

## **Poulenc, années vingt**

### **De la modernité vers l'origine**

Philippe Gumplowicz (Université Evry Val d'Essone, SLAM/RASM)

Ce texte pourrait aisément se voir replié sur cette seule question : quelle musique composer en la sortie de guerre ? Poulenc a maintes fois repoussé d'une pirouette toute interrogation sur son inspiration : « Mon "canon", c'est l'instinct<sup>1</sup> ». Réponse attendue pour un compositeur enclin à se peindre sous les traits d'un artiste incréé n'obéissant qu'à des nécessités d'ordre intérieur<sup>2</sup>. Cependant, la formation de compositeur du jeune Poulenc est encore bien fragile en ce début des années vingt. Le hasard des amitiés et le don de sociabilité lui ont permis de figurer professionnellement dans un champ musical très concurrentiel, à travers un groupe que la postérité associe à une esthétique de la légèreté qu'il ne pouvait faire que partiellement sienne. « À Paris, la place était libre. Nous l'occupâmes, écrivit Jean Cocteau. Dès 1916 commença notre révolution<sup>3</sup> » ; « Un météore de rires, de scandales, de prospectus, de dîners hebdomadaires, de tambours, d'alcool, de larmes, de deuils, de naissances et de songes [étonna] Paris entre 1918 et 1923<sup>4</sup> ».

Certes. Mais il ne faudrait néanmoins pas oublier que les « Six » appartenaient à la génération de la Guerre industrielle, de la brutalisation, du deuil. La sortie de guerre s'accompagna de ce que Charles Kœchlin, qui avait alors pourtant dépassé la cinquantaine, appela une « nouvelle vie des cœurs, [...] une transformation de la société<sup>5</sup> ». Cette génération assista au grand déménagement du monde, elle vécut l'arrivée du jazz, les danses nouvelles, elle savoura les revues à grand spectacle, les fêtes foraines, découvrit les danses et les musiques

---

<sup>1</sup> Francis Poulenc, réponse à un questionnaire de Fred Goldbeck, « Francis Poulenc, ou les prestes pirouettes », *Contrepoints*, n° 1, janvier 1946, repris dans *J'écris ce qui me chante*, Nicolas Southon éd., Paris : Fayard, 2011, p. 438.

<sup>2</sup> Dans son livre posthume sur Manet, Bourdieu rappelle la ligne de crête entre deux approches du mystère de la création, la première voyant en l'artiste un génie incréé, la seconde faisant de lui le produit mécanique de son temps (*Manet, Une révolution symbolique*, Pascale Casanova, Patrick Champagne, Christophe Charle, Franck Poupeau et Marie-Christine Rivière éd., Paris : Seuil/Raisons d'agir, 2013).

<sup>3</sup> Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, repris dans *Romans, poésies, œuvres diverses*, Paris : Le Livre de poche, 1995, La Pochothèque, p. 879.

<sup>4</sup> Jean Cocteau, *Lettre à Jacques Maritain* [1926], Paris : Stock, 1982, p. 28.

<sup>5</sup> Charles Kœchlin, « D'une nouvelle Mode musicale », *La Revue musicale*, n° 10, 1<sup>er</sup> août 1921, p. 135.

lointaines. Un bouleversement qui s'étalonna jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale. On pourrait le mesurer à moindre frais comme un maelström de deuil et de souffrance, de frivolité et d'étourdissement.

À s'en tenir au monde musical, la sortie de la Grande Guerre apporta des visions concurrentes de la modernité<sup>6</sup>. Avant-guerre, l'opposition des anciens et des modernes était claire. D'indystes d'un côté, debussystes de l'autre<sup>7</sup>. Les programmes de concert proposés par la Société nationale de musique et la Société musicale indépendante fondée notamment par Fauré, Ravel et Kœchlin en 1910 pourraient à peu de frais recouper des catégories polémiquement constituées – conservatisme et progressisme – si tant est que ces catégories soient pertinentes pour le monde musical. L'opposition entre identité et ouverture le serait à mon sens davantage. La Grande Guerre redistribue les cartes. Des visions concurrentes de la modernité se combattent, du moins dans les commentaires musicographiques. Choisir entre Schoenberg ? Stravinsky ? Satie ? Les bruitistes ou les micro-intervallistes ? Poulenc a godillé entre des choix qui portaient moins sur des noms de compositeurs ou des esthétiques que sur des dispositifs d'écriture : métier *versus* mondanité ; expression *versus* sensation ; enracinements *versus* étourdissements. Les discussions amicales, mondaines, fiévreuses, durcies dans les écrits, ne peuvent laisser indifférent celui qui aspire à en faire partie. Quelles sont-elles ? Comment Poulenc y répond-il ? Comment les anticipe-t-il ?

