

L'IMPORTANCE DU MÉCÉNAT PRIVÉ DANS LA CARRIÈRE DE FRANCIS POULENC

La plus grande partie des matériaux utilisés dans les pages qui suivent proviennent de l'ouvrage de Myriam Chimènes : *Mécènes et musiciens -- du salon au concert à Paris sous la III^e République*¹. Tous les compléments, toutes les précisions dont, au cours de la lecture, on souhaiterait disposer s'y trouvent sous la forme la plus claire².

On a simplement organisé la présentation de ces institutions privées dans la perspective de la carrière de compositeur du seul Francis Poulenc.

POULENC ET LE BON USAGE DU MÉCÉNAT

Francis Poulenc s'est trouvé au bon moment à l'articulation de deux mondes, d'ailleurs parfaitement contigus à cette époque (entre la fin de la Deuxième guerre mondiale et le milieu des années 1920). Il n'eut jamais envers les salons l'attitude de méfiance de Claude Debussy ni même la discrète réserve de Maurice Ravel : au contraire, son milieu familial et le genre d'éducation qu'il avait reçu lui ont permis d'entrer de plain-pied dans le tourbillon des salons.

Son milieu social d'origine est du côté de la lignée paternelle un milieu de bonne bourgeoisie industrielle, entreprenante, active et relativement fortunée. Son grand-père Poulenc, d'origine aveyronnaise, est un des initiateurs de l'empire industriel connu aujourd'hui sous le nom de Rhône-Poulenc. Mais le père de Francis fut lui-même moins intéressé par l'industrie que ses frères et il s'investit - et investit - assez peu dans l'entreprise, si bien que sa famille, tout en vivant largement à l'aise, ne peut être tenue pour une famille de la haute bourgeoisie d'argent. On peut donc dire qu'à titre personnel Francis Poulenc reçut de son milieu familial moins de « fortune » qu'une exceptionnelle richesse d'excellentes occasions de rencontrer très jeune des personnalités et des groupes qu'on peut dire privilégiés.

Entre quinze et vingt ans, bien qu'il fût tôt orphelin de père et de mère, il se trouva tout naturellement en contact avec toutes sortes de gens qui devaient, comme on dit, «compter», pour son existence personnelle et pour la carrière dans laquelle il allait bientôt entrer, et précisément pour ce dont il avait besoin pour développer ses ressources de création. On peut dire sans exagérer qu'à la fin de la première guerre mondiale il avait pu fréquenter *tous* les artistes de la génération précédente, les musiciens bien sûr, mais aussi des peintres et surtout des poètes. Ce fut là le meilleur *placement* qu'ait pu faire la famille, notamment dans l'ascendance parisienne de sa mère, née Royer, grâce au vaste réseau de ses fréquentations diverses dans la capitale. Ce bon départ dans la vie ne fut heureusement pas trop gravement obéré par les décès précoces de sa mère puis de son père : il fut en effet recueilli par sa sœur

¹ Librairie Arthème Fayard, 2004

² Mentionnons également l'article de Myriam Chimènes « Poulenc and his Patrons – Social Convergences » dans l'ouvrage *Francis Poulenc : Music, Art & Literature*, sous la direction de Sidney Buckland et Myriam Chimènes, Ashgate, 1999, 409 p.

Jeanne, de douze ans son aînée, qui par son mariage avec André Manceaux, notaire, contribua à élargir encore le domaine des rencontres possibles... avec toutes sortes de gens qui avaient assez de ressources pour s'intéresser à autre chose que l'argent, donc pour être libre de s'ouvrir à la curiosité, à la pratique et même à la création artistiques.

