

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

---

*Comité des publications*

Anne-Sylvie Barthel-Calvet, Nicolas Dufetel, Florence Gétreau  
Denis Herlin, Hervé Lacombe, Catherine Massip, Cécile Reynaud

---

*Édition*

Denis Herlin

© Société française de musicologie

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction, par tous procédés, réservés pour tous pays  
ISBN10: 2-85357-255-2      ISBN13: 978-2-85357-255-2      EAN: 9782853572552

Couverture: Photographie de F. Poulenc (coll. privée F. Poulenc)

Conception graphique et mise en page: NH•Konzept  
Gravure des exemples musicaux: Élius

# DU LANGAGE AU STYLE

## singularités de Francis Poulenc

---

*édité sous la direction de*  
*Lucie Kayas et Hervé Lacombe*

PUBLIÉ AVEC LE SOUTIEN DU MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION  
ET DE L'ASSOCIATION DES AMIS DE FRANCIS POULENC

Paris  
Société française de musicologie  
2016

# Avant-propos

*Lucie Kayas & Hervé Lacombe*

---

Depuis les thèses pionnières de Richard Bobbitt, soutenue en 1963 (l'année du décès de Poulenc), Warren K. Werner en 1966, Frank W. Almond en 1970, Vivian Lee Poates Wood en 1973, Keith Daniel en 1980 et Pamela Lee Poulin en 1983<sup>1</sup> (soit vingt années après la disparition de Poulenc), différents travaux, américains pour la plupart, ont tenté de définir ce qui constitue la manière si reconnaissable du compositeur. Marques harmoniques fortes, répétitions et variantes de motifs, humeurs changeantes, réminiscences, collages, parmi d'autres procédés, définissent une forme et un style personnels s'inscrivant dans un langage hérité. C'est cette singularité que nous souhaitons continuer à explorer avec cet ouvrage en croisant les méthodes d'analyse et les approches.

L'introduction vise à exposer la problématique principale de l'univers poulencquien en présentant et articulando les notions par lesquelles Poulenc aborde la composition (Hervé Lacombe).

Poulenc écrit principalement de la musique tonale. Mais comment est-il tonal ? C'est à cette question que nous tentons de répondre en première partie (« Langage »), en étudiant la façon dont le compositeur manipule une harmonie fonctionnelle (Karol Beffa), en faisant l'archéologie, à partir d'un ajustement de la théorie schenkérienne, des fondements de ce langage (Marc Rigaudière), en dégageant à la fois sa cohérence et ses

---

1. Richard Bobbitt, *The Harmonic Idiom in the Works of « Les Six »*, PhD, Boston University, 1963 ; – Warren Kent Werner, *The Harmonic Style of Francis Poulenc*, PhD, University of Iowa, 1966 ; – Frank W. Almond, *Melody and Texture in the Choral Works of Francis Poulenc*, PhD, Florida State University, 1970 (petit mémoire de 79 p.) ; – Vivian Lee Poates Wood, *Francis Poulenc's Songs: an Analysis of Style*, PhD, Washington University, 1973 ; – Keith William Daniel, *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*, PhD, Buffalo, 1980 (éd., Ann Arbor: UMI Research Press, 1982) ; – Pamela Lee Poulin, *Three Stylistic Traits in Poulenc's Chamber Works for Wind Instruments*, PhD, Eastman School of Music, Rochester (NY), 1983.

# L'idée et la façon : composer selon Francis Poulenc

*Hervé Lacombe*

---

À vingt-et-un ans, Poulenc affirme une position qui ne variera pas : « Je ne cherche jamais à tirer des déductions philosophiques de la musique en général. Cela me gêne tout mon plaisir. Je ne m'attache qu'à l'idée et à la façon de l'exprimer<sup>1</sup>. » Sans aller jusqu'à déceler sous un tel propos une tendance anti-intellectualiste, il importe de relever l'attitude qui tend à rejeter l'abstraction et l'approche rationnelle, qui seraient arides, au profit du plaisir, présenté comme une valeur cardinale. Aucune haine de la connaissance cependant chez Poulenc, aucun rejet des élites et de la « haute » culture, dont il participe, mais une méfiance, que nous essaierons de mieux comprendre, à l'égard d'une intellectualisation et d'un technicisme du discours sur la musique. L'acte de composer se résumerait à trouver comment (« la façon ») dire (« exprimer ») ce que l'on veut dire (« l'idée »). En 1932, désirant caractériser son travail de mélodiste, le compositeur explique à un journaliste : « Je recherche l'adhérence parfaite au poème, la façon de m'exprimer la plus précise<sup>2</sup>. »

Le vieux mot « façon » désigne l'action de faire, de donner une forme à quelque chose, de fabriquer. La façon tient de la confection, de la main-d'œuvre et relève par là de l'artisanat. Forme donnée à un objet par le travail de l'ouvrier (particulièrement dans le domaine de la mode), manière dont une chose est faite, la façon est aussi la manière particulière d'être ou d'agir (on parle, comme le fait Poulenc, de « la façon de s'exprimer »). Toutes ces acceptions s'appliquent et éclairent l'approche de l'acte compositionnel poulencquien. Le terme « idée », que la façon doit mettre en œuvre, est plus labile dans les propos de Poulenc ; il n'a, quand il en use pour parler de musique, absolument

---

1. F. Poulenc à P. Collaer, 15 mai 1920, in F. Poulenc, *Corr.*, p. 107. C'est Poulenc qui souligne.

2. Entretien avec Nino Franck (1932), repris in F. Poulenc, *Écrits*, p. 550. C'est nous qui soulignons.

*Première partie*

# LANGAGE

# Francis Poulenc : un cas singulier d'harmonie fonctionnelle au xx<sup>e</sup> siècle

*Karol Beffa*

---

Si nous passons brièvement en revue les compositeurs majeurs du xx<sup>e</sup> siècle à être restés fidèles à la tonalité au sens large, Poulenc n'est pas, loin s'en faut, un cas unique. Britten, lui aussi, fut l'un de ses grands représentants. Quant à Frank Martin, il sut concilier l'héritage de la tonalité (polarités fortes, importance des accords de quatre sons, etc.) avec une pensée influencée par le dodécaphonisme. Quelques décennies plus tard, le paysage musical s'enrichit d'autres compositeurs, tels Arvo Pärt et Steve Reich qui, eux aussi, n'hésitent pas à braver l'avant-garde en revendiquant une musique consonante, voire hyper-consonante. Cependant, à l'inverse de Poulenc, ces musiciens, ainsi que Messiaen et Dutilleux, n'ont jamais été des partisans de l'harmonie fonctionnelle. Ils ont tendance à éviter tout sentiment cadentiel, évacuant notions de tension et de détente, notes sensibles, et par là l'idée même d'harmonie fonctionnelle. L'exemple de Messiaen est encore plus net : sa musique est pour l'essentiel fondée sur des modes — dont il a proposé une théorisation systématique dans son traité *Technique de mon langage musical*<sup>1</sup>. Quant à Dutilleux, cet immense harmoniste, il s'est, tout en restant tonal, progressivement détaché des principes de l'harmonie fonctionnelle, après quelques œuvres de jeunesse dans lesquelles il ne se reconnaissait d'ailleurs plus. Les rares tenants de celle-ci, dans le domaine de la musique savante, nous semblent donc être Rachmaninov<sup>2</sup> et Poulenc. Chez ces deux compositeurs extrêmement joués, il est en effet pratiquement toujours possible pour l'auditeur à l'écoute d'une œuvre de savoir à tout moment dans

---

1. Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, 2 vol., Paris : Leduc, 1944.