#### PREMIERE OPPOSITION : METIER *VERSUS* MONDANITE

En ces années, nul ne se prétend compositeur sans une formation solide acquise sur les bancs de l'école. C'est sous l'angle du « métier », facteur discriminant pour un compositeur, que Charles Kœchlin brosse un portrait de Satie :

« [Ses] études au Conservatoire étaient demeurées incomplètes, [il] comprend la nécessité de travailler *le métier*, en bon artisan. L'écriture de ses premières œuvres se montrait [...] d'une harmonie parfois un peu massive [...] Les successions d'accords y semblaient empreintes de la

---

<sup>6</sup> Voir Barbara L. Kelly, *Music and Ultra-Modernism in France : A Fragile Consensus, 1913-1939*, Woodbridge : Boydell Press, 2013.

<sup>7</sup> Voir Fabien Michel, *La querelle des d'indystes et des debussystes*, Thèse soutenue à l'Université de Bourgogne sous la direction de Daniel Durney, Dijon, 2000, 623 p.

timidité d'un primitif qui découvre à lui seul un nouveau monde. [...] Satie perçut fort bien qu'il lui manquait la pratique du contrepoint et de la fugue. [...] Le contrepoint à 4, 5, 6 parties a clarifié son style, animé ses mélodies, vivifié ses rythmes. Et lui a inspiré, par contraste, le désir d'élaguer<sup>8</sup>. »

Le métier n'est pas seulement artisanat : il est aussi morale. Il se dresse au-devant des facilités de la mode. Selon Vincent d'Indy, le manque de métier des Six se révèle par l'absence d'« art tout autant que de science<sup>9</sup> ». Dans *Comædia*, Henri Collet citera « un grand Maître » du Conservatoire (il taira son nom) qui posait ce diagnostic sur ces musiciens : « Milhaud ne sait pas son métier, Honegger seul le connaît<sup>10</sup> » Dans le même article, Collet écrit qu'une seule page de Poulenc prouve l'« amateur ». Poulenc, le plus jeune des Six avec Georges Auric, celui-ci d'un professionnalisme indiscutable au regard des classes qu'il a suivies au Conservatoire, peut se sentir vulnérable vis-à-vis des critiques. L'accusation de manquer de métier, Poulenc en rira plus tard. Mais sur le moment ?

Le compositeur peut toujours se recommander de l'harpe éolienne de l'inspiration. Mais comment distinguer l'inspiration authentique d'une soumission factice à l'agitation mondaine ? Seul le métier permet de la garder pure, de la préserver du papillonnage, de l'insuffisance et de la facilité. Un type d'accusations qui vise une fois de plus les Six, en lesquels André Suarès ne voit qu'un artefact publicitaire, un produit très « 1920 » : « Les Six [...] ne sont que des sauvages et des ignorants, quand on a les yeux sur l'œuvre du véritable artiste. Non, l'art n'est pas simple ni facile. La musique n'est pas l'universel jazz-band. En poésie, en musique, en peinture, il faut en finir avec ces petits impudents : ils font trop de bruit<sup>11</sup>. »

À l'instar de Satie en son temps, Poulenc entreprend de combler ses lacunes musicales pour nourrir son « métier ». Il le fait auprès de Charles Kœchlin de 1921 à 1925<sup>12</sup>. Kœchlin écrit le premier article sur les Six dans la *Revue musicale* en 1921. Il y reprend l'antienne de l'artiste incréé : « Le propre de l'artiste véritable – parce qu'il reste *lui-même* – m'a toujours semblé d'être libre à l'égard de la mode<sup>13</sup> ». Ce qu'il dit des Six (« Une sorte de sécheresse voulue,

---

<sup>8</sup> C. Kœchlin, « Erik Satie », *La Revue musicale*, n° 5, 1<sup>er</sup> mars 1924, p. 194-195.

