

Stefania Franceschini est venue présenter aux membres de l'Association des amis de Francis Poulenc lors de la réunion de l'assemblée générale du 12 mars 2017 le premier ouvrage paru en Italie sur le musicien français qui avait tellement aimé l'Italie.

Publié en avril 2014 aux Éditions Zecchini, cet ouvrage de 320 pages est modestement appelé « une biographie », alors qu'il propose aussi une partie très instructive de présentation des œuvres.

Ayant feuilleté le livre à l'issue de la réunion, je me suis rendu compte assez vite qu'il contenait des textes critiques et des documents journalistiques de grand intérêt absolument inconnus des livres récemment consacrés à Francis Poulenc en France. Stefania a accepté mon offre de traduire le chapitre le plus spécifiquement italien : *Les Dialogues des carmélites*. J'ai ajouté à ce chapitre des extraits des suivants où se poursuivait l'histoire d'amour entre le plus français des musiciens et la patrie de la vocalità.

Je connaissais l'allitération *traduttore traditore*. J'ai donc eu beaucoup de scrupules d'autant plus que pour quantité de mots italiens l'équivalent français ne « passe » pas toujours.

Claude CARÉ, *traditore suo malgrado*

Au printemps 1950 Poulenc fit la rencontre inopinée d'un nouvel amant, Lucien Roubert, un représentant de commerce, né à Lyon en 1908 qui vivait à Marseille. Commença alors une relation intense et tumultueuse et Poulenc confessa que, de même que Raymond Destouches avait été le secret de la période des *Mamelles* et de *Figure humaine*, Lucien fut celui de la période du *Stabat* et des *Carmélites*. Mais les effets de cette liaison compliquée retentirent pour une large part dans la dépression nerveuse dont Poulenc souffrait depuis le milieu des années cinquante.

Il partagea sa vie entre les visites à Lucien, toujours chargées d'émotion, et la solitude laborieuse à Noizay. Il sentait bien que son attachement pour Raymond Destouches, à qui il restera lié par une amitié profonde jusqu'à la fin de sa vie, était encore trop vivace, et que ceci heurtait la sensibilité de son nouvel amant, qui exigeait une relation exclusive. Cette situation affaiblit par la suite le compositeur, qui souffrait déjà de fatigue oculaire et de désordres liés

l'excès de travail et à son mode de vie ; il en était inquiet d'une certaine manière. C'est dans cet état d'âme rien moins que tranquille que Poulenc se trouva rattrapé par une nouvelle commande, à cent pour cent italienne : Guido Valcarengi, le directeur des éditions Ricordi de Milan, lui proposa d'écrire un ballet pour la saison d'hiver 1953-54 du théâtre de la Scala de Milan, sous la direction de Victor de Sabata.

La genèse de la nouvelle œuvre fut un peu bousculée, et d'abord il fallait trouver une matière, un titre, qui l'inspirât vraiment. Nous pouvons suivre dans les lettres qu'il écrivit pendant l'été 1952 à différents amis intimes les idées qui se succédèrent dans l'esprit du compositeur à propos de cette commande : dans une lettre à son amie Yvonne de Casa-Fuerte du 8 juillet 1952, il parle de ce futur travail, se dit très flatté de cette proposition, anticipe déjà que le sujet serait religieux et qu'il était à la recherche d'une belle vie de sainte. Le même jour il annonce le nouveau projet à son amie claveciniste Wanda Landowska. Le 10 il raconte à son ami Milhaud qu'il a reçu la visite du directeur de la maison Ricordi, Guido Valcarengi, « qui lui a remis les pieds sur terre et lui a demandé sa main en grande pompe » en lui commandant un ballet pour l'hiver 1953 (et ici Poulenc laisse échapper que les Italiens sont très « crevants » (spassosi), et il dit qu'il a accepté avec grande joie. Il précise qu'il fera un ballet sur l'histoire d'une sainte martyre, qu'il ne sait pas encore laquelle, sainte Ursule peut-être. Le même jour il écrit à Simone Girard qu'il cherche un « beau martyr » de sainte, peut-être pas d'ailleurs sainte Marguerite de Cortone comme on le lui avait proposé, puisque ce thème ne l'inspirait guère.

En janvier 1953 Poulenc se réfugie à Lausanne, à l'hôtel Beau Rivage pour y travailler à fond dans une solitude absolue. Il en profitera pour préparer le texte de quelques conversations avec le musicologue Stéphane Audel : six interviews à enregistrer et à diffuser à la radio suisse au cours de l'année ; une autre série de huit fut réalisée en 1955 et en 1962 ; quatre autres étaient prévues pour le 30 janvier 1963, le jour même de la mort de Poulenc.

Après ce mois de « repos », Poulenc entreprit en mars une tournée en Italie avec le violoncelliste Pierre Fournier faisant étape à Turin, Bergame, Pérouse et Rome. A Turin ils jouèrent le mercredi 18 mars au Conservatoire, et comme en 1933 toujours pour la Pro-cultura Féminine. Au programme Schumann, Debussy et Poulenc lui-même. Le journal *La Stampa* annonce le concert dans ses numéros du lundi 16 et mardi 17 mars. Dans le numéro de jeudi 19, en outre, il

propose une belle recension de cette soirée, une fois de plus signée ADC, qui détaille le programme :

« Fournier et Poulenc à la Pro-Cultura ; programme XIX<sup>e</sup> siècle qui, outre la charmante *Sonate pour piano et arpeggione* de Schubert (l'arpeggione est une sorte de guitare d'amour à six cordes fabriquée en 1823 pour un luthier viennois), proposait les tumultueuses *Fantasiestücke* de Schumann pour clarinette et piano : trop rarement jouées en concert à la clarinette, elles sont d'ordinaire transcrites pour le violon ou le violoncelle. Puis on eut le plaisir de réentendre la *Sonate pour violoncelle et piano* que Debussy composa comme pour réaffirmer le goût français lorsqu'en 1915 les Boches torturaient sa patrie. [...] La partie de violoncelle est très ardue particulièrement dans le registre aigu. Pierre Fournier n'eut pas la moindre hésitation : de même qu'il venait de chanter avec effusion et cordialité, de même il surmonta brillamment ces difficultés inhabituelles. L'entracte donna l'occasion de bien séparer ces œuvres majeures de la *Sonate* que Poulenc avait précisément dédiée à Pierre Fournier, qui à plus d'un égard passe pour frivole et divertissante mais prend un tour pathétique ou sévère, est à l'audition à la fois évidente et incertaine.

Le compositeur fut très applaudi pour sa prestation pianistique. Pour terminer quelques pièces de *Pulcinella* arrangées pour le violoncelle par Piatigorsky et regroupées dans une *Suite italienne*. Applaudissements chaleureux ».

Il semble qu'à Turin l'accueil ne fut pas enthousiaste, mais à Milan, à Pérouse et surtout à Rome, ce fut un véritable triomphe ; le récital comprenait aussi la *Sonate en ré majeur* de Locatelli. Jean Cocteau note dans son Journal le 19 mars : « Francis Poulenc arrive dans la salle. Il a joué hier devant un public de dames âgées et froides ».

A Bergame, Francis Poulenc et Pierre Fournier se produisirent le vendredi 20 mars à la Salle Piatti, annexe de l'Institut supérieur d'études musicales Donizetti dans un concert donné par Société de quatuor de la ville : le programme prévoyait la *Sonate Arpeggione* de Schubert, la *Sonate* de Debussy, les *Fantasiestücke* de Schumann, la sonate de Poulenc et la sonate de Locatelli. Une excellente recension de ce concert fut publiée dans le journal local « L'Echo de Bergame » du 22 mars et signée m.b.

