

Anne-Sophie Vulliet

(Étudiante dans la classe d'histoire de la musique d'Hélène Cao)

Poulenc et le piano : une relation paradoxale

« *C'est ma musique pour piano la moins représentative de mon œuvre.*¹ »

Pour commémorer les cinquante ans de la mort de Francis Poulenc (1899-1963) seront joués le 12 décembre prochain son *Concerto pour deux pianos et orchestre* (1932) et *l'Embarquement pour Cythère* (1951) à l'Auditorium du CRR de Paris. C'est l'occasion de nous pencher sur la relation qu'entretenait Poulenc avec le piano, son instrument de prédilection. Celui-ci est omniprésent dans sa production musicale : on le trouve bien entendu dans des pièces pour piano seul, mais également dans la musique de chambre et les nombreuses mélodies (près de deux cents). Pourtant, il fallut à Poulenc de nombreuses années pour affirmer son style dans le domaine du piano. Voilà qui invite à s'interroger sur l'importance affective de cet instrument, sur le rôle qu'il occupa dans le processus créateur. En outre, la relation du compositeur avec le piano eut un impact non seulement sur sa création, mais aussi sur sa conception de l'interprétation.

Un puissant lien affectif

La relation du jeune Francis avec l'instrument commença à l'âge de cinq ans, car sa mère, bonne amatrice, pratiquait régulièrement le piano. C'est elle qui l'initia à la musique, lui enseignant Mozart, Schubert et Chopin, sans oublier les valse à la mode de l'époque.

« Ma mère jouait du piano d'une façon exquise.... Douée d'un sens musical impeccable, et d'un ravissant toucher, elle a enchanté mon enfance.² »

Cette formation déjà riche orienta sans conteste son style (à l'âge adulte, il appréciera énormément le music-hall). En 1914, la rencontre du pianiste catalan Ricardo Viñes marqua une deuxième étape dans son cheminement pianistique. Poulenc fut reconnaissant à son maître de son enseignement technique, de l'ouverture musicale qu'il lui apporta (grâce à la découverte, notamment de Debussy, Satie et Stravinsky), mais aussi de l'avoir introduit auprès de personnalités musicales renommées.

« Tout ce que je sais de piano, je le dois à ce maître génial, et c'est lui qui décida de ma vocation.³ »

Il rencontra ainsi Falla, Cocteau, Marcelle Meyer et Satie. Viñes était une personnalité musicale incontournable en ce début de siècle : il influença également l'écriture de Debussy et de Ravel. On peut donc dire que c'est le piano qui mena Poulenc à la composition, et inversement, cette dernière ne s'est jamais faite sans lui. Les œuvres étaient toujours conçues au clavier, avant de recevoir leur parure orchestrale. Mais l'instrument ne l'aidait pas seulement à écrire : pianiste au talent unanimement reconnu, Poulenc créa ainsi son propre *Concerto pour deux pianos et orchestre* en 1932 à Venise, en compagnie de Jacques Février. Il existe également un enregistrement réalisé par la RAI en 1953, où Poulenc joue ses *Trois pièces* (1928) et, avec le violoncelliste Pierre Fournier, les

¹ Hélène Jourdan-Morhange, *Mes amis musiciens*, Éditeurs français réunis, Paris, 1955, p. 133.

² Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, René Julliard, Paris, 1954, p. 13.

³ Francis Poulenc, « Mes Maîtres et mes amis », *Conferencia*, vol. 29, n° 21, 15 octobre 1935, p. 522.

Fantasiestücke op. 73 de Schumann, la *Sonate* de Debussy et la *Suite italienne* de Stravinsky. Le compositeur accompagna la soprano Denise Duval, l'une de ses interprètes favorites, dans les réductions pour voix et piano de ses trois opéras *Les Mamelles de Tirésias*, *Le Dialogue des Carmélites* et *La Voix Humaine*, ou encore dans son cycle *La Courte Paille*. Mais la relation musicale la plus riche que Poulenc entretint fut certainement celle avec le baryton Pierre Bernac, destinataire de plus de la moitié de ses mélodies.