<sup>9</sup> Vincent d'Indy, « Matière et forme dans l'Art musical moderne » (1<sup>ère</sup> partie), *Comædia*, 28 janvier 1924, p. 4.

<sup>10</sup> H. Collet, « Le Crépuscule des Six », *Comædia*, 9 janvier 1922, p. 4.

<sup>11</sup> Lettre d'André Suarès à Henry Prunières, 23 septembre 1920, in Correspondance Prunières-Suarès, déposée à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

<sup>12</sup> Voir Robert Orledge, « Poulenc and Kœchlin: 58 lessons and a friendship », *Francis Poulenc, Music, Art and Literature*, Sidney Buckland et Myriam Chimènes éd., Aldershot et Brookfield : Ashgate Publishing, 1999, p. 9-47.

<sup>13</sup> C. Kœchlin, « D'une nouvelle Mode musicale », *La Revue musicale*, n° 10, 1<sup>er</sup> aout 1921, p. 132.

railleuse [...], une étrange évocation de dancings, des contrastes brusques de *ff* et de *pp*, des phrases heurtées ») peut s'appliquer aux œuvres de jeunesse de Poulenc. Celui-ci en ressentit-il une blessure narcissique ? Parmi les Six, Kœchlin a fait son choix. Il n'entrevoit un avenir musical sérieux que pour Darius Milhaud dont il partage la quête polytonale<sup>14</sup> et Arthur Honegger. Ces deux-là, écrit-il, « ne se montrent point esclaves d'une formule<sup>15</sup> ». Il ne dit mot de Poulenc (esclave d'une formule ?) à qui il donnera des leçons de composition quelques mois plus tard.

Kœchlin ne réduit pas la modernité au cinématographe, aux bals, aux fêtes foraines. Elle a certes apporté « la foule des boulevards et des dancings », le « snobisme mondain », la « vulgarité des parvenus ». Mais aussi, « le travail obscur des âmes, la sensibilité remuée par la guerre, la réaction contre la bêtise et la cruauté ». Le compositeur à l'écoute de son temps devrait trier entre une modernité acceptable parce que profonde et une modernité rabattue sur ses aspects les plus superficiels. Mondanité et modernité peuvent se confondre. « S'interdire de connaître [la mode] serait une sujétion à rebours [...], une sorte d'antisnobisme réactionnaire<sup>16</sup> ». Kœchlin déplace la mondanité – trait négatif – vers la modernité – trait positif. S'agit-il d'un conseil subliminal qu'il reprendra dans ses leçons à Francis Poulenc ? Le contenu de cet article lui est sans doute parvenu, par bribes, de la bouche du maître.

#### DEUXIEME OPPOSITION : EXPRESSION *VERSUS* SENSATION

D'un côté, une musique qui étourdirait et s'imposerait par des effets ; de l'autre, une musique qui exprimerait l'intériorité et la profondeur de l'âme. D'un côté, une musique qui s'adresserait à l'intelligence ; de l'autre, une musique adressée aux sens et vouée au plaisir. D'un côté, la musique produite par un cœur sincère, profond ou naïf ; de l'autre, la musique du commerce à fin de distraction. Opposition binaire : elle inclue et exclue. La polémique feutrée ou publique est le régime ordinaire du champ musical. La réflexion sur les effets de la musique, ce

---

<sup>14</sup> Darius Milhaud publie alors son article « Polytonalité et atonalité » (*La Revue Musicale*, n° 4, 1<sup>er</sup> février 1923, repris dans Milhaud, *Notes sur la musique, essais et chroniques*, textes réunis et présentés par Jeremy Drake, Paris : Flammarion, 1982, p. 171-189).

