



POULENC NOTRE CONTEMPORAIN



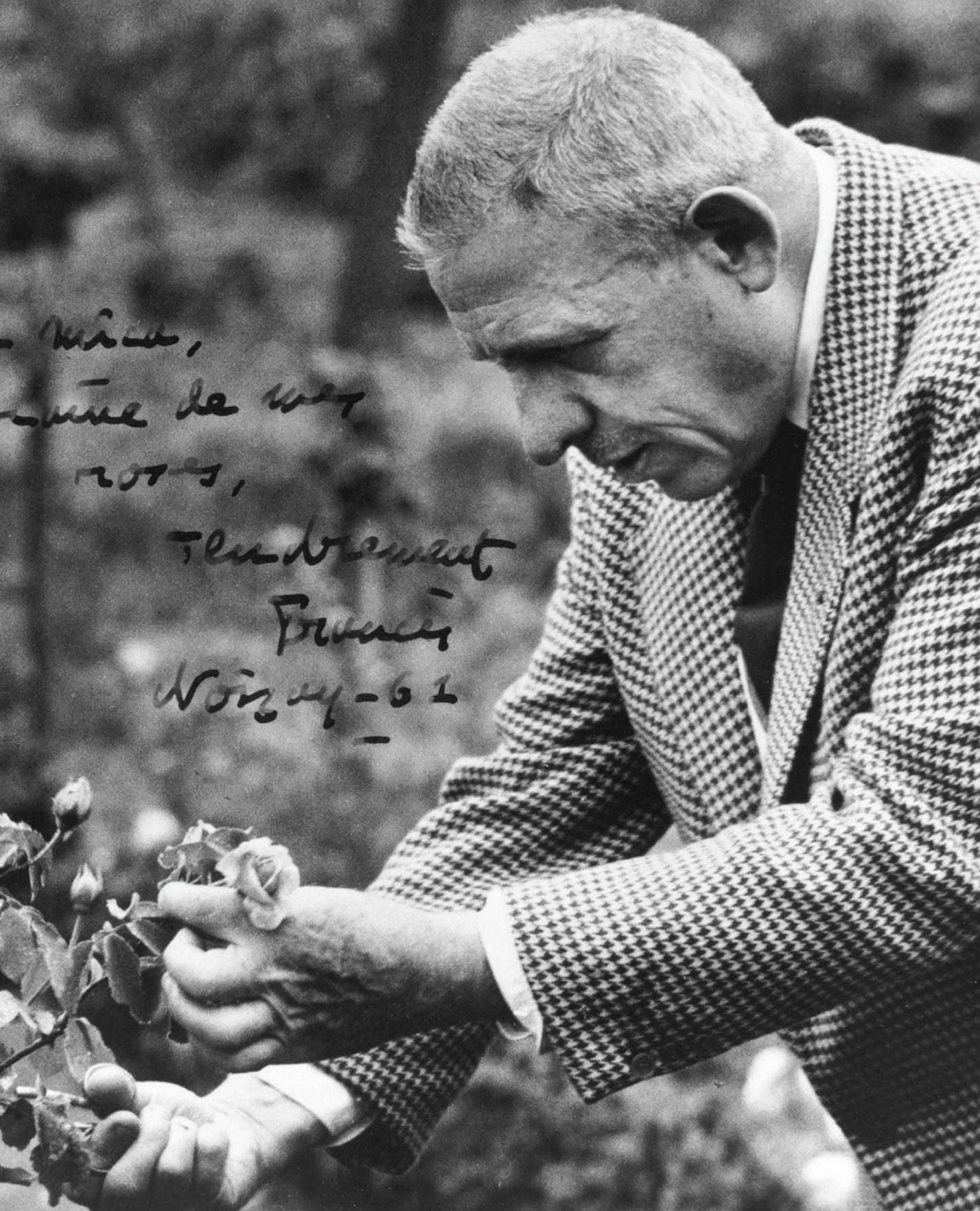
UNIVERSAL MUSIC
PUBLISHING CLASSICAL



DURAND SALABERT ESCHIG

Mère,
-une de nos
nos,

Tendrement
Francis
Noisy-61



Le 30 janvier 1963, Poulenc décédait à Paris dans son appartement situé rue de Médicis, face aux Jardins du Luxembourg dans le 6^e arrondissement. Celui que certains commentateurs s'étaient complus à classer parmi les petits maîtres n'aura pas à traverser de purgatoire. Cinquante ans après sa disparition, son œuvre est toujours programmée dans les concerts et abondamment enregistrée. Il est reconnu comme l'un des derniers, si ce n'est le dernier, maîtres de la mélodie française ; *Dialogues des Carmélites* sont l'un des rares ouvrages lyriques du xx^e siècle à être entrés au grand répertoire international des maisons d'opéra ; ses sonates pour flûte, pour clarinette et pour hautbois font désormais partie des pièces classiques écrites pour ces instruments ; messe *a cappella*, motets,



Francis Poulenc, Régine Crespin, Georges Prêtre

pièces profanes sur des poèmes d'Éluard et d'Apollinaire sont interprétés par les plus grands chœurs et constituent l'un des corpus les plus personnels, les plus originaux de la musique chorale de l'époque contemporaine. Les débats sur l'avant-garde, le langage, l'innovation nécessaire, ont été quelque peu dilués par le postmodernisme. Dans l'incroyable diversité des musiques qui ont vu le jour au cours du xx^e siècle, Poulenc continue à faire entendre une note singulière. Il reste l'un de nos contemporains.

Des interprètes comme Georges Prêtre perpétuent la tradition tandis que de nouvelles générations s'emparent de ses partitions. Lui qui avait le culte de l'amitié autant que le culte de la musique a su de son vivant entretenir des relations privilégiées avec le milieu musical, – directeurs de théâtre, éditeurs, instrumentistes, chanteurs... Excellent pianiste, accompagnateur

quelqu'un d'extrêmement généreux ; il a marqué son entourage. Il faut voir Denise Duval parler de Poulenc ; encore aujourd'hui, elle pleure en l'évoquant. Quand il écrit au début des *Dialogues* qu'il dédie son opéra à Debussy, Monteverdi, Verdi, Moussorgski... tous ces compositeurs qu'il cite sont des humains, des gens qui ont laissé dans leur musique leur humanité. Il

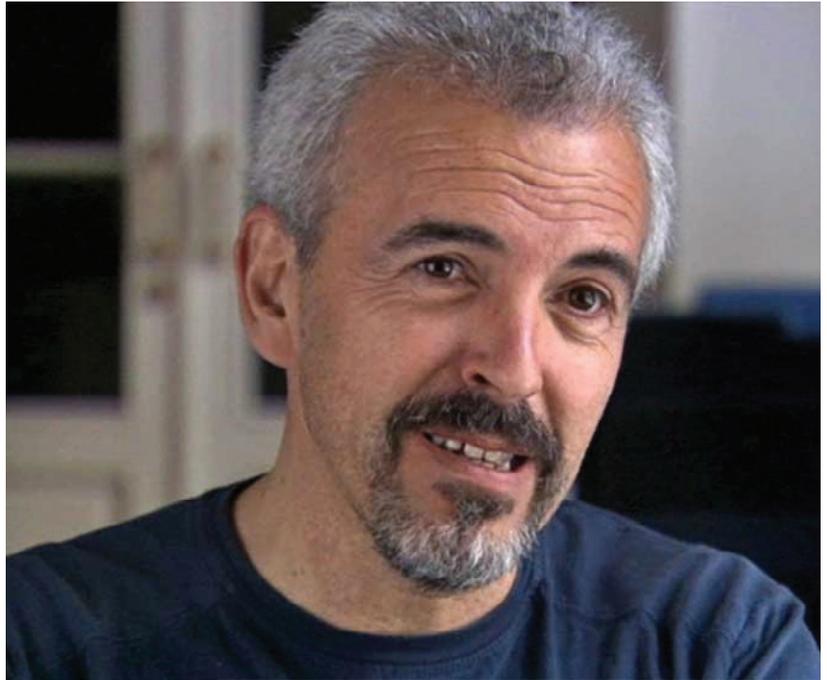
c'est un voisin. Il a une humanité à la fois tellement souffrante et heureuse et amusante... une humanité complète. »

Être soi

Tous ses interprètes en font l'expérience, Poulenc se dit à travers sa musique. « Mon premier contact a été avec



Georges Prêtre



François Le Roux

exceptionnel, il a lui-même défendu ses œuvres sur scène, notamment aux côtés de Pierre Bernac et de Denise Duval. Au-delà de la mort, un lien étonnant continue à se nouer entre ses interprètes et sa personnalité riche et contrastée. C'est qu'à travers son art s'expriment une forme d'humanisme et un rapport particulier à l'émotion. François Le Roux l'exprime très bien : « Sur le plan humain, amical, c'était

est dans cette lignée, à l'opposé des gens qui conçoivent quelque chose de rhétorique ou de savant quasi déconnecté de leur vie. C'est probablement ce qui fait sa force actuelle, parce qu'on a besoin aujourd'hui d'incarnation plutôt que de désincarnation. C'est fini le côté iconique des gens inatteignables et qu'on met sur un piédestal. On a besoin de voisins. Pour moi en tant qu'interprète c'est sûr que Poulenc

les mélodies, se souvient Stéphane Denève. Je suis pianiste et, quand j'étais adolescent, j'ai eu l'occasion de travailler avec un baryton et on a fait beaucoup de mélodies : *Les Banalités* que j'adore, *Les Chansons gaillardes*, etc. J'ai tout de suite trouvé cette musique très particulière, agréable à jouer, très mélodique. Et curieusement, il m'a semblé faire la connaissance du compositeur. Même si je ne l'ai

pas connu, c'est clairement ce qui se passe quand on joue la musique de Poulenc : on a l'impression de le rencontrer. C'est tellement sincère et ça a l'air de lui ressembler tellement qu'on a vraiment le sentiment d'avoir un contact direct avec l'homme. Il a par ailleurs beaucoup de choses à dire. Oui, j'ai vraiment l'impression que c'est un compagnon. Il a une telle richesse et il y a

Marc-André Hamelin, cette familiarité qui se noue entre l'interprète et Poulenc vient de sa manie de reprendre des thèmes d'une partition à une autre : « C'est peut-être le compositeur qui se cite lui-même le plus souvent... personne d'autre ne me vient à l'esprit dans ce sens là. Il le fait toujours si bien et chaque fois qu'il se répète, c'est comme s'il nous rappelait qu'il était un vieil ami. On



Stéphane Denève

tant d'émotions différentes dans sa musique qu'elle va m'accompagner toute ma vie, j'en suis sûr. » Pascal Rogé trouve à peu près les mêmes mots pour définir ce lien particulier : « Je n'ai malheureusement pas rencontré Poulenc mais j'ai connu beaucoup de gens qui en étaient très proches, qui me l'ont décrit. En le jouant, j'ai l'impression de l'avoir connu. Il est tellement dans sa musique, tout le temps. » Pour

reconnait que c'est notre vieil ami et ça, ça me plaît énormément. »

Le compositeur instaure une forme de présence et promeut la force de l'authenticité contre la tentation de tout modernisme de mode. « Son époque est révolue, nous dit Eric Le Sage ; une forme de mondialisation musicale est passée par là. Désormais, le

Paris de Poulenc est presque aussi lointain que celui de *Paris est une fête* d'Hemingway ! Il nous dit certainement qu'il ne sert à rien d'être "moderne" si on n'est pas soi-même. Poulenc a traversé les époques sans se démoder car il a trouvé son langage. Et tant pis si celui-ci n'était pas révolutionnaire ; Mozart, après tout non plus n'était pas révolutionnaire dans son langage. Comme il l'écrit très bien dans une magni-

Il peut combiner de nombreuses choses. C'est important pour de jeunes compositeurs de comprendre que l'on n'est pas coincé dans une petite boîte. Il faut laisser l'imagination aller dans différentes directions et voir ensuite ce que l'on peut réaliser. »

L'expression musicale passe par les poètes, la culture, la vie personnelle devenant matériau esthétique ; elle est, pour Poulenc, le reflet de ses goûts et de sa diversité intime.



