

Francis Poulenc et la voix nue

Autant par la variété que par la quantité de sa production vocale Francis Poulenc a manifestement trouvé dans la voix un moyen d'expression musicale privilégié, que ce soit à travers la mélodie, l'opéra ou la musique chorale. Il disait d'ailleurs avoir mis le meilleur et le plus authentique de lui-même dans cette dernière¹. Il pensait aussi que c'était dans ce domaine qu'il lui semblait avoir apporté le plus de nouveauté. Ne serait-ce que dans sa musique chorale a cappella, la variété des genres, des tons et des combinaisons vocales qu'il propose est tout à fait remarquable. A titre d'exemples : chœur d'hommes (*Chansons à boire*, 1922, *Quatre petites prières de Saint François d'Assise*, 1948, *Laudes à Saint Antoine de Padoue*, 1959, par exemple), chœur mixte (*Sept chansons*, 1936, *Messe en sol majeur*, 1937 ou *Motets pour un temps de Noël*, 1952), cantate pour double chœur mixte (*Figure humaine*, 1943), motet pour trois voix de femmes (*Ave verum*, 1952). L'importance de ce répertoire ainsi que du lien intime et particulier qui unit Poulenc à la voix ont récemment été soulignés par le colloque qui s'est tenu à Saint-Etienne au début des années 2000, aux actes duquel nous renvoyons le lecteur pour une approche plus spécialisée.²

Dans l'écriture vocale a cappella de Francis Poulenc quelques marqueurs stylistiques se dégagent particulièrement, à commencer par le soin minutieux avec lequel le texte se voit traité. On est aussi frappé par une logique constante du langage musical, qui va de la simplicité vers la densification et la complexité, et qui dans ses modes de réalisation se renouvelle néanmoins toujours. Par ailleurs, au-delà du langage utilisé, on est aussi frappé par la variété des idées dans le traitement de l'instrument vocal en soi qui parvient à se faire orchestre. Enfin, si le savoir-faire de Francis Poulenc dans le traitement de la voix nue apparaît particulièrement dans le répertoire choral, on remarque cependant que le recours à ce mode d'expression traverse toute l'œuvre du compositeur, marquant une tendance stylistique nette.

¹ *Moi et mes amis*, p.71

² *Francis Poulenc et la voix, Texte et contexte*, éd. A. RAMAUT, Presses de l'université de Saint-Etienne, 2002.

POUR L'AMOUR DU TEXTE

Humilité face au texte

On sait l'intérêt que Francis Poulenc nourrissait pour les textes, comme il aimait se les mettre en bouche pour qu'ils lui révèlent leurs mystères, leur mouvement musical interne³ et aussi sa passion pour la poésie de ses contemporains. Lorsqu'il décrit sa façon de travailler⁴ c'est une démarche d'attente, de disponibilité à l'égard du texte qu'il fréquente qui se dégage. Ce souci premier du texte se traduit, comme dans les chorals de Bach par exemple, par la volonté qu'il soit aisément entendu par l'auditeur. Cela passe notamment par l'utilisation de moyens relativement traditionnels comme une écriture verticale ainsi que largement homorythmique et homosyllabique en début de parcours musical, ce qui facilite la saisie des paroles du point de vue de l'auditeur, pour ensuite jouer de façon plus complexe avec l'enchevêtrement des lignes mélodiques qui se désolidarisent progressivement.

A cet égard, les *Quatre petites prières à Saint François* s'ouvrent, comme la *Messe*, avec un bourdon ici effectué bouche fermée. Cela nous permet notamment de mieux saisir le texte délivré par les ténors. Ces prières par ailleurs – et justement parce qu'elles sont prières – nous donnent à entendre une écriture psalmodique en particulier dans la deuxième pièce. Poulenc cherche ici à retrouver l'authenticité de la parole de prière qui se délivre dans une dynamique piano avec une mélodie conjointe dont le chromatisme traduit les inflexions naturelles de la voix parlée. C'est une démarche humble, comme un vœu de pauvreté, d'effacement et d'austérité qui vise à laisser le texte s'exprimer de lui-même avec un minimum d'intervention personnelle. Cette humilité est d'ailleurs revendiquée jusque dans les titres des pièces : « *Petites* » *Voix*, « *Petites* » *Prières à Saint François*.