<sup>15</sup> C. Kœchlin, « D'une nouvelle Mode musicale », art. cit., p. 136 (note 3).

<sup>16</sup> *Ibid.*

qu'elle mobilise chez l'auditeur, traverse le discours sur la musique depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle rebondit dans l'après-guerre.

En 1924, Vincent d'Indy inscrit les aléas musicaux de la modernité dans la longue durée d'un conflit entre expression et sensation qui, écrit-il, se rencontre « à peu près une fois par siècle dans l'histoire de l'art : c'est Lassus et Palestrina contre les secs contrapuntistes, c'est Monteverdi contre les académies florentines, c'est Rameau et Gluck contre le brillant mais insipide opéra italien, [...] c'est Beethoven contre Woelffl et Kalkbrenner, c'est enfin Weber et Wagner contre la séquelle judaïco-éclectique du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup> ». Pour Vincent d'Indy, ce conflit séculaire resurgit en grande nature après la Grande Guerre avec, du mauvais côté de la sensation, les Six et Schoenberg. On peine à imaginer attelage plus improbable : le camp de la sensation réunissant en effet pour l'occasion intellectualité et actualité. Insoucieux de l'expression intime comme du métier, les jeunes musiciens à la mode font large usage de la sensation : ils jouent sur « l'effet brutal provenant de la combinaison sonore »<sup>18</sup>. Ils négligent « le travail conscient de la matière musicale qui rencontre la forme souhaitée par la voie la plus naturelle », auquel ils préfèrent « des notes quelconques, sans choix, sans lien, sans style », ou « deux ou trois sons que l'on décorera du titre de *motif*...<sup>19</sup> ». Dans la lignée de la religion de l'art prônée par le romantisme allemand, d'Indy ne peut qu'être hérissé par le parti-pris de légèreté qui émane des Six et de Cocteau et par « l'intellectualité » prônée par la seconde École de Vienne.

L'enjeu posé sur le conflit entre expression et sensation ne se limite pas aux cercles d'indystes. L'opposition entre profondeur (expression) et légèreté (sensation) est si présente qu'elle figure en bonne place dès le premier numéro de la *Revue musicale* en novembre 1920<sup>20</sup>. Les termes du contenu que recourent ces deux termes diffèrent selon les auteurs mais l'opposition reste très reconnaissable. L'engagement en faveur de la sensation est porté par une grande plume, Maurice Barrès. L'écrivain s'abrite derrière le point de vue sensualiste de Stendhal : il attend que la musique procure un plaisir physique, quel qu'en soit le moyen. « Hier nous entendîmes la belle folie de Jacques Offenbach, où tournoyent dans un scandale les appétits : des bras ronds et fermes agitent les chapeaux chinois de l'amour, les poitrines aigües

---

17 V. d'Indy, « Matière et forme dans l'Art musical moderne » (1<sup>ère</sup> partie), art. cit.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.* (2<sup>e</sup> partie), 11 février 1924, p. 4.

20 Voir l'article de Maurice Barrès, « Stendhal et la musique », *La Revue Musicale*, 1<sup>er</sup> novembre 1920, n° 1, p. 22-27.

désirent ; tout un peuple monte vers la joie et le mépris de fort agréable façon...<sup>21</sup> ». Il n'est pas si étonnant de voir l'auteur qui a tant porté l'affectif au poste de commandement refuser « la musique à écouter la figure entre les mains<sup>22</sup> » au nom de son refus du pédantisme.

« La salle s'énerve sous l'orchestre ; des têtes se tournent lentement, inquiètes de quelque distraction ; mes deux voisins, entre leurs mâchoires avec angoisse, étouffent un bâillement. Parfois, un éclat de cuivre, un rythme gaillard nous réveille, on espère je ne sais quoi. L'interminable fleuve a repris son cours ; nous essayons des calculs, nous préparons des mots pour l'entr'acte, nous tâtons nos cigarettes. Ah ! jouer au bilboquet avec la tête de ce monsieur chauve ! Seul un pompier de service qui s'endort et qu'on entrevoit, me met quelque gaieté au cœur. Et la longue palinodie qui s'éternise !...<sup>23</sup> »

On croirait lire un commentaire du *Coq et l'Arlequin*. Si ce n'est que Barrès réserve l'usage de la profondeur-expression à quelques rares et grands élus parmi les compositeurs. « Impuissants à créer ces mondes de joie où nous introduisent Beethoven et Wagner, nos musiciens dédaignent cependant d'égayer notre vie<sup>24</sup> ».