« Tout est dans la musique, explique Dame Felicity Lott ; Poulenc était très ami avec ses poètes ; il les appréciait beaucoup, il lisait beaucoup de poésie. Je lisais dernièrement des textes qu'il a publiés. Il y raconte ce qu'il aime, la musique qu'il aime et qu'il défend. J'adore ! C'est quelqu'un qui avait beaucoup de culture évidemment, et qui la rendait vivante. J'ai l'impression que j'aurais bien aimé passer du temps avec lui. Il était drôle et il s'intéressait à beaucoup d'autres choses que son art. Il était ouvert à toute forme de musique, dont ce qu'il appelait "l'adorable mauvaise musique". Il adorait Messiaen, Maurice Yvain et Chabrier ; Satie, évidemment... plein de choses... » Cette diversité des goûts devient la marque de son style. La légèreté et la tristesse se combinent avec grâce, comme se combinent des influences extraordinairement diverses et contrastées qui le rendent inclassable et ses maîtres sont tout autant Stravinsky que Chabrier. Ce dernier, insiste Pascal Rogé, est particulièrement important : « Cet humour, cette légèreté sans cette superficialité... on est

fique lettre adressée à Honegger à la fin de sa vie, "vois-tu, ce qui compte, c'est l'authenticité, que ce soit celle d'un Puccini ou d'un Webern. Soyons indulgent pour les jeunes qui brûlent comme nous avons brûlé et faisons leurs confiances". » C'est en cela, insiste Yoel Levi, que Poulenc peut apporter une ouverture d'esprit à de jeunes compositeurs : « C'est vraiment un classique. Toutefois, ses harmonies inhabituelles, son expression particulière, son humour... et aussi sa profondeur.

toujours dans l'ambiguïté. On a assez reproché à Poulenc d'être superficiel, ce qui est complètement faux, mais il n'est pas profond non plus. C'est quelqu'un qui, sans jamais se prendre au sérieux, écrit une musique très sérieuse. Ça, ça dérange. Ça dérange les musicologues... de ne pas pouvoir le classer. Il a écrit des musiques de café-concert, il a écrit les *Litanies à la Vierge noire*. Dans quelle catégorie le mettre ? Musique de café ou musique religieuse ? Non, il est tout ça à la fois et ça, je pense que c'est dérangeant. Il s'intéressait à tout. Il a très bien connu la musique de Boulez, il n'a pas essayé d'écrire comme Boulez. Il est resté lui-même. C'est ça pour moi le grand talent d'un compositeur : c'est de savoir tout ce qui se passe et de continuer à dire ce qu'il a à dire. C'est comme Richard Strauss, il fait partie de ces gens qui ont vécu à des époques où tout passait, ou tout changeait, et ils disaient : "oui, c'est bien, mais j'ai quelque chose à dire !" Je pense que quelqu'un qui se laisse influencer par chaque mouvement, chaque école, chaque mode finit par ne plus être personne. »

L'originalité de Poulenc tient dans sa manière de s'exprimer à partir d'un langage ancien qu'il parvient à personnaliser. « Il a trouvé un langage très à lui, insiste Marc-André Hamelin. D'ailleurs, j'y pensais récemment, il y a une espèce de mélange de la musique légère et du tragique à la fois. Quand vous regardez quelqu'un comme Jean Françaix par exemple, qui n'est que léger, on voit que Poulenc a vraiment réussi à amalgamer la légèreté avec la gravité des domaines lyrique et religieux,

c'est ça qui donne à sa musique une certaine saveur qu'on ne retrouve vraiment nulle part. » Il y a dans la musique de Poulenc un va-et-vient constant entre deux facettes opposées de son être. « Dès mon premier contact, se souvient François Le Roux, j'ai relevé cette espèce de nostalgie, de mélancolie qui s'explique assez bien quand on lit sa biographie. Mais aussi cette espèce d'aller-retour continu entre passé

teur dans la mesure où il s'inscrit dans un arbre généalogique dont il est une pousse nouvelle. » Une opinion que partage Kent Nagano : « En tant que compositeur du ^{xx}e siècle, Poulenc a développé un langage qui lui est propre et un style personnel très marqué. Les modèles classiques jouent indubitablement un rôle dans sa musique, mais il les emploie si intelligemment et avec tant de liberté qu'il réussit à créer

LE FAIT DE POUVOIR ÊTRE LÉGER SANS ÊTRE SUPERFICIEL, DE POUVOIR TRANSMETTRE DES ÉMOTIONS SANS ÊTRE PRÉTENTIEUX ET PÉDANT

et présent, c'est-à-dire d'une part les grandes formes polyphoniques, les grandes formes madrigalesques qu'il a su mêler à ce qu'il avait appris et totalement personnalisé, d'autre part Stravinsky et ce qu'il a appris durant ses études avec Kœchlin. Il est donc très difficile pour moi de dire aujourd'hui ce qui est du pur apprentissage ou du vrai Poulenc parce que pour moi ça fait tellement partie de lui. Il n'est pas moderne au sens d'inventeur – il n'y en a pas tant que ça dans le monde de la musique – mais il est inven-

quelque chose de nouveau. A sa façon, il est presque néo-classique. La musique de Poulenc se distancie clairement de l'évolution de la scène musicale avant-gardiste. Poulenc reste toujours lui-même, et c'est ce qui constitue son importance au sein des conflits et des développements de l'art au ^{xx}e siècle. » Jos van Immerseel affirme quant à lui : « Poulenc, c'est du début jusqu'à la fin, tout le temps, tout mélangé. C'est un aspect très fort de son style. Mais il y a des gens qui considèrent ça comme une faiblesse. »

Une certaine idée de l'art français

« La leçon humaine de la musique de Poulenc, constate Pascal Rogé, c'est cette légèreté, c'est le fait de pouvoir être léger sans être superficiel, de pouvoir transmettre des émotions sans être prétentieux et pédant, c'est de dire que tout peut se faire en dix mesures. On n'a pas besoin de six mouvements pour dire les choses, ce qui est très français aussi car

LA PRÉGNANCE DE LA LIGNE ET DE LA VOIX N'EST PAS LIMITÉE CHEZ LUI À L'ART VOCAL. SA MUSIQUE EST NOURRIE ET PORTÉE PAR UN SENS MÉLODIQUE EXCEPTIONNEL

toute la musique française a été faite de petites pièces... Dans le piano de Debussy, la pièce la plus longue dure six minutes. Ce sont des personnes, ces grands compositeurs, capables d'écrire des chefs-d'œuvre, un paysage, une atmosphère, une émotion, pas avec peu de moyens, il y a énormément de moyens, mais en les concentrant, sans avoir besoin de développement. C'est tout le contraste de la musique française et de la musique

germanique ou russe. Chez les Français, on dit sans s'appesantir. On suggère. C'est une musique d'élégance et de discrétion, une musique de pudeur. C'est toujours un mot que j'ai du mal à traduire en anglais... Le sens pudique ça devient très vite sexuel, ça devient quelque chose de restrictif. Non ! La pudeur n'est pas quelque chose de restrictif ; il s'agit simplement de dire : "usez de votre imagination, tout est là, simplement c'est à vous de comprendre, ce n'est pas à moi de tout vous expliquer". J'aime ce côté de la musique française où on dit beaucoup de choses mais sans s'appesantir. » La musique de Poulenc a quelque chose d'archétypale ; elle renvoie tout un chacun à une certaine idée de la France, des Français et de l'art français. « Elle est toujours très appréciée, remarque Eric Le Sage ; elle représente pour le public étranger le compositeur français tel qu'il est quelquefois fantasmé : léger, élégant avec un "je ne sais quoi" de mélancolique ! Poulenc fait partie de ces compositeurs jugés avec un peu de condescendance par une certaine intelligentsia mais adorés des musiciens et du public. » Le chanter, c'est un peu embrasser la culture française, confie Dame Felicity Lott : « Dedans, il y a tout ce que j'aime de la France, de Paris... une nostalgie dans la musique, l'amour de la langue. »

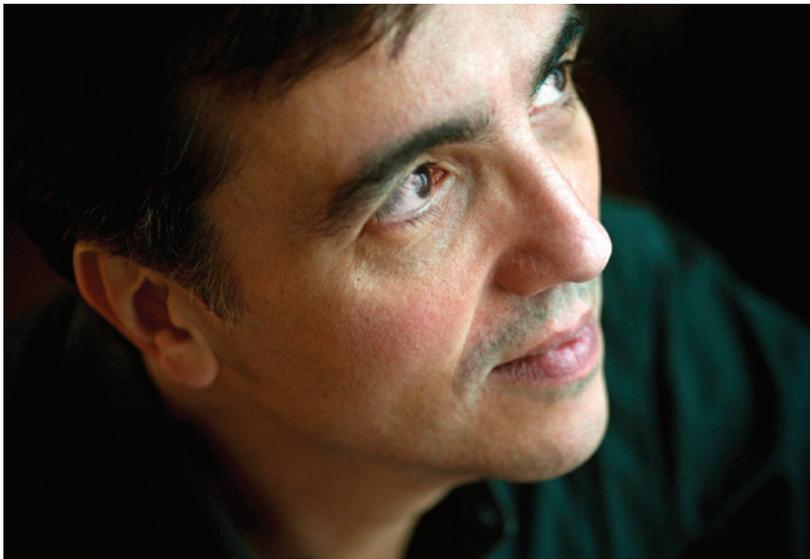
« Il y a un côté Françoise Sagan chez Poulenc, renchérit Karen Vourc'h. Moi, j'aime bien Françoise Sagan. Il y a ce côté libération... le Paris que l'on quitte pour partir dans le sud ; il y a tout

le côté du Paris cultivé et du Paris de la chanson, ce Paris des années 45-50... je trouve qu'il y a une émulsion comme ça... Satie aussi évidemment ; et tout cela ne nuit pas à la musique. C'est vrai que le fait d'être Français ou de bien connaître cette période, d'aimer les arts de cette période... la poésie, la peinture... c'est important. Tout ça forme justement un tableau, un arrière-plan, par rapport à tout ce qu'écrit Poulenc, à sa manière de chanter. » Le coup de foudre qu'eut

quelque chose de la France ; il est accessible ; nombre de ses œuvres, comme *La Voix humaine*, relèvent de ce cinéma noir typiquement français que les Anglais aiment. » Pour Kent Nagano, Poulenc provoque son audience, et c'est ce que beaucoup aiment. « Pour moi, l'un des principaux aspects de la musique de Poulenc est sa maîtrise en matière de composition, l'absence d'effort, la joie et l'esprit apparents dans son style ainsi que sa passion globale pour la composi-