## « Concert magistral au Quartetto du duo Fournier-Poulenc

Le Quartetto se prépare à conclure son « annata sociale » mieux qu'on ne pouvait le désirer. Le dernier concert aura lieu le 2 du mois prochain, mais de nombreux sociétaires ont déclaré qu'une soirée comme celle de l'autre soir avait déjà le droit de conclure triomphalement la série des concerts de cette année.

En vedette le violoncelliste français Pierre Fournier, artiste douée de qualités musicales exceptionnelles mais bien plus encore d'une sensibilité très noble et toute personnelle, qui lui permet de manier l'instrument avec une grâce presque féminine qui donne un moelleux et une douceur du son absolument hors pair. Il est rare de tomber sur un violoncelliste soliste qui démontre qu'il a renoncé a priori à toute virtuosité extérieure à laquelle il peut se prêter pour se recueillir au contraire dans une méditation d'une grande noblesse, toute brûlante dans une sonorité à la fois fervente et retenue qui s'écoule avec une aisance apparente inaltérée, des passages qui demandent des prouesses d'une technique éprouvée jusqu'aux autres qui requièrent l'engagement de l'interprétation personnelle de la part de l'artiste ».

Le programme comprenait l'étonnante *Sonate Arpeggione* de Schubert interprétée avec un sens artistique souverain et avec une extraordinaire puissance d'évocation romantique ; une Sonate de Debussy (qui à dire vrai ne nous a pas enthousiasmés eu égard à son contenu intrinsèque[sic]) ; trois pièces de Schumann et la Sonate de Poulenc lui-même, dédiée à Pierre Fournier : un assemblage multiforme, non sans prolixité peut-être, mais d'une richesse intérieure qui s'est manifestée à travers une large gamme d'expressions d'une grande autorité et d'un goût raffiné. A la fin, en gracieux hommage au pays bergamasque, la *Sonate en ré* de notre Pietro Antonio Locatelli, enjouée et résolument préfiguratrice dans ses mouvements bien construits.

Au piano, Pierre Fournier a eu un collaborateur de marque : le célèbre compositeur contemporain Francis Poulenc qui s'est présenté également comme l'auteur d'un des morceaux, à quoi s'ajouta un autre parmi les trois petits morceaux offerts en bis, comme pour répondre aux applaudissements très chaleureux du public nombreux des sociétaires qui avaient presque rempli la salle du quartetto et qui 'est montré particulièrement satisfait ».

A Pérouse le duo se produit le dimanche 29 mars à la Galerie Nationale de l'Ombrie : le programme, identique à celui de Bergame, ajoutait comme à Turin, en plus de Schubert, Schumann, Debussy et Poulenc, la *Suite italienne* de Stravinsky. A Rome ils donnèrent leur récital le 30 mars au Théâtre de l'Elysée dans le cadre de la saison des Concerts de l'Académie Philharmonique Romaine.

En outre entre les récitals les deux musiciens furent engagés pour une série d'enregistrements à la RAI de Naples. Le 12 mars Poulenc donne ses *Trois pièces* de 1928 (Pastorale, Hymne, Toccata). Le 14 mars il enregistre au piano *Aubade* avec l'Orchestra dell'Associazione Alessandro Scarlatti de Naples dirigé par Franco Caracciolo. Enfin, le 26 mars, le duo enregistra au studio de Turin la *Sérénade pour violoncelle et piano*. Ces enregistrements ont été publiés en 2006 en CD (pièces de Schumann, Debussy et Stravinsky) sous le titre « Francis Poulenc, Pierre Fournier RAI 1953 ».

Dans une lettre d'Italie de 1953 à son amie Simone Girard, Poulenc se laisse aller à quelques confidences sur ses rapports avec Pierre Fournier : il déclare avoir avec le violoncelliste une entente excellente, mais pas une profonde harmonie entre deux personnes, mais à coup sûr en rien comparable à celle qui existait entre son Pierre Bernac et lui.

« Ça y est ! "on s'est dépucelés !!!! Mais quelle trouille nous avons pour ce premier concert devant l'affreux public de Turin. Ecoutez plutôt : Rubinstein, un bis, presse exécration : Robert Casadesus, un bis, bonne presse, Giseking, un bis presse médiocre, etc. Grâce à vingt jeunes égarés au milieu de ces vieilles taupes, on a eu un second bis, devant une salle vide excepté les vingt convaincus. Où êtes-vous, public d'Avignon, et ma Simone, et mon docteur, etc.?

Vous ne pouvez pas savoir comme cela me passionne de comparer sans cesse les deux Pierre. Pierre est un amour, un vrai amour, mais ce n'est pas mon Pierre (*notre* Pierre, pour ne pas vous faire pleurer). C'est à coup sûr un admirable artiste, le plus grand celliste actuel, mais il n'a pas tous les arrière-plans de mon vieux P, qui en font mon irremplaçable double. Il faut la classe sensationnelle de Fournier pour que je prenne goût à ce nouveau duo. Nous avons fait sensation avec Debussy qui était digne des *Fêtes galantes*, très bien joué le Schubert, moins le Schumann, assez bien le Poulenc et très bien le Stravinsky. Ce soir à Bergame cela ira tout seul. C'est en tout cas très facile de jouer avec Fournier. Comme Pierre I, il ne

bronche pas, Je vous répète qu'il est adorable, mon aveu est donc ultra secret, à peine pouvez-vous en parler au baryton ».

De Rome le 28 il dit encore à Simone Girard :

«La tournée se passe très bien à tous les points de vue. C'est idiot de comparer les artistes et les êtres. Pierre Fournier est un as aussi scrupuleux que Pierre I et sa nature difficile est très *attachante*. Nous nous entendons *parfaitement* »,

C'est le moment idoine pour faire entendre la *Sonate pour violoncelle et piano*, écrite précisément pour Fournier en 1948. De plus il profite de sa présence en Italie pour se rendre à Milan et rencontrer à nouveau Guido Valcarenghi avec qui il arrête définitivement le titre et le genre de sa future création : Guido Valcarenghi suggère les *Dialogues des carmélites* de Georges Bernanos, l'auteur du très célèbre *Journal d'un curé de campagne*. Il semble que Poulenc n'ait pas réagi immédiatement à la proposition, se réservant de lire d'abord l'œuvre. Par la suite, de Rome, où il se trouvait justement avec Pierre Fournier, il télégraphia à Guido Valcarenghi son enthousiasme pour le sujet et pour le nouveau projet. Il raconta comment il s'était définitivement convaincu de la validité de ce projet et donna ainsi les éléments de l'histoire de la genèse de l'œuvre et y joint quelques réflexions :

«J'ai acheté le livre et j'ai décidé de le relire et pour le faire je suis allé m'asseoir à la terrasse du café. Il était 10 heures du matin. A midi j'étais toujours là après avoir pris un café, une glace, un jus d'orange et une bouteille d'eau de Fiuggi pour justifier ma longue présence. A midi et demie j'étais ivre d'enthousiasme mais l'épreuve finale demeurait : trouverais-je la musique pour un tel texte? J'ouvris au hasard et je m'efforçai instantanément de traduire musicalement les premières phrases que je lisais. Le hasard ne m'épargna pas. Jugez un peu

La Prieure : « N'allez pas croire que de fauteuil soit un privilège de ma charge comme le tabouret des duchesses! Hélas, par charité pour mes chères filles qui en prennent si grand soin, je voudrais m'y sentir à mon aise mais il n'est pas facile de retrouver d'anciennes habitudes depuis trop longtemps perdues et je vois bien que ce qui devait être un agrément ne sera jamais plus pour moi qu'une humiliante nécessité »

Cela peut paraître incroyable, mais je trouvai immédiatement la ligne mélodique de cette longue réplique. Le sort en était jeté. A deux heures j'ai télégraphié à Guido Valcarenghi, véritable sorcier, que j'écrirais les *Dialogues*. Je ruminai longuement mon découpage puis en juin 1953 entre Paris et Brive, je le réalisai dans le train. La partition commencée en août 1953 a été achevée fin juin 1956. Nombreux sont ceux qu'un tel choix a surpris. Evidemment il y a loin des *Mamelles* aux *Carmélites*, mais c'est mal me connaître que de s'étonner de ma collaboration avec Bernanos. Sa conception spirituelle est exactement la mienne et sa violence répond parfaitement à un côté total de ma nature, qu'il s'agisse du divertissement ou de l'ascèse.