Le débat est si prégnant qu'il rebondit quelques mois après dans la même revue avec un article de Charles Kœchlin au titre explicite : « D'une vaine dispute. La musique plaisir de l'esprit ou jouissance sensuelle<sup>25</sup> ». Kœchlin croit bon de revenir aux antécédents de la querelle : l'ouvrage de Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie*<sup>26</sup> qui s'en prenait à Stendhal. « Depuis quelque temps je m'inquiétais d'une controverse à la mode, reliée elle-même à la campagne anti-bergsonienne ("intellectuels" contre "sensitifs"). Théories d'écoles, dogmes de chapelle, phrases toutes faites, de belle apparence et de sens obscur, rien ne manquait à ce "festin d'idées"<sup>27</sup> ». Charles Kœchlin s'essaye à la synthèse entre la « musique destinée faite pour émouvoir, pour imiter, pour plaire » et la musique « vouée à la raison ».

Et Poulenc ?

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>22</sup> La formule est de Cocteau, à propos de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, dans *Le Coq et l'Arlequin* en 1920 (repris dans *Romans, poésies, œuvres diverses*, Paris : Le Livre de poche, 1995, p. 446).

<sup>23</sup> M. Barrès, « Stendhal et la musique », art. cit., p. 25.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> C. Kœchlin, « D'une vaine dispute. La musique plaisir de l'esprit ou jouissance sensuelle », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> mars 1921, n° 5, p. 219-241.

<sup>26</sup> Camille Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie*, Paris : Calmann-Lévy, 1890, repris dans *Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1921*, Marie-Gabrielle Soret éd., Paris : Vrin, 2012, p. 128.

<sup>27</sup> C. Kœchlin, « D'une vaine dispute. La musique plaisir de l'esprit ou jouissance sensuelle », art. cit., p. 219.

On doit l'imaginer sensible en premier lieu à la musique de ses amis. Dans un axe qui irait de la profondeur à la légèreté, de l'expression à la sensation, Honegger serait d'un côté, Auric de l'autre. Avec *L'Homme et son désir* et *Le Bœuf sur le toit*, Milhaud naviguerait entre les deux pôles. Poulenc comprend très vite que la reconnaissance de ses pairs s'obtiendra, non par la sensation, pour rester dans le vocabulaire des années vingt, mais par l'expression. Se recommander, comme Cocteau le préconisait dans *Le Coq et l'Arlequin*, d'Erik Satie n'est pas le moyen le plus efficace de se faire un nom dans l'institution musicale. Que valent le « dépouillement volontaire de l'écriture [de Satie] », « l'air léger et vif de ces pièces rapides », « les spirituels petits chefs-d'œuvre aux titres cocasses<sup>28</sup> » que célébrait Georges Auric ? Pas grand chose sur l'heure, et surtout pas en France. Les œuvres du début de carrière de Poulenc, « le délicieux musicien<sup>29</sup> » ainsi que l'appelle le critique musical Henri Collet, le rapprochent de Chabrier. Les parades, les cocardes ou les foires ne suffisent pas à construire une carrière. Le délicieux Poulenc devra prouver que sa manière ne se résume pas à la sensation : à une suite de pirouettes, de coq-à-l'âne, de collages. Ce qu'il fera à l'approche des années 1930, puis en particulier avec sa rencontre de la poésie de Paul Éluard et en 1936 son retour à la foi.