Kent Nagano



Eric Le Sage

Graham Johnson pour la musique de Poulenc tient en partie à ce monde parisien dont sa musique laisse percer l'écho : « La voix, la ligne vocale sont tout à la fois modernes et traditionnelles ; il y a comme un folklore, quelque chose lié à Edith Piaf et Maurice Chevalier, cette sorte de France que les Anglais, quand ils sont francophiles, adorent. Poulenc marche très bien avec le public étranger, parce qu'il semble représenter

tion musicale en tant que pratique au sein de laquelle il faut traiter la légèreté avec sérieux. »

Un maître de la mélodie

Durant toute sa carrière Poulenc a perpétué le genre de la mélodie, fondé sur une relation étroite entre le chant, le piano et un poème. Mais la prégnance de la ligne et de la voix n'est pas limitée

chez lui à l'art vocal. Sa musique est nourrie et portée par un sens mélodique exceptionnel. « Pour moi, nous dit Stéphane Denève, il est l'un des rares grands compositeurs à avoir un aspect mélodique absolument génial. Il peut toujours emprunter des accords à d'autres, il reste lui-même. On disait d'ailleurs de Poulenc (j'aime bien cette phrase) : "Il utilise les accords des autres pour faire la musique de personne". On peut écrire de belles harmonies, c'est possible de

trouver ça, de travailler ça. Les rythmes, c'est aussi quelque chose qui s'apprend qui se travaille, qui se perfectionne. Mais il y a le Saint Graal qui est la mélodie. Ça c'est vraiment mystérieux, – à tout niveau d'ailleurs : une grande mélodie d'une chanson des Beatles ou de Mickael Jackson, ou une grande mélodie de Ravel, que je trouve peut-être le plus grand mélodiste français. C'est quelque chose de mystérieux, c'est l'essence même du génie. Poulenc a ça en permanence. Effectivement, ce que j'adore chez lui c'est sa dimension mélodique et quand je fais du Poulenc d'ailleurs, je n'arrête pas de chanter, mon cerveau est en permanence en train de chanter. » Dans le cadre des pièces pour voix et piano, la mélodie naît de la prosodie : « Il y a un grand naturel chez Poulenc, ajoute Denève ; il ne fait aucune erreur de prosodie. C'est une prosodie qui est adaptée à son style, avec des tournures mélodiques parfois particulières, avec des effets qui sont parfois liés à son époque, certaines choses parfois un peu précieuses ; il faut juste réussir à trouver le ton juste pour rester actuel. Dans les mélodies, par exemple, moi je suis un grand admirateur de Pierre Bernac. C'est vrai que le style vocal de Pierre Bernac et la manière de dire sont un peu désuets. Ce style un peu pincé, un peu raffiné dans l'élocution... il faut juste essayer d'en conserver l'essence, sans en donner des aspects trop caricaturaux pour notre époque. Mais c'est sûr que la prosodie de Poulenc est naturelle. D'ailleurs, elle permet de très bien mémoriser. Je suis étonné de voir à quel point, quand je chante

Dame Felicity Lott



les *Dialogues des Carmélites* ou *La Voix humaine*, il y a un naturel par rapport à la mélodie qui fait que je retiens ces phrases très facilement. »

Les mélodies de Poulenc sont particulièrement remarquables sur trois plans : il y fixe une prosodie aux accents exceptionnellement justes, capte grâce à un sens visuel aigu les images qui animent le poème, tout en parvenant à transmettre une photographie de sa personnalité animée d'oppositions. Avec lui, les poèmes, parfois difficiles, trouvent une forme d'évidence. « Je pense que c'est le contraste qui m'a plu de suite dans sa musique, explique Dame Felicity Lott. Ça paraît tellement simple et sa musique véhicule une forme de simplicité. La qualité mélodique est extraordinaire, avec des thèmes merveilleux. Et il y a en même temps ce contraste qui l'anime... le voyou, le moine... J'ai de suite adoré cela ; je trouvais ça émouvant et aussi, souvent, ça me faisait rire, enfin pas toujours... J'aimais la poésie qu'il mettait en musique. C'est très difficile quand on tente de traduire ses mélodies. Quand on essaie de traduire la poésie d'Apollinaire ou d'Éluard, on est vite dépassé : ce sont des images qu'il est difficile de transmettre dans une autre langue que le français ; mais quand je le chante, Poulenc me fait croire que je comprends un peu la poésie. » C'est exactement ce que relève Graham Johnson : « Comme chez Schubert, Schumann, Debussy, Wolf... c'est la poésie qui le motive, qui anime sa pensée. Poulenc a un instinct littéraire et un vrai amour de la

IL Y A EU UN NOMBRE DE MISE EN MUSIQUE DU *BESTIAIRE*, MAIS *LA* *CARPE* PAR POULENC, C'EST UN CHEF- D'ŒUVRE DE TRENTE SECONDES

poésie. Il a le génie de savoir que sa mélodie et son immédiateté sont contrebalancées par quelque chose de plus exigeant au niveau de la poésie. Il a compris que la rigueur et les difficultés de cette poésie d'Apollinaire, d'Éluard particulièrement, de Max Jacob, seraient dépassées par la mise en musique, comme si la musique ouvrait les poèmes et les rendait plus compréhensibles. C'est un contact entre des mots difficiles et une musique plus accessible. »

Pour parvenir au naturel de la déclamation, à l'émotion et à la sensualité du poème, il faut selon Poulenc avoir une relation au texte non pas intellectuelle mais d'abord sensible puis, dans un second temps seulement, travailler avec ingéniosité le détail de l'écriture pour relier tous les instants poétiques, toutes les images, toutes les sensations. « Ce qui est formidable en fait avec Poulenc, relève Karen Vourc'h, c'est que, un peu comme chez Debussy, c'est un amoureux du texte et de la poésie ; pour quelqu'un qui aime la poésie et le texte, c'est un bonheur de le chanter parce qu'on sent vraiment très bien que chaque mot, chaque inflexion, chaque changement de note est étudié avec le texte, c'est-à-dire qu'il y a vraiment un travail qui est fait en quelque sorte avec Éluard... Dans la mélodie *Tu vois le feu du soir*, c'est juste un pur moment de bonheur. D'ailleurs, quand on lit sa correspondance, on voit à quel point il a étudié la difficulté du poème, qui était un poème d'énumération - tu vois le feu du soir, tu vois... tu vois... tu vois... C'est remarquable de constater à quel point il a réussi à s'extraire de ce côté répétitif pour

faire culminer la courbe poétique et mélodique à un certain point et vraiment apporter au poème, qui est déjà une fin en soi, une dimension supplémentaire. C'est vraiment quelque chose qui nous transcende. Il n'y a qu'à voir sa relation d'amitié avec Bernac et avec Denise Duval, pour comprendre à quel point c'était un amoureux de la voix, du chant. Vraiment, je trouve que ça se ressent tout de suite. »
« Je pense, renchérit François Le Roux, qu'il y a chez lui, ce qui est

de la poésie. De ce côté là, on peut dire qu'il est debussyste puisque l'auteur de *Pelléas* est quand même son grand maître. Mais sur le plan de la forme, il est à la fois plus respectueux du vers – quand se sont des vers, même des vers libres. Éluard... ce n'est quasiment plus des vers mais c'est strophique. Poulenc respecte ça. Mais il y ajoute une matière... c'est pour ça que je dis que c'est physique. Il y ajoute une matière importante. Dans sa mise en musique d'Apollinaire, il y a

A BIEN DES ÉGARDS, POULENC SE DÉPASSE LUI-MÊME EN PRENANT APPUI SUR LES POÈTES DE PREMIER PLAN QU'IL MET EN MUSIQUE

son énorme qualité, et qu'il est le seul de sa génération à posséder à ce niveau, à savoir une connaissance de la poésie exceptionnelle, une connaissance pour ainsi dire physique. On l'entend dans ses mélodies : il s'adapte au poète et du coup sa musique change. On peut toujours dire que l'orthographe et la grammaire musicales ne changent pas fondamentalement, mais le Poulenc qui met en musique Max Jacob par rapport au Poulenc qui met en musique Paul Éluard, ça n'a rien à voir. Et je ne parle pas d'Apollinaire ni de Cocteau... Poulenc est complètement au service

un côté populaire vraiment proche de la chanson, avec des exceptions comme *La Carpe*, par exemple, qui est un objet rare. Il y a eu nombre de mise en musique du *Bestiaire*, mais *La Carpe* par Poulenc, c'est un chef-d'œuvre de trente secondes, c'est hallucinant. Max Jacob, c'est encore tout autre chose, avec une forme de méchanceté, cette espèce de côté assez amère, presque agressif et en même temps drôle. Quand je fais les cycles d'Éluard, j'ai toujours l'impression que c'est minéral. C'est-à-dire que la langue d'Éluard devient minérale, coupante comme pourrait être du diamant ou du

granite. » D'une pièce à une autre, Poulenc cherche ce qu'il appelle la clef du poème, qui n'est pas forcément au début du texte, une clef que l'on peut entendre si l'on est attentif. « J'y suis habitué, reconnaît François Le Roux, je pourrais presque dire : "il a commencé là". »

