

« Francis Poulenc et Paul Eluard : une seule musique sous les deux espèces »

Claude Caré



Ce texte est extrait de la première partie d'un travail sur les œuvres chorales et les mélodies de Francis Poulenc. Il introduit à des présentations de chacune des œuvres de ce genre de Francis Poulenc.

Vu les caractéristiques très particulières des relations entre Paul Éluard et Francis Poulenc, il leur a été fait une place tout aussi particulière, en un chapitre séparé qui suit le chapitre consacré aux autres poètes préférés de Poulenc : Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Max Jacob et Louise de Vilmorin.

Il est suivi de trois schémas de dispersion des termes employés par Éluard dans les seuls textes mis en musique par Francis Poulenc.

Francis Poulenc est le modèle des lecteurs pour Paul Éluard. Qui mieux que lui a illustré cette remarque d'Éluard : « Le poète est celui qui inspire, bien plus que celui qui est inspiré¹ » ?

Le compositeur déclare au musicologue Claude Rostand au cours de la sixième des dix-huit interviews radiodiffusées de 1953 : « On ne saura jamais assez tout ce que je dois à Éluard, tout ce que je dois à Bernac. C'est grâce à eux que le lyrisme a pénétré dans mon œuvre vocale. Le premier à cause de la chaleur de ses images, le second grâce à son admirable compréhension musicale et surtout à ce qu'il m'a appris de l'art du chant au cours de nos années de travail². »

Diverses rencontres

Tant pour ses mélodies accompagnées que pour ses œuvres chorales, les poètes choisis par Francis Poulenc ont presque tous fait partie de son cercle de connaissances : « *Je ne me sens musicalement à l'aise qu'avec les poètes que j'ai connus* », répète-t-il. Si l'on ajoute aux mélodies les grandes œuvres chorales (cinq des *Sept chansons*, les deux cantates *Figure humaine* et *Soir de neige*), Paul Éluard tient parmi ces poètes la première place, « d'abord, dit Poulenc, parce que c'était le seul surréaliste qui tolérât la musique ; ensuite, parce que toute son œuvre est vibration musicale³. » Mais il est l'avant-dernier entré parmi ses « fournisseurs » les plus fréquentés. L'osmose se fait au terme de la convergence de deux polarités : l'influence sur Poulenc de ses amies, qui sont aussi en quelque sorte ses égéries, Adrienne Monnier et Raymonde Linossier, et la fascination que le poète exerce sur les musiciens de son temps.

Les premières rencontres avaient lieu en 1919 dans la célèbre librairie d'Adrienne Monnier de la rue de l'Odéon « Aux amis des livres », alors haut lieu de la littérature en train de se faire. Parmi les surréalistes qui fréquentent la maison, Poulenc fut séduit d'emblée par Paul Éluard, qui fait moins de bruit pourtant que les autres. Il fait le récit de ce premier contact au cours d'un entretien avec Claude Rostand : en musicien il apprécie surtout chez Éluard « la voix chaude, douce et violente tour à tour⁴. » Le très perspicace et infatigable Georges Auric perçoit très tôt la parenté de résonance entre Éluard et Poulenc. C'est même lui qui incite son ami à mettre les vers du poète en musique.

Mais, autant l'éclosion de l'amitié personnelle fut immédiate, autant la maturation de la complicité artistique est lente : l'entrée de Poulenc « en Éluard » ne se fait qu'en 1935 : « l'une des rencontres importantes de ma vie », dit-il. Se succèdent alors les *Cinq poèmes* (FP 77) pour voix et piano, les cinq des *Sept chansons françaises*, puis *Tel jour telle nuit...* pour s'achever en 1958 avec *Une chanson de porcelaine*. Poulenc choisit pour ses mélodies 34 textes et les traite le plus souvent en séries ou en cycles (*Tel jour telle nuit*, *La Fraîcheur et le feu*, *Le Travail du peintre*). Dans le domaine de la musique chorale cinq des *Sept chansons*, *Figure humaine* et *Un soir de neige* ajoutent 16 poèmes aux 34 mélodies, au total 50 œuvres. Il n'avait emprunté à Guillaume Apollinaire que 37 poèmes !

Éluard et Poulenc ont tous deux au fond d'eux-mêmes une pulsation rythmique - qu'on pourrait dire « naturelle » pour souligner qu'elle n'est pas un découpage mécanique du temps. Le rythme vivant est le contraire de la « carrure rythmique » qui fragmente le discours : Poulenc adorait Monteverdi et Mozart : il les tenait pour les premiers maîtres du rythme ; on peut penser qu'à l'inverse il ne s'est jamais vraiment passionné pour Bach parce qu'on le jouait à cette époque uniquement au métronome (à l'exception de Wanda Landowska et d'Edwin Fischer). Tout comme il se méfie de l'alexandrin, Poulenc ne se sent pas à l'aise dans un carcan de battues trop égales.

¹ Article *Poésie* du *Dictionnaire du Surréalisme*, repris dans *Donner à voir / Éluard, œuvres complètes*, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, p. 767 et 967.

² *Francis Poulenc ou l'invité de Touraine*, entretiens avec Claude Rostand, diffusés sur Paris Inter du 13 octobre 1953 au 16 février 1954. Reproduits en 2CD, INA-Radio France, Archives sonores INA, CD 78X2 ADD.

³ Conférence du 20 mars 1947, parue sous le titre *Mes mélodies et leurs poètes*, revue *Conferencia*, n° 36, décembre 1947, p. 506.

⁴ On peut remarquer à quel point cette suite d'épithètes est d'ailleurs typique du langage d'Éluard lui-même.

Suprême fraternité : ils appliquent spontanément un principe de Baudelaire, qui voulait que la poésie vraie fût « la négation de l'iniquité ». C'est au nom de cette exigence éthique profondément enracinée que l'importante communauté de réactions entre Éluard le communiste et Poulenc le gaulliste a pu transcender pendant l'Occupation les coupures des engagements politiques. L'amitié durera jusqu'à la mort du poète en 1952, qui d'ailleurs n'obstrue en rien le réseau de communications intimes entre les deux artistes : après la grande flambée du *Travail du peintre* de 1956, la dernière mélodie de Poulenc au sens propre du terme sera en 1958 *Une chanson de porcelaine*, sur un poème d'Éluard.