Mise au point sur la fortune de Francis Poulenc

Pour autant jamais Francis Poulenc ne put se considérer comme un homme riche. Certes il ne fut jamais obligé de prendre un « état ». Certes il put jouir de nombreux loisirs. Certes il pouvait dépenser à sa fantaisie, sans trop compter. Mais lorsque, en 1927, il se décida à acheter à Noizay, près d'Amboise, une «propriété» bien à lui, une grande maison de maître vigneron, - mais pas un château -, il entra de plain-pied dans de véritables difficultés financières. La bâtisse avait bien besoin d'être remise en état ; Poulenc voulut l'installer avec un certain confort pour pouvoir y vivre sans soucis, car il avait élu ce lieu pour y travailler en silence et loin des tentations de la capitale, mais également pour y recevoir et y fêter ses amis. Tous les aménagements se révélèrent d'un coût supérieur à ce qu'il avait prévu. En outre, comme il détestait viscéralement la campagne, il voulut aussi donner à cette demeure originellement plantée entre des vignes une allure citadine, assez policée pour qu'il ne s'y sentît pas trop sévèrement sevré de ses paysages parisiens et que de sa fenêtre du premier étage il pût retrouver l'équivalent de ce qu'il apercevait depuis les combles de la rue de Médicis, son domicile parisien, et qui donnait sur le jardin du Luxembourg. C'est ainsi qu'il transforma une terrasse en un jardin à la française, avec parterres, obélisques et fontaines.

S'il avait été le bourgeois nanti que ses adversaires voulaient qu'il ait été, cette dépense aurait été digérée sans le moindre trac. Au contraire, la situation financière de Poulenc était si serrée qu'il fut à deux doigts d'être contraint de s'en défaire, et qu'il se mit tout de suite en quête d'un revenu fixe pour éponger les premières dettes et faire face d'année en année aux frais de l'entretien. Il redoutait comme la peste de passer des heures à donner des leçons particulières. Il songea un moment à exploiter ses dons de conférencier mondain. Un bon hasard voulut qu'il rencontrât un baryton qui cherchait un accompagnateur pour une soirée à Salzbourg, que ce duo d'occasion fonctionnât à merveille et que de cette soirée-là naquît un tandem qui travailla pendant vingt-cinq ans, et dont les revenus servirent à entretenir et à embellir le Grand Coteau à Noizay. Poulenc eut ainsi la chance de ne pas être détourné de son génie et de sa vocation de compositeur par des nécessités financières, mais peut-être son talent a-t-il été tourné de façon privilégiée vers le genre de la mélodie. On verra aussi un peu plus loin que l'absence d'une véritable fortune personnelle le conduisit à travailler dans la proximité des salons mondains, et que la «clientèle» particulière de ces salons a elle aussi contribué à cultiver et même privilégier le genre de la mélodie dans sa production.

Ce petit détour historique n'a valeur que de démonstration : il ne s'est agi que de faire le départ entre une supposée fortune purement financière et la richesse réelle héritée de sa double ascendance (la bourgeoisie industrielle des Poulenc et la grande bourgeoisie des professions libérales des Royer), c'est-à-dire la possibilité d'entrer dans n'importe quel milieu qui s'intéresse à l'art.

Les circonstances personnelles de ce début de carrière et les relations qui lient Francis Poulenc au milieu du mécénat n'ont rien d'exceptionnel pour un musicien français : c'est ce qu'ont connu avant lui les autochtones Gabriel Fauré, Claude Debussy et Maurice Ravel, de même que les Russes qui travaillent en France à la même époque, Serge Prokofiev et Igor Stravinsky, notamment grâce au truchement puissant et inventif de Diaghilev, patron des Ballets russes. Leur point de ralliement, ce sont les grands salons mondains de Paris. Très rares sont en effet les musiciens professionnels y ont à leur disposition une fortune familiale : Ernest Chausson fait en effet exception.

On ne peut pas tenir exemplaire le cas de Francis Poulenc. Mais il éclaire de façon particulièrement visible le fonctionnement des milieux artistiques au début du XX^e siècle. En effet, Poulenc n'a jamais vécu comme une servitude la situation qu'il a trouvée toute prête, presque idéalement adaptée à son caractère, situation finalement assez peu contraignante et suffisamment ouverte pour qu'il ne se sentît jamais enfermé dans un milieu trop étroit. Les salons étaient un de ses biotopes, tout comme le Paris des grands boulevards, comme Montmartre et comme la banlieue des bords de Marne.