Tout en suivant le rythme des vers, des images, des mots, Poulenc brosse de façon très subtile un tableau. « C'est quasiment la construction d'un paysage ou d'une ambiance, continue François Le Roux. Je pense que Poulenc est un exceptionnel contextualiste de la musique. Il a une telle culture qu'il sait être absolument dans son temps et dans le détail. C'était d'ailleurs sa grande force. Si on sait le suivre et le lire, on entend Éluard comme il faut qu'on l'entende. C'est-à-dire jamais séparé de ce qu'était son époque. Ne parlons plus d'Éluard mais prenons le poème *C* d'Aragon. Je ne crois pas qu'on puisse faire plus fort en musique sur ce qu'était la ligne de démarcation lors de la Seconde Guerre mondiale et ce qu'était le déchirement de quitter la zone occupée pour la zone libre. Ca c'est le poème d'Aragon, certes. Mais la manière dont Poulenc le met en musique, lui qui habite en plus sur la Loire, qui était la zone de démarcation, c'est remarquable. Je suis toujours déchiré quand j'entends ça. Ce qui est difficile aujourd'hui, c'est de faire comprendre à des jeunes chanteurs, de leur expliquer ce que ça pouvait être pour quelqu'un de se dire que la France était coupée en deux. Et Poulenc l'écrivit d'une manière... Je dis toujours à la fin, quand il fait "Ô ma France, ô ma délaissée" et qu'il met *portando molto*, ce qui est

hallucinant en mélodie française, je dis que c'est parce qu'on est au-delà du chant. Il ne s'agit pas de faire un *portamento* joli, il faut faire un *portamento* déchirant, parce qu'après, il reprend "j'ai traversé les Ponts de Cé", avec une espèce de nudité qui est un accablement. Une nudité au sens vide de l'intérieur. » C'est justement avec cette mélodie, l'une des plus célèbres de Poulenc, que Graham Johnson se souvient



Graham Johnson

avoir découvert la musique du compositeur : « Ma première rencontre avec sa musique... c'était un enregistrement par la cantatrice française Régine Crespin accompagnée par le pianiste Américain John Rosemond ; elle chantait si simplement, "J'ai traversé les ponts de Cé", la chanson d'Aragon... c'était une combinaison de legato pour la ligne vocale, avec le charme de la mélodie, l'harmonie, la nostalgie... Tout cela provoqua un coup de foudre et je commençai

à travailler avec une jeune chanteuse de l'Académie de musique de Londres qui était à ses débuts et qui maintenant est Dame Felicity Lott, l'une des plus grandes interprètes de la musique de Poulenc. »

A bien des égards, Poulenc se dépasse lui-même en prenant appui sur les poètes de premier plan qu'il met en musique. « Il était inspiré par le texte, insiste à juste titre Pascal Rogé. Il y a une espèce d'élévation par le texte. Il a choisi les plus beaux auteurs de la langue française et je crois que ça l'inspirait. Quand j'ai fait toutes ses mélodies, j'ai découvert beaucoup de textes grâce à sa musique : on comprend le texte parce qu'on joue la musique. Il n'est pas seulement au service des paroles, il révèle les paroles. Je crois que c'est la femme d'Apollinaire qui a dit que jamais la musique n'avait été aussi présente dans la poésie. Poulenc avait un génie particulier pour ça. Il a dit une fois quelque chose comme : "si on pouvait se souvenir de moi comme un compositeur de mélodies, ça serait ma fierté"... et ça c'est vrai. S'il y avait une chose à garder de Poulenc, ce serait cela. De ses mélodies, j'ai tout enregistré et je ne crois pas qu'il y en ait plus de deux qui soient mineures ; ce sont toutes des chefs-d'œuvre. »

Un compositeur-pianiste

Le rôle du piano dans les mélodies est primordial et dépasse aisément le simple accompagnement. « Il est souvent très présent, constate Le Roux. Il est nourri, sauf peut-être dans *Priez pour paix* ou des choses très simples comme ça, dans les

mouvements lents qui s'apparentent comme il l'a dit, aux mouvements lents des concertos de Mozart, et où il s'amuse à faire de belles phrases mélodiques sur un accompagnement tout à fait simple. Mais quand il s'agit de mélodies, notamment celles que l'on entend très souvent par des sopranos, comme dans *Fiançailles pour rire* le "il vole", on se retrouve avec un piano d'une volubilité incroyable, ce qui fait que les pianistes qui ne les connaissent pas se plantent, tandis que les chanteuses n'arrivent pas à comprendre comment le vers a été construit... Il ne faut pas prendre ce que j'appelle le déchiffrage pour la lecture. Le déchiffrage, c'est ce qu'on entend au premier abord, mais c'est en fait très différent. Il faut bien regarder car Poulenc est très précis. La voix peut être liée à l'accompagnement, mais il place très rarement la liaison au même endroit dans la partie de piano et dans la partie de chant. Par contre, il met assez souvent des accents. C'est difficile d'en parler comme ça sans avoir la partition devant les yeux mais la manière d'écrire n'est compréhensible qu'avec un long voisinage avec Poulenc. Il a son vocabulaire, il a sa langue et cette langue paraît beaucoup plus simple qu'elle n'est en réalité. Il est très exigeant pour le chanteur et le pianiste parce que justement ça n'est jamais installé, c'est toujours une interaction, et ça dès le début de sa production. La plupart des pianistes, quand on leur dit : "on va faire *Les Gaillardes*", répondent : "Oh il va falloir que je travaille !". Oui, il faut travailler, c'est sûr ! »

Travailler les doigts, certes... mais aussi comprendre le style et

notamment ne pas sombrer dans le pathos. Si Poulenc aime souvent utiliser la pédale pour créer une atmosphère et une résonance, il déteste en revanche le flou dans le tempo et le rythme. Graham Johnson est inflexible : « Je déteste ce qui arrive dans certaines interprétations par des Américains... Ils se disent "Oh, c'est si merveilleux, faisons beaucoup de rubato" [il chante *Les Chemins de l'amour*]. Si vous entendez Yvonne Printemps le chanter, c'est pourtant clair. Poulenc est lié à la tradition de Debussy, de Ravel, de Fauré, qui a à voir avec une forme de clarté... De plus, toute une part de la musique française, au moins depuis Lully, est reliée à la danse. Ainsi quand vous chantez "ma chambre a la forme d'une cage"... c'est en fait une valse lente. Ça n'a rien à voir avec cette manie des personnes qui prennent cette musique pour en faire du chewing gum juste parce qu'ils la ressentent ainsi, parce que simplement ils se disent "c'est très français"... On croit que c'est très sentimental, sexy, très extérieur... mais quand on va à l'intérieur de cette musique, c'est autre chose. Je dis à mes étudiants, "vous avez à faire à la patrie de Voltaire et des Lumières..." Il faut aussi étudier le solfège. Il n'y a que les Français parmi tous les musiciens du monde qui transforment les musiciens en mathématiciens ! »

Une grande partie du catalogue de Poulenc fait appel au piano, comme soliste ou comme accompagnateur, dans le concerto ou dans la musique de chambre. D'un genre à l'autre, l'instrument change de fonction, son écriture suit la grande tradition du XIX^e siècle ou s'inspire

de nouvelles tendances. Eric Le Sage a pu en mesurer la richesse très tôt : « Ayant très jeune pratiqué la musique de chambre, j'ai tout d'abord connu le Poulenc des sonates pour instruments à vent, du *Sextuor*. Puis un jeune pianiste et compositeur catalan, Alberto Ginovart, me joua peu après la pièce *Mélancolie* avec une jubilation gourmande qui me donna envie d'en savoir plus ; je découvris un peu plus tard *L'Histoire de Babar* et les sonates pour cordes qui sont vraiment de belles réussites. Une découverte en entraînant une autre, j'ai eu envie assez vite de réaliser une intégrale de sa musique pour piano, le centenaire de sa naissance en 1999 permit de concrétiser ce projet avec BMG. » L'œuvre plus spécifiquement pianistique de Poulenc est abondante mais cependant très inégale. Eric Le Sage en convient aisément : « Elle est un peu écartelée, entre les "audaces" de quelques pièces "modernistes" comme les *Promenades* qui ont mal vieilli et les cycles très inspirés des *Nocturnes* ou des *Improvisations*. Poulenc lui-même n'était pas tendre envers sa production pour piano, – il était même un peu trop critique à mon goût. Il devait être écrasé par la tradition pianistique qu'il connaissait très bien et a rejeté d'une façon très injuste une grosse partie de sa production. Notamment *Les Soirées de Nazelles* qui sont pourtant des pièces très "Poulenc", mélange de sophistication, d'humour et d'un profond lyrisme. Ses partitions sont très bien écrites pour l'instrument. Poulenc étant lui-même un bon pianiste, il connaissait les "trucs" (qu'il se reprochait quel-

quefois d'utiliser). Son écriture pianistique est sensuelle, tactile avec des influences sonores du côté de Mozart, de Schumann, Prokofiev et Stravinsky, plutôt que des Français Debussy, Ravel ou Fauré. »

sous les doigts, et ça tout pianiste l'apprécie. Il y a quelques difficultés une fois de temps en temps mais je pense que la difficulté majeure est de rendre l'esprit plutôt que la facture pianistique. C'est toujours extrêmement vocal, même dans la



Marc-André Hamelin

Marc-André Hamelin confirme cette appréciation du piano de Poulenc : « Lui-même ayant été un très bon pianiste, c'est toujours un plaisir à jouer. C'est unique comme écriture, mais je ne peux pas vraiment citer d'innovations techniques ou d'innovations pianistiques. C'est une logique qui tombe toujours vraiment très bien

musique que l'on dirait presque de cirque, parce que ses tempi les plus rapides sonnent souvent comme du *musical*. Mais même dans ses rythmes les plus affolés il y a toujours la ligne ; la ligne vocale est toujours là et c'est toujours possible de faire chanter la musique. »

Cet art pianistique entre deux mondes peut apporter dans un récital une couleur contrastante. Pascal Rogé l'a expérimenté : « Tous

mes programmes pour ainsi dire incluent du Poulenc. La dose dépend un peu du programme mais je ne fais pas un programme de musique française sans jouer du Poulenc. De là à faire un récital entièrement Poulenc... je l'ai fait une fois au Japon, ce n'est pas au bénéfice du compositeur. Le charme de cette musique, le ton, l'originalité s'émoussent : je ne dis pas qu'il se répète, mais dans le répertoire de piano c'est difficile de le varier. On se retrouve toujours dans des petites pièces avec

dans un récital. C'est le musicien français qui, pour moi, se détache de tous les autres par sa personnalité : on entend deux notes de Poulenc on sait que c'est Poulenc ! Sa personnalité on la trouve dans cette perpétuelle dualité entre "le moine et le voyou", comme disait Claude Rostand ; dans cette nostalgie qui deux mesures après devient de l'humour ; dans cette dérision qu'il avait de lui-même ; dans cette sensibilité à fleur de peau qu'il essayait toujours de cacher : au moment le plus sensible, il mettait

toujours été pris au sérieux, c'est qu'il arrivait à cette forme d'auto-dérision. On ne lui a pas pardonné, surtout à une époque où on voulait être tant sérieux et tant cérébral. Je pense qu'au point de vue clavier, sa grande réussite c'est le *Concerto pour deux pianos*. En même temps, c'est un concerto qui emprunte à Mozart et à Stravinsky, mais c'est Poulenc à 100%. C'est ça le génie de Poulenc. On a souvent dit qu'il avait copié Prokofiev, Stravinsky, Satie, Chabrier. Il l'a dit lui-même, il s'est inspiré de tous ces gens, il ne



le retour des mêmes caractères. J'ai donc abandonné le "tout Poulenc", je pense que ça ne fonctionne pas bien. Mais Poulenc, Ravel, Fauré, ça, je fais très souvent. Je sais que Poulenc n'aimait pas son œuvre pour piano, il l'a assez dit. Évidemment je ne suis pas d'accord mais je peux comprendre, si l'on compare aux mélodies que j'ai aussi enregistrées et jouées. Il n'y a pas ce génie total, cette espèce d'inspiration permanente qu'il a dans les mélodies ou dans la musique de chambre ou dans les œuvres vocales. Cependant, il a une personnalité très à part intéressante