Il existe entre Éluard et Poulenc une autre fraternité d'inspiration si authentique et si profonde que, au cours de leur longue collaboration, on ne trouve guère d'œuvres manquées : l'un et l'autre remontent - en nageant quasiment à contre-courant - du flux de leur inspiration jusqu'à la source de leurs rêves. C'est ce qu'Éluard appelle sa « raison d'écrire ». Poulenc en fait dès les *Cinq Poèmes* de 1935 également son principe de réinvention.

Quels que soient les événements ou les rêves - immédiatement transformés en images - qui l'ont fait lever, la matière poétique se résout toujours en fin de compte en agencements de mots. Et Poulenc est d'emblée sensible à la manière dont Éluard les soupèse puis les étend comme au long de cordons plus ou moins étirés (vers courts, vers longs) par-dessus des espaces qui tendent à effacer les frontières entre le concret et l'onirique. Il les laisse en équilibre précaire : un rien peut les défaire, une infime dislocation peut tout défigurer. C'est cette fragilité même qui se prête à la musique. C'est bien parce que la logique ordinaire et la rhétorique n'ont pas corseté le flux des mots que l'air peut circuler. Et pour Poulenc c'est la condition (non dite) de son entrée dans un espace poétique ouvert.

Dans presque tous les poèmes d'Éluard on retrouve certes la trace des circonstances premières. La musique n'en a rien à faire. Mais par-dessus les filets des prolongements métaphoriques, les ellipses, les glissements d'abord peu visibles du dehors, le poète peut emmener le lecteur dans ses propres espaces virtuels, de murmure ou de fracas. L'important est que ces espaces demeurent ouverts au travail de l'imagination. C'est précisément dans ces interstices que peut s'infiltrer la musique, pour donner un corps sonore bien réel à ce murmure ou à ce fracas tout juste suggérés. Mais il aura fallu plus de quinze ans pour que Poulenc découvre ces interstices de sens et de sensations entre les masses d'images que brassent les poèmes d'Éluard.

Les étapes de la convergence

On n'explique pas pourquoi le délai fut si long. Car on sait la fascination que le poète exerçait sur les musiciens ; elle fut très tôt ressentie par Poulenc. Si donc il en a différé les effets, c'est peut-être parce qu'il se méfiait de sa propre réceptivité immédiate, peut-être parce qu'il craignait d'être déçu de ce qu'il pourrait faire des poèmes de son ami : l'extrême révérence peut paralyser. On verra que Poulenc à ce propos emploie à plusieurs reprises la métaphore de la *clef* qui *tourne* plus ou moins bien *dans une serrure*. Peut-être aussi a-t-il été longtemps intimidé, au moins quelque peu gêné, par certains aspects déconcertants à première vue de la prosodie d'Éluard : il fallait qu'il cherche d'abord comment entrer dans le rythme vital du poète.

Il n'est pas exclu non plus que les premières œuvres d'Éluard aient contenu peu d'amorces pour la mise en musique : en effet le volontarisme exacerbé des traitements surréalistes, lorsqu'il est érigé en système exclusif et n'est pas tempéré par une réélaboration individuelle du matériau ainsi mis au jour, peut créer des zones d'aridité, qui n'ont rien pour attirer des musiciens. En outre, à l'inverse de Poulenc, qui détruit tout ce qui ne lui paraît tout à fait abouti, Éluard conserve tout ce qui lui vient. C'est d'ailleurs la conséquence directe de tous les procédés de libération de l'imagination, depuis l'irruption du rêve dans la vie réelle, les procédés mécaniques de désarticulation méthodique de ce qui tend à prendre un sens en prenant forme ... jusqu'à l'écriture automatique. Toutefois Éluard ne reçoit pas comme matériau de sa poésie tout ce qui sort brut et aléatoire des ateliers verbaux des surréalistes les plus offensifs. À mesure qu'il laisse plus de place à une élaboration seconde, sa poésie offre apparemment plus de portes d'entrée à la musique. C'est chose faite à la fin.

Une fois qu'il s'est risqué dans cet univers d'images, on voit Poulenc hésiter entre le genre de la mélodie et celui du chœur a cappella, comme s'il se trouvait face à une énigme de plus ou moins forte densité verbale. Les mélodies des *Cinq poèmes* (1935) et les chœurs des *Sept chansons* (1936) sont des essais qui ne le satisfont pas : « la clef tourne encore mal dans la serrure », dit-il. Or ce sont des œuvres objectivement de belle venue. Ce n'est pas en soi qu'il les juge avec sévérité, mais pour l'accord encore mal ajusté entre les mots et la musique. La rencontre décisive a donc lieu en 1935 et s'achève en 1958.

Dès que la clef est trouvée, le délai entre la première publication du recueil de poèmes et la mise en musique se resserre progressivement de 1935 à 1939, puis se distend à nouveau. Dans le tableau suivant on n'indique que les ensembles, sans les œuvres séparées, qui sont presque toujours des œuvres « mises de côté » et traitées plus tard :

Titre du recueil	Date	Titre de Poulenc	Date	N° FP
En romain les œuvres chorales, en italique les mélodies				
Capitale de la douleur	1926	Sept chansons	1936	81
La Vie immédiate	1932	Sept chansons	1936	81
<i>À toute épreuve</i>	1930	<i>Cinq poèmes d'Éluard</i>	1935	77
<i>Les yeux fertiles</i>	1936	<i>Tel jour telle nuit</i>	1937	86
<i>Chanson complète</i>	1939	<i>Miroirs brûlants</i>	1939	98
<i>Vue donne vie</i>	1940	<i>La Fraîcheur et le feu</i>	1950	147
Sur les pentes inférieures	1941	Figure humaine	1943	120
Poésie et vérité	1942	Figure humaine	1943	120
		Soir de neige	1944	126
<i>Voir</i> + autres textes 1928 -1946	1948	<i>Le Travail du peintre</i>	1956	169

Le matériau des poèmes d'Éluard qu'emprunte Poulenc comprend trois massifs :

- le kaléidoscope essentiel des poèmes d'amour,
- le massif des années d'occupation et de la Résistance,
- les éloges des peintres vivants.

Le deuxième massif ne concerne que l'œuvre pour les chœurs, comme si le thème appelait uniquement l'épaisseur de la polyphonie pour dire l'effort collectif de résistance, puis de libération.