2. Malgré quelques incursions du côté de la modalité, le style de Rachmaninov, ce « puriste » de la tonalité, s'est toujours inscrit dans une harmonie fonctionnelle rigoureuse — ce qui a incité ses détracteurs à dire de lui qu'il avait cinquante ans de retard par rapport à ses contemporains.

# Vices et vertus d'un détournement méthodologique : l'application de l'analyse schenkérienne à la musique de Francis Poulenc

*Marc Rigaudière*

---

L'idée d'une application de la théorie schenkérienne à la musique de Francis Poulenc éveillera peut-être chez certains le sentiment d'une incongruité ou d'une démarche vaine. La méthode concernée, comme on ne le sait que trop, a servi à son inventeur à glorifier la musique instrumentale germanique des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Elle est liée à une pensée organiciste exacerbée, qui se complait dans le culte du compositeur génial, doué d'un pouvoir créatif entièrement guidé par la conscience anticipée de l'organisme artistique à naître.

L'autre membre du couple disparate, Poulenc, n'est pas pour rien dans l'antagonisme apparent entre deux mondes qui semblent s'exclure mutuellement. Le compositeur a tant insisté sur la vanité d'un discours technique sur la musique<sup>1</sup>, s'est tant évertué à se replacer sans cesse dans le champ de l'inspiration, de la spontanéité, de la sensibilité, qu'on hésite à soumettre ses œuvres à une méthode analytique qui pourrait les forcer dans le sens du structuralisme et d'une téléologie à laquelle on ne les associe qu'à contrecœur.

La genèse de la *Sonate pour flûte et piano*, telle qu'elle fut décrite par Jean-Pierre Rampal, ne peut que nous maintenir dans cet état d'esprit, car elle semble procéder par améliorations progressives, presque hasardeuses, suggérées par le flûtiste lui-même, d'une esquisse initiale jugée incohérente<sup>2</sup>.

---

1. Voir Claude Coste, *Les malheurs d'Orphée: musique et littérature au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Éd. l'Improviste, 2003, p. 20-21; F. Poulenc, *Écrits*, p. 14-16.

2. Voir Jean-Pierre Rampal, *Music, My Love: An Autobiography with Deborah Wise*, New York: Random House, 1989, p. 125-128; cité in F. Poulenc, *Sonata for flute and piano*, Carl B. Schmidt et Patricia Harper éd., Londres: Chester Music, 1994, p. xiv.

# L'harmonie de Francis Poulenc au prisme des vecteurs harmoniques : l'exemple des dernières sonates

*Philippe Cathé*

---

L'argumentaire du premier colloque organisé pour le cinquantenaire de la mort de Poulenc déplorait que, « rarement analysée, la musique de Poulenc attend[ait] encore d'être approchée techniquement à l'aide d'outils rigoureux et peut-être inattendus<sup>1</sup> ». Si les vecteurs harmoniques ne sont pas les plus inattendus des outils analytiques, ils permettent d'approcher l'harmonie de Francis Poulenc avec toute la rigueur que son langage bien spécifique mérite. L'étude suivante se concentre sur la fin de sa vie, un moment stable sur le plan stylistique, représentatif de son œuvre et, particulièrement, sur deux des sonates pour instrument à vent, la *Sonate pour flûte et piano*, terminée en 1957 et la *Sonate pour clarinette et piano* achevée à la fin de l'été 1962. Dans ces œuvres, son langage harmonique se révèle particulièrement cohérent. Après une introduction aux outils analytiques utilisés et une présentation des résultats obtenus sur le temps long, nous proposerons les résultats de l'analyse de la *Sonate pour flûte et piano*. La comparaison de ces résultats avec ceux de l'analyse de la *Sonate pour clarinette et piano* permettra de mieux comprendre le langage de Poulenc. Rassemblant les différentes caractéristiques de l'harmonie de Poulenc, nous montrerons combien elles le distinguent de tous les compositeurs qui l'ont précédé.

## Les vecteurs harmoniques

Les études harmoniques s'intéressant aux accords et aux progressions de fondamentales ont été renouvelées ces dernières années grâce à la théorie des vecteurs harmoniques,

---

1. *Appel à communications*, colloque international Poulenc 2013, « Analyse et réception de l'œuvre / 1<sup>re</sup> partie: Style et écriture », 23 et 24 janvier 2013.



# Langage, matériau et forme dans les sonates de jeunesse pour instruments à vent de Francis Poulenc

*Jean-Claire Vançon*

---

*Si le matériau a quelque chose à voir avec le passé, c'est dans la mesure où il est rapport au passé. C'est dans la dimension active, c'est-à-dire constituante de ce rapport, qu'il faut l'envisager comme matériau<sup>1</sup>.*

Toutes trois révisées en 1945, les *Sonates pour deux clarinettes* (en la et en si bémol) (1918), *pour trompette, cor et trombone* (1922) et *pour clarinette et basson* (1922), constituent ensemble ce que Francis Poulenc désignera plus tard comme ses « trois premières sonates pour instruments à vent<sup>2</sup> ». On y entendra une manière d'en faire l'une des premières manifestations de son goût pour les instruments à vent<sup>3</sup> (Poulenc n'en transcrira pas moins pour piano chacune de ces sonates<sup>4</sup>), autant que le désir d'inscrire les futures *Sonates pour flûte et piano* (1957), *hautbois et piano* (1962), ou *clarinette et piano* (1962) dans la continuité de ces opus de jeunesse. Le propos, qui plus est, associe ces trois œuvres — dont les transcriptions pour piano furent d'ailleurs publiées ensemble, et présentées dès 1925 par Chester comme les « trois délicieuses Sonates pour instruments

---

1. Anne Boissière, « La contrainte du matériau: Adorno, Benjamin, Arendt », in Irène Deliège et Max Paddison éd., *Musique contemporaine. Perspectives théoriques et philosophiques*, Liège: Mardaga, 2001, p. 281.

2. Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris: R. Julliard, 1954, p. 118, repris in F. Poulenc, *Écrits*, p. 795.

3. « J'ai toujours adoré les instruments à vent, que je préfère aux cordes, et ceci, tout naturellement, sans tic d'époque ». *Id.*

4. La transcription pour piano de la *Sonate pour deux clarinettes* date de 1918; celles des deux autres œuvres datent de 1925.

# Langage harmonique et harmonie des langages dans *Aubade* de Francis Poulenc : entre accord et désaccord

Franck Ferraty

---

## Préambule

*Aubade*, « *Concerto chorégraphique pour piano et dix-huit instruments* » (juillet 1928-juin 1929), fait figure d'œuvre-charnière dans la production de Francis Poulenc : « Voulez-vous souligner la nouveauté d'accent de cette œuvre dans ma production [...]. Vous verrez, telle que je l'ai polie dans le calme, *Aubade* est une œuvre de poids<sup>1</sup>. » Composé durant sa trentième année, cet opus se situe à un croisement de langages : style mosaïque, syncrétique, protéiforme, tels sont les multiples visages que revêt une musique fragmentée soumise à une cyclothymie débridée. En toile de fond au morcellement syntaxique, un moi déchiré<sup>2</sup> source d'angoisse existentielle<sup>3</sup> : « À une période de ma vie où je me sentais très triste, je trouvais que l'aube était le moment où mon angoisse était la plus forte, car elle signifiait qu'il allait falloir traverser une nouvelle journée horrible. Wantant rendre cette impression avec quelque distance, j'ai choisi Diane comme héroïne symbolique<sup>4</sup>. » « C'est l'histoire de l'Aube, l'angoisse de l'Aube, Diane qui fuit la gaieté du soleil,

---

1. Francis Poulenc à André Schaeffner, Noizay, 11 nov. [1929], in F. Poulenc, *Corr.*, p. 315-316.

2. Comme un écho à notre propos, Hervé Lacombe (*Biogr.*, p. 348) écrit : « Vaste mosaïque où les éléments les plus divers s'agrègent (dont des réminiscences des *Biches*, du *Trio pour hautbois, basson et piano*, de Mozart ou de Stravinsky), la forme présente le morcellement de l'humeur et la difficile réunion des parties d'un moi sous tension ».

3. La prise de conscience culpabilisatrice de son homosexualité intervint peu de temps après que Raymonde Linossier, sa grande amie, eut probablement décliné sa demande en mariage. Le conflit psychique attendant précipita le compositeur dans sa première grave dépression, alors qu'il était en pleine rédaction d'*Aubade* : « Ma pauvre *Aubade* commencée dans la joie : je ne puis arriver à la terminer dans les larmes. [...] la vie m'a brisé à un tel point que je ne sais plus qui je suis ». (F. Poulenc à Charles de Noailles [c. févr. 1929], in *ibid.*, p. 299.)

4. « Francis Poulenc à propos de ses ballets », *Ballet* n° 4 (sept. 1946), p. 57-58 ; repris in F. Poulenc, *Écrits*, p. 129.

*Deuxième partie*

# MODÈLES ET INFLUENCES

# Le modèle dit « classique » dans la musique de Poulenc

*Jean-Pierre Bartoli*

---

Dès la première ligne du présent article, il convient de lever toute ambiguïté quant au sens de son titre. De quel « classicisme » est-il question ? Pour les concepteurs de l'hommage à Francis Poulenc auquel mon texte apporte sa contribution, la formulation en elle-même de la commande passée orientait l'angle d'approche souhaité. Je devais en effet répondre à l'interrogation suivante : dans quelle mesure y a-t-il eu une influence du *style classique* sur Poulenc ? Manifestement, il faut comprendre l'expression dans le sens imposé à partir des années 1970 dans le milieu musicologique et dont Charles Rosen a particulièrement assuré la diffusion par son best-seller *The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven*<sup>1</sup>. Cela ne va pourtant pas de soi. Pour avancer dans l'explication et éviter la digression, je passerai sur la remise en question des thèses défendues par le pianiste et musicologue américain — contestation apparue aussitôt après le succès de son ouvrage et poursuivie de nos jours. Des malentendus parfois regrettables ont accompagné la popularisation de ce livre. Par exemple, pour beaucoup de mélomanes il semble aller de soi que le classicisme porté par les trois Viennois soit non seulement celui d'un « style » localisé, mais recouvre toute la « période » de création musicale européenne pendant laquelle leur carrière s'est déroulée — ce qui n'a pas de sens et ne résiste pas à l'examen de la majorité des partitions de l'époque. En outre, une telle représentation a d'autant moins de pertinence quand on parle de Poulenc, qu'elle ne correspond pas à celle d'une « époque classique » de la musique que pouvaient se faire les contemporains du compositeur français.

---

1. Charles Rosen, *Le style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*, trad. de l'anglais par Marc Vignal, Paris : Gallimard, 1 / 1978.

# Moussorgski, modèle de Poulenc ?

*Pierre-Emmanuel Lephay*

---

Moussorgski est un compositeur souvent cité par Poulenc dans ses écrits, ses émissions de radio et ses entretiens. « Moussorgski demeure mon maître dans le domaine mélodique<sup>1</sup> » dit-il à Claude Rostand, tandis qu'il écrit dans le *Journal de mes mélodies* qu'« il serait enfantin de masquer cette influence<sup>2</sup> ». Moussorgski apparaît encore, au milieu d'autres compositeurs, dans la dédicace de l'opéra *Dialogues des Carmélites* où Poulenc rend hommage à Claude Debussy, qui lui a donné « le goût » d'écrire de la musique, puis à Claudio Monteverdi, Giuseppe Verdi et Modest Moussorgski qui lui ont servi de « maîtres ». Ces citations pourraient laisser penser que l'influence du compositeur russe concerne surtout le domaine vocal. Si cette influence est réelle à ce niveau, mais de manière assez pointilliste, on la rencontre également, et tout aussi ponctuellement, dans le discours harmonique ou le traitement de l'orchestre. Surtout, Poulenc se sent affilié spirituellement à Moussorgski, les deux compositeurs partageant une même « absence » de formation académique et un même instinct auquel ils se sont fiés toute leur vie.

Si Poulenc se défend d'une influence directe de Moussorgski (« ce n'est que l'esprit de Monteverdi et de Moussorgski qui me guident, non leur musique bien sûr<sup>3</sup>! »), quelques traits d'écriture de certaines de ses mélodies font pourtant fortement penser à Moussorgski. Ainsi, dans *Le mendiant*, des *Chansons villageoises* où Poulenc se dit « très influencé par Moussorgski » (tout en rajoutant aussitôt : « cela provient tout

---

1. Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris: Julliard, 1954, 14<sup>e</sup> entretien, repris in F. Poulenc, *Écrits*, p. 823.