En outre, la pente naturelle de son tempérament le portait à la fidélité, et tout naturellement les mécènes qui l'avaient aidé dans ses premiers essais sont devenus des amis et très souvent des confidents.

Le passage de Poulenc dans les salons de ces grands mécènes permet de déchiffrer sans préjugés le statut très particulier du mécénat musical et ses différentes formes.

BRÈVE HISTOIRE DU STATUT PARTICULIER DU MÉCÉNAT MUSICAL EN FRANCE

Pris sous la forme déjà corrigée qu'en a connue Poulenc de 1920 à 1960, il dessine en creux la situation historique de l'art de la musique entre le siècle de Louis XIV et le milieu du XX^e siècle. Le mécénat privé apparaît en effet comme un substitut, voire un palliatif, à une action publique déficiente et dans certains domaines totalement inexistante.

Considéré dans ses avatars historiques, le mécénat musical de la III^e République peut être tenu pour la nécessaire résurgence des diverses formes de soutien que le pouvoir royal avait jadis accordées aux métiers de la musique sous l'Ancien régime.

La place de la musique dans les arts sous l'Ancien régime

.En effet, si l'on observe l'activité musicale en France entre le début du XVII^e et la fin du XVIII^e siècle, on voit qu'elle est en quelque sorte la résultante de trois caractéristiques du régime monarchique français : le principe de la monarchie absolue étendu à tous les domaines de l'activité, le centralisme colbertien et la prééminence de la religion catholique en tant que religion d'État.

Tout part de Versailles ou de Paris ; tout ce qui naît ailleurs en France est aspiré par la capitale ou bien condamné à végéter dans le silence de la province et souvent à y périr. C'est en effet à la Cour que se décide le bon goût, et la Cour suit toujours ou précède le goût du roi. Comme il n'est possible d'exercer un métier de musicien qu'en étant titulaire d'une pension royale ou d'un poste officiel, c'est le pouvoir central qui gère la profession jusque dans ses détails ; on ne peut en effet survivre autrement dans les métiers de la musique, sauf à consentir à mourir de faim en faisant de la musique pour l'amour de l'art.

Autre caractéristique, toutes les formes de la musique, que ce soit à la chambre, à la scène ou à l'église, sont structurées par le primat absolu du spectacle : à la Cour la musique est l'alliée, et assez souvent la servante, de la danse, dans le cadre d'un spectacle où l'élément visuel dicte ses lois à l'élément sonore. Les modèles les plus prégnants de création musicale sont, de Lully à Rameau, l'opéra et l'opéra-ballet. Le coût global des représentations fait que le public de ces spectacles, lorsqu'ils passent de la Cour à la ville, ne peut être qu'un public fortuné, dont les modèles de goût sont inévitablement imprégnés par ceux de la Cour. La musique de chambre obéit elle aussi à des modèles dont les canons ont été fixés dans l'entourage du roi, et il faut également de solides revenus pour s'attacher des instrumentistes et des compositeurs de qualité dans ce domaine.

À l'église la situation n'est pas très différente, puisque la religion catholique telle qu'elle s'est développée après la Contre-Réforme est également fortement marquée par la

fonction édicatrice du spectacle : là encore la musique et particulièrement les formes baroques qu'elle a adoptées sont tributaires de ce qui doit s'imposer à l'esprit par l'œil. Ceci ne signifie pas, bien entendu, que les grands musiciens français aient été empêchés de donner le meilleur d'eux-mêmes