Par ailleurs, si une certaine réputation de musicien disons « inconséquent » reste parfois associée à Poulenc, c'est en partie parce qu'il s'est aussi intéressé à des textes badins ou anodins (pour mémoire, voici le début des paroles de la 2^{ème} pièce intitulée « Le chien

³ *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, Julliard, 1954, pp. 69-70

⁴ *Ibid.*, pp. 69-70 : « Lorsque j'ai élu un poème, dont je ne réalise parfois la transcription musicale que des mois plus tard, je l'examine sous toutes ses faces. (...) Je me récite souvent souvent le poème. Je l'écoute, je cherche les pièges, je souligne parfois d'un trait rouge, le texte aux endroits difficiles. Je note les respirations, j'essaie de découvrir le rythme interne par un vers *qui n'est pas forcément le premier*. (...) Lorsque je bute sur un détail de prosodie, je ne m'acharne pas. J'attends parfois des jours, j'essaie d'oublier le mot jusqu'à ce que je le voie comme un mot nouveau. »

perdu » : « qui es-tu, inconnu ? Qui es-tu , chien perdu ? Tu rêves, tu sommeilles, peut-être voudrais-tu que je te gratte là, derrière les oreilles »). Or Poulenc a justement su traduire musicalement la poésie sensible de ces textes qui, par leur absence de prétention, reflétaient très bien sa propre personnalité et ses goûts artistiques. Il faut d'ailleurs noter que cette attitude n'est pas limitée aux textes religieux. Il en va de même dans sa musique profane, ce qui indiquerait une révérence à l'égard du verbe en général et non seulement à l'endroit du Verbe sacré.

Le recours au figuralisme⁵

L'utilisation récurrente que fait Poulenc du figuralisme semble, dans une certaine mesure, participer de ce rapport humble au texte, de la volonté de l'éclairer sans en faire l'exégèse. Poulenc, qui cherche à écrire une musique qui parle directement, sans détours, au cœur, à l'imagination et à l'esprit de l'auditeur, en est très friand. C'est une forme de naïveté qui trouve par exemple merveilleusement sa place dans le répertoire enfantin des *Petites Voix*. Par exemple dans « Le petit garçon malade », le do abaissé d'un demi-ton sur le mot « traîner » dans un intervalle descendant donne précisément cette impression traînante. La musique de Poulenc est truffée de ces intentions descriptives souvent très heureuses, aussi bien dans le répertoire profane que sacré, comme en témoigne par exemple le troisième motet des *Motets pour un temps de pénitence (Tenebrae factae sunt)*, le plus sombre du cycle. Il nous installe dans un climat à l'image des ténèbres évoqués en utilisant uniquement l'espace restreint des registres les plus graves du chœur (les alti et basses divisés à quatre parties), dans un temps qui semble s'être arrêté grâce aux mouvements mélodiques très conjoints sur pédales, et ce jusqu'au déchirement lancé par les soprani sur Jésus s'est « écrié ». Ce cri est illustré par une ligne plaintive, descendante et chromatique sur un rythme pointé accidenté, ligne à laquelle fait écho un figuralisme qui va naviguer successivement à toutes les voix : à savoir une ligne chromatique descendante sur « a incliné la tête », dont la dernière occurrence nous laisse sur un accord suspensif très touchant, nous suggérant un Jésus très humain s'interrogeant sur son propre sort au moment de mourir.

⁵ Pour une étude détaillée de l'usage que fait Francis Poulenc du figuralisme, nous renvoyons à l'article de Stéphan ETCHARRY « Le figuralisme dans la musique profane *a cappella* de Francis Poulenc », in RAMAUT éd., op. cit., pp. 189-212.