2. F. Poulenc, *Journal de mes mélodies*, Renaud Machart éd., Paris: Cicero, 1993, p. 28.

3. F. Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, repris in F. Poulenc, *Écrits*, p. 836.

Exemple 1. F. Poulenc, *Chansons villageoises*, n° 4 *Le mendiant*, mes. 1-8.

20

*mf*

21

*très lié et louré*

Jean Mar - tin prit

*mf pesant*  
m.d.

Exemple 2. M. Moussorgski, *Tableaux d'une exposition*, n° 4 *Bydlo*, mes. 1-10.

*Sempre moderato, pesante*

*ff*

*simile*

# Poulenc et Stravinsky: influence musicale, crise ou complicité ?

*Barbara Kelly*

*(traduit de l'anglais par Dominique Belkadi)*

---

Jeune compositeur à la recherche d'une voix musicale personnelle, Poulenc avait été profondément attiré par la musique et par les idées de Stravinsky. Ses lettres nous révèlent comment il courtisait le compositeur et son entourage, Ernest Ansermet en particulier. Il évoque cette puissante et influente attraction lorsque, durant l'Occupation, il écrit en 1941 :

À l'âge de vingt ans, j'ai aimé la musique de Stravinsky à en perdre la tête. Nombre de mes premières œuvres témoignent de cette vénération passionnée ; influence bien naturelle puisque dans une seule journée, il m'est arrivé, à cette époque, de jouer plus de vingt fois l'ouverture de *Mavra* ou le final de *Pulcinella*.

Maintenant que j'ai dépassé la quarantaine et qu'il entre ou qu'il devrait entrer plus de mesure dans mes sentiments, j'ai gardé pour l'œuvre de Stravinsky une ferveur intacte, et c'est toujours à ce maître que je dois quelques-unes de mes plus fortes joies musicales<sup>1</sup>.

Quoique documents privés et publics témoignent d'une « ferveur » et du danger d'une « crise », il émerge un portrait légèrement différent d'une étude des premières œuvres de Poulenc pour ensembles à vent et de ses ballets, en regard des œuvres du Stravinsky de la même période. Celles-là révèlent de nombreuses traces d'influences mais également un haut niveau de complicité musicale et esthétique qui suggère un élément de dialogue et une égalité émergente dans ce culte du héros auto-déclaré. Les deux compositeurs

---

1. F. Poulenc, « Igor Strawinsky », *L'information musicale* n° 7 (3 janv. 1941), repris in F. Poulenc, *Écrits*, p. 85.

# Poulenc et le genre de la symphonie : le cas singulier de la *Sinfonietta*

*Muriel Boulan*

---

Après un an et demi de travail intensif quoique morcelé, Francis Poulenc met un point final à sa *Sinfonietta* en septembre 1948. Sans voix, sans instrument soliste, sans intention dramatique ou narrative, l'œuvre tient un statut à part dans le catalogue de Poulenc, constituant sa seule pièce purement symphonique. Contemporaine de la *Sonate pour violoncelle et piano*, elle précède de quelques mois le *Concerto pour piano et orchestre*. À peine mentionnée dans le *Grove Music Online*, cette « petite » symphonie, comme le laisse croire son titre, s'inscrit pourtant dans la lignée des symphonies françaises qui l'ont précédée. Loin d'une plaisanterie, aux antipodes d'une courte page orchestrale d'intérêt mineur, l'œuvre présente une synthèse du langage poulencquien modelé sur un socle symphonique qui renvoie au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle français, tout en rappelant la tradition mozartienne d'un classicisme tant thématique que formel.

Commandée par la BBC pour l'anniversaire du « Third Programme » inauguré le 26 septembre 1946, la *Sinfonietta* voit en réalité le jour avec un an de retard, dans des dimensions qui dépassent les suggestions initiales d'une pièce brève modelée sur la *Symphonie classique* de Prokofiev. Au-delà des exigences d'une commande dont s'affranchit rapidement Poulenc, cette analyse vise à appréhender l'architecture de la symphonie, tant dans sa macrostructure que dans ses agencements internes et ses particularités thématiques ou harmoniques. Seront envisagés l'héritage et la place de l'œuvre dans une tradition symphonique que le suffixe « etta » ne suffit pas à exclure du rang de ses aînées dénommées symphonies.



# Comment situer le *Concert champêtre*?

Herbert Schneider

---

L'importance du *Concert champêtre* non seulement dans l'évolution du jeune compositeur, mais aussi dans l'ensemble des œuvres de Francis Poulenc est reconnue dès ses premières exécutions. Quelques jours avant la création publique salle Pleyel par Wanda Landowska et l'Orchestre symphonique de Paris sous la baguette de Pierre Monteux, Poulenc présente la composition de son *Concert champêtre* comme une étape marquante, « une date décisive dans sa carrière en ce sens qu'il aurait pris dès lors possession entière de sa vraie personnalité<sup>1</sup> ». L'impact autobiographique est énoncé dans une lettre à Richard Chanlaire: « Il s'agit du meilleur de moi-même. Ce sont mes larmes, mes joies, mon propre sang, ma vraie chair que j'ai mis dans ce *Concerto*<sup>2</sup>. » Cette œuvre, qui fut un grand succès dès le début, est toujours pleinement estimée par les interprètes et le public. Les avis, les classifications et les jugements d'auteurs qui ont écrit sur cette composition sont très divers et complémentaires. En ce qui concerne les influences que Poulenc a subies dans cette œuvre capitale, les divergences sont manifestes. Voici les positions, par ordre chronologique<sup>3</sup>:

---

1. Lucien Chevaillier, « Un entretien avec... Francis Poulenc », in F. Poulenc, *Écrits*, p. 536.

2. Cité in Hervé Lacombe, *Biogr.*, p. 331.

3. Le travail de Poulenc avec Wanda Landowska ne concerne pas le sujet du présent article. Poulenc précise à ce propos: « J'ai travaillé avec elle la *première version* [nous soulignons] de mon *Concert*. Nous l'avons repris mesure par mesure, note par note. Nous n'avons cependant changé ni une mesure ni une ligne mélodique, mais l'écriture pianistique et le choix des instruments concertants a été l'objet de nos recherches, soit par simplification d'accords, soit par suppression de notes. » (Lucien Chevaillier, art.cit., in F. Poulenc, *Écrits*, p. 538.) Dans le septième entretien avec Claude Rostand, il précise concernant la musique dite aujourd'hui « baroque »: « C'est elle [Wanda Landowska] qui m'a donné la clef de l'œuvre de clavecin de Bach. C'est elle qui m'a appris tout ce que je sais sur nos clavecinistes français ». (*Ibid.*, p. 776.)