Le troisième est un cas très particulier, qui mérite un traitement idoine, qu'on trouvera au début de la présentation du cycle *Le Travail du peintre*. L'essentiel de cette présentation-ci concerne donc ce qui est appelé *a minima* les poèmes d'amour, qui sont à vrai dire des témoignages existentiels où l'amour occupe une place centrale mais loin d'être exclusive.

Si l'on tente de cerner la complexité de la démarche artistique de Poulenc, il est utile d'approcher d'abord la complexité *sui generis* de la poésie d'Éluard. Or cette poésie oppose aux tentatives d'intrusion du profane une matière compacte et se retranche très souvent derrière un système d'images et de références à la nature qui paraît à première vue clos sur lui-même.



La démarche de cette présentation consiste à tendre des filins entre les différentes œuvres utilisées par Poulenc - et celles-là uniquement - et de chercher des interstices, des brèches, dans la barrière poétique d'Éluard pour apercevoir quelques clairières de sens qui ne soient pas trop dévastées par l'angoisse des rêves, c'est-à-dire la matière première même de la poésie d'Éluard. Il s'agit, autant qu'il est possible et licite, de raccrocher les images verbales à des choses vécues, à des émotions fondamentales qui pourraient servir de relais pour qu'une série organisée d'affects et d'images s'ouvre suffisamment aux recherches de continuité qui précèdent toute mise en musique.

La musique ne peut pas « prendre » sur un matériau littéral trop éclaté : ce qui convient à la mise en espace des arts plastiques ne convient pas à la mise en durée de l'art musical. Il n'est pas surprenant qu'il y ait une telle floraison de peinture surréaliste mais qu'à l'inverse il n'y ait pas vraiment de musique qui se réclame de ses canons esthétiques. On appréciera à cette aune-ci la tentative de Poulenc de mettre en contact des peintres et des poèmes par sa musique : ce sera d'ailleurs sa dernière grande entreprise mélodique, *Le Travail du peintre*, en 1956.

Tout ceci explique les difficultés de toute entreprise de présentation des mélodies sur des textes d'Éluard, qui découlent de trois questions préjudicielles :

1 - Légitimité : a-t-on le droit de ramener à quelques éléments clairs ce que le poète a voulu protéger de l'indiscrétion par un système de déplacements, de brisures et de leurres contre la logique ?

2 - Pertinence : est-on sûr que Poulenc ait eu besoin de passer par un sas moins obscur pour entrer dans le flux poétique des poèmes qu'il a élus ?

3 - Respect de l'histoire des arts : Éluard a été un des grands maîtres déclarés du surréalisme : est-il opportun de faire comme si cette appartenance revendiquée et jamais reniée était une attitude seconde, et qu'il était nécessaire d'aller chercher en lui un supposé « pur poète », libre de tout sauf de soi ?



On part donc mentalement des textes que Poulenc a choisis : ils n'appartiennent ni aux recueils qui sont le plus marqués par l'obédience surréaliste pure et dure, ni non plus aux œuvres les plus fluides, les plus transparentes : le compositeur reconnaît avoir besoin de cette zone d'incertitude propre à la langue d'Éluard, d'un peu de nébulosité qui estompe les contours trop explicites des choses quotidiennes. Mais il regroupe la plupart de ses compositions en séries et même en cycles indissociables ; les seuls quatre poèmes isolés ont été frôlés au moment de la composition d'un ensemble, et en ont été d'abord apparemment écartés, puis ont resurgi plus tard à cause de leur qualité singulière. Il devient de plus en plus évident que Poulenc était sensible aux effets de suivi, de correspondances, de permanences. Et ce sont ces continuités sous-jacentes qu'il est utile de rassembler. Pour pénétrer dans les zones d'ombre de ces textes, on va chercher dans d'autres œuvres des formulations qui peuvent éclairer celles des poèmes mis en musique. Comme l'univers poétique d'Éluard achève de se constituer entre 1920 et 1939, c'est surtout dans les textes de cette époque qu'on puisera les références qui suivent.

La méthode d'approche ne peut donc être ni scolaire (il n'est pas question d'explications de textes) ni proprement scientifique (il n'y a ni dénombrements, ni relevés exhaustifs), et elle se borne à évoquer des éléments présents dans les seuls poèmes que Poulenc a retenus. Les « filins » ainsi tendus entre les textes sont tous empruntés à des textes d'Éluard. Ils respectent le point de vue fondamental du poète qui par essence et par volonté affirmée ne peut jamais être tout à fait transparent : « Le poète voit dans la mesure même qu'il se montre. Et réciproquement. Un jour tout homme montrera ce que le poète a vu. Fin de l'imaginaire⁵ ». Ou encore « Pour [le poète] rien ne se décrit si bien que ce qui se connaît à peine. On ne découvre que ce qu'on ne connaît pas⁶ ».

Tout s'enracine dans un mal de vivre fondamental qui fonde une situation d'étrangeté propre au poète. Cette lacune existentielle traverse tout le champ de l'amour, avec ses énormes contradictions et ses renversements du pour au contre, balancés du ravissement pur du désir aux trances de l'aversion. Cette thématique rencontre forcément celle du blason du corps féminin, dont Éluard connaît beaucoup d'anciennes expressions, et trouve enfin des prolongements et des échos (aussi vieux que la poésie lyrique elle-même) dans les éléments de la nature.

Chemin faisant, cette disposition est éclairée de trois tableaux de dispersion des images essentielles et du lexique récurrent, pour fournir au lecteur quelques repères (sans emprisonner ces matériaux poétiques dans un carcan rationnel qui contredirait violemment la démarche d'Éluard) : *Amour*, *Blason* et *éléments*. Enfin, toujours à partir des déclarations d'Éluard quelques rapprochements donnent les fondements d'un art poétique personnel.

⁵ Paul Éluard, œuvres complètes, tome I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, p. 542.

⁶ Éluard, *Donner à voir*, œuvres complètes, tome I, p. 963.