DES RACINES ET DES AILES : L'héritage de la musique vocale de la Renaissance

En 1924, Charles Koechlin, avec qui Poulenc a étudié, affirme que le chant choral est « une valeur qui monte ». En effet, depuis le début du siècle, les ensembles tant professionnels qu'amateurs se multiplient en France. Hors de l'église, les chœurs ont peu l'occasion de chanter *a cappella*. Hors mis quelques recueils de chansons populaires harmonisées, le principal répertoire disponible est celui des éditions modernes de musique du XVIème, laquelle a connu un véritable renouveau à travers un travail musicologique engagé dans le dernier tiers du XIXème siècle qui a été soutenu par la création d'institutions particulièrement vouées à l'exploration et à la diffusion de la musique ancienne, en particulier française, comme la Schola Cantorum.

Pour les musiciens alors issus du Conservatoire, malgré les rares trésors que sont les chansons de Debussy, Roussel et Ravel, la musique chorale tenue pour facile et populaire, reste suspecte. Il devait revenir à Charles Bordes, André Caplet, Roger-Ducasse, Vincent d'Indy et Joseph Canteloube de revivifier cette musique. Pour ce faire – mais aussi pour s'affranchir du wagnérisme et tenter de faire évoluer le langage musical vers d'autres possibilités - les compositeurs sus-nommés vont se tourner vers la musique du passé : le langage modal du chant grégorien mais aussi vers l'âge d'or du chant polyphonique que fut la Renaissance. Loin d'être un retour en arrière, ces références au passé vont les conduire sur des voies nouvelles, leur permettre de se libérer de formes usées et de développer de nouvelles couleurs harmoniques. Il reste néanmoins qu'on écrit encore peu pour le chœur mixte *a cappella* ; à l'issue d'un concert à Royaumont, Daniel-Lesur écrit qu'on « demande des compositeurs » et c'est bien Poulenc et sa génération qui vont venir combler avec éclat ces attentes.

Le programme que Nadia Boulanger présente à la BBC en 1936 et qui juxtapose les époques, allant de Monteverdi à Stravinski, est emblématique de l'esprit dans lequel la musique de l'époque, à laquelle celle de Poulenc participe, est créée et comment elle doit être comprise. Lors d'une présentation du programme de ces concerts qui virent par exemple la création des *Litanies*, la compositrice et chef d'orchestre explique : « Ce n'est pour préserver la diversité ou le contraste que Debussy, Ravel et Poulenc sont insérés parmi les maîtres de la Renaissance, que les *Litanies* de Poulenc (...) sont entourées de musique médiévale (...). Il y a dans le rapprochement une intention (...) : l'idée était de démontrer que le passé éclaire le

présent, mais également le présent le passé (...). » Que l'on se remette en mémoire une chanson du milieu du 16^{ème} siècle écrite par un maître de l'art polyphonique, par exemple le « Caquet des femmes » de Clément Janequin. Ce dernier montre comment faire un bijou musical d'un sujet d'inspiration simple et anecdotique. Le musicien se fait ici le contemplateur amusé d'une bavarde assemblée de dames qu'il perçoit en pur musicien qu'il est. La pièce commence à quatre voix puis se développe à cinq voix, passant de la conversation domestique aux commérages. Pour rendre tout le pittoresque ainsi que le caractère vivant et naturel de la scène, Janequin utilise une variété impressionnante de registres et d'inflexions vocales. L'équilibre entre les différents pupitres et leur intérêt musical sont absolument remarquables, une qualité que l'on retrouve chez Poulenc.

Renouvellement des idées et progression musicale

La clarté et relative simplicité qui dominent d'une manière générale le début des pièces au bénéfice premier de la saisie du texte est le point de départ d'un travail très riche sur la matière sonore.