*Troisième partie*

# DU PROFANE AU SACRÉ

# Du silence au chant : l'imaginaire de la parole dans les *Dialogues des Carmélites*

*Violaine Anger*

---

Depuis sa naissance au XVII<sup>e</sup> siècle, l'opéra est d'abord la représentation musicale de la parole. À la différence de la mélodie où le statut de l'énonciation est beaucoup plus variable, à l'opéra, lorsqu'on chante, on prétend qu'on parle. Autrement dit, l'opéra est une représentation théâtrale où, au lieu de parler, on chante. En tant que genre, l'opéra, est donc fondé sur l'opposition, la séparation entre la parole et le chant, entre le parler et le chanter. Ce que nous nommons simplement chant, c'est-à-dire une parole à laquelle sont attachées hauteurs et durées, peut représenter aussi bien le parler que le chanter. Tout opéra inclut donc en son sein une réflexion implicite sur la frontière entre ce que l'on nomme « parler » et ce que l'on nomme « chanter », cette frontière étant mouvante et donnée par l'œuvre elle-même. Ainsi, dans *Carmen*, le « chant » est très clairement associé à l'impertinence et à la transgression : « je ne te parle pas, je chante pour moi-même, il n'est pas interdit de chanter » dit Carmen, qui renchérit dans l'auberge de Lilas Pastia. En revanche, un « air » comme celui de Micaëla n'est pas présenté comme du « chant » par le discours interne de l'œuvre. De même, les interventions parlées de cet opéra-comique tranchent par leur timbre, mais leur statut dans la diégèse est le même que celui de la plupart des airs. Dans *Pelléas et Mélisande*, le chant est le moment du désir et du voyeurisme, la « chanson de Mélisande » reprenant des clichés pseudo-médiévaux pour en questionner l'apparente innocence. Dans *Tristan et Isolde*, le « chant » est le lieu de l'ironie blessante, de la coupure, de la finitude. Au premier acte, c'est le chant des marins. Il se transforme ensuite en l'*alte Weise*, la vieille mélodie originaire associée à la mort. Le « chant » ou la « chanson » peuvent avoir valeur réaliste de décor sonore (Berlioz, *La damnation de Faust*, chanson des paysans, des étudiants, de Pâques, etc.); il peut être le lieu de l'enthousiasme et du dépassement de soi (Berlioz, *Les Troyens*, mort de Cassandre), ou revêtu, selon les œuvres, de bien d'autres valeurs encore. Chaque œuvre, dans son système interne, donne

# Poulenc moine et voyou : transferts du profane au sacré

*Alain Corbellari*

---

Médiéviste, je me présente ici avec mon petit bagage de musicologue à temps partiel et d'historien des idées, mon seul titre de poulencquien, outre mon amour pour sa musique, étant d'avoir commis voici dix ans un petit article consacré au *Bestiaire* de Poulenc dans la *Revue musicale de Suisse romande*, article sur lequel j'aimerais commencer ici par revenir brièvement<sup>1</sup>.

À vrai dire, c'est en tant que compositeur que j'ai abordé ce premier grand cycle de Poulenc. Un ami baryton l'avait mis au programme de ses récitals en compagnie d'un mien cycle de mélodies consacrées aux *Sept péchés capitaux*. Ce talentueux jeune chanteur avait l'habitude de chanter les six mélodies du *Bestiaire* de 1919<sup>2</sup> en leur adjoignant la tardive *Souris* de 1956, ce qui en faisait un *Bestiaire* de sept mélodies. On comprendra la tentation qui fut la mienne de voir dans ce cycle réinterprété (mais non tout à fait arbitraire puisque ces sept mélodies, si elles ne représentent pas l'intégralité du *Bestiaire* poulencquien, sont bien les sept seules à avoir été publiées de son vivant) une manière d'illustration du thème des sept péchés capitaux. Repensez aux textes et aux atmosphères dont les vêt Poulenc : les quatre dromadaires de Don Pedro d'Alfaroubeira ne sont-ils pas une belle image de l'orgueil ? La chèvre, dont le pelage est comparé à la toison d'or, de la luxure ? La sauterelle, « régal des meilleures gens », de la gourmandise ? Le dauphin et la joie du poète qui « éclate », de la colère ? L'écrevisse allant « à reculons », de l'avarice ? La carpe, « poisson(s) de la mélancolie », de la paresse ou mieux de sa forme médiévale l'*acedia* ? Enfin, quel est le dernier mot de *La Souris* ? « envie » (« et mal vécu à mon envie ») !

---

1. Alain Corbellari, « Les Sept péchés capitaux de Francis Poulenc », *Revue musicale de Suisse romande* n° 56/1 (mars 2003), p. 41-51.

2. Sur la genèse du *Bestiaire* de 1919, voir Hervé Lacombe, *Biogr.*, p. 168-169.

# La Mère des douleurs dansante : une analyse du *Stabat Mater* de Francis Poulenc<sup>1</sup>

Markus Schneider

---

Le texte latin du *Stabat Mater*, qui date probablement du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, prend pour sujet la douleur de Marie face à la crucifixion et aux tourments de son fils. Depuis le Moyen Âge, beaucoup de compositeurs ont mis en musique ce texte émouvant. Mais c'est surtout à partir du XIX<sup>e</sup> siècle que les musiciens choisissent le texte du *Stabat Mater* pour exprimer leur propre souffrance face à des événements tragiques de leur vie. Ainsi Franz Liszt, qui compose son *Stabat Mater* (dans son oratorio *Christus*) après la mort de sa fille en 1862<sup>3</sup>. On pourrait aussi évoquer Antonín Dvořák, qui écrit son *Stabat Mater* en 1877 pour exprimer sa douleur face à la perte de trois de ses enfants<sup>4</sup>. Ou encore Giuseppe Verdi, dont la maladie et la mort de son épouse en 1897<sup>5</sup> lui inspirent son *Stabat Mater*.

Poulenc s'intègre aisément à cette tradition de l'histoire de la musique, sa décision de mettre en musique le texte du *Stabat Mater* ayant été déclenchée par la mort brutale de son ami, le peintre et décorateur Christian Bérard, en février 1949<sup>6</sup>. Dans une lettre à la soprano Denise Duval, Poulenc, qui séjournait alors à Londres, se dit profondément choqué par la mort de Bérard et écrit : « C'est tout un morceau de ma jeunesse

---

1. Je souhaite remercier Herbert Schneider et Michel Noiray pour la relecture de mon texte ainsi que pour leurs conseils précieux.

2. Voir Andreas Kraß, « Stabat mater dolorosa », in Burghart Wachinger éd., *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, vol. 9, Berlin : De Gruyter, 1995, p. 208.

3. Voir Jürgen Blume, *Geschichte der mehrstimmigen Stabat-mater-Vertonungen*, vol. 1, München : Katzbichler, 1992, p. 215.