Le mal de vivre en général

Entre le vide premier et la mort finale, c'est toute la thématique de l'antique « difficulté d'être », du *tædium vitæ* (dégoût de la vie) latin, et ce que les classiques nommaient ennui, « l'ennui sans sujet », reprend, en écho Éluard. Il note aussi : « Le désir et l'ennui fraternisent⁷ ». Tant que ce sentiment reste diffus, il déclenche de violentes crises existentielles qui peuvent s'accrocher à n'importe quel élément de la vie quotidienne pour en extraire de la souffrance. Mais le plus souvent, il est polarisé, il devient alors ce qu'on est convenu d'appeler l'amour, même si ce terme mêle toutes les contradictions possibles, y compris sa propre négation : par la haine, qui est son double noir, il retourne à la mort

Le sentiment tragique de la solitude en est la manifestation la plus ordinaire : « la solitude falsifie toute présence » : une partie de *La Vie immédiate* s'intitule d'ailleurs *L'univers-solitude*. Elle prend parfois la forme des lichens, usnées, mousses, végétations rabougries, *herbe pauvre*. La solitude a partie liée avec le vide originare, avec le silence et les ténèbres. Le vide se trouve finalement au terme de tout parcours amoureux, qui n'a fait que le suspendre un instant. Il révèle le mal premier qui mine toute existence. De ce point de vue, qui est foncièrement pessimiste, les tentatives de la poésie et de l'amour ne font que dévier pour un moment le cours des choses : la nuit est le point de rencontre de toutes les ambiguïtés, vécues ou fantasmées. Elle est tantôt l'amas de ténèbres qui offusquent jusqu'au sentiment de la vie : « Ici j'ai ma part de ténèbres / Chambre secrète sans serrure ni espoir / Je remonte le temps jusqu'aux pires absences ». Tantôt la solitude laisse entrer les rêves, non pas les rêves dont se servent les poètes surréalistes pour traquer des vérités d'au-delà, mais des cauchemars et des hantises : « Si je m'endors, c'est pour ne plus rêver ». Tantôt c'est la terreur pure : « Il y a des feux de terreur dans la nuit / Un champ de larmes claires⁸ ». L'obsession de la mort mine la vie : « La seule invention de l'homme, son tombeau⁹ » ou bien encore : « Des kilomètres de secondes à regarder la mort exacte¹⁰ ».

Sans entrer dans le détail biographique, rappelons seulement que de mars à octobre 1924 Éluard a quitté tout, sa femme, sa famille et ses amis, pour une aventure sans gloire autour du monde, dont il revient vidé.

⁷ Éluard, *En exil* in *Vie immédiate*, œuvres complètes, tome I, p. 369.

⁸ Éluard, *Semblables* in *La vie immédiate* œuvres complètes, tome I, p. 382.

⁹ Éluard, *La loi somptuaire* in *La Vie immédiate*, œuvres complètes, tome I, p. 392.

¹⁰ Éluard, *La rose publique*, œuvres complètes, tome I, p. 432.

Les trajets de l'amour

Le tableau de dispersion¹¹ dispose du haut vers le bas les régions de l'amour précisément visitées par Éluard dans les poèmes choisis par Poulenc, depuis la rassurante tendresse partagée jusqu'aux antiques complicités de l'amour avec la mort.

La première femme d'Éluard, Elena Dmitrievna Diakonova, rencontrée en 1911 au sanatorium de Clavadel en Suisse, rebaptisée Gala et épousée en mars 1917, a laissé peu de traces identifiables dans les premières œuvres. Elle accéda à la célébrité en épousant Salvador Dali. Mais elle a inspiré plusieurs très beaux vers à Éluard : « Je suis enfermé dans ton amour, je rêve. Qui de nous deux inventa l'autre¹²? »

À l'inverse, la petite Maria Benz, rencontrée en mai 1930, rebaptisée à son tour Nusch, est souvent nommément évoquée, de cette date jusqu'à sa mort brutale le 28 novembre 1946, dans les poèmes d'amour. Elle habite sa poésie et pratiquement elle la circonscrit presque entièrement. Toutefois un certain nombre de poèmes qui paraissent exploiter la veine Nusch ont été écrits avant la rencontre de 1930, et c'est un point qui intrigue. Il serait un peu aventuré de prétendre qu'Éluard réalise ici la fonction prophétique du poète capable de lire dans l'avenir son futur sentimental et érotique. Il est plus probable qu'il dessine ainsi, mais *en creux*, par la violence du désir et par la netteté de la projection de la femme idéale, le portrait attendu de Nusch. Cette hypothèse peut aussi expliquer les qualités de vigueur et de quasi-sincérité des poèmes dont Nusch est l'inspiratrice vivante.

La question la plus délicate que pose la poésie amoureuse d'Éluard est la manière qu'il a d'articuler *les* femmes, *la* femme et *une* femme, voire *sa* femme. Le pluriel est particulièrement fréquent, et surtout là où la ferveur amoureuse et même la force érotique laissent plutôt attendre le singulier. Le donjuanisme affleure souvent; il s'affirme avec cynisme dans le très étrange poème *La vue*, même si le contexte fait allusion à un rêve : « Je me promène dans le quartier où il y a le plus de femmes. [...] En s'en allant les femmes enlèvent leur chemise de lumière¹³ ». De même cette évocation des « Filles de rien / Prêtes à tout » : « Étrangères délaissées / Mes lointaines compagnes / Aux chairs sentimentales / Belles à peine belles mais toujours belles / Plus simples que le malheur / Plus précieuses que la beauté / De vos lèvres abattues / De votre sourire effondré / Vous me confiez / A vos poisons / ò mithridatisées // Et j'oppose à l'amour / Des images toutes faites / Au lieu d'images à faire¹⁴. » On devine derrière ces échappées des abîmes de mauvaise conscience : « J'ai été en proie il y a très longtemps à des hallucinations de vertus¹⁵. » Finalement, on demeure désorienté par ces faisceaux de contradictions ; ils nous renvoient à un constat d'incommunicabilité radicale. Même sincère et ardent, même clamé, l'amour reste par essence un doute. Il semble qu'il naisse de l'égoïsme constitutif de la nature humaine et qu'il y retourne après de longs itinéraires d'essais et d'erreurs...qui font la matière de centaines de pages d'Éluard.