J'ai écrit en exergue sur la première page de la partition d'orchestre cette phrase brûlante de sainte Thérèse : « Que Dieu m'éloigne des saints mornes ». C'est indiquer clairement le ton que, j'ai cherché tout au long de mon œuvre. Des sentiments terriblement humains : la peur, l'orgueil, sont à la base de cette tragique et véridique histoire.

C'est en partant de cette source que Bernanos a eu l'idée géniale d'établir entre la première Prieure et Blanche, l'héroïne, ce transfert de la grâce, cette communion des saints qui, tout à coup, élève si haut l'action.

La grande difficulté technique, c'était de sauvegarder l'unité de ton tout en évitant la monotonie. C'est pourquoi mes cinq grands rôles féminins sont écrits pour des emplois nettement définis. C'est, si l'on veut, côte à côte Amnérís, Desdémone, Kundry, Thaïs et Zerline.

A l'exception du frère de Blanche, un ténor mozartien, les rôles masculins ne sont qu'épisodiques mais très hauts en couleurs. Les chœurs n'interviennent que dans le dernier tableau (l'exécution des carmélites). Bernanos, n'ayant pas écrit de texte pour la foule, j'ai traité la masse chorale de façon tout instrumentale. Sur cette immense rumeur s'élève le *Salve Regina* des carmélites montant à l'échafaud. Ce *Salve* est original et non le *Salve* liturgique.

L'orchestration, absolument normale, est celle d'un opéra de Verdi. Presque pas de batterie, aucun instrument spécial ».

(Lettre à Georges Hirsch, administrateur général de l'Opéra de Paris)

A la mi-juillet 1953, Poulenc renonce à participer au festival d'Aix-en-Provence, où fut donnée *Aubade* pour se retirer en Normandie avec sa nouvelle œuvre. Il avait réussi à mener à terme pour Pierre Fournier un arrangement pour violoncelle et piano de sa *Suite française* et il achève sa *Sonate pour deux pianos*

écrite pour le duo américain Gold et Fizzdale : il n'y manquait plus que le finale. Après quelques autres concerts début août, à Deauville avec *Aubade* et à Menton avec Pierre Fournier, Poulenc rentra finalement à Noizay où il pouvait se consacrer exclusivement aux *Carmélites*. Le 22 août il écrivit à Pierre Bernac :

« Les *Carmélites* sont commencées, je n'en dors plus (littéralement). Je crois que cela ira mais il y a tant de problèmes. Attendez-vous à recevoir une série de questions car je veux que cela soit plus que vocal. J'ai le ton de la grande scène Prieure-Blanche avec une très bonne forme : calme au début, féroce dans le milieu (règles de l'ordre), à nouveau calme à la fin. Ce n'est que la parfaite identification de la musique avec l'*esprit* Bernanos qui peut me faire réussir cette œuvre. Orchestration claire pour laisser passer le texte ».

Le compositeur étudia attentivement l'édition de 1929 de l'*Orfeo* de Monteverdi par Malipiero qui, malgré des insuffisances historiques, lui offrit quelques intuitions sur le traitement du texte en musique et sur les lignes vocales.

L'histoire de l'œuvre de Bernanos est tout à fait singulière : la source en est une nouvelle de la romancière allemande Gertrude von Le Fort, « La dernière à l'échafaud » (*Die letzte am Schaffot, L'Ultima al patibolo*). Elle reprend un épisode authentique de la période de la Terreur en France, qui se passe à Paris et à Compiègne entre 1789 et 1794 : la jeune Blanche, descendante d'une famille noble qui souffre de crises de dépression demande à être recluse dans un couvent. Suite à un décret qui supprime tous les couvents du pays, les sœurs font le serment du martyr et sont condamnées à mourir sur l'échafaud. La dernière à y monter est justement Blanche, qui a surmonté ses peurs en embrassant la foi catholique. Ici le personnage principal de Blanche de la Force est complètement inventé. En 1947 Raymond-Léopold Bruckberger, prêtre dominicain et écrivain, traducteur et scénariste, et Philippe Agostini, metteur en scène français mirent ensemble au net le scénario pour le cinéma de la pièce de Le Fort, ajoutant le rôle du chevalier. On demanda à Bernanos d'écrire les dialogues, mais le travail une fois terminé, la contribution de Bernanos fut considérée comme inadaptée à l'écran et tout le texte fit partie des œuvres inachevées de Bernanos. La version cinématographique ne vit le jour qu'en 1959, avec Jeanne Moreau et Jean-Louis Barrault pour interprètes. A la mort de Bernanos, Albert Béguin, exécuteur testamentaire et spirituel de l'écrivain publia ces *Dialogues* et les porta à la scène à Zürich en 1951, puis à Paris au Théâtre Hébertot. En fin de compte, bien qu'elle n'ait pas été conçue pour le



théâtre, l'œuvre connut le succès, et occupa désormais une place à part dans la production du grand écrivain. A coup sûr le thème central de l'œuvre de Bernanos, c'est la mort entendue comme sacrifice ; l'écrivain fut en mesure de l'exprimer dans un langage précis, factuel, simple, très limpide reposant sur un lexique très différent de celui de ses autres œuvres, plus recherché et pompeux. Cette caractéristique formelle pourrait induire qu'il est superflu d'y superposer de la musique vu la transparence initiale du texte. En outre le thème central de l'œuvre, éloigné au possible des passions humaines, surtout de celles de l'amour, pouvait sembler très périlleux à porter à la scène. Mais pas pour Poulenc, dont l'esprit profondément religieux parvenait au mariage parfait du texte et de la musique, propre à enrichir de significations nouvelles les émotions déjà neuves portées par l'écrivain. Suivant le modèle debussyste délicatement employé dans *Pelléas et Mélisande*, Poulenc s'interdit toutes les structures traditionnelles de l'opéra classique, arias, duos, récitatifs, intermèdes instrumentaux, etc., et sa volonté de faire émerger et sentir avant tout le texte de Bernanos à l'aide de sa musique l'amène à réduire au minimum l'action extérieure : il s'ingénie à faire de ses personnages les lignes du drame, afin que leurs paroles parviennent à impliquer le spectateur dans l'histoire représentée.

Dans cette perspective, le texte n'est plus du tout un obstacle pour Poulenc, comme s'il avait compris et assimilé l'art de Monteverdi. Le compositeur fut en mesure de suivre très fidèlement les imbrications telles que Bernanos les avait conçues : il sut l'adapter aux exigences de l'œuvre musicale sans la priver du fil conducteur des événements.

Tout en composant les *Dialogues* Poulenc dut assumer quelques engagements professionnels : en avril 1953, à Monte-Carlo, un festival de deux jours fut entièrement consacré à sa propre musique, avec des œuvres symphoniques : *Sinfonietta*, *Aubade*, *Concerto pour piano* et *les Biches*. En octobre il reçut les insignes de la Légion d'Honneur chez Colette dans son appartement du Palais Royal, d'autre part, EMI France décida de publier *les Mamelles de Tirésias* pour répondre à une demande américaine. Poulenc fut très heureux de cet enregistrement au point de pleurer en l'écoutant.

En mars 1954 Poulenc reviendra à Rome, cette fois avec Pierre Bernac ; ensemble ils passeront plusieurs jours dans la Ville Éternelle à partir du 29 mars au retour d'une tournée en Egypte et d'un week-end en Grèce ; ils

s'étaient produits au Conservatoire d'Alexandrie et au Caire pour la Société de Musique d'Égypte.