4. Voir *ibid.*, p. 231.

5. Voir *ibid.*, p. 234.

6. Voir Michel Fischer, « *Stabat Mater* : une écriture chorale emblématique installée dans les plis de la dévotion mariale », in Michelle Biget-Mainfroy éd., *In memoriam Francis Poulenc*, Rouen : CIREM, 2004, p. 64-65.

# Les messes de Poulenc, Jolivet et Stravinsky.

## Essai de comparaison

*Lucie Kayas*

---

*Le phénomène de la musique nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre dans les choses, y compris et surtout un ordre entre l'homme et le temps. [...] Pour être réalisé, il exige donc nécessairement et uniquement une construction. C'est précisément cette construction, cet ordre atteint qui produit en nous une émotion d'un caractère tout à fait spécial<sup>1</sup>.*

Dans son 14<sup>e</sup> Entretien avec Claude Rostand, Francis Poulenc parle de « cet acte de foi qu'est une messe<sup>2</sup> ». Comparer trois messes de trois compositeurs contemporains, œuvres achevées respectivement en 1938, 1940 et 1948, implique de confronter les conceptions religieuses de leurs auteurs tout autant que leurs mises en musique des textes latins du commun de la messe.

Quelles relations unissent ces trois musiciens dont Stravinsky est la figure tutélaire ? En 1949, Stravinsky a derrière lui les triomphes parisiens de la période russe, mais aussi les créations de *Mavra* (1922) et d'*Oedipus Rex* (1927) ; il vit aux États-Unis depuis 1939. Poulenc, sur lequel *Mavra* a agi comme une véritable révélation, légitimant le système tonal, a beaucoup fréquenté Stravinsky à Paris au temps des Ballets russes et restera un fervent admirateur de sa musique, comme en témoignent tant sa correspondance que les deux séries d'entretiens avec Claude Rostand et Stéphane Aude<sup>3</sup>.

---

1. Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris: Denoël, 1962, p. 63-64.

2. Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris: Julliard, 1954, repris in F. Poulenc, *Écrits*, p. 812.

3. Voir F. Poulenc, *Écrits*, p. 922-928.

# L'écriture choro-orchestrale dans les *Sept répons des ténèbres*

Stéphan Etcharry

*Cette œuvre me passionne mais me terrifie<sup>1</sup>!*

Composés dans une version avec accompagnement de piano entre avril et octobre 1961<sup>2</sup> puis orchestrés à Bagnols-en-Forêt en 1962<sup>3</sup>, les *Sept répons des ténèbres* viennent clore le triptyque des grandes fresques de musique religieuse avec chœur et orchestre que Poulenc avait débuté en 1950 avec son *Stabat Mater* et poursuivi neuf ans plus tard avec son *Gloria*. Si l'œuvre reste, encore de nos jours, beaucoup moins connue et populaire que les deux précédentes, elle n'en demeure pas moins particulièrement attachante par le style qui s'y fait jour — empreint de dépouillement, de simplicité et d'intériorité, malgré l'importance de l'effectif orchestral déployé<sup>4</sup> — mais également par la place emblématique

---

1. F. Poulenc à P. Bernac, 5 sept. 1960, in F. Poulenc, *Corr.*, p. 958.

2. F. Poulenc, *Sept répons des ténèbres*, pour soprano solo (voix d'enfant), chœur mixte (voix d'enfants et voix d'hommes) et orchestre, partition chant-piano, brouillon, manuscrit autographe, daté « avril-octobre 1961 », Paris, BnF, département de la Musique, Ms 23569 [Vm Bob 21740]. C'est à la suite d'une invitation de Leonard Bernstein et David M. Keiser dans un câblegramme en date du 20 novembre 1959 que Poulenc s'attela à la composition de cette œuvre. Les réflexions préparatoires eurent lieu dès la fin de cette année 1959 et les premières ébauches commencèrent dès l'automne 1960. Cependant, ainsi qu'il l'explique à Milhaud : « Je travaille à mes *Répons de la semaine sainte* pour Bernstein. Cela ne va pas mal car je suis reparti à zéro de ce que j'avais entrepris cet automne. Je pensais que ce serait selon Zurbarán et c'est selon Mantegna. » (F. Poulenc à D. Milhaud, 23 mai 1961, in F. Poulenc, *Corr.*, p. 980). — Voir notamment C. Schmidt, *Cat.*, p. 501.

3. F. Poulenc, *Sept répons des ténèbres*, part. d'orch., Paris : Salabert, 1962, 88 p. Partition datée à la fin « Bagnols-en-Forêt – Avril 1962 / Francis Poulenc ». À partir de 1958, Poulenc séjourna plusieurs fois à Bagnols-en-Forêt où son compagnon Louis Gautier construisait sa maison.

4. Poulenc écrivait d'ailleurs à Leonard Bernstein, le 1er novembre 1961 : « Cher Bernstein, / Grande nouvelle!! les *Répons des Ténèbres* sont terminés. J'espère que vous les aimerez. C'est très

*Quatrième partie*

# NOUVEAUX TERRITOIRES



# *Tel Jour telle nuit* de Francis Poulenc, « d'après » Éluard ?

La mélodie française à l'épreuve de quelques poèmes surréalistes

*Michel Lebmann*

*L'affiche disait méfiez-vous  
Des teintures idéales  
Et l'on allait répétant  
Prenez exemple sur moi  
Avec des rires entre les dents<sup>1</sup>.*

La composition d'une mélodie française est un défi singulier pour un musicien. Ce fut tout du moins le cas pour les générations de compositeurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui rendaient compte dans leurs propres œuvres des difficultés d'une mise en musique d'un poème puisé dans le répertoire parnassien et symboliste. La musique inscrite dans la langue fut une obsession pour les poètes des premiers temps de la mélodie française, sa prise en charge par les musiciens un défi constant<sup>2</sup>. Plus que de mettre en musique un poème, le nouvel idéal était de prolonger en résonances vocale et instrumentale le potentiel musical du poème. Comment dire en musique Verlaine, comment déclamer Baudelaire avec une voix chantée et un piano, comment oraliser de la sorte Mallarmé ? Les propositions de Duparc, Fauré, Debussy et tant d'autres sont le fruit d'une profonde

---

1. Paul Éluard, *Brosse à cheveux*, in *Les mains libres*, repris in P. Éluard, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, vol. 1, p. 652.

2. Les conseils de Duparc et de Massenet aux compositeurs (bien préparer par la diction du poème la mise en musique) et ceux de Croiza et de Bernac aux interprètes (ne chanter une mélodie française qu'après avoir bien déclamé le poème) ne se limitent pas à la question de l'articulation phonétique. En eux s'exprime la nécessité de prendre en charge la signification libérée par le rythme de la langue, déterminant essentiel de la conduite intonative et accentuelle de tout vers français. Voir Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, nouvelle éd., [Paris] : A. Colin, 2005.