Il évoque encore cette face sombre comme « le délice d'aller vers des êtres oubliés par des chemins inoubliables ». Il va jusqu'à la cruauté : « Et si je suis à d'autres, souviens-toi¹⁶. »

On retrouve la mort au bout de la durée. En tant que durée objectivement vécue, l'amour semble être un moyen de lutte contre le temps à l'échelle de la vie humaine. Tout est toujours à recommencer, comme une malédiction : « Ma mémoire est encore tout obscurcie de t'avoir vue venir et partir. Le temps se sert de mots comme l'amour¹⁷. »

¹¹ Les différents tableaux de dispersion ci-après ne retiennent que les termes employés par Éluard dans les poèmes mis en musique par Poulenc.

¹² Éluard, œuvres complètes, tome I, p. 163.

¹³ Éluard, œuvres complètes, tome I, p. 389-390.

¹⁴ Éluard, *Comme deux gouttes d'eau*, œuvres complètes, tome I, p. 412-413.

¹⁵ Éluard, œuvres complètes, tome I, p. 388.

¹⁶ Éluard, *Au défaut du silence*, œuvres complètes, tome I, p. 167.

¹⁷ Éluard, *La rose publique*, œuvres complètes, tome I, p. 422.

Fonctions de la poésie et éléments d'un art poétique

A) Quatre mises au point préalables

1 - La poésie d'Éluard appartient au surréalisme. Elle n'est pas tout entière enfermée dans l'obédience du credo surréaliste. Mais ce en quoi son originalité déborde le moule surréaliste est infiniment difficile à mettre en mots dans le cadre d'une présentation générale. On la trouvera évoquée plus en détail à l'occasion de chaque présentation d'œuvre.

2 - Ce qui suit est donc un concentré de ce qu'Éluard n'a jamais renié de la doctrine surréaliste de base dont il est un des fondateurs.

3 - Même s'il a donné les mains à quelques virulentes excommunications et participé à quelques échauffourées, Éluard reste presque un modéré. Si l'on cherche des diktats plus percutants, mieux vaut s'adresser directement au pape, André Breton, lequel avait au demeurant si peu de tendresse pour la musique que son opinion ne vaudrait guère ici.

4 - On ne retient que ce qui peut éclairer les poèmes que Poulenc a mis en musique.

B) Quatre fonctions de la poésie

La proclamation des fonctions de la poésie est aussi vieille que la poésie. La filiation est quasiment directe entre le poète prophète antique - le *vates* des latins -, le poète inspiré romantique, anglais ou allemand, notamment Jean-Paul et Novalis, prise ensuite en relais par Nerval puis Rimbaud en France, puis développée au cours du XIX^e et du XX^e siècles dans les écoles et courants qui se succèdent, et enfin définie et nommée surréalisme par Apollinaire. Le surréalisme est donc un de ces jalons.

1 - Fonction de révélation

Elle reprend la mission que les poètes romantiques allemands assignaient à leur art. Elle est articulée avec le fantastique et avec l'univers onirique. Rimbaud avait proposé l'image du « voyant » professionnel, par extension de la « bouche d'ombre » de Victor Hugo : elle est totalement assumée par les surréalistes. Ce n'est pas une valeur ajoutée, c'est la vie elle-même, qui ne devient vécue que lorsque le poète commence à la révéler, à la « dire ». Le poète hérite ainsi des droits et devoirs du démiurge et se donne en conséquence le titre de créateur. On trouve tout cela largement développé dans *Ralentir travaux*, dans *Notes sur la poésie* et dans le *Dictionnaire du surréalisme* (trois ouvrages édités en collaboration avec Breton), dans la conférence de Londres en 1936, *L'évidence poétique*, dans *Donner à voir*, etc.

2 - Fonction pédagogique

Les poètes devraient être des princes. « Nous sommes nécessaires¹⁸ », « Nous sommes obligés¹⁹ », proclame Éluard, s'appuyant sur la définition de Novalis : « La poésie est le réel absolu ». De là découle la fonction de lecture et d'interprétation de l'univers : « [Pour le poète] rien ne se décrit si bien que ce qui se connaît à peine. On ne découvre que ce qu'on ne connaît pas ». S'il est peu probable que Poulenc ait partagé tous les engouements des surréalistes, cette dernière observation, à la fois orgueilleuse et humble, a dû le séduire au fond de lui-même. C'est dans ce registre-ci que la poésie d'Éluard prête le plus à la musique, car elle laisse ouverte la porte à ce qu'elle a suggéré sans pouvoir l'exprimer entièrement.

3 - Fonction de libération

C'est l'éternelle lutte entre rationalisme et intuition qui resurgit, avec l'apport considérable du romantisme allemand. Alors qu'Apollinaire, célébrant le dépassement de la raison, avait écrit : « Ô Soleil, c'est le temps de la raison ardente », Éluard va jusqu' à la

¹⁸ Éluard, œuvres complètes, tome I, p. 541.

¹⁹ Éluard, œuvres complètes, tome I, p. 979.

repousser hors du champ de la poésie : « Un poème doit être une débâcle de l'intellect. Il ne peut pas être autre chose²⁰. »

D'où un combat sur deux fronts : la pleine utilisation des rêves et un *art de persuader* que n'aurait pas totalement désapprouvé Pascal.

Pour légitimer l'apport de la poésie dans une compréhension profonde de l'univers, Éluard cite Salvador Dali (« Le poète doit le premier pouvoir prouver ce qu'il dit ») et William Blake (« Ce qui est maintenant prouvé ne fut autrefois qu'imaginé²¹ »).

Mais ce qui a le plus enflammé l'imagination de Poulenc, c'est la communication constante qu'établit Éluard entre le monde réel et les rêves, bien au-delà de la pratique d'interprétation des rêves à laquelle tous les surréalistes se sont adonnés par hygiène mentale. Éluard théorise assez peu cette activité mais il la pratique naturellement. On peut presque définir le meilleur de son œuvre poétique comme une transgression méthodique, et méticuleusement observée, aller et retour, entre onirisme et état de veille en portant une attention toute particulière à tous les états intermédiaires du sommeil.