Ils furent les hôtes de la Comtesse Pecci-Blunt ; nous savons que Poulenc profita de ce séjour pour assister à la représentation d'*Otello* le 31 mars. En 1954 le duo ne se produisit pas à l'Académie Romaine comme on l'a dit parfois ; mais en décembre cette institution nomma Poulenc membre de l'Académie en même temps que Stravinsky et Vogel. De nouveau à cette occasion Poulenc fut accueilli par la Comtesse Mimi Pecci-Blunt pour un énième séjour ; il se rendit à Milan pour rencontrer Victor de Sabata et lui faire entendre ses *Carmélites* ; De Sabata était alors directeur artistique de la Scala après Toscanini qui l'avait quittée en 1929.

Au cours de la saison 1959-1960 l'Académie Philharmonique romaine, sous la direction de Valentino Bucchi organisa un concert d'œuvres de Poulenc au Théâtre Elysée le 5 mai 1960 ; Il était entouré de Bruno Incagnoli au hautbois, de Rosario Gioffreda au basson de Conrad Klemm à la flûte et de Domenico Cecarossi au cor, il donna le *Trio pour piano, hautbois et basson* et les *Quatre motets pour un temps pénitence* avec le chœur de l'Académie dirigé par Luigi Colacicchi, la *Sonate pour flûte et piano* et, pour clore, la cantate *Bal masqué* où le baryton Marcello Cortis fut accompagné par Poulenc au piano et un petit orchestre avec Bruno Incagnoli (flûte), Leonardo Contarini (clarinette), Rosario Gioffredo (basson), Nino Jammamorelli (trompette), Mario Dorizetti (batterie) Mario Tamponi (violon), Antoni Saldarelli (violoncelle) sous la direction du Maestro Luciano Rosada. Pour comprendre la force des liens qui se tissèrent à cette occasion entre Poulenc et les membres éminents de cette Académie il suffit de rappeler que, en plus des invitations que Poulenc avait reçues de se produire au piano, lors de l'inauguration de la salle Alfredo Casella le 2 avril 1963, l'une des six manifestations prévues fut un concert dédié entièrement à Poulenc, décédé quelques semaines plus tôt.

Revenons aux *Carmélites*. Une lettre à sa nièce Brigitte Manceaux du 21 juillet signale qu'en cette période tout entière consacrée à la mise au net de l'opéra, il reçut un courrier d'un certain Père Griffin, supérieur d'un couvent de carmélites à Dallas, qui lui demandait où il en était de son opéra. Poulenc précise à sa nièce qu'il a répondu au religieux américain que Dieu seul pouvait savoir s'il le terminerait ou non ; mais l'Américain lui apprit en réponse que toutes les carmélites des États-Unis (leurs pères, leurs sœurs et leurs frères)

venaient de commencer une neuvaine pour qu'il pût glorifier en musique le martyr des religieuses de Compiègne. Cette nouvelle amusa Poulenc, et l'inspira aussi, mais ne l'empêcha pas de se retrouver pour six semaines dans une quasi-folie d'angoisse qui exigea en fin de compte un traitement neurologique.

L'année 1954 fut vraiment une année très difficile pour la santé de Poulenc. Il se persuada pour de bon qu'il avait un cancer de l'estomac. Ce souci eut des effets négatifs sur le travail : il resta une bonne partie de cette année bloqué au milieu de l'acte II de l'opéra. Mais ce n'est pas tout : au milieu d'une tournée en Allemagne en novembre 1954, il dut être rapatrié et placé dans une clinique pour un traitement de l'insomnie : il ne pouvait dormir plus de deux heures par nuit et son état mental en était délabré.

Par bonheur l'année nouvelle s'ouvrit sur deux événements très importants. Il joua son *Concerto pour deux pianos* avec Britten au Royal Hall Festival de Londres le 16 janvier et donna un récital avec Pierre Bernac à Newcastle upon Tyne le 2 janvier.

Lorsqu'il parvint enfin à retrouver l'inspiration et la volonté de reprendre la composition des *Carmélites* en avril 1955 Lucien fut atteint d'une pleurite mortelle. Un soir d'octobre 1955, après avoir achevé la mise au net ultime de l'œuvre, Poulenc confia à sa servante qu'il était obsédé par la peur de perdre Lucien maintenant qu'il avait terminé son ouvrage. Hélas ! la crainte devint certitude. La composition des *Carmélites* le vida de ses sentiments religieux : il se sentait perdu dans un désert spirituel : de plus son propre état de santé le préoccupait au point de le persuader que Lucien était mort à sa place<sup>1</sup>.

Heureusement en mars 1955 il fit une rencontre nouvelle et agréable : Louis Gautier, un beau soldat de la coloniale de 29 ans, grand et blond. Ce nouvel amour fut décisif pour le compositeur, pour sa vie privée comme pour son Lucien, mais il lui resta fidèle jusqu'à la fin.

Le 18 mars, comme un encouragement pour son « aventure italienne » que représentait pour lui les *Carmélites*, Poulenc fut nommé Académicien honoraire de Sainte-Cécile par l'assemblée générale des académiciens de Rome, au titre de ses nombreux succès dans la capitale italienne.

La première représentation de *I Dialoghi delle Carmelitane* fut donnée en italien le 26 janvier 1957 à la Scala de Milan. Poulenc était présent bien qu'il n'eût pas

---

<sup>1</sup> Comme une illustration réelle du transfert de la grâce et de la communion des saints qui est le fondement de la pièce de Bernanos (NdT).

été pamù !Prtie prenante à la préparation de la production. La Scala repoussa la suggestion du compositeur de confier le rôle de Blanche à Denise Duval : la partie fut chantée par Virginia Zeani, jeune soprano roumaine spécialisée dans le Belcanto. Gianna Pederzini (première Prieure), Leyla Gencer (Seconde Prieure), Eugenia Ratti (sœur Constance), Gigliola Frazzoni (Mère Marie), Nicola Filacuridi (Chevalier de La Force), Misciano (le chapelain), Scipio Colomba (marquis de la Force), Michele Cazzato (le gardien), Antoino Pirino (commissaire 1), Vittoria Palombani (Mère Jeanne), Fiorenza Cossotto (sœur Mathilde), Artur La Porta ( commissaire 2), Carlo Gasperini (M. Javelinot), Armando Magnelli (Thierry). Le chef était Nino Sanzogno ; Margherita Wallmann avait fait la mise en scène, Nicola Benois et Georges Wakhevitch les décors.

Poulenc arriva à Milan au début janvier : quelques lettres à sa fille Marie-Ange, à Pierre Bernac et à Henri Hell nous permettent de connaître en détail la masse de travail auquel Poulenc eut à faire face jusqu'à la veille de la première et à sa satisfaction totale pour la distribution, l'orchestre et la mise en place d'ensemble du spectacle. A sa fille sur une acte postale représentant le Théâtre de la Scala de Milan, il se dit satisfait du déroulement des choses pour son œuvre même s'il travaille de dix heures du matin à minuit. A Pierre Bernac dans une lettre envoyée du Grand Hôtel Continental de Milan il se dit très content de la distribution des *Dialogues* :

« Pierre, mon vieux, j'ai une distribution sen-sa-tion-nelle, si les Carmélites sont un fiasco, j'en serai le seul responsable. Première Prieure, Pederzini fan-tas-ti-que. Yvonne de Bray à la fin de *Lucrece*. Voix un peu vieille, ce qui est parfait, mais une actrice formidable.