"surtout sans rubato" parce qu'il sentait qu'on allait jouer du Rachmaninov et il ne voulait surtout pas que ça devienne sentimental. L'humour en musique est rare ; la joie de vivre, même en musique française, c'est rare... et lui donne ça. Il y a beaucoup d'improvisation dans les *Intermezzi*, on sent la joie de vivre. C'est une musique qui met de bonne humeur. Je finis donc souvent la première partie d'un récital avec du Poulenc pour laisser les gens sur une touche d'humour et de joie de vivre. Je pense que c'est également une des raisons pour lesquelles il n'a pas

le renie pas. Mais il en fait du Poulenc ! Je crois que c'est le signe d'un grand compositeur, de quelqu'un qui a vraiment quelque chose à dire, qui lui appartient en propre. Je pense que techniquement pour un pianiste de nos jours il n'y a rien qui puisse être insurmontable, loin de là. Mais stylistiquement, c'est quelque chose de très difficile, car il y a tellement de facettes de Poulenc – et il ne faut surtout pas les exagérer ni dans un sens ni dans l'autre. Être trop sentimental n'est pas bien. Être trop sec n'est pas bien. Vouloir cacher l'émotion n'est pas bien. Vouloir l'étaler à

toutes les mesures n'est pas bien. Je sais que les élèves qui jouent ça pour moi ont souvent du mal à saisir. C'est vrai qu'il y a des phrases, des harmonies qui donnent envie de s'étaler parce que c'est tellement beau, mais non. Il faut glisser dessus, il faut faire sentir l'émotion mais il ne faut surtout pas l'étaler devant soi. Inversement, s'ils jouent ça d'une manière mécanique et froide, ça ne passe plus. C'est très subtil en fait. Il faut se mettre dans son monde, il faut lire les poètes, il faut connaître Jean Cocteau. Tout

à l'imposante cantate pour double chœur, *Figure humaine*, des *Litanies à la Vierge noire* suppliantes au *Gloria* presque tapageur, dans lequel les anges clignent de l'œil et tirent la langue. Laurence Equilbey se souvient avoir découvert professionnellement Poulenc en chantant la *Messe* à Vienne pendant ses études : « Que ce soient les Scandinaves, avec qui j'ai chanté et que j'ai dirigés, ou les Autrichiens, tous adoraient cette pièce, vraiment, surtout le Sanctus ; ils adoraient cette pièce très virtuose,

aucun autre pays, enfin... peut être Britten. Une telle qualité sur l'ensemble des œuvres, où presque tout est formidable. C'est quand même unique dans l'histoire du chœur de voir une œuvre si intéressante, si belle, tellement passionnante pour les groupes à travailler, qui fait même progresser. » Pour Daniel Reuss, il ne fait aucun doute que « pour le chœur de chambre, sa musique est ce que l'on peut imaginer de mieux. Brahms est lui aussi très bien, mais Poulenc a des couleurs, des harmonies qui vrai-



Laurence Equilbey

L'HARMONIE DE POULENC PARLE BEAUCOUP AUX PAYS GERMANIQUES ET À LA SCANDINAVIE

ce mélange de mélancolie, de religiosité aussi, de joie de vivre, le côté truculent, le côté gaulois. »

L'œuvre chorale

Religiosité, mélancolie, truculence, gauloiserie... on ne peut mieux définir quelques-uns des grands axes expressifs de la musique chorale de Poulenc, qui passe avec le même engagement et la même vérité d'accent des *Quatre motets pour un temps de pénitence* aux *Chansons françaises*, du discret *Ave verum corpus* pour chœur de femmes à *cappella*

très rythmée, avec quand même des profondeurs harmoniques qui leur parlent beaucoup. L'harmonie de Poulenc parle beaucoup aux pays germaniques et à la Scandinavie, ça ne leur est pas étranger du tout. En fait, je crois que Poulenc fait le trait d'union entre les Anglais et les germanophones, c'est vraiment le compositeur français qui fait le plus le trait d'union, plus qu'un Ravel par exemple, enfin dans la perception, la sensibilité qu'en a le chanteur. On a de la chance d'avoir au XX^e siècle Poulenc pour le chœur. C'est une pépite française magnifique. Il n'y a pas l'équivalent dans

ment sonnent, quand on les chante, avec des quintes, des sixtes ajoutées qui apportent une brillance sonore unique. Cette particularité de la brillance du son choral est vraiment ce qui distingue Poulenc. Dans *Figure humaine*, on parvient de surcroît dans certains passages à une amplitude sonore considérable. Le n°7, *La Menace sous le ciel rouge*, s'ouvre par un fugato sur une série de douze sons, puis, sur "La terre utile, effaçà", commence une section qui est écrite comme un passage d'orchestre. Il y a alors dans le chœur une sorte de son ample proche d'un

son d'orchestre symphonique. Les octaves, qui sont interdites dans un contrepoint classique, permettent ce son magnifique ; on obtient une qualité très spéciale, une sorte de puissance hymnique. »

L'effet d'immédiateté, la puissance de l'impact sonore ne doivent pas cependant dissimuler la difficulté de réalisation. « C'est assez sec comme écriture et, pour autant, les lignes mélodiques et l'harmonie sont difficiles, explique pour sa part Laurence Equilbey. Souvent chez Poulenc, se sont les lignes intérieures qui sont difficiles ; d'abord parce qu'étant pianiste, il écrivait avec son piano. Le véritable contrepoint horizontal n'était pas trop son propos et donc parfois on a vraiment des parties intermédiaires qui remplissent un peu. Ça, c'est difficile. Il y a aussi la question de la maîtrise du langage harmonique. Il faut avoir traversé tout le XIX^e siècle, tout le postromantisme pour pouvoir comprendre Poulenc, son langage harmonique, pour comprendre les fonctions des notes et pourquoi on est là. Il y a parfois des accords qui sont compliqués à faire sonner tout simplement pour des questions de culture de la part des chanteurs. Les orchestres jouent peut-être davantage de répertoires et ont les oreilles plus remplies, plus harmoniques. Le chanteur est assez monodique ; il a peu de culture verticale. »

Poulenc est très difficile, confirme Daniel Reuss : « c'est très ouvert et il y a des passages pas trop compliqués mais avec les enharmonies notamment, c'est très délicat pour obtenir des



**TOUS LES
CHEFS DE
CHŒUR
RELÈVENT
SA MÉTICU-
LOSITÉ
DANS
L'ÉCRITURE
ET L'EXI-
GENCE
QU'IL
RÉCLAME
DANS SON
EXÉCUTION**

accords clairs. Ça nécessite beaucoup de temps pour étudier les partitions. Il y a des choses qui au piano ne semblent pas si difficiles, mais à chanter... et en même temps, c'est si beau que tout le monde aime chanter cette musique... enfin tout le monde... parfois c'est difficile pour les sopranos, qui sont tendus dans l'aigu. Si Poulenc vivait encore, j'aimerais travailler avec lui et lui demander d'alterner les premiers et seconds sopranos. Il compose au piano, on peut le sentir et l'entendre. Dans la dernière partie de *Figure humaine*, *Liberté*, il y a des sections enchaînant des accords chromatiquement faciles à réaliser au piano mais difficiles à chanter. »

Figure humaine est en effet typique du pianisme de son écriture, qui rompt avec la conception contrapuntique et crée du coup des blocs harmoniques et des déplacements de voix qui font sonner le chœur de façon très personnelle. « C'est extrêmement dur à faire, constate Laurence Equilbey, mais ça chante continuellement, car il a un *superius* qui est magnifique, et c'est solidement ancré, car Poulenc possède par ailleurs une technique de basse qui est incroyable... Ce côté "écrit avec le piano" lui permet aussi un fort impact ; c'est ce qui donne parfois le côté percussif de son écriture chorale. Je crois par ailleurs que sa vie personnelle a contribué au façonnement de son style. Je pense notamment à l'aventure de sa révélation, son choc pour la foi, qui a fait qu'il a eu une inspiration très particulière pour une esthétique un peu romane, sèche. Mais ce côté roman est contrebalancé par sa personnalité qui fait

qu'il y a quand même cette générosité, et aussi par son langage mélodique et harmonique qui est unique et qu'il parvient là à synthétiser dans une forme épurée. Ça a créé quelque chose d'absolument riche, dense, mais dans cette épure qu'il recherchait. Pour la musique sacrée, il y a quelque chose d'assez merveilleux qui se développe, que l'on peut relier au fait qu'il a vraiment été très impressionné par Mantegna, par l'art roman. S'il avait été inspiré par le baroque flamboyant, ça aurait peut-être été différent. Je dois dire que pour la musique sacrée, ce côté un peu taillé dans le roc et relativement sec, sans pathos, presque un peu Stravinskien parfois, tout en ayant un épanchement quand même, une petite sentimentalité ici ou là, ça fait vraiment merveille. »

Tous les chefs de chœur relèvent sa méticulosité dans l'écriture et l'exigence qu'il réclame dans son exécution. « Il est très précis, insiste Daniel Reuss ; il peut écrire de petites notes pour être certain que le texte soit bien coupé entre les mots. Si vous le faites, vous exprimez ce qu'il veut vraiment. Mais parfois, c'est si extrême, particulièrement dans les *Quatre motets pour un temps de Noël*, que si vous l'exécutez avec trop d'exactitude, ça coupe toutes les phrases en trois. Je pense qu'il veut juste montrer comment la phrase est construite et non pas stopper le chant au milieu d'une phrase ; il faut doser plus ou moins chaque partie sans interrompre la phrase par une respiration. » « Quand on le chante,

renchérit Laurence Equilbey, il faut être très précis. L'idée, c'est que les rythmes et les phrases sont un peu taillés à la serpe ; c'est quelque chose de très dessiné et en même temps, vous pouvez avoir cette matière riche, qui sonne... en même temps il n'y a pas trop d'agogique, pas trop de rubato ; c'est quelque chose de très sensible et en même temps de très organisé. Son