4 - Fonction morale et sociale

Elle est hautement revendiquée, et c'est là le point de friction le plus violent entre les communistes et les surréalistes, qu'il est inutile d'évoquer puisque Poulenc n'est jamais entré dans ce jeu. Elle vient en droite ligne de l'affirmation de Baudelaire, que les poètes portent en bannière : « le but de la poésie est la fin de l'iniquité ». Très tôt chez Éluard cette revendication est relayée par une attention sincère à la souffrance des petites gens, qui se réfracte vertigineusement dans les horreurs de la guerre. C'est le terrain de la plus authentique communion entre Éluard le communiste et Poulenc le catholique. C'est cette communion qui est illustrée par *Figure humaine* et *Un soir de neige*. Il est d'ailleurs étrange que ce registre de la compassion ait été si peu utilisé dans ses mélodies sur les poèmes d'Éluard.

C) Quatre aspects de l'art poétique d'Éluard

1 - Le flux naturel

La première caractéristique directement sensible de la poésie d'Éluard, c'est son souffle long. Éluard emploie spontanément des phrases longues, voire des périodes, et l'absence de ponctuation invite à tellement diminuer la durée des silences intermédiaires que la sensation de continuité s'étend parfois à tout un poème, par delà les coupures apparentes des strophes.

La redondance au sens propre, c'est-à-dire l'accumulation d'éléments qui participent au même effet de sens, est une des conséquences de ce souffle long. Poulenc en met en valeur un exemple éloquent dans *Plume d'eau claire* :

*Plume d'eau claire pluie fragile
Fraîcheur voilée de caresses
De regards et de paroles
Amour qui voile ce que j'aime.*

2 - Les pratiques de la métaphore

Le rapport d'un élément du monde décrit dans un poème avec d'autres éléments qui ne sont pas effectivement présents dans le champ de l'évocation fait la matière de presque tous les poèmes retenus par Poulenc.

On distinguera trois formes principales du discours métaphorique d'Éluard dans les présentations de mélodies :

- la comparaison proprement dite, où le terme propre et le terme figuré sont reliés expressément par une cheville (comme, de même, on dirait que, ressemble, etc.)
- la métaphore, qui les juxtapose, par exemple *une ruine coquille vide* ;
- l'image qui remplace le terme propre par le figuré.

²⁰ Éluard, œuvres complètes, tome I, p. 474.

²¹ Éluard, œuvres complètes, tome I, p. 535.

C'est l'image qui est de loin la pratique la plus usuelle chez Éluard. Or c'est ce qui fait la difficulté première de nombre de ses poèmes : la relation entre l'objet réel présenté et l'image qui lui est substituée n'est pas indiquée, et il n'est pas certain qu'on la retrouve, justement parce qu'Éluard ne souhaite pas qu'elle soit directement « donnée ». Il arrive ainsi que l'on doive regarder comme des objets juxtaposés - en apparence arbitrairement juxtaposés - des données du poème qui sont apparues associées dans l'imagination visionnaire du poète. En outre la structure mentale naturelle d'Éluard - telle qu'on peut parfois en surprendre la genèse dans des textes plus discursifs - fonctionne assez souvent par glissements successifs, d'images en images, à partir d'un même objet de la réalité vécue ou rêvée qui a servi de déclencheur, si bien qu'à la fin on se trouve face à des coexistences devenues objectivement hétéroclites. Il manque pour secourir l'esprit logique les chevilles qui aideraient à la reconnaissance, laquelle est justement proscrite par la conception de la poésie d'Éluard.

Aux yeux de Poulenc, cet espace d'incertitude est précisément la première condition de la mise en musique. On doit ainsi limiter toute ambition d'éclaircissement lorsqu'on présente une mélodie, et se rassurer comme on peut avec l'argument suivant : si le texte avait été plus clair, Poulenc ne l'aurait peut-être pas retenu pour la musique.

Mais la densité des substitutions de proche en proche peut aussi faire problème : *Une chanson de porcelaine* peut servir d'exemple : Poulenc rencontre ce texte en 1935 lorsqu'il emprunte au recueil *À toute épreuve* les textes des *Cinq poèmes de Paul Éluard* : elle est intercalée entre *Plume d'eau claire* et *Rôdeuse au front de verre*, qu'il met en musique immédiatement. Il ne se décide à la publier séparément qu'en 1958 ; c'est son adieu au genre de la mélodie - et pas seulement une œuvre qui n'est devenue la dernière que par le hasard de sa mort : il l'avait annoncé explicitement le 6 juin 1958 : « La seule personne qui pourrait peut-être me faire écrire des mélodies, c'est Denise Duval, dont le premier récital, à Bordeaux, m'a surpris et enchanté. Mais encore faudrait-il trouver le poète. Peut-être est-il plus sage de s'en tenir maintenant, pour elle et moi, au théâtre. *Good bye, my songs*, et sans rancune²² ! »

Pourquoi donc revient-il *in extremis* à ce texte, à l'occasion des quatre-vingts ans de sa vieille amie la cantatrice Jane Bathori ? Était-il en réserve ? Avait-il le remords de ne pas l'avoir mis en musique en 1935 ? Voulait-il saluer en même temps la mémoire d'Éluard ?

Si l'on scrute le texte - comme il est à peu près certain qu'il les scrutait tous lui-même - on se rend compte qu'il empile au moins trois couches d'images, empruntées au registre de la fragilité (*porcelaine / fragilité / nudité*), à la lumière rouge (*sang / rougir / loup*) qu'il oppose au noir, (*tunnel, nuit*) et au sens de la vue (*lumière / visuelle / image*), le tout reposant sur un fond de compassion envers la misère (*pauvre, nue, mendie*), brassé au présent (*tu sors*) entre le passé implicite du verbe « se souvenir » (*te souviendras*) et le futur de *je t'appellerai*. On peut peut-être expliquer la relative transparence que Poulenc donne *in fine* à ces vers isolés comme la volonté de sortir pour de bon d'un niveau de densité résolument ingérable.

En tout cas, quoi qu'il en dise en chœur avec ses amis surréalistes, Éluard ne se passe jamais des secours multiples de la rhétorique

3 - De l'oxymore ordinaire au renversement total des données

Le vieil oxymore, qu'on appelait naguère alliance de mots, n'est pas seulement une autre facilité rhétorique pour Éluard ; il correspond foncièrement à sa lecture de l'univers : par exemple les « étoiles noires » qu'on rencontre plusieurs fois dans ses ciels menaçants relèvent moins du clair-obscur que d'une conception de l'univers unifiée par une dialectique constante et quasi automatique qui exclut l'univoque. Il pousse si loin la coexistence simultanée des contraires qu'il en arrive à des renversements de significations qui égarent les tentations rationnelles, puisqu'une chose ou la sensation d'une chose est donnée en même temps que sa négation : *Une herbe pauvre* en est un bon exemple.