Deuxième Prieure, Gencer, très belle, voix magnifique du côté de Tebaldi. Mère Marie, glaciale à souhait, ressemble à Jacqueline Molard. Constance inouïe, ce rôle avait l'air fait pour la Ratti. Elle pleurait hier en répétant la scène du transfert de la mort. Blanche, Zeani, est merveilleuse peut-être un peu bourgeoise et pas assez rauque et coincée pour le rôle, mais quelle actrice ! Quelle voix ! Denize sera plus exactement le personnage. Le Marquis, Colombo, est formidable. J'ai gardé pour la bonne bouche si j'ose dire, Filacuridi qui est le Chevalier type, voix timbrée, yeux ravissants et très intelligent. Je fonds en l'entendant, mais l'endroit de la pièce où j'ai sangloté (le seul, car pour le reste, on est terrifié), c'est le duo de l'acte II, irrésistible à tous les points de vue. Ce que j'ai vu de la mise en scène de Wallmann est excellent. Seuls mes yeux pour l'instant sont moins

emballés mais ça fera grand effet. Comme je suis heureux d'avoir Laliq à Paris !!!!

Cet après-midi, premier acte à l'italienne, chant et orchestre. Ce soir, au piano, le grand chœur final.

Inutile de vous dire que je n'ai pas le temps de m'ennuyer ».

Quelques jours plus tard avant la représentation, Poulenc écrit à son ami Claude Rostand :

Je suis calme, calme, calme et heureux. Mon orchestre sonne merveilleusement, mes voix aussi, et quelles voix !!!! Tout marche à merveille et je crois vous serez fier de moi. Arrivez tous le 26 à l'aube : si l'on passe le 28 vous entrerez à la générale le 26, si l'on passe le 30 (pas impossible), arrivez tous le 28 au matin (même jeu). On répète matin midi et soir. Il y aura une quarantaine de répétitions dont trente à l'italienne avec orchestre !!!!

Je crois que vous pleurerez. Quel théâtre, quel travail ! Jamais la rédaction de mon opéra n'avait été aussi *précise* ailleurs. Tel Verdi d'ailleurs avant *Otello* (pas croyable à mon âge !!!!), j'ai pu faire les pointages les plus minutieux ».

La presse italienne depuis quelques jours avant la représentation commence à s'intéresser à l'œuvre de Poulenc. Très intéressant et très sensible aux particularités du compositeur, l'article signé du célèbre Eugenio Montale paraît dans le *Corriere d'informazione* sous le titre « Poulenc le miniaturiste peint à fresque un couvent intérieur ». Après avoir caractérisé l'art de Francis Poulenc, le grand poète italien se demande comment il va résoudre le « problème » du rapport entre texte et musique, si important dans toute œuvre vocale dans un opéra de deux heures et demie :

« Grand, mince, tout juste grisonnant, sobre malgré sa vitalité au point de refuser toute boisson autre qu'une tisane à la menthe, Francis Poulenc nous a expliqué comment après ses premières expériences au théâtre (le ballet *Les Biches*, *Aubade*, et la pièce surréaliste *Les Mamelles de Tirésias*), il avait souvent pensé, surtout après 1936 qui marque son retour à la pratique religieuse, à exprimer également avec les ressources du théâtre ses sentiments religieux. Au départ l'ancien ami de Diaghilev pensa à un ballet tournant autour de Marguerite de Cortone qui fut grande pécheresse avant d'être une grande sainte. Mais il renonça à ce projet lorsque Guido Valcarengi lui eut suggéré ces *Dialogues* de Bernanos, que

l'écrivain français avait destinés au cinéma et qu'Albert Béguin avait portés à la scène avec succès. Les Milanais connaissent déjà le drame.

Pour ce qui est de l'exceptionnel « suggéreur » qu'est Valcarengi souvenons-nous qu'il récidiva en parvenant à mettre les mains de Pizzetti *Meurtre dans la Cathédrale* de d'Eliot.

Nous avons dit que Poulenc est un esprit délicieusement littéraire, mais il faut ajouter en toute hâte qu'il cherche toujours à traduire en musique - avec les seules ressources de la musique - les sollicitations et parfois aussi les « commandes » expresses qui lui viennent du dehors. Ici, il se sent très latin, très impliqué dans le « métier », même si l'expérience pianistique l'a parfois, conduit à se planter et l'a empêché de s'exprimer complètement sur cet instrument solo. Toutefois, c'est le sens du métier qui a fait de lui un fervent ami de pianistes, comme Ricardo Viñes et notre cher Alfredo Casella, et qui l'a poussé à se consacrer comme personne d'autre peut-être aujourd'hui à ce genre de la musique vocale a cappella où il apporte à la fois une délicatesse de grand orfèvre et une verve inimitable. En réalité Poulenc se considère comme un musicien né pour la mélodie vocale : mais il ne retient que des textes de valeur indubitable, des mots qu'on pourrait croire « inmusicables ». De ses poètes préférés (Jacob, Apollinaire et Eluard) il a tiré des concentrés qui présupposent une longue rumination du texte. Poulenc apprend par cœur la poésie qu'il va mettre en musique, il en étudie aussi les espaces blancs, il en cherche le rythme intérieur sans presque jamais partir du premier vers. Il va être intéressant de voir comment un tel scrupule a pu être respecté également dans une œuvre de vastes proportions. Il est probable que dans une œuvre scénique qui dure trois heures et demie le mot doit être dans beaucoup de cas sinon dans tous sacrifié au son, et que même dans ces *Dialogues* on trouve un exemple de cette solution particulièrement moderne qui du mot ne laisse subsister que le son, sans le sens. Il est certain que le maître se sera posé bien des questions si nous nous souvenons que l'œuvre est dédiée à Monteverdi, à Moussorgski e à Verdi, les trois noms qui résument pour lui le sommet du théâtre musical ».

L'article précise ensuite que Poulenc se déclare étranger au wagnérisme qui a tant influencé la musique française du tournant du siècle, c'est-à-dire à partir du dodécaphonisme. Il émet quelques remarques analogues à propos de Messiaen et Boulez, parce que, dit-il, il se sent « un homme du sud », fils de la

mélodie et l'harmonie, plus porté vers Stravinsky, Bartók et Falla, tout à fait méditerranéens selon lui.

Montale conclut en prévenant qu'il ne sera pas facile de trouver du grand soleil dans cette nouvelle œuvre, mais il garantit des moments sublimes pour le chœur qu'on peut déjà attendre de l'expérience profonde de Poulenc en cette matière et tout autant des soli très mélodieux que, même s'ils ne respectent pas les structures traditionnelles de l'aria da capo, pourront être considérés comme des solutions d'un dernier modernisme de cette forme en usage.

A Milan le succès fut exceptionnel, surtout si l'on prend en compte la froideur habituelle avec laquelle le public milanais accueille une œuvre nouvelle : la première des *Dialogues* restera dans les annales de la Scala comme un triomphe mémorable.

Après la première représentation, le 2 février, Poulenc écrit à Claude Rostand, envoyé spécial du journal *Le Monde* pour le remercier de l'article qu'il lui a consacré. Le critique français terminait son papier en affirmant que l'œuvre de Poulenc était un grand événement international et une belle victoire pour la France. Le compositeur confia à Rostand qu'il était mort de fatigue, mais qu'il avait décidé de rester de toute façon pour la quatrième représentation, puisque la troisième avait pâti de l'absence de Pederzini, malade et que la troisième avait à l'inverse frôlé le sublime.

Après Milan Poulenc veut apporter quelques modifications, notamment à la conclusion de l'acte II et au finale du III. Il en fait part à son ami éditeur Hervé Dugardín et songe à quelques retouches aux parties chorales. Il affirme aussi que la mise en scène de Milan a évacué toute l'émotion au bénéfice du décor et que, peut-être, que les chanteurs n'étaient pas assez prêts musicalement puisqu'il n'avait pas été possible de répéter directement avec orchestre. Pour toutes ces raisons, le compositeur ajoute qu'il prendra toutes ses précautions pour la première parisienne.