La rupture de la Révolution

Ce resserrement extrême de la création musicale autour des goûts apparemment fermés d'une Cour trop portée vers le spectacle considéré comme divertissement (même au sens pascalien du terme) explique en partie la fragilité de tout l'édifice. Il était prévisible que la Révolution emporte tout le système de la création artistique versaillaise avec l'effondrement de l'Ancien régime. On voit bien que, après la mort de Jean-Philippe Rameau, la musique française se tait jusqu'à Hector Berlioz. C'est alors à Vienne que se crée l'essentiel de la musique européenne. Les formes musicales de l'Ancien régime garderont pendant deux siècles auprès du public français l'étiquette quasi infamante de musique pour perruques poudrées. Les arts de la musique sont indistinctement réprouvés au titre de manifestations d'aristocrates obsolètes. Le préjugé n'a pas tout à fait disparu : c'est souvent au Royaume-Uni ou aux États-Unis que de grands interprètes font revivre les chefs-d'œuvre des XVII^e et XVIII^e siècles français.

Mouvement de mauvaise humeur contre les impasses de la III^e République.

La III^e République, au moment où elle veut établir solidement son nouveau régime par l'éducation, retrouve ces mêmes positions systématiquement antiaristocratiques. Par fidélité à l'héritage des Encyclopédistes et surtout de Condorcet, les législateurs ne laissent que la portion congrue à l'enseignement musical, au motif qu'il favoriserait subrepticement la résurgence dangereuse d'une forme d'élitisme d'Ancien régime. Toutefois les grands bourgeois éclairés qui prennent ces mesures participent tous à titre privé de cet héritage culturel. Faute d'un tuf suffisant en matière de pratiques musicales, qui n'est ailleurs que la conséquence de la politique d'éradication des pratiques musicales après la Révolution, l'école de la République fait l'impasse sur l'éducation musicale. On la soupçonne de tendre à restaurer des valeurs inégalitaires par la persistance de pratiques déclarées élitistes.

Cette politique s'ancre sur une méfiance prudente envers tout ce qui n'est pas vérifiable par la raison dans le corpus des connaissances conçu pour conduire chaque citoyen à la liberté et à la pleine maîtrise de son propre destin. Dans cette mesure on peut dire que le pari de Jules Ferry et de ses amis républicains a été tenu au-delà de ce qu'ils avaient probablement eux-mêmes souhaité. La France est devenue délibérément un pays de sourds. La musique est tenue pour un art de perdre son temps sans bénéfice pour la raison et le progrès. Le préjugé est toujours vivace, particulièrement à l'Université. L'écart sidéral entre la meilleure pratique imaginable au cours de l'heure hebdomadaire d'enseignement musical au collège et le délire des programmes de l'agrégation établi pour en recruter les maîtres les plus éminents est un objet de curiosité.

Toutefois cette interdiction ne voulait protéger que le bon peuple contre les venins de la culture aristocratique. Les mêmes gouvernements maintiennent et subventionnent l'Opéra et le Conservatoire. On ne doit donc pas s'étonner que ces deux institutions soient aussi conservatrices : c'est la mission qu'on leur a donnée. Le niveau de fortune dont on doit disposer pour fréquenter l'opéra, par exemple, exclut que ce mode d'expression puisse avoir aucun effet délétère sur les gens du peuple. Ce n'est le cas ni en Italie, ni en Russie, ni en Allemagne, ni...

C'est ainsi qu'on peut aller à l'Opéra pour se protéger de la musique !

Heureusement les conservatoires locaux continuèrent de former de jeunes générations, avec certes de biens faibles moyens. Mais former des professionnels de la musique ne suffit pas à développer un public suffisamment éduqué pour la recevoir.