4 - La prosodie

Ce fut un souci constant pour Poulenc. Il convient de distinguer les traitements prosodiques que Poulenc fait subir aux textes qu'il met en musique pour la scène (et on est

²² Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, Paris, Cicero-Salabert, p. 61.

assez bien renseigné sur sa façon de faire, notamment pour *Dialogue des carmélites*) et les principes tacites qu'il se donne pour ses mélodies, moins visibles du dehors puisqu'on ne peut pas les rapporter à des faits dramatiques qui puissent les structurer. En outre ils sont *a priori* plus complexes parce que l'enjeu de tout un poème n'a que l'espace de quelques minutes, sans la ressource du développement dans la longue durée.

La difficulté générale que doivent surmonter tous les mélodistes français est la conséquence de la faible accentuation de la langue française, comparée à l'italienne, à l'allemande ou aux langues slaves. La langue française doit se passer du relief que donnent aux autres langues européennes l'opposition forte entre syllabes accentuées et syllabes atones, et entre voyelles longues et voyelles brèves. Cette difficulté générique condamne ainsi la mélodie française à être le plus souvent « savante », car il faut beaucoup de « savoir » et de savoir-faire pour compenser l'atonie naturelle de la langue : on n'entend donc pas en France chantonner Fauré, Ravel ou Poulenc comme on l'entend faire en Allemagne de Schubert ou de Dvořák en Tchéquie.

Pour autant qu'on puisse les isoler, on en montrera quelques procédés à l'œuvre dans telle ou telle présentation.

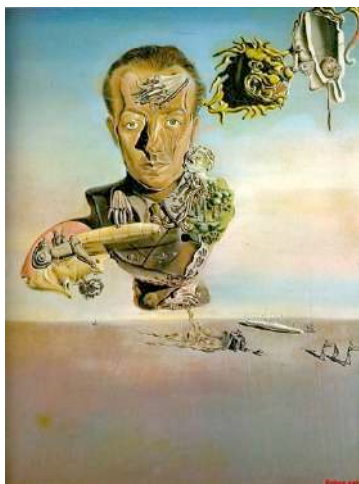
On trouve dans les recueils d'Éluard où Poulenc a puisé ses textes de nombreux exemples de prosodie bien fluide, « chantante » en soi, pourrait-on dire. Or il est apparemment étrange de voir Poulenc les boudier et leur préférer ceux où elle est plus déconcertante, parfois même aride, où le poète se laisse guider plus par les images que par les sonorités. Alors le musicien s'échine, se met au défi, sue sang et eau, et finit par remporter la victoire. On aura aperçu du nœud de la difficulté dans la déclaration de Poulenc à propos de *Rôdeuse au front de verre* des *Cinq poèmes d'Éluard*. Il y revient par deux fois, dans le *Journal de mes mélodies* et dans ses *Entretiens avec Claude Rostand* : « Je me souviens de ma joie lorsque j'ai trouvé la prosodie de *ses yeux s'ajourent, rien très fort*. Phonétiquement *s'ajourent* pouvait prendre figure d'adjectif. Je crois avoir évité cet écueil²³. »

« Pardon de mon immodestie... Dans un frémissant poème d'Éluard, *Rôdeuse au front de verre*, j'avais à mettre en musique *Ses yeux s'ajourent, virgule, rien très fort*.

C. R. - Ce n'est certes pas facile de prosodier ce pluriel du verbe ajourer qui sonne un peu ici comme s'il s'agissait d'une broderie à jours.

F. P. - L'instinct, Dieu merci, l'instinct seul, m'a fait trouver cet accent sur le temps fort, après un silence, qui rend toute équivoque impossible²⁴. »

On examinera la solution sur pièces. Mais pour une solution visible, combien échappent tout simplement parce qu'on n'aperçoit même pas le problème prosodique que pose chaque vers... et qu'on n'est pas soi-même compositeur.



Salvador Dalí : Paul Éluard

²³ Poulenc, *Journal de mes mélodies*, p. 20.

²⁴ Francis Poulenc ou l'invité de Touraine, 6^e entretien radiophonique, 8:17 min.

Éluard avait promis avant la fin de la guerre de publier un poème à la gloire de Poulenc. Il parut dans *De la musique et toujours* en 1946. Un fragment fut repris dans les *Lettres françaises*, le 7 février 1963, juste après la mort de Poulenc :

L'œil ouvert à l'aurore et sa première feuille
Comme au printemps la bouche et sa fleur de pêcher
L'œil à peine éveillé mais sur le point de rire
Tient entre ses paupières
La grande nuit le petit jour
La lampe éteinte et chaude et la première eau claire
Le premier rêve et le premier réveil
La nuit le jour sont renversés
Sablier du plaisir pour le doigt de la soie
Sablier du désir comblé par le délire
Et par le lourd devoir de la matière
Source solide broderie en profondeur
Un seul corps pour le jour et la nuit un seul corps
Pour la vie et la mort.
Francis je ne m'écoutais pas
Francis je te dois de m'entendre
Sur une route toute blanche
Dans un immense paysage
Où la lumière se retrempe
La nuit n'y a plus de racines
L'ombre est derrière les miroirs
Francis nous rêvons d'étendue
Comme un enfant de jeux sans fin
Dans un paysage étoilé
Qui ne reflète que jeunesse.

Dans une lettre du temps de guerre, de Vézelay, le 7 février 1942, il lui avait déjà dédié et recopié de sa main ce poème :

Les Excellents Moments, à *Francis Poulenc*
De velours et d'orange la maison sensée
D'argent détruit de cuir de planches
La maison accueillante

Quatre murs pleins de grâce et gravés à l'aiguille
Ouvrant leurs yeux visionnaires
Sous le front du plafond

Plantes et fleurs toutes à l'heure et gorgées d'air
De sève et de graines ardentes
La seule route de la force
Passe par notre repos

Sous la mousse du ciel notre toit nous accorde
Des mots légers des rires d'ambre
Et le chant d'un grand feu rêveur
Mûrit entre nos paupières.