L'écho de la représentation retentit immédiatement dans toute la presse italienne. Dans le *Corriere della Sera* Franco Abbiati déclare qu'il s'agit d'une œuvre musicale solide, équilibrée et vivante qui s'inspire en même temps de Massenet et de Moussorgski ; le journaliste souligne que les chanteurs ont été rappelés une vingtaine de fois sur scène. *La Stampa* déclare qu'elle apprécie cette musique qui se situe au carrefour des souvenirs anciens et d'apports modernes de compositeurs français, italiens et russes. Au contraire *Il Giorno* ne livre qu'une recension pas particulièrement enthousiaste et souligne le côté

antimélodramatique du livret et l'anachronisme de la musique. Mais l'article de la *Stampa* au lendemain de la première donne non seulement l'environnement historique de l'action et un compte rendu de la genèse de l'œuvre mais il fait l'éloge du style de Poulenc :

« *Dialogues des carmélites* de Francis Poulenc :

L'œuvre est interprétée par Nino Sanzogno.

Enfin nous y voilà et l'œuvre surgie de l'enchevêtrement antérieur de ses métamorphoses littéraires et théâtrales connues aussi en Italie, et entendue hier soir à la Scala en avant-première dans la belle version rythmique du texte italien traduit du français par Flavio Testi et dans le commentaire sonore de Francis Poulenc, auteur entre autres d'une quantité d'œuvres de musique de chambre et de musique symphonique sans compter l'opéra surréaliste des *Mamelles de Tirésias* et le ballet *Les Biches*, le Poulenc chef d'école et membre du fameux Groupe des Six de Paris avec Honegger, Milhaud, Auric, Taillefer et Durey, le compositeur qui dès sa jeunesse passait pour le plus désinvolte de la bande, dans sa volonté de diviniser l'art des sons, mais qui dans sa maturité rentra dans le monde des règles et apparut avec le froc et la cendre, se consacra à la composition de messes, de motets et de Litanies, pour finir au bout de quatre ans de recueillement - car il n'en fallut pas moins - par illustrer le sujet mystique et hautement spirituel des *Dialogues des carmélites*.

Œuvre singulière par ses intentions d'une pure édification religieuse, ces *Dialogues des carmélites* (malgré l'ajout marginal des épisodes révolutionnaires et jacobins), et d'intense d'émotion palpitante qui rachèteraient les tendres faiblesses humaines par le souffle puissant de la foi : travail d'une très haute ambition comme on le voit dans cette version mesurée et vigoureuse.

Il y a trois actes de quatre tableaux chacune, dans une architecture en polyptyque qui présuppose dans son organisation interne, son élaboration et la vision kaléidoscopique des images une main experte et quelques facilités, une culture vaste et sans préjugés et une intelligence déliurée, même si elle est avant tout constructive en matière de spectacle ».

Pour nous aider à en donner une première estimation globale, il suffit des confessions de Poulenc dans son recueil d' *Entretiens* avec Claude Rostand, lorsque à l'interviewer qui lui demande où il en est de la gestation des *Dialogues des carmélites*, il répond : « je pense que la dédicace vous donnera l'explication. La voici : à la mémoire de ma mère, qui m'a révélé la musique, à Debussy qui



m'a donné le goût d'en écrire, à Monteverdi, Verdi et Moussorgski qui m'ont servi de maîtres», ou lorsqu'il déclare que tout musicien français « a un peu de Massenet dans le cœur ».

Bref au-delà des ombres portées de Debussy, Verdi et Moussorgski, affichées par instants dans la dédicace et tout de suite disparues, cette musique ne réfuse ni dans ses formes ni dans sa substance la « délicieuse mauvaise musique » de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais l'accueille avec mesure et avec toute la grâce bien française, choisissant sur la table ses meilleures cartes du sentimentalisme le plus caressant à la Massenet et laissant le reste, qui importe le plus, aux ressources dramatiques de la peur, de l'effarement à la victoire sur la peur et à la splendeur d'une mort sainte, aux échos – ceux de la dédicace – de celui qui fut et reste le modèle insurpassable du réalisme théâtral du Boris moussorgskien, omniprésent dans les harmonies, l'instrumentation et dans l'écriture en périodes longues des *Dialogues des carmélites*.

« Exécution compacte, équilibrée et pleine d'élan. Le chef Nino Sanzogno tient fermes les rênes au bénéfice d'un contrôle supérieur ; il est bien assisté par les chœurs limités des sans-culottes et des sœurs martyres conduits par Norberto Mola. Un assemblage approprié de voix de moniales, plus rarement de voix d'homme a animé le plateau avec une vivacité d'accents prompte et bien coordonnée, à commencer par les aigus pénétrants de Virginia Zeani en sœur Blanche, et de l'excellente artiste qu'est toujours Gianna Pederzini, Prieure insurpassable dans l'articulation et impressionnante dans le délire qui la tue à la fin de l'acte I. Leurs dignes compagnes dans l'art de briller sont Eugenia Ratti, Constance, Gigliola Frazzoni, Mère Marie, et Leyla Gencer (seconde Prieure) ; Scipio Colomba, Nicola Filacuridi et Alvinio Misciano ont remarquablement tenu leur partie pour le marquis de la Force, son fils le chevalier et le chapelain. N'oublions pas dans les seconds rôles Victoria Palombani, Fiorenza del Cappellano, Antonio Pirino, Arturo La Porta, Cazzato, Manelli et Gasperini.

Succès très chaleureux. Nous avons compté une vingtaine de rappel d'ensemble à la fin pour les chanteurs, les chefs de chant et d'orchestre et aussi pour l'auteur Une ovation particulière a salué Gianna Pederzini à la fin du premier acte.

#### **La régie et la scène**

Le compositeur a eu le plus fervent et le plus louable respect pour le texte de Bernanos, qui est entré sans conteste avec cette œuvre dans la courte liste des

« classiques » qui laisseront le témoignage de notre époque aux temps à venir. Et l'ensemble du spectacle tel qu'il a été présenté dans le cadre de la Scala, ce fut un respect scrupuleux et enthousiaste de la souveraineté du texte. Le cadre est grandiose mais le spectacle garde une réserve mesurée.

La régie était confiée à Margherita Wallmann, qui devait mettre en place les mouvements et les éclairer, et les faire vivre dans leur humilité tandis que les jeux de scène, habilement disposés sur deux niveaux, dans le décor dessiné par Georges Wakhevitch [...] Wallmann a réussi à maintenir dans une intensité juste le relief et la couleur des personnages, de façon à les laisser toujours au « centre moral » et au centre poétique de l'action ».

En avril de la même année Poulenc retourne à Milan pour assister à la Scala à une représentation d'*Anna Bolena* de Donizetti avec la Callas. Il avait désormais atteint la gloire : il fut accueilli avec enthousiasme au théâtre de la capitale lombarde. Il écrivit à sa nièce Brigitte : « ma chère, bien entendu, j'ai été étouffé de baisers de toutes les dames, Pederzini en tête. Ce séjour à Milan m'a fait grand plaisir et a eu les meilleurs effets. Anna Bolena est bien pâlotte, mais la mise en scène est superbe. La salle était fleurie d'œillets du haut en bas. J'ai enfin l'enregistrement des *Carmélites* ».