Le piano : miroir de son évolution

Le piano est donc présent dans la plupart de ses activités musicales. Il reflète aussi ses périodes de doutes et d'évolution stylistique. Par exemple, vers 1935, Poulenc traverse une « crise de milieu de vie » où il renouvelle son style. Il oriente ses recherches vers une plus grande simplicité et clarté. Son style évolue mais il ne le maîtrise pas totalement. C'est justement à cette période qu'il délaisse les compositions pour piano seul, alors qu'elles étaient très nombreuses jusqu'à cette époque. Les *Préludes* (1916, perdus) à l'influence debussyste, la *Sonate pour piano à quatre mains* (1918), les *Mouvements perpétuels*, les *Six Impromptus* (1920-1921), *Promenades* (1921), *Napoli* (1925), *Trois Pièces* (1918-1928) ou encore les *Deux Novelettes* (1927-1928) datent de sa première période. Puis il compose pour le piano surtout des pièces faciles, intitulées *Badinage*, *Humoresque*, etc. Celles-ci dénotent à la fois une recherche de simplicité et une forme de détachement, en se limitant à des pièces de genre, similaires à celles qu'il travaillait lors de ses années d'apprentissage. En effet, Poulenc peine à inclure son changement de style dans sa musique pour piano. Entre 1932 et 1936, il privilégie la composition de pièces virtuoses, le *Concerto pour deux pianos et orchestre* marquant le début de cette période. En 1933, il publie ainsi les six premières de ses *Quinze improvisations* en 1933, achevées en 1959 et qui concluent sa production pour piano seul. Son nouveau style s'installe plus facilement dans d'autres domaines, et il faut attendre 1949 pour que le piano ne soit plus un obstacle. Après cette date, il compose le *Concerto pour piano* (1949) et plusieurs partitions pour deux pianos : *L'Embarquement pour Cythère* (1951), *Capriccio* d'après *Le Bal masqué* (1952), *Sonate* (1952-1953), *Élégie* (1959).

Une admiration craintive pour l'instrument

« Sans doute vous paraîtrais-je paradoxal en vous disant que c'est parce que je connais trop bien l'écriture pianistique que j'ai raté beaucoup de mes pièces. L'habileté, le truc, le jeu des ficelles, suppléent, hélas ! souvent à un véritable intérêt musical. Je pense très sincèrement que ma musique pour piano n'est, ni si bien que le prétendent les virtuoses, ni si moche que l'ont écrit certains de vos confrères. La vérité est entre les deux. Ce qu'il y a d'étrange c'est que, dès que le piano devient accompagnement de mélodies, alors j'innove. Mon écriture pianistique est également avec orchestre ou instruments. C'est le piano seul qui m'échappe. Là je suis victime de faux semblants.⁴ »

Ce qui frappe dans ces propos de Francis Poulenc, c'est ce jugement très sévère à l'égard de sa propre production pianistique, jusqu'au déni de ses compositions pour piano seul. Mais l'époque à laquelle il vivait peut expliquer en partie cette autocritique. En effet, la première moitié de XX^e siècle fut une période de stupéfiantes innovations, dans l'art comme dans d'autres domaines. Comment se distinguer de Debussy, Ravel, Satie ou Stravinsky ? Faire face à la rébellion de jeunes personnalités comme Boulez ? Poulenc vécut une époque de bouleversements stylistiques et rencontra quelques embarras à se positionner. Il en découla une certaine difficulté pour faire

⁴ Cité par Franck Ferraty, *La musique pour piano de Poulenc ou le temps de l'ambivalence*, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 7.

jouer ses œuvres, notamment son répertoire pianistique. Poulenc fut confronté aux innovations considérables de Chopin et de Liszt au XIX^e siècle. Puis Satie imagina la *musique d'ameublement* et composa pour cela nombre de pièces courtes et simples ; de la même génération, Debussy creusa son propre sillon pianistique, dans une certaine filiation avec Chopin. Bartók et Prokofiev développèrent le piano percussif. Ces multiples tendances obligèrent Poulenc à envisager différemment l'écriture pianistique. C'est certainement l'une des raisons de son ouverture à d'autres arts, notamment la poésie (il mit ainsi en musique Apollinaire, Éluard, Louise de Vilmorin, Max Jacob, Cocteau, etc.). La mélodie avec piano fut donc une forme d'émancipation pour le compositeur.