### TROISIEME OPPOSITION. ENRACINEMENTS *VERSUS* ETOURDISSEMENTS

La Grande Guerre a amplifié les visions identitaires de l'art. Éloge du caractère national, ode à l'enracinement, répulsion exprimée pour l'art boche. L'atmosphère de deuil favorise le nationalisme comme idéologie et le néo-classicisme comme esthétique. Les années de sortie de guerre, les Dada en prennent le contrepied. S'ils « ravissent de leurs outrages » la curiosité du beau monde parisien, ils sont pénalisés par leur cosmopolitisme. « Le mouvement *Dada* n'est pas français, écrit la romancière Rachilde [...] Le mobile de cette machinerie à roue folle est de *troubler* l'art français... parce que ces misérables-là s'imaginent qu'un corbeau, un seul corbeau, peut faire l'hiver en France... et obscurcir notre ciel<sup>30</sup> ». Tel n'est pas le cas de Cocteau, ajoute-t-elle « un poète, un bon, et un français d'un délicieux esprit. Il était, sans doute, trop jeune, trop

---

<sup>28</sup> Georges Auric, « Erik Satie : musicien humoriste », *Revue française de musique*, 10 décembre 1913.

<sup>29</sup> Henri Collet, « Les "Six" français : Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre », *Comœdia*, 23 janvier 1920, p. 2.

<sup>30</sup> Rachilde, « Le sourire silencieux », *Comœdia*, 1<sup>er</sup> avril 1920, p. 1.

joli garçon... on le lui fit bien voir... et alors il est allé [...] ramasser les deux crottins dans l'écurie *Dada*... ». Odeur animale des dadaes étrangers, causticité spirituelle de l'esprit français des Six.

D'Indy en 1924 est du côté de Rachilde. Les modernes, « beaucoup trop pressés pour attendre d'être émus », manquent de métier parce qu'ils manquent de patrie. « Aboli l'accord parfait des ancêtres, ce point de repos parfois si nécessaire ! Abolie surtout, la tonalité ! Cette patrie de l'idée musicale qui permet à celle-ci de se déplacer et qui, seule, peut donner à l'œuvre l'indispensable variété<sup>31</sup> ». Fulminations intéressantes. L'idée musicale a une patrie, c'est la tonalité.

Les surréalistes, Dada, les Six refusent l'engloutissement dans le deuil, la désespérance. Présents sur les champs de bataille, le souvenir de la guerre mène les surréalistes à un défaitisme national. Procès intenté à Barrès en 1921 pour crimes contre l'esprit, insulte au cadavre d'Anatole France en 1924. Contrairement au « romantisme de la destruction » qui soufflerait chez Dada<sup>32</sup>, Cocteau et son groupe cultivent selon André Cœuroy une « logique d'accroissement de valeur »<sup>33</sup>. Dénier du deuil par l'esprit, formules paradoxales (« La France n'a jamais vécu que d'anarchie, c'est-à-dire d'absence de chef et de liberté »<sup>34</sup>) : l'héritage national, détourné en pirouettes, est assumé. « Notre Vive la France soulève également la rage du faux patriote et de l'antipatriote », proclame *Le Coq* en 1920<sup>35</sup>. Pas de côté, plutôt que rupture, donc. Auric, Milhaud et Poulenc se lancent dans la quête imaginaire d'« une musique aussi franchement française que celle de Stravinsky est slave<sup>36</sup> ». S'ils la cherchent dans « le cirque, le music-hall, la foire de Montmartre »<sup>37</sup> c'est parce que les écoles musicales leur paraissent compassées et essouffées, selon le leitmotiv de Georges Auric, le plus prometteur des Six, qui nourrit des « espoirs fermes en un avenir musical libre de la contrainte debussyste, stravinskyste ou indyste. La voie "Ravel", la voie "Russe", la voie "Schola" me paraissent interdites à un esprit jeune et un peu hardi<sup>38</sup> ». C'est encore, parce que le régionalisme musical des disciples de

---

<sup>31</sup> V. d'Indy, « Matière et forme dans l'Art musical moderne » (2<sup>e</sup> partie), art. cit., p. 4.

<sup>32</sup> Maurice Martin du Gard, *Les Mémorables*, tome I, Paris : Flammarion, 1957, p. 107.