Après Milan *les Dialogues des carmélites* furent données aussi à Trieste au théâtre communal Verdi en 1957. Le directeur était Oliviero de Fabritis et Poulenc n'était pas présent. Quelques jours plus tard Guido Valcarengi lui écrivit une lettre avec le compte rendu spectacle triestin, de faisait l'écho du succès et tissait des éloges à l'interprétation de Pederzini (Madame de Croissy), et de la jeune Nicoletta Panni, dans le rôle de Blanche de la Force. L'année suivante ce fut le tour de Rome, au théâtre de l'Opéra puis de Palerme au Grand théâtre. En mars 1980 Poulenc séjourna deux semaines à Rome auprès de son amie la Comtesse Pecci-Blunt spécialement pour assister à la représentation de son œuvre. Il n'était allé à Rome que deux mois auparavant, fin janvier pour un concert de l'Académie Sainte-Cécile en duo avec Pierre Bernac. Ils présentèrent des pièces de Debussy (*L'échelonnement des haies*, *Colloque sentimental*, *Ballade de Villon pour prier Notre-Dame et Ballade des femmes de Paris*), Schumann (*Cinq poèmes de Lenau*, *Requiem*), Ravel (*Don Quichotte à Dulcinée*), Poulenc (*Le Travail du peintre*, *Montparnasse*, *Le Pont*, *Parisianna*). Au théâtre San Carlo de Naples, à Catane au Grand théâtre Bellini de Catane et au théâtre Carlo Felice de Gênes, l'opéra seront par la suite montés en 1959.

Le 28 février 1957 Poulenc écrivit à Maurice Jacquemont, metteur en scène pressenti pour les *Dialogues des carmélites* à Paris en juin ; il s'empressait de préciser au metteur en scène les modifications qu'il avait apportées à sa partition. Ce document apparaît de première importance, puisque Poulenc détaille clairement les moments de la représentation milanaise qui l'avaient déçu :

« Le découpage du quatrième tableau de l'acte II est un maximum de « tricolore ». Prends ta partition pour deux ou trois point épineux. Avant 78 et avant 85 j'ai laissé à la libre disposition du metteur en scène ces moments de silence pour le flux et le reflux de la foule. Puisque Bernanos ne m'a pas donné de texte à mettre en musique, c'était la seule solution. Là fais comme tu l'entends. A Milan des rumeurs préenregistrées ne m'avaient pas satisfait du tout. Reste la fin de l'acte II que j'ai allongé de quelques mesures à partir de 90. Au lieu de la rumeur vocale de 90 il y a un grand tutti d'orchestre du peuple victorieux, mais sans chœurs. Le jeu de scène de 89 que j'ai supprimé n'était pas une idée de Wallmann, qui voulait des têtes sur des piques ! seulement un peu !!! Imagine quelque chose sans faire intervenir à nouveau la foule. Disparition de Blanche entourée de religieuses.

Pour le finale du III raté à Milan et musicalement sacrifié, je t'ai assuré de ma disponibilité musicale. Il serait bon que tu en parles aussi au chef de chœur. Rien n'est pire au théâtre qu'un effet manqué. Il ne fait pas de doute qu'à la Scala on n'a pas retrouvé l'émotion d'Hébertot<sup>2</sup>. Je pense que ce fut une erreur de personnaliser les carmélites : sauf Constance, elles forment une troupe à réaction unique : la confiance. Celle que chante ma musique. Je crois que plus la foule sera hébétée et les religieuses impassibles, plus nous toucherons le cœur du public. Réfléchis-y ».

La première à Paris des *Dialogues des carmélites* le 21 juin 1957 fut un événement date historique. La distribution comprenait Denise Duval pour Blanche, Denise Scharley pour la première Prieure, Régine Crespin pour la nouvelle Prieure, Rita Gorr dans le rôle de Mère Marie et Liliane Berton dans celui de Constance. Le chef d'orchestre était Pierre Dervaux.

Les deux réalisations, la milanaise et la française, ont illustré deux conceptions différentes de l'œuvre, et pas seulement du point de vue scénique : la Scala avait offert une lecture sobre, mais néanmoins une lecture grand opéra, rendue possible par Georges Wakhevitch et Margherita Wallmann ; L'Opéra de Paris

choisit au contraire un style plus austère sans rien de spectaculaire. La mise en scène était de Maurice Jacquemont et les décors, élégants et simples de Suzanne Laliq. Du point de vue vocal, la version de la Scala fut supérieure en somptuosité et en fidélité à l'esprit de Poulenc : Nino Sanzogno avait su tirer de l'orchestre toute la délicatesse possible et la couleur particulière de Francis Poulenc. A Paris le public fut en majorité frappé par la capacité des interprètes de traduire en profondeur la psychologie de leurs personnages. Denise Duval, l'interprète par excellence de Poulenc dans le rôle de Blanche de la Force sut rendre avec une force dramatique pénétrante le personnage de Bernanos et Poulenc. Tous les autres furent à la hauteur de leur rôle vocal et dramatique. L'orchestre réussit remarquablement à faire entendre le rôle prédominant que devaient avoir selon les indications du compositeur les instruments à vent. Pierre Dervaux, jeune chef plein d'enthousiasme sembla, à lire la critique, un peu moins préoccupé que Sanzogno des détails sonores de la partition. On peut dire que, si la Scala avait donné une lecture plus opératique selon sa tradition particulière, plus portée à exalter les ressources musicales et vocales de la partition, l'Opéra de Paris mit l'accent sur le côté intime et psychologique de l'œuvre avec une plus grande fidélité à l'esprit que Bernanos et Poulenc avaient voulu donner à l'histoire.

Dans une lettre du septembre 1957 à Georges Hirsch, directeur de l'Opéra de Paris, Poulenc déclare :

« Ce n'est qu'à la quatrième représentation de Paris que j'avais enfin vu et entendu pour la première fois ce que j'avais porté en moi pendant des années tragiques, et lorsque Blanche et Constance ont échangé leur dernier regard, j'y ai été de mes larmes »

L'œuvre fut reprise à Cologne en juillet 1958 et à San Francisco en septembre : l'accueil du public comme de la critique fut enthousiaste. Même la critique française lui fit un éloge triomphal, triomphe pour le compositeur, triomphe pour une des meilleures créations qui aient été proposées depuis la seconde guerre mondiale. La première de Covent Garden, chantée en anglais du 16 janvier 1958 fut dirigée par Rafaël Kubelik, avec Elsie Morison (Blanche) et Jean Watson (Première prieure). La distribution comprenait aussi Joan Sutherland et Sylvie Fischer. A Vienne en 1958 l'œuvre eut onze représentations avec Irmgard Seefried puis quatorze pendant la saison 1959-1960

Peut-être que la production viennoise, parfaite, était froide alors que peut-être à Catane on avait donné une production plus conforme à sa propre façon d'entendre l'œuvre, même si Vienne apportait à tout coup une gloire *post mortem* plus sûre.

On avait apprécié chez Francis Poulenc la spontanéité et l'inébranlable simplicité, immédiatement sensibles au moment même. Selon beaucoup de gens, Poulenc venait de livrer son chef-d'œuvre.

Après ce chapitre centré sur les *Dialogues*, Stefania Franceschini évoque dans leur succession chronologique les œuvres majeures qui sortent de l'esprit créateur de Francis Poulenc : le cycle de mélodies sur des poèmes d'Éluard, *Le Travail du peintre*, puis la *Sonate pour flûte et piano* et l'*Élégie pour cor et piano* et enfin le grand événement de la création parisienne de *La Voix humaine* avec Denise Duval et Georges Prêtre. Elle rend compte ensuite de la carrière italienne de ce chef-d'œuvre.