Daniel Reuss



écriture chorale est assez unique. A quoi pourrait-on la comparer ? Il n'y a pas grand monde avec qui comparer Poulenc pendant cette période. Même Britten... c'est autre chose. Poulenc a un langage harmonique et mélodique complètement personnel, inimitable, qu'on reconnaît au bout de dix secondes. Avec son génie mélodique, son amour de la chanson populaire... tout fusionne... il y a une sorte de syncrétisme de toutes sortes de styles dans son œuvre. Si on le compare à Strauss, on se rend compte qu'il y a beaucoup plus de notes étrangères chez Poulenc et d'accords qui devraient servir à moduler mais qui finalement ne modulent pas, - ça va très vite, comme des couleurs qui s'enchaînent. Harmoniquement, ça va plus vite que chez Strauss. Et encore une fois, Strauss suit beaucoup plus la technique du contrepoint horizontale ; chaque ligne est très soignée. Lorsque j'ai donné un programme Manoury / Poulenc, j'ai senti une sorte... - pas une continuation - mais quelque chose de commun dans l'énergie. Il y a une grande énergie dans la musique de Poulenc, les verticalités, ce côté un peu rocailleux aussi. Le texte est donné de façon assez directe. Enfin j'ai retrouvé ça dans Philippe Manoury. Le goût pour le son, les à-plats, des choses très transparentes, très diaphanes : ces diverses couleurs, ces oppositions-là, on les retrouve chez Manoury. Je me rappelle bien... quand j'ai fait le programme Manoury / Poulenc, les deux se renforçaient en fait. »

A l'intonation parfaite doit se superposer une diction précise. « Poulenc, insiste Harry Christophers, est comme Monteverdi ; vous

devez chanter comme vous parlez. Quand vous le faites, vous commencez à ressentir sa musique. » Au-delà de la technique chorale très exigeante, la musique de Poulenc nécessite une sensibilité particulière à la poésie ou au texte religieux, sensibilité qui ouvre sur l'imaginaire du compositeur. C'est cet imaginaire, sa pensée intime comme sa foi très personnelle qui animent sa musique. C'est pourquoi Harry Christophers rêverait de



Harry Christophers

pouvoir dialoguer avec le compositeur : « J'aimerais le questionner sur ses pensées quand il a mis ses motets en musique. Pourquoi a-t-il fait "Vos fugam" dans un caractère "vif et inquiet" ? Le passage est agressif. J'aimerais savoir s'il pensait que le Christ était agressif vis-à-vis de ses disciples où s'il ne faisait que les réprimander. J'aimerais savoir ce qu'il ressentait dans divers endroits, parce qu'il a une

pensée vraiment très personnelle. J'aimerais aussi savoir ce qu'il imaginait pour chaque image, chaque idée des *Litanies à la Vierge noire*, sa première pièce religieuse, ce qui l'a inspiré, pourquoi il l'a écrite uniquement pour voix élevées. » Christophers prend aussi l'exemple de sa musique profane : « Quand j'en suis venu à *Figure humaine* avec les Sixteen, j'ai réalisé que c'était l'une des pièces *a cappella* les plus difficiles jamais écrites. C'est aussi difficile qu'*Orpheus behind the Wire* de Henze, qui est pourtant sur le plan de l'intonation des notes plus complexe. Mais avec Poulenc, il ne s'agit pas simplement d'avoir les bonnes notes, il y a le langage, les poèmes, qui sont incroyables. Pénétrer la pensée de ces poèmes est quelque chose de fantastique. Pour moi, en tant que chef de chœur anglais, compte aussi beaucoup la dimension historique de cette œuvre, le fait que Poulenc l'ait écrite en secret durant la guerre et que la première eut lieu en Angleterre par les BBC Singers. Les poèmes sont renversants. Il y a quelque chose qui tient de la foi, de sa foi catholique si personnelle, comme dans ses pièces religieuses. Dans sa musique chorale, il y a un retour à la Renaissance et on perçoit l'influence de compositeurs comme Vittoria. Poulenc a changé sa personnalité, très hédoniste, en retournant au catholicisme. On sent sa personnalité à travers le texte biblique. C'est la même chose dans *Figure humaine*, avec sa foi totale dans la poésie d'Éluard. Ce qu'il a réalisé là, avec sa musique chorale, est le meilleur de son œuvre. Quand on chante cette musique, conclut Christophers, on

a l'impression de se retrouver à l'intérieur des pensées du compositeur. On ressent vraiment les idées qui l'ont animé quand il était en train d'écrire ces pièces... Il y a tant de choses dans chaque mesure... Il faut commencer par travailler dur... une fois que l'on a obtenu une réalisation impeccable, alors on peut ajouter l'expression et on parvient à l'œuvre en soi. Je pense que souvent les gens qui n'apprécient pas cette musique chorale ne comprennent pas Poulenc... cela dure jusqu'à ce qu'ils entendent une bonne interprétation. »

L'écriture chorale de Poulenc ne se limite pas aux pièces *a cappella*. Elle se combine à l'orchestre dans plusieurs grandes pièces. Le *Gloria* et le *Stabat Mater* sont très connus ; en revanche, *Sécheresses* et les *Sept Répons des ténèbres* restent encore très rarement joués. « J'ai toujours désiré enregistrer les *Sept Répons des Ténèbres*, nous confie Harry Christophers. Avec The Sixteen, nous avons un pupitre de femmes exceptionnel. Bien sûr, Poulenc a écrit cette partition pour le Lincoln Center et des enfants pour l'exécution. Je dois cependant enregistrer cette pièce car son écriture chorale est aussi saisissante que celle des motets et c'est tout aussi difficile. Son orchestre est un grand orchestre mais il l'emploie souvent de façon clairsemée. Dans un sens, il est assez proche de ce que pouvait faire Stravinsky. Pour un chœur tel que les Sixteen, c'est une œuvre parfaite à réaliser ; nous n'avons pas besoin d'un grand chœur ; c'est très subtil, vraiment

unique, avec des moments où le chœur se retrouve *a cappella*, des passages avec les vents, mais pas tous ensemble... Il orchestre en utilisant les timbres appropriés pour accompagner le chœur, créer une couleur spécifique, par touches. Par exemple, l'utilisation de la harpe est incroyable, comme celle des notes élevées dans les vents. A partir de son interprétation du texte, qui est lui-même très expressif, très suggestif, il risque des *ppp*, des *ff*, des

POULENC EST COMME MONTEVERDI, VOUS DEVEZ CHANTER COMME VOUS PARLEZ. QUAND VOUS LE FAITES, VOUS COMMENCEZ À RESSENTIR SA MUSIQUE

accents qui produisent un ensemble, une couleur globale incroyable. Le chef doit circuler dans tout cela et permettre à la musique de respirer et alors ça devient très puissant. »

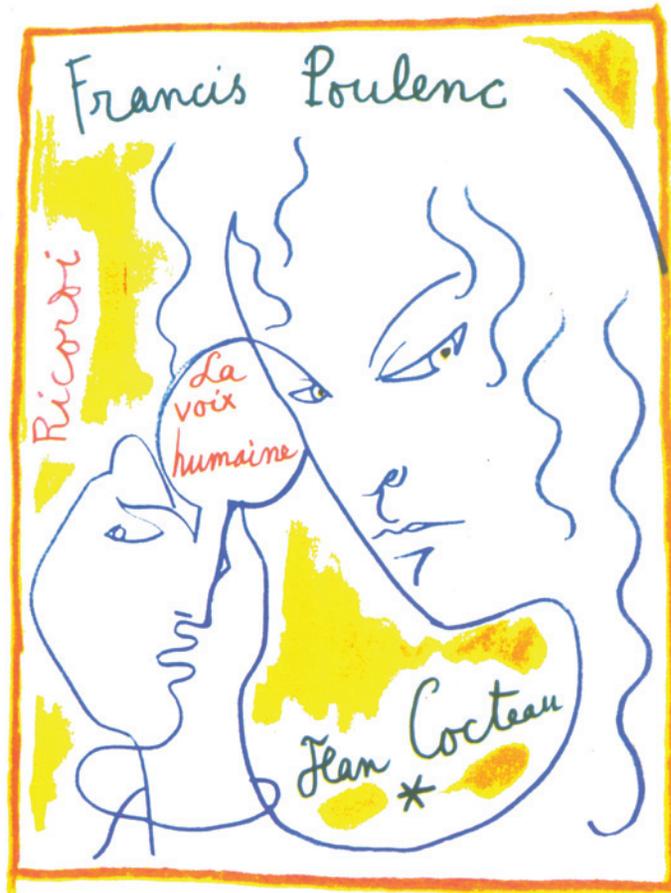
Poulenc et la scène

L'amour de la voix, le sens du texte, l'approche sensible, affective de la musique... tout orientait Poulenc vers l'opéra. Ses trois œuvres lyriques sont trois défis à travers trois genres qu'il a su

réactualiser et faire sien : l'opéra bouffe avec *Les Mamelles de Tirésias*, le drame lyrique avec *Dialogues des Carmélites*, le monodrame avec *La Voix humaine*. Si ces ouvrages fonctionnent si bien comme théâtre lyrique, s'ils sont si

hallucinant ! Je l'ai entendue par nombre d'autres interprètes, mais Denise Duval, elle, était à la source. Bon on peut toujours dire que l'on ne chante plus comme ça maintenant, peut importe, c'est vraiment étonnant. » L'implication de l'inter-

“allo, allo” ne sont jamais tout à fait pareils. Et puis personne ne vous donne de réplique ; c'est toujours vous seule sur scène. Il faut imaginer ce qu'on dit à l'autre bout du fil et l'incorporer dans le jeu, dans l'émotion qu'on transmet. Il ne faut cependant pas donner totalement cette émotion dans la voix, car il y a une retenue, qui est toute l'idée du mensonge. C'est extraordinaire à jouer et très difficile à équilibrer avec l'orchestre, qui est essentiel. Si le chef attend trop longtemps, pendant que l'homme parle à l'autre bout du fil, on ne peut pas maintenir la pression. Et si c'est trop court, on n'a pas le temps de changer d'idée. Je me souviens... on avait beaucoup de travail la première fois que je l'ai montée. On passait des heures et des heures. Le chef trouvait que c'était aussi difficile que *Tristan* ! »



appréciés des interprètes, c'est que Poulenc a compris qu'un véritable opéra, quelque soit le langage choisi, doit se fonder sur la voix chantée et que le chanteur en est le centre. Le cas de *La Voix humaine* est en ce sens exemplaire. « Il suffit d'entendre *La Voix humaine*, fait remarquer François Le Roux, de découvrir la manière dont Denise Duval l'a incarnée, c'est

prête doit être totale ; c'est la force et la difficulté de cet opéra pour une voix. Dame Felicity Lott, qui a beaucoup aimé le chanter, le reconnaît volontiers : « Ca me rendait malade chaque jour, chaque fois qu'il fallait le donner parce que c'est terrible de vivre cette histoire déchirante. C'est aussi très difficile à apprendre. Le téléphone sonne... ce n'est jamais tout à fait pareil ; les