On mesure la spécificité française lorsqu'on la compare à la pratique quotidienne des pays de langue allemande et des pays de culture slave. Là la pratique musicale, qu'il n'est pas suspecte de tares anciennes, est une chose courante dans tous les milieux. Les chorales locales, les ensembles instrumentaux amateurs préparent tout naturellement un public pour les orchestres locaux et les Opéras de répertoire des villes moyennes. En France au contraire en dehors de l'école, où la musique est toujours réduite à la portion congrue, en vertu du bon principe qui veut que les métiers de la musique demandent un long apprentissage, que c'est donc l'affaire des conservatoires et qu'il importe surtout de couper toute communication entre ce que chacun est censé en apprendre à l'école et les hautes exigences de l'enseignement spécialisé, on n'a pas de public, ni populaire, ni mélangé, ni seulement de bonne volonté. En laissant se creuser ce vide, on laisse le goût de la musique se naître ici et là, au petit bonheur, donc on l'abandonne, sciemment ou par incurie institutionnelle à ceux qui en ont reçu au moins une teinture ou qui sont restés marqués par quelques fortes impressions de jeunesse... Pour l'essentiel, on a reconstitué le public que l'on voulait modifier.

La méfiance des institutions publiques dessine en creux la place du mécénat privé

Cette politique a eu pour première conséquence de créer un vide institutionnel autour de la pratique musicale. Comme malgré tout ce vide ne peut pas empêcher que naissent en France de grands compositeurs et des interprètes de qualité exceptionnelle, la place restait vacante. Ce furent les mécènes qui, tout en cultivant les arts plastiques et la poésie, comprirent que l'on ne pouvait pas conserver à la France la place éminente qu'elle s'était donnée dans tous les arts au début du XX^e siècle en négligeant la musique ou en faisant comme si elle n'était qu'un art mineur, une pratique secondaire réservée aux jeunes filles oisives de la bourgeoisie, considérée donc comme une héritière des futiles divertissements de Cour. Les initiatives du mécénat privé ont ainsi tout simplement occupé une place vacante en créant une institution de substitution pour que la France ne soit pas définitivement affectée d'une déficience par asphyxie des compositeurs. On constate en effet que, dans le domaine de la musique, le premier souci d'un mécène n'est pas de faire jouer pour quelques privilégiés des œuvres qu'il aime, mais avant tout de donner des occasions aux jeunes compositeurs de se faire entendre en leur épargnant en partie les inconvénients de la pauvreté.

LE STATUT ET LES RESSOURCES DU MÉCÉNAT MUSICAL À PARIS ENTRE 1910 ET 1950

Ces deux dates extrêmes ont été retenues en fonction de la carrière de compositeur de Francis Poulenc. N'oublions pas que l'activité des salons avait commencé dès la chute du Second empire : c'est grâce à leur entree que Gabriel Fauré, Claude Debussy et Maurice Ravel se sont fait connaître.

☛ 1910 : à 11 ans Poulenc ne fréquente certes pas les salons. Mais on n'en parle sans cesse dans le milieu familial. Certains habitués de ces salons fréquentent aussi la famille Poulenc. Les portes d'entrée lui sont ainsi presque naturellement ouvertes dès la sortie de l'adolescence.

☛ 1950 : Poulenc reste en relations suivies avec les salons des Jean de Polignac et des Noailles; mais son activité créatrice a déjà largement débordé le cadre français, et à plus forte

raison celui de Paris. Les attaches qu'il conserve sont de nature plus amicale que professionnelle, fortement marquées tantôt de gratitude et tantôt de nostalgie.

Lorsque, peu après la guerre de 1914-18, Poulenc se laisse doucement aspirer par le salon de la princesse Edmond de Polignac, il a la chance de bénéficier d'une conjonction exceptionnelle de fortune, de talents et de notoriété, qui marque d'ailleurs la fin du grand mécénat musical français. Ce milieu est, pourrait-on dire, consubstantiel à son activité créatrice : on ne peut ni dire que Francis Poulenc ait été marqué en profondeur - encore moins dévoyé - par ce milieu. Mais on ne peut pas davantage prétendre que la prédominance de certaines formes, au moins avant le milieu des années 30, soit tout à fait indépendante des rencontres avec les autres artistes marquants de ce temps ni par les formes de l'enthousiasme que ces œuvres de jeunesse ont suscitées dans ce milieu naturellement porté à recevoir la nouveauté comme la chose du monde la plus digne d'être espérée.

