux sa double personnalité musicale : son côté « voyou » et son côté « moine », comme dit Claude Rostand.

Je crois qu'il y a peu de compositeurs dont la musique reflète aussi fidèlement la personnalité. Sa musique était l'expression même de son être. C'est que Poulenc n'a jamais forcé sa nature. Ceci dans sa vie comme dans son œuvre. Il a toujours eu le privilège de pouvoir faire ce dont il avait envie et rien que ce dont il avait envie, aussi bien dans son existence que dans sa composition. Il a toujours suivi les impulsions de sa sensibilité et de son cœur et il s'y est abandonné.

Mais ceci ne veut pas dire qu'il ait jamais perdu sa lucidité. Il était bien trop français pour cela. Car il était bien typiquement français dans sa manière d'être, sa façon de vivre, dans ses goûts, ses réactions et aussi dans son style musical.

Debussy parle de « la clarté d'expression, du précis, du ramassé dans la forme de la musique française » que l'on peut opposer au génie germanique qui excelle aux longs épanchements sentimentaux. Le lyrisme et même la passion ne sont pas absents de la musique française, mais la raison et l'esprit

y contrôlent toujours les émotions. Comme le dit, à peu près, Henri Hell, la peine et les sentiments sont là, mais sous le voile de la grâce, de la clarté, de la mesure.

Quand Debussy écrit aussi : « La musique doit humblement chercher à faire plaisir », on pense à celle de Poulenc avec sa sensualité sonore, ses harmonies subtiles, la souplesse de ses modulations et le jeu des couleurs qui en résulte, à la beauté et au charme de ses lignes mélodiques. Il est possible que l'art de nos plus grands musiciens soit un art de suggestion. Poulenc, avec sa grande sensibilité, excellait, en tout cas, dans la création d'un climat poétique.

Le grand poète et philosophe qu'était Paul Valéry dit : « Celui qui veut écrire son rêve doit être profondément éveillé. » Poulenc a pu écrire son rêve dans le langage musical qui était le sien et auquel, à travers sa vie, il est toujours demeuré fidèle, et ce langage il a eu le privilège de le parler avec le pur accent de son pays.

CHAPITRE II

POULENC, COMPOSITEUR DE MÉLODIES

« Main dominée par le cœur. »
P. ÉLUARD.

À une revue musicale qui demandait à Francis Poulenc quel était le « canon » de son esthétique, ses principes de style, 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 systèmes.

C'est que, pour Poulenc, écrire de la musique n'était pas un exercice intellectuel, mais un moyen d'expression. « Il était, dit l'excellent critique anglais Rollo Myars, ce rare phénomène : un musicien-né, pour lequel la musique était un moyen aussi naturel d'exprimer ses pensées et ses sentiments que l'est la parole pour les hommes ordinaires. » Pourtant à la fin de sa vie,

c'est avec sympathie qu'il considérait les plus récents procédés de composition et qu'il approuvait les jeunes compositeurs de les employer; mais il était trop intelligent et trop lucide pour ne pas savoir que là n'était pas sa voie et sa nature. Et si ces jeunes musiciens pouvaient lui reprocher de manquer de technique, on pouvait leur répondre qu'il en avait pourtant assez pour faire fort bien ce qu'il voulait faire. Ses harmonies étaient peut-être celles de tout le monde, mais il s'en servait comme personne. Et un critique, qui n'aimait pas sa musique, avouait que « son indéniable et frappante originalité défie l'analyse et décourage la définition ».

Pour citer encore un musicien anglais, voici ce que dit Lennox Berkeley : « Un compositeur qui se sert d'un langage musical traditionnel d'une façon assez personnelle pour qu'on reconnaisse dès les premières mesures que la musique est de lui possède peut-être plus de vraie originalité qu'un compositeur qui adopte un langage étonnant ou révolutionnaire. » Y a-t-il tant de compositeurs contemporains dont la musique fasse, comme celle de Poulenc, immédiatement deviner le nom de son auteur? En tout cas, dès ses œuvres de jeunesse, sa musique porte la marque de sa personnalité, et, en prenant de l'âge, il sut toujours être vrai envers lui-même et envers sa conception de sa musique.

« Il y a plus de courage, écrivait-il à Henri Sauguet, à pousser tel qu'on est qu'à forcer ses fleurs avec l'engrais à la mode. » Il disait aussi à Claude Rostand : « La pire chose c'est de vouloir être à la mode, si cette mode ne vous va pas. »

Il est hors de doute que c'est avec ses œuvres de musique vocale que Poulenc a donné le meilleur de lui-même et qu'il

pourra affronter, avec les plus grandes chances, l'épreuve du temps. Poulenc avait la vocation d'écrire pour la voix. D'abord parce qu'il aimait la voix humaine, qu'il aimait le chant pour lui-même. Une belle voix, un beau phrasé lui donnaient une joie intense. Ensuite parce que son inspiration ne jaillissait jamais avec plus de spontanéité que quand elle était sollicitée par un texte littéraire. Il est extrêmement frappant de constater à quel point les mots, leurs couleurs, leurs accents, le rythme de la phrase ou du vers, aussi bien que son sens, le mouvement général, la pulsation, la forme du poème ou du texte littéraire, aussi bien que sa signification, concouraient à susciter en Poulenc l'inspiration musicale. Et ceci au triple point de vue rythmique, harmonique et mélodique.

À une époque où les jeunes compositeurs semblent mépriser complètement les problèmes de la prosodie (puisqu'ils vont, comme ils le disent, jusqu'à « pulvériser » le poème), Poulenc y attachait la plus grande importance, et ils étaient résolus par lui avec un sens de la déclamation française exceptionnel. C'est une des premières raisons pour lesquelles il a si bien servi les poètes.

Au point de vue harmonique, son aisance incroyable à moduler d'un ton dans un autre lui permettait de conserver toujours dans le ton où il les avait d'abord 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 –, 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 donc pas surprenant que les œuvres vocales de