*La Voix humaine* fut donnée aussitôt après la première parisienne en Italie aussi le 18 février 1959, alla à la Scala de Milan, en français, avec Denise Duval. Une fois encore l'éloquence savante et l'extrême passion d'Eugenio Montale pour la musique lyrique nous renseignent sur cette représentation milanaise. L'œuvre de Poulenc est programmée pour l'occasion avec *El Retablo di Maese Pedro* de Manuel de Falla et avec *Il Cordovano* de Petracchi. Montale souligne que ces trois œuvres auraient été mieux adaptées au plateau de la Piccola Scala, n'étant pas des œuvres « de remplissage » et rappelle que l'œuvre de Cocteau et Poulenc était une nouveauté même si le texte en prose était déjà bien connu :

« *La Voix humaine* n'a pas besoin d'un texte de présentation : tout tient dans son texte. C'est un tour de force au théâtre parce qu'il laisse seule en scène pendant trois quarts d'heure une jeune femme qui parle au téléphone avec son amant qui l'a plaquée. Un monologue - qui est aussi un dialogue puisqu'on reconstitue mentalement les réponses - avec des interruptions et des altercations avec la standardiste à l'autre bout du fil. Les tonalités psychologiques sont celles qu'on peut attendre de l'auteur des *Enfants terribles* : on a toute la dignité du self control, la légèreté affichée d'une personne qui veut garder sa dignité même à l'heure où Elle est abandonnée, on a la tendresse et enfin le désespoir. On a, encore plus, on a Lui qui fait

comme s'il téléphonait de chez lui, et nous découvrons avec Elle qu'il est allé au night-club, certainement avec une autre femme. Nous sommes en face d'un marivaudage très délicat qui unit les relents d'un psychologisme érotique à l'ancienne et un sens du grotesque d'essence plus moderne. Il faut dire ici que la musique de Francis Poulenc qui enroule les mots sans les détruire est un modèle de sobriété ténue et pénétrante. Un pas de plus, c'est le silence : et ce n'est pas pour rien : *La Voix humaine* a eu une existence au théâtre avant d'être mise en musique. Toutefois on ne peut nier que Poulenc ajoute quelque chose au texte : il l'immerge dans une atmosphère sonore bien française qui part de Massenet, passe par le Debussy lyrique et reste en communication avec ce que le compositeur a écrit de meilleur pour voix et piano. Tout ceci laisse augurer que cette œuvre courte soit d'une exécution périlleuse. *La Voix humaine* requiert de l'artiste de hautes qualités de tragédienne, et aussi dans un certain sens de vocalité exceptionnelles. Poulenc a trouvé chez Denise Duval une interprète qu'on égalera difficilement dans ce rôle. Ajoutons que le matériel de scène, de Cocteau, réalisé par Gaston Laverdet est d'un goût exquis. On comprend qu'avec une actrice née comme la Duval les didascalies de Cocteau aillent de soi ».

Le 9 septembre 1960, l'œuvre est représentée à Rome dans la cour du Palais Farnèse : Denise Duval, dirigée par Georges Prêtre chante devant le Président de la République et la famille royale de Belgique. Poulenc est présent.

Fin 1959, Poulenc était revenu quelques jours à la Scala pour entendre la *Tosca* de Tebaldi, avec Di Stefano et Tito Gobbi, un trio d'exception, dirigé Gavezzini. Puis il entend *Otello* avec Mario del Monaco et encore Gobbi. Il écrit à Bernac :

« La *Tosca* est quelque chose de tellement inouï que je n'ai pas eu la force de pleurer !! Le trio Tebaldi-Di Stefano et Gobbi est imbattable. [...] Ce que la Tebaldi a fait dans le medium et dans le grave *pppp* est indicible. Gavezzini était suspendu à son souffle [...] Hier soir *Otello* avec Del Monaco, plus en forme que jamais avec des aigus *pppp* admirables. Et quel acteur ! Gobbi fantastique ».

Énième déclaration d'amour à la mélodie italienne, claire et sincère.

Une reprise italienne intéressante aura lieu au théâtre municipal de Florence le 25 janvier 1969, dans une version en italien de Flavio Testi (qui avait naguère donné la version italienne des *Dialogues des carmélites* à la Scala), sous la direction de Bruno Bartoletti avec Magda Olivero dans rôle d'Elle.

En février 1962 il aborde sa dernière tournée en Italie avec son interprète par excellence, Denise Duval. Une lettre à la chanteuse, qui remonte aux premiers jours de janvier précise les étapes prévues pour février.

« Je t'en supplie, prépare ton récital, c'est peu de chose. Je sais que tu n'aimes que le théâtre, mais il faut que tu puisses te montrer dans des récitals. N'aie pas peur, je n'ai pas l'intention de t'embarquer dans des tournées de récitals. Tu as bien mieux à faire, mais il faut que l'Italie y soit prête. C'est moins que rien, ce que tu as à apprendre. Tu sais vite les notes, le reste viendra tout seul. Nous ne recommencerons pas à New-York où nous avons déjà tant d'avantages en main. Comme je t'ai déjà dit, tu as besoin d'une tenue de soirée élégante pour les deux concerts de Trieste et Turin et une pour les autres concerts de l'après-midi. Ecoute ton vieux maestro qui t'embrasse tendrement ».

Poulenc précise par lettre les lieux et hébergements : « Départ de Paris le 8 au soir, arrivée le 9 au matin à Florence : Poupoule sera à la gare. Hôtel Albergo Berchielli Lungarno Acciaiuoli n° 14. Téléphone 294906 Florence. Concert le 10 à 5 heures au Palais de la marquise Piccolelis. Départ dimanche pour Trieste ; Hôtel Excelsior Savoie. Concert le 12 à 21 heures. Festa Favello. Le 13 arrivée à Rome à 21 heures, Comtesse Pecci, 3 place Aracoeli. 14 et 15 la diva s'organise. Le 14 dîner à l'Ambassade de France. Le 15 cocktail chez Mimi Pecci-Blunt. Le 16 concert à 17 heures 30 à Pérouse. Le 19 retour à Roma. La signora Duval est à Paris à 15 heures 20. Avec grands baisers, Poupoule. » Il y eut quelques retouches de dernière minute à ce programme.

A Trieste Poulenc et Duval firent invités par la Société des concerts de la ville. Ils se produisirent le 12 février au Nouveau théâtre de la rue Giustiniano avec le programme suivant : Debussy, *Trois chansons de Bilitis* ; Ravel, *Air de Conception de L'Heure espagnole* ; Poulenc, *La Dame de Monte-Carlo*, *Air des Mamelles*, *La voix humaine*.

Le 16 à Rome, à la salle de l'académie Sainte-Cécile : Poulenc, *A sa Guitare*, *Air champêtre*, *Voyage à Paris*, *La Dame de Monte-Carlo*, air des *Mamelles*, *La Voix humaine*. La grande Anna Magnani, qui avait interprété *la Voix humaine* au cinéma, fut transportée d'enthousiasme par la « bravura » de la chanteuse et fascinée par l'œuvre de Poulenc.

Le 18, à Pérouse, concert à la Galerie nationale de l'Ombrie : au programme : Debussy, *Bilitis*, *De Soir de Proses lyriques* ; Poulenc, *La Dame de Monte-Carlo*, air des *Mamelles*, *La Voix humaine*.

Poulenc fut emballé par cette tournée. Il écrit à Henry Hell que la Duval a fait un triomphe à Florence et que cette première expérience l'a enchantée. Ces ultimes succès italiens, ajoutés aux antérieurs dus surtout aux *Dialogues des carmélites* incitèrent la Scala à passer une nouvelle commande au compositeur. Il se serait agi d'une œuvre tirée de *La machine infernale*, toujours sur un texte de Cocteau. Le projet ne satisfaisant pas immédiatement le compositeur, il demanda le temps de la réflexion. En attendant le théâtre milanais programma la première italienne des *Mamelles* pour mars 1963.

La belle histoire d'amour entre Francis Poulenc et l'Italie s'achève le 9 décembre 1962 à Venise où Poupoule est passé parce qu'il était venu en Italie pour participer à un jury de concours à Trieste et parce qu'il allait à Milan participer à des répétitions des *Mamelles*. Les derniers feux de la tournée du duo de rêve furent à Maastricht : Poulenc prit froid au retour. Le 30 janvier 1963 au matin, il a tout juste le temps de décommander le déjeuner prévu avec sa Denise : vers midi il succombe à une rupture d'anévrisme.