Le premier des *Motets pour un temps de pénitence*, par exemple, commence par une écriture très verticale, diatonique, homosyllabique, quasiment homorythmique, seulement perturbée par le mouvement de broderies de croches. Progressivement, on assiste à une densification du discours : cela passe notamment par une division des voix des soprani et alti, qui donne désormais une polyphonie temporaire à six ou sept voix, progression aussi vers le chromatisme, qui s'exprime de façon très dramatique à la fin avec une chute chromatique saisissante aux soprani sur les mots *non confundar* avant une résolution plus sereine qui semble exprimer la confiance ultime du croyant. De même, la texture chorale de la messe est en perpétuelle mutation, au service de l'expressivité de chaque inflexion du texte ; il est rare d'entendre plus de cinq mesures sans changement dans l'organisation des registres et des masses. A titre d'exemple, le kyrie commence uniquement avec les voix extrêmes à l'unisson (soprani et basses), ce qui crée un large espace. Pour chacune de ces voix, une partie des choristes tient une note-pédale, procédé cher à Poulenc. Graduellement la texture de la polyphonie s'amplifie à quatre voix puis six voix, voire même neuf car on assiste à des dédoublements internes avec notamment une partie soliste de ténor en voix de fausset, ce qui apporte une couleur tout à fait spéciale. Et tout cela se déroule en quelques mesures seulement. Viennent encore s'y ajouter de puissants contrastes dynamiques et harmoniques.

Les Petites Voix sont à cet égard très intéressantes car elles présentent à l'état embryonnaire nombre des caractères stylistiques que Poulenc déploie dans le reste de sa musique chorale : changements de mesure fréquents qui, s'ils passent inaperçus pour l'auditeur, jouent un rôle considérable dans la souplesse, la liberté et le développement « naturel » du discours ; une logique d'enrichissement progressif de la texture vocale, en commençant généralement à une ou deux voix qui s'étoffent de nouvelles par la suite. Dans le même ordre d'idée, le compositeur privilégie là encore une écriture homosyllabique en début de parcours musical avant de laisser se déployer un jeu plus libre des lignes mélodiques.

Une pensée binaire

Dans son mémoire de maîtrise Nathalie Cousin-Gremion note que « Très souvent, les poèmes d'Eluard sont construits sur des oppositions sémantiques très marquées entre deux pôles extrêmes. »⁶ Ce à quoi Jean-Pierre Jacques ajoute dans *Poésies Eluard*⁷ : « Il y a les mots qu'il aime ; il y a ceux qu'il n'aime pas. Son lexique s'organise fondamentalement autour de ce double pôle affectif, au point qu'il pourrait tout entier se recenser sous la forme d'une liste à deux colonnes antithétiques ». On sait l'intérêt que Francis Poulenc a pu porter à la poésie d'Eluard et il y a peut-être là une des clés qui expliquent cette proximité entre les deux œuvres car le fonctionnement binaire semble aussi au cœur de la pensée musicale du compositeur.

Le second des *Motets pour un temps de pénitence* commence à six voix grâce à une division des alti et basses avec une écriture là encore complètement verticale. La pièce s'organise autour d'une schéma binaire à grande comme à petite échelle : à petite échelle, il s'agit par exemple de la reprise de la première phrase à chaque fois deux fois sur deux mesures ; et à l'échelle de la pièce, Poulenc articule le texte musicalement en deux parties : les paroles : « la vigne que j'ai choyée, je l'ai plantée moi-même » en *do* dièse majeur et la deuxième partie du texte qui évoque l'amertume, le questionnement face à Barrabas sauvé à la place du Christ est présenté sous un autre éclairage tonal, en *do* dièse mineur cette fois. La pièce forme donc un diptyque alternant ces deux tonalités par deux fois.

⁶ *Poésie et musique dans Figure humaine de Francis Poulenc sur des textes de Paul Eluard*, mémoire de maîtrise, Université Paris IV-Sorbonne, 1986, p.74

⁷ Hatier, Paris, 1982, p.67

Le dernier motet « *Tristis est anima mea* » inaugure une nouvelle texture dans ce cycle, en s'ouvrant par un solo (comme dans l'Agnus Dei de la *Messe en sol*) qui privilégie donc une écriture responsoriale. Ce n'est pas pur effet musical mais un choix chargé de sens qui fait ressortir le sentiment de solitude de celui qui se sacrifie pour le groupe. La pièce est en sol mineur, tonalité traditionnellement propre au sentiment funèbre. Elle est, encore une fois, un témoignage de la personnalité musicale de Poulenc : humilité face au texte dont il ne veut que traduire littéralement les accents. Dans un autre style que le sien, ce motet au propos si pathétique aurait aisément put se prêter à un traitement particulièrement dramatique et démonstratif : ici aucun rajout, aucune exégèse du texte ; seulement une fidélité à la lettre et une empathie, notamment dans les harmonies discrètement douloureuses de la dernière phrase répétant trois fois « pour vous ». Du coup, la pièce s'organise là encore en deux climats différenciés par leur mouvement et les figures rythmiques auxquelles ils font appel : le premier est un climat de tristesse dans un tempo assez retenu avec des valeurs rythmiques relativement égales ; tandis que le second dans un tempo très vif avec des vagues de doubles croches et une écriture accidentée figure les hommes qui prennent la fuite.