Avant d'être des opéras, les ouvrages de Poulenc sont des textes de théâtre extrêmement forts, caractérisés, marqués par une langue spécifique, un univers d'auteur. Son talent est d'avoir su se glisser à l'intérieur des mondes d'Apollinaire, de Bernanos et de Cocteau. Ludovic Lagarde évoque son expérience avec *La Voix humaine* : « Je ne suis pas un metteur en scène d'opéra, je suis un metteur en scène de théâtre qui fait de temps en temps de l'opéra, ce n'est pas tout à fait pareil. J'aborde ce répertoire comme un répertoire contemporain ; c'est cela qui est très intéressant. En travaillant sur *La Voix humaine*, je me suis rendu compte à quel point c'était une œuvre audacieuse pour son temps

et à quel point justement il y avait derrière l'esprit du temps, l'envie d'être moderne, de faire effraction. Mettre cette histoire là sur un plateau pour l'époque c'était quand même un acte de modernité très important ; je pars de là et j'essaie de retraduire l'œuvre aujourd'hui, dans notre monde contemporain. La pièce d'ailleurs redevient très à la mode, en dehors de l'opéra. Je pense qu'il y a dedans une sorte de solitude moderne, qui fait que ça revient sur scène. L'opéra respecte le fil dramatique et cela m'intéresse car c'est pour moi un exercice de style très stimulant. On est un peu chez Hitchcock aussi ; il y a quelque chose qui est dans le suspense, dans le deuxième degré de l'écriture et qui est donc très intéressant pour la scène. En travaillant, j'ai perçu dans cet ouvrage une espèce de sadomasochisme ; je ne sais pas si on peut appeler ça comme ça, mais toute cette œuvre est construite ainsi. Finalement, la temporalité, le canevas de la pièce, c'est une manière de faire durer l'amour. Il y a mille manières de faire durer l'amour... ce sont autant de motifs à explorer... » Solitude, amour s'achevant, personnage désemparé, mensonge pour croire que tout est possible encore... *La Voix humaine* rencontre un écho dans chaque individu. « Après l'avoir chantée, rapporte Karen Vourc'h, je dois dire qu'il y a beaucoup de gens qui sont venus me voir, des hommes comme des femmes. J'ai même reçu beaucoup de mails sur mon site ; ça a fait tout d'un coup beaucoup de résonance avec l'histoire personnelle des spectateurs ; presque tous se sont retrouvés un jour au téléphone avec quelqu'un



Ludovic Lagarde

JE ME SUIS
RENDU
COMPTE À
QUEL POINT
C'ÉTAIT UNE
ŒUVRE
AUDACIEUSE
POUR SON
TEMPS ET À
QUEL POINT
JUSTEMENT
IL Y AVAIT
DERRIÈRE
L'ESPRIT DU
TEMPS,
L'ENVIE
D'ÊTRE
MODERNE,
DE FAIRE
EFFRACTION

Karen Vourc'h



qui... Je pense que cet effet est dû aussi à la musique. Le texte seul n'aurait peut-être pas créé un tel effet. Les gens se sont aussi laissés avoir par la musique de la fin, "je t'aime, je t'aime", qui est vraiment forte. Poulenc, c'était quelqu'un d'une très grande sensibilité. Et c'est vrai qu'il peut avoir tendance à se laisser complètement aller... Pour trouver le ton, je crois que justement il ne faut pas tomber dans le pathos ; il faut être digne dans tout ça. »

Avant même d'entrer dans la sphère du théâtre lyrique, la musique de Poulenc contiendrait, selon Macha Makeïeff, une vie interne très particulière : « C'est une musique qui m'a accompagnée. J'en ai mis dans des lectures très souvent ; je mettais *Les Biches*, des choses comme ça. J'aime profondément cette musique, comme celle de Milhaud. Je ne me pose même pas la question du pourquoi ; c'est un univers, c'est très inspirant, extrêmement inspirant. Pour moi – c'est très réducteur, ça va vous choquer – c'est de la musique de théâtre, c'est de la musique qu'on aime mettre en scène... mon rêve ce serait de mettre en scène la musique, avant même le lyrique. Monter de la musique, mettre en scène de la musique sans les chanteurs me paraît absolument naturel. » La musique de Poulenc irait donc au devant de cette approche : « c'est extrêmement structuré et c'est, j'allais dire, hétéroclite. Poulenc... je sens que ça fonctionne comme un collage, comme un collage sur-réaliste et alors, selon la façon dont

vous le regardez, vous vous racontez une histoire. Si vous regardez d'une autre façon, vous découvrez une autre histoire... Il y a de nombreuses histoires, de nombreuses pistes, c'est extrêmement moderne de ce point de vue là. Vous n'êtes pas dans un récit, une narration ; vous échappez à ça. Vous avez plein d'entrées et ce qui est formidable – et c'est pour ça que c'est si inspirant – c'est que vous déplacez les éléments, comme dans un collage génial ; vous, avec vos images, vous pouvez le suivre. En même temps, la marge de manœuvre est plus réduite que ce que l'on croit. » Pour François Le Roux, la diversité de cette musique provient des oppositions qui animent la personnalité de Poulenc : « Je pense qu'il y a toujours ce côté mauvais garçon qui traîne chez Poulenc. On passe sans crier gare d'une valse sublime au chant du Mari : "ah c'est fou les joies de la paternité". Où a-t-il été chercher tout ça ? C'est exactement comme Apollinaire qui s'amusait à faire du néo-cabaret en mélangeant du "Ubu" à d'autres idées. Poulenc fait la même chose en mélangeant dans *Les Mamelles* de belles pièces chorales, extrêmement pures, à des fantaisies ; il raconte des choses superbes et à côté de ça il y a des caractérisations qui sont purement physiques. Dans *Les Mamelles* j'ai chanté notamment le rôle du Directeur dans le Prologue, qui est un air tout à fait classique, avec une partie arioso puis une partie cabaletta, puis encore un arioso. Mais je serais incapable de dire ce qu'il faut exprimer puisqu'il s'agit de déclamer. »

Sur le plan de la mise en scène, cette liberté de ton est une richesse et un piège. « Dans *Les Mamelles*

de *Tirésias*, note Macha Makeïeff, il ne faut pas faire n'importe quoi sinon ça devient une pochade, ça s'affadie tout de suite et vous passez à côté de la brillance de cette musique. Si on en fait une narration plate, c'est insupportable. C'est plein d'éclats ; donc, en mise en scène, il faut répondre par des éclats. Quant au lyrisme, il suffit de ne pas l'écraser par de l'anecdote,

lecture d'orchestre, car là je vous assure ça vous remet bien à votre place. Il y a déjà dans cette musique des plages, des moments lyriques... Il suffit pour nous de ne pas être redondant, de ne pas aplatir un moment lyrique, de ne pas l'abîmer, de le laisser vivre. Au fond, une grande partie de la mise en scène, c'est d'écouter, – ce n'est pas la partie la plus déplaisante. Et très



Macha Makeïeff

de l'objet, du discours, de l'intention... Je crois qu'il ne faut pas tout le temps avoir des intentions avec cette musique là ; ce n'est pas la peine de tout flécher tout le temps ; du fait que ce soit comme un collage, il y a déjà du sens. Et même si on enlevait le texte, si on écoutait juste les répétitions d'orchestre sans les chanteurs, on entendrait le spectacle. Il faudrait commencer par ça, commencer par avoir une

souvent, quand on a trop d'idées, ce qui est un peu mon défaut, je me dis que je n'ai pas assez écouté. Mais ce que j'aime chez Poulenc – ça va peut-être vous faire hurler – c'est qu'on a l'impression que ce gars-là n'a pas les mêmes outils que les autres. Il est moins fort qu'un Debussy, qu'un Ravel ; il ne sait pas tenir toutes les rênes ; et alors, ça lui donne une créativité, une jubilation. Au fond, ce sont peut-être ces

artistes que je préfère ; ils ne sont pas dans la totale maîtrise, du coup ils bricolent un peu et là ça devient du génie ! C'est comme nous au théâtre, quand on est un peu bon... Alors que l'on est dans le doute, on va bricoler... et puis, tout d'un coup, il y a un frémissement. J'ai toujours senti ça avec Poulenc. »

Outre son intérêt sur le plan de la construction mosaïque du spectacle, l'opéra bouffe de Poulenc apporte, sur le plan de la thématique, une réflexion sur la question actuelle du genre. « Dans *Les Mamelles de Tirésias*, continue Macha Makeïeff, il n'est question que de ça : où est le féminin, où est le masculin ? Où est le genre ? Il y a un déplacement des genres, comme dans un numéro de Music Hall qui s'appelait *La Danse apache* : il y a l'homme qui commence par frapper la femme, et la femme qui devient plus violente et qui finit par combattre l'homme ; mais en même temps, c'est un jeu amoureux formidable. *Les Mamelles de Tirésias* c'est ça ; on déplace les gens, on déplace les forces, mais après tout on se rend compte que ce n'était qu'un jeu. On est avec les Dadas, les Surréalistes, on est dans l'ordre du spectacle ; tout est donné à la représentation, que ce soit le rêve, les choses les plus intimes, l'écriture automatique. C'est un jeu qui est nourri par des séismes, des catastrophes effroyables – 14-18 quand Apollinaire écrit sa pièce, la Seconde Guerre Mondiale quand Poulenc en tire un opéra. Dans le Prologue, le poète pose l'énigme : j'ai donc vraiment fait venir Apollinaire sur scène, sorte de directeur de cirque. C'est ce type qui arrive de la guerre et qui reprend son boulot, mis à part qu'il a un coup sur la tête et qu'il se

met à mélanger la création artistique et la guerre. A un moment donné, il dit que l'explosion des corps... c'est beau comme l'explosion des âmes et ça fait le cosmos, ça fait les étoiles... C'est une image qui nous poursuit tout le temps, chez les cinéastes à présent mais aussi dans la société du spectacle dans laquelle on est, quand on voit partout ces tours du 11 septembre qui s'écroulent. Dans le Prologue, les constellations, ce sont à la fois toutes les œuvres qui vont éclairer le monde et en même temps les éclats d'obus et forcément la mort des poètes qui n'auront pas le temps de prendre la parole. C'est très puissant et c'est extrêmement iconoclaste au premier sens du terme, – ça ne se dit pas des choses comme ça. Il n'y a que les poètes qui peuvent le dire. Allez défendre ça, allez défendre que ce soit beau la guerre et qu'il y a une énigme derrière ça... C'est aussi l'énigme de la création : il faut détruire pour que d'autres générations de poètes arrivent. »