# *Camp* et ambiguïté formelle dans le *Concert champêtre*

Christopher Moore

---

Les historiens de la sexualité en France (je prends ici appui sur les travaux des chercheurs français tels Laure Murat et Florence Tamagne) s'accordent à dire que l'homosexualité durant la période de l'entre-deux-guerres fut marquée par « une dissimulation obligatoire » et que l'orientation des homosexuels, bien qu'autorisée officiellement, s'est vue contrainte de demeurer cachée, fuyant le grand jour<sup>1</sup>. Bien que dissimulés, les modes et les comportements du milieu gay de cette époque n'ont cependant pas été définis par une complète opacité sociale ; on y trouvait des possibilités de divulgations discrètes — autant de signes, d'allusions et de pratiques culturelles qui communiquaient à ceux qui voulaient le voir l'existence d'une sensibilité gay. Dans un récent article, j'ai tenté de montrer comment la musique de Francis Poulenc — notamment celle de ses ballets *Les biches* et *Aubade* — est redevable à de telles pratiques : elle participe à une logique similaire qui consiste à vouloir à la fois se montrer et se cacher, et à proposer à la fois un sens musical normatif ainsi qu'un autre sens plus déviant ou trouble<sup>2</sup>. Poulenc ne disait-il pas à propos des *Biches* que, de même que dans certains tableaux de Watteau, le spectateur « pouvait ne rien voir ou imaginer le pire<sup>3</sup> » ?

Le terme anglais « *camp* », élaboré à partir du verbe français « se camper », s'avère tout indiqué pour étayer une évaluation critique des stratégies utilisées par le compositeur

---

1. Laure Murat, *La loi du genre : une histoire culturelle du « troisième sexe »*, Paris : Fayard, 2006, p. 22 ; Florence Tamagne, *Histoire de l'homosexualité en Europe, Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, Paris : Seuil, 2000.

2. Christopher Moore, « Camp in Francis Poulenc's Early Ballets », *The Musical Quarterly* n° 95/2-3 (2012), p. 299-342.

3. F. Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris : Julliard, 1954, repris in F. Poulenc, *Écrits*, p. 766.

# L'expression de la mélancolie chez Francis Poulenc : la Cantilena de la *Sonate pour flûte et piano*

Isabelle Bretaudeau

« Familier des instruments à vent, beaucoup plus que des cordes<sup>1</sup> », Francis Poulenc livre en 1957 « une *Sonate pour flûte* sans complexes<sup>2</sup> » qui appartient aujourd'hui au répertoire classique des flûtistes. La *Sonate pour flûte et piano* fut créée au Festival de Strasbourg le 18 juin 1957. Jean-Pierre Rampal tenait la partie de flûte, le compositeur était au piano. Le succès de l'œuvre fut immédiat, en particulier son mouvement central, la Cantilena, qui fut bissé. Le lendemain, la presse se faisait l'écho de l'enthousiasme généré par la partition : « Du meilleur Poulenc, et même un peu mieux. Un chant continu, surgissant d'une écriture harmonique d'un constant raffinement. C'est dans la plus grande tradition française, celle qui va de Couperin à Debussy<sup>3</sup>. » Esquissée en 1952<sup>4</sup>, mais surtout composée entre décembre 1956 et mai 1957<sup>5</sup>, la *Sonate pour flûte et piano* s'intercale chronologiquement entre les *Dialogues des Carmélites* et *La voix humaine*, deux œuvres lyriques aux sujets sombres, intensément poignantes. Elle sonne comme une parenthèse plus apaisée entre deux drames définis comme atroces<sup>6</sup> par Poulenc lui-même, mais n'est

---

1. F. Poulenc à Harold Spivacke, in F. Poulenc, *Corr.*, p. 844.

2. F. Poulenc à S. Girard, 6 mars 1957, in F. Poulenc, *Corr.*, p. 863.

3. Article de presse écrit le lendemain de la création de la *Sonate*, cité in *Guide de la musique de chambre*, Paris : Fayard, p. 704.

4. « Si j'ai mal travaillé en août, j'ai quand même défriché. Momentanément j'ai délaissé les deux pianos pour la *Sonate* de flûte qui a tout à coup pris corps à la gare d'Austerlitz jeudi dernier. » F. Poulenc à P. Bernac, 2 sept. 1952, in F. Poulenc, *Corr.*, p. 739.

5. Elle fut grandement élaborée durant l'hiver 1957 à l'Hôtel Majestic de Cannes où Poulenc aimait séjourner, mais fut achevée à Noizay au printemps de la même année. Le 15 mai, il écrivait ainsi à Darius Milhaud : « Je t'écris de Noizay où j'ai fini ce matin la *Sonate de flûte* que je jouerai à Strasbourg le 18 juin. » F. Poulenc, *Corr.*, p. 870.

6. Voir, par exemple, Stéphane Audel, « Les derniers jours de Noizay », in F. Poulenc, *Écrits*, p. 846 : « Lorsqu'il mena à son terme la composition de *La voix humaine*, il m'écrivit : "*La voix*

# Francis Poulenc et le cinéma : fascination et méfiance

Jérôme Rossi

---

Les relations entre Poulenc et le cinéma revêtent l'allure d'un rendez-vous manqué : seulement un court-métrage et trois longs-métrages quand ses amis Honegger et Milhaud totalisent chacun près d'une trentaine de films. Poulenc avoue lui-même avoir écrit de la musique de film « pour faire plaisir à des amis écrivains (*La duchesse de Langeais* pour Giraudoux, *Le voyageur sans bagages* pour Anouilh) » ou « pour prouver, avec *Le voyage en Amérique*, mon admiration à Yvonne Printemps et Pierre Fresnay<sup>1</sup> ».

Voici les partitions composées par Poulenc pour l'écran<sup>2</sup> :

- *La belle au bois dormant* (1935), court-métrage d'Alexandre Alexieff pour les vins Nicolas ;
- *La duchesse de Langeais* (1941), long-métrage de Jacques de Baroncelli, avec Edwige Feuillère ;
- *Le voyageur sans bagages* (1944), long-métrage de Jean Anouilh, avec Pierre Fresnay ;
- *Le voyage en Amérique* (1951), long-métrage d'Henry Lavorel, avec Yvonne Printemps et Pierre Fresnay.