Dans la *Messe en sol* encore, Francis Poulenc fait aussi appel à un type d'écriture dont les racines dans la musique liturgique occidentale sont très anciennes, celui de l'antiphonie, comme au début du Gloria. Ce principe d'écriture responsoriale peut d'ailleurs aussi s'exprimer sous la forme de réponse entre un soliste et un chœur, comme au début de l'Agnus Dei.

La voix instrumentalisée et orchestrée⁸

C'est encore dans son œuvre chorale, en particulier *a cappella*, que Francis Poulenc s'est manifestement intéressé à la matière vocale en soi, a exploré les traitements auxquels elle peut se plier ainsi que son potentiel musical. La *Messe en sol*, *Les Petites Voix* ou *Les Chansons françaises* en offrent encore une illustration patente. La texture chorale en perpétuelle évolution avec changements de mesure continuels, jeu sur les registres, les masses et dynamiques s'apparente à un travail d'orchestration dont le renouvellement dans les idées garantit que l'auditeur ne s'ennuie pas, que l'ensemble ne sombre pas dans une certaine monochromie.

⁸ AUBIGNY Benoît, L'ensemble vocal a cappella de 1945 à nos jours. Histoire d'une renaissance, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 7

D'un point de vue instrumental, le plus frappant reste peut-être l'usage percussif que le compositeur fait de la voix, une tendance caractéristique de la musique du vingtième siècle bien que ses racines remontent à la musique ancienne. Dans la *Messe en sol* par exemple, sur « qui tollis peccata mundi », les basses donnent le ton grâce à de larges intervalles descendants accentués sur le temps. Il s'agit d'un martelage très précis et le compositeur prend la peine d'insister sur la nécessité d'observer très strictement le mouvement. Toute l'efficacité de cette écriture tient dans le jeu sur trois styles d'articulation : le piqué, l'accentué et le lié.

Dans les *Chansons françaises* et les *Petites Voix*, le procédé est un peu différent. Dans « Chien perdu » ou de la pièce intitulée « En rentrant de l'école » par exemple, on observe des lignes vocales qui, par moments, se démarquent du récit pour ne chanter que de courtes onomatopées percussives de caractère rythmique, des « blam » ou des « la, la, la », un peu comme si se mettaient en place deux plans d'expression, l'un réellement verbal chargé de délivrer l'histoire en mettant l'accent sur le contenu ou le figuré, chargé de faire avancer le récit et un autre plan qui assumerait l'illustration purement sonore de l'esprit du texte, prenant en quelque sorte en charge le plan de l'expression, le niveau figurant. Dans les *Chansons françaises*, il s'agit par exemple du « clic clac » de la quatrième chanson ou encore des « et tip et tap » des *Tisserands* qui insufflent une dynamique très fraîche à la pièce alors teintée d'un style descriptif en quelque sorte naïf, qui rejoint le caractère humble et direct de la musique de Poulenc mentionné plus haut.