D'un point de vue pianistique, on peut identifier certaines caractéristiques, beaucoup influencées par Viñes. Ce dernier insistait en particulier sur la clarté et la précision, la tonicité alliée à la souplesse, le jeu diversifié des pédales et la différenciation des plans sonores. Poulenc, lui aussi, aime distinguer les plans sonores, et c'est pour cela qu'il compose souvent sur trois portées (comme le faisaient parfois Liszt, Debussy ou Ravel). Enfin, malgré sa précision quasi mathématique, il insiste sur la souplesse mélodique, par le biais d'arpèges fluides, d'arabesques, de batteries estompées ou de basses mélodiques. Il élabore donc un style qui n'oublie pas la tradition héritée de Chopin et Schumann.

Interpréter ses œuvres pour piano

Cette tension entre le contrôle total de l'instrument et une certaine gêne compositionnelle amène Poulenc à une conception tout à fait singulière de l'interprétation de sa musique pour piano, où il s'écarte de Chopin ou de Debussy (malgré son admiration pour l'un et pour l'autre).

« Si les pianistes faisaient confiance à mes mouvements métronomiques, bien des malheurs seraient évités.⁵ »

Commençons donc par le rubato. Pour Poulenc, quand un tempo est pris, il ne doit pas changer sauf si la partition le stipule clairement :

« Ne jamais raccourcir un temps. Cela me rend fou. Je préfère toutes les fausses notes du monde.⁶ »

Cette exigence atteste le désir de contrôler l'interprétation, d'où la précision des indications sur la partition. Face à l'agogique, le pianiste n'a pas de liberté et doit faire ce qui est écrit. En ce qui concerne l'usage des pédales, c'est le contraire : Poulenc l'apprécie beaucoup et le considère comme indispensable.

« Quant à l'usage des pédales, c'est le grand secret de ma musique de piano. On ne mettra jamais assez de pédale, vous m'entendez, jamais assez, jamais assez ! [...] »

Dans un mouvement rapide, il m'est arrivé parfois de compter sur la pédale pour réaliser, virtuellement, l'harmonie d'un dessin qu'il serait impossible d'écrire, intégralement, dans ce tempo.⁷ »

La question des pédales et leur rôle dans l'harmonie nous amène directement à un principe récurrent et personnel dans sa musique pour piano : celui de la *résonance sympathique*. Il consiste à faire entendre une harmonie non écrite par le jeu des harmoniques. C'est pour cela que Poulenc

⁵ Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, René Julliard, Paris, 1954, p. 35.

⁶ *Ibid.*, p. 32-33.

⁷ *Ibid.*, p. 33.

tient particulièrement à l'usage de la pédale : elle permet de sculpter les résonances de l'instrument et de mettre au jour des harmonies sous-entendues, ce qui enrichit considérablement le discours.

Enfin, Poulenc stipule très clairement de toujours laisser ressortir la ligne mélodique. En cela, sa musique se rapproche de celle de Chopin. Cette exigence est aussi l'une des raisons de la difficulté de sa musique car il s'agit de maîtriser à la fois l'harmonie et ses résonances sympathiques en même temps qu'il faut dégager la mélodie. Il est donc nécessaire à l'interprète de scruter attentivement l'écriture avant d'entreprendre une quelconque interprétation.

Francis Poulenc entretint donc tout au long de sa vie un rapport paradoxal avec le piano. Quasi omniprésent – que ce soit dans sa musique de chambre, ses mélodies, sa musique de scène ou ses œuvres pour piano –, l'instrument suscita tardivement des pièces pleinement abouties stylistiquement. Cette construction prit d'autant plus de temps que l'ombre des grands maîtres planait encore. Poulenc essaya de s'en émanciper tout en restant dans une certaine continuité : importance de l'arabesque et de la ligne mélodique, linéarité harmonique (Chopin), virtuosité (Liszt), recherche des vibrations naturelles (Liszt, Debussy, Ravel), etc. Cette difficulté fut amplifiée par son exigence vis-à-vis de sa musique en général, mais surtout de celle pour piano. Du point de vue de l'interprétation, il avait une idée très précise et il déplorait « les grandes erreurs techniques [de la part de l'interprète] qui défigurent [sa] musique de piano, au point de la rendre méconnaissable⁸ ». Mais cette intransigeance l'amena à élaborer un style tout à fait personnel et authentiquement français, dans lequel sa clarté, son sens des proportions et son imagination visuelle firent de lui une personnalité musicale incontournable du XX^e siècle.

⁸ *Ibid.*, p. 32.