Il faut encore ajouter la participation de Poulenc à deux partitions collectives pour *Miarka, la fille à l'ourse* (Jean Choux, 1937) et *Ce siècle a cinquante ans* (Denise Tual, 1950)<sup>3</sup>. Il

---

1. Francis Poulenc, « Musique de film », in *Les Cahiers du cinéma* n° 49 (juil. 1955), p. 27-28.

2. Les partitions de ces musiques de film semblent perdues, exceptée celle de *La duchesse de Langeais*.

3. Nous ne comptons pas ici les partitions de Poulenc utilisées dans des films, mais non composées à leur intention, telle *La corde* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948) où le pianiste (Farley Granger) joue le thème du premier des *Mouvements perpétuels* à trois reprises (00:27:00, 00:46:00 et 01:19:00). Ce thème sert à merveille le propos du réalisateur : la mélodie, au départ naïvement régulière et diatonique, se pare rapidement de teintes grinçantes à l'aide d'accents et

# La méthode de composition de Francis Poulenc à travers ses brouillons<sup>1</sup>

Carl B. Schmidt

---

Dans un nouvel ouvrage intitulé *Le processus créateur dans la musique de Mozart à Kurtág*, le Professeur William Kinderman de l'université de l'Illinois écrit : « Les œuvres d'art ont été comparées aux icebergs : ce qui est visible n'est qu'une petite partie de l'ensemble [...] les études du processus créateur progressent en sondant au-delà de la surface, ouvrant de nouvelles perspectives sur ce qui nous semble apparemment familier<sup>2</sup>. » Dans l'éventail des recherches musicologiques, le processus créateur, ou « comment un compositeur compose », occupe une place particulière. Depuis le travail de pionnier, au XIX<sup>e</sup> siècle, de Gustav Nottebohm sur Beethoven jusqu'à des travaux plus récents de Ulrich Konrad, Alan Tyson, et d'autres, portant sur Mozart, les chercheurs ont été fascinés par la manière de composer des compositeurs. De nouvelles études se sont intéressées au processus créateur de Robert Schumann, Johannes Brahms, Béla Bartók, Igor Stravinsky, etc. Dans quelques cas, de vieux mythes vont pouvoir être démystifiés. Par exemple, Kinderman écrit que « le cliché trompeur de la créativité sans effort de Mozart [...] invite à un examen plus approfondi ». Le même auteur montre comment Mozart a travaillé sur les problèmes de compositions dans la *Sonate en ré majeur* K. 284 et le premier mouvement

---

1. C'est avec la plus profonde gratitude que je dédie ces propos à Madame Rosine Seringe, dont l'extrême gentillesse tout au long de mes années de recherche sur Francis Poulenc m'a permis d'ouvrir de nombreuses portes, et dont la cordiale hospitalité m'a toujours fait me sentir très à l'aise à Paris. Enfin, je remercie Sandrine Erdely-Sayo pour sa soigneuse et fidèle assistance pour cette traduction et Meghan Bowers pour son assistance dans la préparation de l'exemple d'*Une ruine*.

2. « *Works of art have been compared to icebergs: what is visible is but a small part of the whole ... and studies of the creative process find their cutting edge by probing beyond the surface, opening new perspectives on the apparently familiar.* » William Kinderman, *The Creative Process in Music from Mozart to Kurtág*, Urbana, Chicago Springfield: University of Illinois Press, 2012, p. 1.

# TABLE DES MATIÈRES

<i>Lucie Kayas et Hervé Lacombe</i> Avant-propos . . . . .	7
<b>INTRODUCTION . . . . .</b>	<b>11</b>
<i>Hervé Lacombe</i> L'idée et la façon : composer selon Francis Poulenc . . . . .	13
<b>PREMIÈRE PARTIE : LANGAGE. . . . .</b>	<b>47</b>
<i>Karol Beffa</i> Francis Poulenc : un cas singulier d'harmonie fonctionnelle au xx <sup>e</sup> siècle . . . . .	49
<i>Marc Rigaudière</i> Vices et vertus d'un détournement méthodologique : l'application de l'analyse schenkérienne à la musique de Francis Poulenc . . . . .	61
<i>Philippe Cathé</i> L'harmonie de Francis Poulenc au prisme des vecteurs harmoniques : l'exemple des dernières sonates. . . . .	79
<i>Jean-Claire Vançon</i> Langage, matériau et forme dans les sonates de jeunesse pour instruments à vent de Francis Poulenc . . . . .	93
<i>Franck Ferraty</i> Langage harmonique et harmonie des langages dans <i>Aubade</i> de Francis Poulenc : entre accord et désaccord . . . . .	107
<b>DEUXIÈME PARTIE : MODÈLES ET INFLUENCES. . . . .</b>	<b>121</b>
<i>Jean-Pierre Bartoli</i> Le modèle dit « classique » dans la musique de Poulenc . . . . .	123
<i>Pierre-Emmanuel Lephay</i> Moussorgski, modèle de Poulenc ? . . . . .	149
<i>Barbara Kelly</i> Poulenc et Stravinsky : influence musicale, crise ou complexité ? . . . . .	159
<i>Muriel Boulan</i> Poulenc et le genre de la symphonie : le cas singulier de la <i>Sinfonietta</i> . . . . .	173
<i>Herbert Schneider</i> Comment situer le <i>Concert champêtre</i> ? . . . . .	203

**TROISIÈME PARTIE : DU PROFANE AU SACRÉ . . . . . 223**

*Violaine Anger*

Du silence au chant : l'imaginaire de la parole dans les *Dialogues des Carmélites* . . . . . 225

*Alain Corbellari*

Poulenc moine et voyou : transferts du profane au sacré. . . . . 235

*Markus Schneider*

La Mère des douleurs dansante :  
une analyse du *Stabat Mater* de Francis Poulenc . . . . . 245

*Lucie Kayas*

Les messes de Poulenc, Jolivet et Stravinsky. Essai de comparaison . . . . . 261

*Stéphane Etcharry*

L'écriture choro-orchestrale dans les *Sept répons des ténèbres* . . . . . 279

**QUATRIÈME PARTIE : NOUVEAUX TERRITOIRES . . . . . 295**

*Michel Lehmann*

*Tel jour telle nuit* de Francis Poulenc, « d'après » Éluard ?  
La mélodie française à l'épreuve de quelques poèmes surréalistes . . . . . 297

*Christopher Moore*

*Camp* et ambiguïté formelle dans le *Concert champêtre*. . . . . 319

*Isabelle Bretaudeau*

L'expression de la mélancolie chez Francis Poulenc :  
la Cantilena de la *Sonate pour flûte et piano*. . . . . 331

*Jérôme Rossi*

Francis Poulenc et le cinéma : fascination et méfiance. . . . . 345

*Carl B. Schmidt*

La méthode de composition de Francis Poulenc à travers ses brouillons. . . . . 365

*Index des œuvres de Francis Poulenc*. . . . . 383

*Index des noms* . . . . . 385

*Les auteurs du volume* . . . . . 391

*Table des matières* . . . . . 395