LA TENTATION DE LA VOIX NUE

La musique sacrée

Enfin, force est de remarquer que l'intérêt de Poulenc pour la voix nue traverse toute son œuvre vocale au-delà de sa musique chorale a cappella. Dans le *Stabat Mater* par exemple l'orchestre n'intervient pas de façon continue. Sa présence n'est pas acquise a priori. Au contraire, il apparaît à des moments précis, choisis, toujours pour participer à un effet particulier qui vient illustrer ou amplifier les propos du chœur. La tentation de l'écriture *a cappella* se fait particulièrement sentir dans le « *Fac ut ardeat* » qui débute avec les voix seules en homophonie. Je crois que ce n'est pas un hasard si la voix nue reprend le dessus à cet instant précis. Jusque là, la prière est narrative, raconte l'histoire des douleurs de la Vierge Marie, témoin de la mort de son fils ; mais à partir du « *Fac ut ardeat* », on entre dans une

nouvelle phase, non plus narrative mais de prière et, comme Poulenc s'en est expliqué ailleurs⁹ pour lui la voix nue est le moyen privilégié de la prière : un moment d'expression simple, naturel, « sans chiqué » comme on peut lire dans sa correspondance, un moment d'une intériorité très intense. Elle ne doit avoir recours à aucun artifice.

La musique lyrique

Dans *Les Dialogues des carmélites* par exemple (comme dans *La Voix humaine*), la conversation en musique qui constitue le style principal de l'œuvre utilise l'orchestre avec parcimonie, dans une économie de moyens réservés à des effets qui n'en sont que plus saisissants lorsqu'ils surviennent. Le nombre de mesures *a cappella* est tout à fait remarquable. La plupart du temps, dans les phrases de type récitatif, syllabiques et conjointes, le discours est ponctué par quelques accords qui soulignent la prosodie, là encore la musique du texte en faisant valoir son sens. On pourrait dire que l'utilisation que Francis Poulenc fait de l'orchestre dans cette oeuvre est souvent elliptique, c'est-à-dire qu'il esquisse une intention ou un état psychologique puis le laisse s'exprimer à l'état brut dans le texte *a cappella*. A l'inverse, il peut le souligner, le ponctuer a posteriori. Une approche qui n'est pas sans parallèles avec le style pictural d'un Cocteau qui fait la part belle au contour et qui, par ailleurs, permet encore de donner une plus grande « visibilité » au texte. Il est aussi intéressant de noter que le « style *a cappella* » dans *Les Dialogues des carmélites* est associé à certaines caractéristiques qui en éclairent peut-être l'usage. Par exemple, il est souvent lié à des réactions intenses, des injonctions, des interpellations exprimées dans une dynamique *forte* ou *fortissimo* mais aussi à des manières : « brusquement », « dur », « avec dureté », « féroce » tandis que les réactions plus calmes et plus douces seront plus facilement orchestrées. De façon encore plus nette et systématique, les réparties indiquées « librement » voire « très librement » sont systématiquement présentées *a cappella* : le chanteur peut s'exprimer le plus naturellement possible en dehors de toute contrainte orchestrale. Enfin, on

⁹ In Paul ELUARD, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, II, p. 1056, à propos de *Figure humaine* Francis Poulenc donne une indication sur sa vision de l'écriture *a cappella* : « ce n'est pas par goût de la difficulté que j'ai choisi cette formule, mais parce que je voulais que cet acte de foi puisse s'exprimer sans le secours instrumental, par le seul truchement de la voix humaine. »

remarque que les phrases énoncées *a cappella* constituent souvent des prédicats-clés dont la portée est importante, à plus ou moins grande échelle, dans le développement dramatique de l'action.

Si l'on a pu dire ici¹⁰ que la voix chez Poulenc est souvent instrumentalisée, et même orchestrée, il n'en demeure pas moins qu'en tant qu'instrument - matière et médium – elle semble bien avoir fécondé l'art et le langage de Francis Poulenc au point que la qualité vocale de sa musique se signale également à rebours dans sa musique instrumentale, par exemple dans la « cantilène » de la sonate pour flûte et piano. C'est sans doute grâce à cette passion, à cette relation très forte au médium qu'est la voix et à ses capacités expressives que l'on peut comprendre, en association avec d'autres facteurs liés à l'époque et à l'environnement esthétique dans lesquels Francis Poulenc a évolué, son extraordinaire fécondité dans le domaine de la musique vocale, chorale et plus particulièrement l'écriture *a cappella*.

¹⁰ Voir aussi Johan FARJOT in *Francis Poulenc et la voix, Texte et Contexte*, éd. A. Ramaut, Presses de l'université de Saint-Etienne, 2002, p. 61, 64 et 66.