<sup>33</sup> André Cœuroy, « Debussy et l'harmonie romantique d'après un livre récent », *La Revue musicale*, n° 7 mai 1921, p. 117.

<sup>34</sup> Paul Morand, *Le Coq*, n°1, mai 1920.

<sup>35</sup> *Le Coq*, 1<sup>er</sup> avril 1920

<sup>36</sup> F. Poulenc, lettre à Paul Landormy publiée par ce dernier dans « M. Francis Poulenc et Mlle Germaine Tailleferre », *La Victoire*, 5 octobre 1920, reprise dans *J'écris ce qui me chante*, op. cit., p. 527.

<sup>37</sup> *Le Coq* n° 2, juin 1920

<sup>38</sup> Lettre de Georges Auric à Paul Collaer du 15 octobre 1921, dans Paul Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, Robert Wangermée éd., Bruxelles : Mardaga, 1996, p. 88.



d'Indy « les maîtres du folk-lore [sic] breton, pyrénéen ou languedocien ne suffisait point à chasser la hantise d'une prochaine asphyxie<sup>39</sup> », écrivait Henri Collet.

Où puiser l'inspiration ? Non pas dans la France de d'Indy, mais dans une mythologie populaire qui, parce qu'elle est sans cesse recréé en France, est changeante, évanescente, et démodable. Poulenc évoque une musique « saine, claire et robuste<sup>40</sup> ». Qui souhaiterait une musique malsaine, opaque et chétive ? La tentation est de s'étourdir, de faire des pieds de nez, d'explorer le pays de l'enfance comme dans ces comptines dans la *Sonate pour deux clarinettes* de 1918 ou celle pour clarinette et basson de 1922. Poulenc ne cessera de faire usage des ritournelles.

## CONCLUSION

Dans un livre écrit en 1930, José Bruyr décrit Francis Poulenc « tournant » un disque de la chanteuse Yvonne Georges. « Beaucoup naissent vieux, il mourra jeune », écrit-il<sup>41</sup>. Selon lui, les *Cocardes* et leur « poésie de Foire du trône [...] portent témoignage d'un temps déjà lointain », tandis que les *Promenades* mènent Poulenc « trop visiblement vers les terres schoenbergiennes »<sup>42</sup>. Le compositeur n'a pas encore trente ans, il semble jeune pour toujours, tant la formule recouvre les attermoissements ou les indécisions d'ordinaire attribués comme apanage à la jeunesse. Poulenc vient de composer son *Concert champêtre*, œuvre « aussi jeune », écrit José Bruyr, que la *Rapsodie nègre*. Tout est possible. Il musarde. Les goûts multiples sont autant d'appartenances imaginaires. À la table ouverte de la modernité, entre métier et mondanités, sensations et expression, enracinement et étourdissements, que choisir ? La réponse est aujourd'hui connue.

Omnivore culturel avant la lettre, Poulenc pourrait aisément endosser la réflexion célèbre de Thérèse de Lisieux : « Je choisis tout », . Pour que le choix soit opérant, il faut être familier avec ce tout. Avoir du métier dans la mondanité, être expressif par-delà la sensation, et pratiquer

---

<sup>39</sup> H. Collet, « Le Crépuscule des Six », art. cit., p. 4.

<sup>40</sup> F. Poulenc, lettre à Paul Landormy publiée par ce dernier dans « M. Francis Poulenc et Mlle Germaine Tailleferre », art. cit.

<sup>41</sup> José Bruyr, entretien avec Poulenc, *L'Écran des musiciens*, Paris, Des Cahiers de France, 1930, repris dans *J'écris ce qui me chante*, op. cit., p. 543-544.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 544.

l'éclectisme des enracinements. Écrire une musique qui satisfasse les sens et qui soit profonde, musique de l'instant mûrie sous le métier. Certes encore bien présente, la distinction entre Grande musique et musique légère perd de son étanchéité avec lui. Les enjeux compositionnels sur lesquels s'affrontent musiciens et musicographes dans l'entre-deux guerres opposent principe de répétition et principe d'aventure. Le cas Poulenc montre l'enchevêtrement des deux principes et la complexité des choix sous-jacents.