Aux antipodes de l'univers burlesque des *Mamelles de Tirésias*, Poulenc se projette corps et âme dans le drame intérieur des Carmélites de Compiègne confrontées à la Révolution. Stéphane Denève se souvient de son premier contact avec cette œuvre : « L'Opéra de Paris et le Festival Saito Kinen m'ont demandé d'être l'assistant d'Ozawa et de diriger quelques représentations après lui. C'est comme ça que ça s'est fait. Je me rappelle très bien l'été qui a précédé cette première collaboration. J'ai joué la partition au piano en chantant toutes les parties, en

permanence, et ça m'a vraiment bouleversé. C'est une œuvre dont on ne revient pas indemne. » Poulenc parvient à lier intimement les exigences du texte de Bernanos et la force expressive de la voix chantée. « Je trouve, relève Karen Vourc'h, que souvent pour mettre en valeur une émotion très forte,

aussi, avec une ligne très legato, ce qui est très difficile : il faut obtenir des notes égales, maintenir le grand legato et ne pas faire sentir la difficulté vocale, l'effort... » Simultanément à cette exigence du beau chant, Poulenc pense théâtralement. « Il a une idée très concrète de ce qu'il veut et il sait

appris ma partie très, très minutieusement, de façon solfégique. Puis à certains moments, je me suis donnée quelques libertés. J'ai peut-être la prétention de croire que ça lui aurait plu, mais c'est ce que j'ai fait, parce que je me dis que c'était juste dans l'intention. Je pense que Poulenc était quelqu'un tellement proche du texte, du théâtre que, à partir du moment où on est juste dans ce qu'on fait, ça lui conviendrait... enfin, c'est ce que j'aime à penser. »

Orchestre et ballet

Poulenc a écrit plusieurs ballets, *Les Biches*, *Aubade*, *Les Animaux modèles*. Ils sont trop peu donnés en tant que tels mais perdurent au concert. Pourtant, le chorégraphe Thierry Malandain témoigne de l'impact que peut avoir sur un public actuel un de ces ballets réinterprété : « J'ai chorégraphié *Les Biches* en 2002 à la demande de Jean-Louis Pichon alors directeur de l'Opéra Théâtre de Saint-Etienne. Le ballet était donné avec *Les Mamelles de Tirésias*. Quelques années auparavant, en 1995 exactement, j'avais monté un spectacle sur François d'Assise avec pour partitions une des *Quatre Petites Prières*, le *Concerto pour piano et orchestre*, le *Concerto pour orgue, orchestre à cordes et timbales* et le *Gloria*. Francis Poulenc ne m'était donc pas tout à fait inconnu. Par ailleurs, comme danseur au Ballet Théâtre Français de Nancy, j'avais eu l'occasion de travailler *Les Biches* dans la version de Bronislava Nijinska. J'ai eu aussi plusieurs fois l'occasion de voir *Voluntaries* que Glen



Thierry Malandain

une espèce de gouffre d'émotion, il crée justement un gouffre au niveau des notes. C'est-à-dire que dans le mot clé de la phrase qui va exprimer le doute, une grande tristesse, ou au contraire une grande volonté, il manifeste cette émotion par un grand écart de notes avec ce qui précède. Blanche a ça, Lidoine

s'adapter complètement à l'interprète, à la voix de l'interprète et à la sensibilité de l'interprète, on le sent dans ses propos avec Denise Duval ou Pierre Bernac. C'est magnifique parce que ça rend justement la mélodie et le discours complètement vivants. Dans *La Voix humaine*, j'ai tout d'abord

Tetley régla sur le *Concerto pour orgue*. Je pense qu'il y a une question de culture et de génération ; à cinquante ans, comme Français, je fais encore partie de ceux qui ont pu danser ou même tout simplement voir des œuvres dessinées sur ce type de partitions. Pour ma chorégraphie, j'ai pu reprendre comme surgissant du passé, cer-

aux vents, indique Pascal Rogé, parce que c'étaient ses instruments préférés. En général, les cordes ne l'inspiraient pas. Sans doute aimait-il le côté précis, clair, sec, du hautbois, de la clarinette, de la flûte. Qu'il ait écrit trois chefs-d'œuvre de sonates et que sa sonate pour violon soit moins réussie ce n'est pas le hasard, il le disait lui-

TOUT CE QU'IL FAIT EST TOUJOURS JUSTE. IL OBTIENT LES BONS EFFETS, LES BONNES COULEURS, LA BONNE EXPRESSION DRAMATIQUE

tains numéros dans la chorégraphie de Bronislava Nijinska. Principalement, la belle inconnue, l'hôtesse et les deux jeunes filles célébrant la douceur du mois de mai. La facture du ballet associait donc le néo-classicisme angulaire de Nijinska et le mien, qui est peut-être plus charnel, plus sensuel. Les costumes attribués aux danseuses et aux danseurs étaient identiques, de simples maillots verts, car je privilégie souvent une danse non-sexuée. De plus mon intention n'était pas de faire revivre l'aspect "fêtes galantes" de la version originale, mais plutôt de proposer une pièce abstraite. »

Que ce soit dans le ballet, dans le concerto, dans l'opéra ou dans les pièces plus spécifiquement symphoniques comme la *Sinfonietta*, l'orchestre de Poulenc conserve une couleur personnelle. « Toujours l'avantage

même. Je pense que même dans son orchestration, ce sont toujours les vents qui donnent la couleur, qui donnent le thème et les cordes sont là un peu pour meubler. » Yoel Levi n'hésite pas à décrire Poulenc comme un orchestrateur brillant : « C'est loin de l'amateurisme ! Jamais je ne le décrirais comme un amateur ! La manière dont il utilise les instruments est très intelligente, unique, imaginative. Il utilise le grand orchestre, tous les instruments, même des percussions pour des effets particuliers. Et tout ce qu'il fait est toujours juste. Il obtient les bons effets, les bonnes couleurs, la bonne expression dramatique. » Pour Jos van Immerseel, son style d'orchestration est très proche de Stravinsky : « Les couleurs, le côté anguleux par moments et surtout l'emploi des vents. C'est bizarre, parce que Poulenc était pianiste ; il était pourtant très intéressé par les vents,

surtout les bois ; à ma connaissance, il n'a jamais dirigé, mais il avait connaissance des possibilités des instruments. Mes musiciens étaient aussi très étonnés quand on a fait ce projet Poulenc avec Anima Eterna. La plupart de mes collègues n'avaient presque jamais joué Poulenc et ils ont fait ça avec des bois de facture française d'entre les



Yoel Levi

deux guerres et ils m'ont tous dit "mais c'est incroyablement bien écrit pour l'instrument !" »

« Chez Francis Poulenc, relève Georges Prêtre, il y a beaucoup de choses qui passent mais il ne faut pas oublier l'émotion du phrasé. Ça c'est très important. Même quand il y a une petite phrase de rien du tout, il se passe toujours quelque chose. Parfois, on dit "il faut que ça sonne !" mais non justement !, il ne faut pas que ça sonne trop. Il faut se



LA MUSIQUE
DE POULENC
EST UNIQUE
POUR ÇA ;
ELLE CHANGE
D'ATMOS-
PHÈRE ET
DE SENTI-
MENT EN UN
MILLIÈME
DE SECONDE

Jos van Immerseel



Denise Duval

retenir et c'est beaucoup plus puissant. Si vous faites un *pianissimo* vraiment très piano avec Poulenc, mais avec le son qui convient, avec surtout le phrasé qu'il faut, eh bien, la sensualité ressort beaucoup plus que si vous jouez *fortissimo*, ce qui efface la sensualité. Ce qui m'a plu quand je l'ai découvert, c'est l'atmosphère particulière qui se dégage de son œuvre, l'esprit Francis Poulenc. L'esprit de son écriture, l'esprit de sa sensibilité. Et l'esprit aussi de son phrasé. Vous savez ça compte beaucoup. Chaque grand artiste a un phrasé à lui. Poulenc a le sien. Prenez par exemple la dernière phrase du *Gloria*... C'est une phrase qui va vers le ciel. Alors si vous ne trouvez pas le phrasé exact, vous ne serez qu'un chef d'orchestre. Il faut être un interprète et savoir chanter dans le juste phrasé avec votre orchestre. »

Poulenc Notre Contemporain ?

Stéphane Denève répond : « On est dans une époque qui va très vite où tout change très rapidement, et la musique

de Poulenc est unique pour ça ; elle change d'atmosphère et de sentiment en un millième de seconde. Il utilise ce côté un peu néoclassique, des petites formules parfois très courtes, des petites cellules, puis il les juxtapose les unes après les autres ; ça devrait en toute logique faire une œuvre de bric et de broc. Pourtant, il y a quelque chose de très organique, qui fait que ça continue et qu'on suit une ligne alors que c'est très varié. J'adore ça, et ça parle vraiment, ça parle beaucoup aux enfants d'ailleurs. J'ai une petite fille qui a trois ans et demi ; je lui mets de la musique de Poulenc et ça passe déjà merveilleusement ; il y a quelque chose de tellement joyeux, de tellement varié... elle aime ça. Je trouve que c'est quelque chose qui est assez particulier chez Poulenc, le fait d'avoir pu construire des œuvres avec un tel souffle, une telle organisation, et pourtant faite d'émotions et de sentiments qui peuvent être très variés, passant de la mélancolie la plus noire à la gaîté la plus légère en un quart de seconde. C'est pour moi une chose qui fait que sa musique est universelle. Il y a plusieurs degrés et une certaine ambiguïté qui fait que, parfois, comme chez Mozart d'ailleurs, il a un sourire triste, il écrit une musique qui semble légère et qui pourtant sonne très nostalgique, très mélancolique. De la même façon, il compose des pièces très religieuses et sérieuses qui sont en même temps pleines d'espoir, extatiques, et même pleines de sensualité. C'est cette façon de mélanger les sentiments qui pour moi est quelque chose qui parle à toutes les époques. » ■

— **Hervé Lacombe**

Crédits

Entretiens avec Georges Prêtre, François Le Roux, Pascal Rogé, Dame Felicity Lott, Laurence Equilbey, Harry Christophers, Macha Makeïeff réalisés par Hervé Lacombe et Eric Denut en 2011 et 2012

Entretiens avec Stéphane Denève, Marc-André Hamelin, Yoel Levi, Jos van Immerseel, Karen Vourc'h, Graham Johnson, Daniel Reuss, Ludovic Lagarde réalisés par Eric Denut en 2011 et 2012

Correspondances avec Eric Le Sage, Kent Nagano, Thierry Malandain en 2011 et 2012

POUR PLUS D'INFORMATION

promotion.umpc@umusic.com
www.durand-salabert-eschig.com
16, rue des Fossés Saint Jacques
75005 Paris, France

DESIGN

Anna Tunick
(www.atunick.com)

PHOTOS

Collection Rosine Seringe (couvertures), Jean-Baptiste Millot, B. Ealovega, Trevor Leighton, Alex Vanhee, Decca-Terry Linke, Malcolm Crowthers, Sim Canetty Clarke, Agnäs Mellon, Jana Jocif, Marco Borggreve, Drew Farrell, M. Logvinov, Michel Chassat, C. Doutre, Guillaume Gellert, Julien Mignot

© 2013 Editions Durand-Salabert-Eschig (Universal Music Publishing Classical)
Imprimé en France par Prodmachine/
Galaxy Imprimeurs (Imprim'vert) en
février 2013 sur Chromomat, un papier
certifié FSC.



UNIVERSAL MUSIC
PUBLISHING CLASSICAL



DURAND



SALABERT



ESCHIG