Schéma de dispersion des termes de Paul Éluard

AMOUR

TENDRESSE

caresse

PARTAGE ←

→ SOLITUDE

← RECONNAISSANCE ← → REDÉCOUVERTE →

DÉSIR ← → OUBLI

FORCE

« *Ma force bouge dans tes bras*²⁵ »
« *Rien ne vaut le malheur d'aimer*²⁶ »

PEUR

« *les sombres étoffes de la peur* »

RÉVOLTE

« *Amour, ô mon amour, j'ai fait vœu de te perdre* »
« *Toute ma vie t'écarte* »

DÉSESPOIR

froid noir sanglots misère

VÉHÉMENCE → FOLIE

orage, ouragan

HONTE

« *le piège obscur des hontes* »

HAINE → VIOLENCE

épée

MORT

« *des kilomètres de secondes à regarder la mort exacte* »

↑
vers la tendresse

←
vers la mort

²⁵ Éluard, *Au défaut du silence*, œuvres complètes, tome I, p. 176.

²⁶ Éluard, *La loi somptuaire* in *La Vie immédiate*, œuvres complètes, tome I, p. 392.

Schéma de dispersion des termes de Paul Éluard

BLASON DU CORPS FÉMININ

« Femme tu mets au monde un corps toujours pareil / Le tien // Tu es la ressemblance²⁷ »
« La nudité de la femme est plus sage que l'enseignement du philosophe
Elle ne demande pas qu'on la considère »
[...] « Des broderies de chair, des fusées de mouvements²⁸ »
« Mon paysage féminin a d'autres nids [...] »
« Mon paysage féminin a tous les charmes²⁹ »
« Ta nudité lumière me dénude »

FRONT

« le front tête bondit sur l'eau comme une pierre
sur une voie troublée des sources de douleur »

VISAGE

YEUX

tempes, paupières, regards, prunelles, larmes,

« miroir », « le gouffre effrayant de tes yeux »

BOUCHE

lèvres, sourire

BAISERS

ÉPAULES

SEINS

CŒUR SANG

MAINS

VENTRE

Au premier coup d'œil, on voit que parmi les poèmes que Poulenc a choisis le corps féminin n'est évoqué qu'entre le front et les mains. N'apparaissent pas des éléments fortement lestés d'évocations érotiques, comme la chevelure ou les membres inférieurs, qui ne sont pourtant pas absents de la poésie d'Éluard. Les trois points d'accroche essentiels sont les yeux, la bouche et les seins, ce qui correspond d'ailleurs à la fréquence ordinaire des occurrences dans le reste de l'œuvre poétique d'Éluard.

²⁷ Éluard, *Facile*, œuvres complètes, tome I, p. 459

²⁸ Éluard, *Max Ernst*, in *La Vie immédiate*, œuvres complètes, tome I, p. 387

²⁹ Éluard, *Rien d'autre* in *La Rose publique*, œuvres complètes, tome I, p. 436

Schéma de dispersion des termes de Paul Éluard

LES ÉLÉMENTS

← de l'ombre vers la lumière →

AVEUGLE

CLARTÉ, LUMIÈRE

NUIT

SOIR

OMBRE, SOMBRE
OBSCUR, ÉTEINT, TÉNÉBRES

CIEL

SOLEIL
ÉTOILES

TRANSPARENCE

VITRE, VERRE

VOILE

NUAGES

ÉTOILES NOIRES
Les étoiles d'ébène sur des vitres luisantes

ARBRES, FORÊTS, BOIS
vert noir

BRANCHES, OISEAUX, PLUMES

« L'oiseau s'est confondu avec le vent / Le miroir d'un moment³⁰ »
« Un oiseau rit dans ses ailes / le monde est si léger³¹ »

HORIZON

VERDURE HERBE

TERRE SOL

PIERRE
NEIGE, EAU
noyer
RACINES

³⁰ Éluard, *Capitale de la douleur*, œuvres complètes, tome I, p. 195.

³¹ Éluard, *Les petits justes in Mourir de ne pas mourir*, œuvres complètes, tome I, p. 153.

Liste des œuvres vocales de Francis Poulenc sur des poèmes de Paul Éluard

Cinq Poèmes de Paul Éluard (1935) **FP 77**

1. Peut-il se reposer ?
2. Il la prend dans ses bras
3. Plume d'eau claire
4. Rôdeuse au front de verre
5. Amoureuses

Sept chansons (1936) **FP81**

- 2 - À peine défigurée
- 3 - Par une nuit nouvelle
- 4 - Tous les droits
- 5 - Belle et ressemblante
- 7 - Luire

Tel jour, telle nuit (1936-37) **FP 86**

1. Bonne journée
2. Une ruine coquille vide
3. Le Front comme un drapeau perdu
4. Une roulotte couverte en tuiles
5. A toutes brides
6. Une herbe pauvre
7. Je n'ai envie que de t'aimer
8. Figure de force brûlante et farouche
9. Nous avons fait la nuit

Miroirs brûlants (1938-39) **FP 98**

1. Tu vois le feu du soir
2. Je nommerai ton front

Ce doux petit visage (1939) **FP 99**

Figure humaine (1943) **FP120**

- 1 - De tous les matins du monde
- 2 - En chantant les servantes s'élancent
- 3 - Aussi bas que le silence
- 4 - Toi ma patiente
- 5 - Riant du ciel et des planètes
- 6 - Le jour m'étonne et la nuit me fait peur
- 7 - La menace sous le ciel rouge
- 8 - Liberté

Un soir de neige (1944) **FP126**

- 1 - De grandes cuillers de neige
- 2 - La bonne neige
- 3 - Bois meurtri
- 4 - La nuit le froid la solitude

Main dominée par le coeur (1947) **FP 135**

... Mais mourir ! (1947) **FP 137**

La Fraîcheur et le feu (1950) **FP 147**

1. Rayon des yeux
2. Le Matin les branches attisent
3. Tout disparut
4. Dans les ténèbres du jardin
5. Unis la fraîcheur et le feu
6. Homme au sourire tendre
7. La Grande rivière qui va

Le Travail du peintre (1956) **FP 161**

1. Pablo Picasso
2. Marc Chagall
3. Georges Braque
4. Juan Gris
5. Paul Klee
6. Joan Miró
7. Jacques Villon

Une Chanson de porcelaine (1958) **FP 169**