Conjonction de la fortune, de la notoriété, de la pratique artistique, du talent et d'une culture largement ouverte à tous les arts

La fortune

C'est un ingrédient nécessaire : elle permet de financer directement des exécutions privées, de soutenir financièrement des exécutions publiques et, dans le meilleur des cas, de passer commande auprès de jeunes artistes, notamment à un moment de leur carrière où ils ne peuvent pas compter sur des droits d'auteur substantiels.

C'est une fortune héritée, amassée par l'ingéniosité et l'énergie d'entreprise des générations précédentes. Du point de vue d'Harpagon, on pourrait insinuer que la génération mécénale dans une filiation, c'est le moment de la dilapidation. La disposition de cette fortune est perçue chez la plupart des grands mécènes de cette époque comme un devoir moral, quasiment civique, de mettre ses ressources héritées des générations précédentes au service des arts contemporains. En ce sens, elle retrouve spontanément les pratiques et les vertus des grands protecteurs des arts de la Renaissance.

La première traduction de ce devoir est d'être capable et éclairé, donc de commencer par se donner dès l'enfance une formation artistique poussée, qui peut les conduire, lorsque les dons naturels prennent assez tôt le relais, à être eux-mêmes des artistes créateurs, ce qui permet de se situer de plain-pied avec les génies qu'ils pourront distinguer et aider. Le plus grand mérite de cette attitude et des efforts qu'elle a demandés est que le jeune poulain ressent l'intérêt qu'on lui porte comme un échange entre créateurs et non pas comme l'annonce polie d'une situation de dépendance, ne serait-ce qu'au nom d'une gratitude spontanée. Le jeune artiste créateur est de cette façon pris par la main par un aîné, à ceci près qu'il a le bras plus long qu'un simple confrère, et qu'il ne peut en aucun cas se mettre en position de rivalité artistique.

Ce qui distingue le mécénat musical de l'activité que les mêmes mécènes déploient envers les peintres est que le placement est toujours à fonds perdus. Avoir lancé un chef-d'œuvre de la musique dans son salon ne rapporte que la gloire et l'estime des générations suivantes. Il ne peut se glisser ici le moindre soupçon de spéculation. On peut faire fortune, avec toutefois le nombre de décennies de recul que demandera l'évolution du goût, en se faisant le thuriféraire d'un peintre. Un Manet prend de la valeur. Des manuscrits ou des éditions originales dédiées, des jeux d'épreuves, etc. se chargent d'une valeur bibliophilique. Un concerto n'est jamais un placement. L'acte est pur.

Le nom, le renom personnel, la notoriété d'une grande famille aristocratique

Ce sont les conditions facilitatrices de l'activité de promotion d'un grand mécène. Elle permet entre autres d'accéder à la notoriété éditoriale, d'être reçu sans difficultés préjudicielles dans des institutions de concert. L'entregent du mécène, en ouvrant large les portes, accélère les débuts de carrière. Le mécène du début du XX^e siècle est la préfiguration d'un agent de communication moderne. Si naturellement doué qu'il soit, ses apprentissages précoces lui ont donné assez de profondeur, de recul et de perspective d'avenir pour le persuader qu'à lui seul il ne peut embrasser tout le champ de création qu'il est censé aider. Il se tourne alors spontanément vers des professionnels, vers des spécialistes reconnus dans leur domaine de prédilection. Ce sont le plus souvent de grands interprètes pédagogues. C'est ainsi que circulent entre les grands salons de cette époque celles et ceux qui sont reconnus comme de grands maîtres par les jeunes protégés : les pianistes exceptionnels que furent les pianistes Blanche Selva et le propre professeur de Poulenc, Ricardo Viñes, la vedette internationale du clavecin moderne Wanda Landowska et la très savante Nadia Boulanger, à la fois musicologue, exploratrice des maîtres du passé, qui était au tournant du siècle ou bien ignorés ou, pire encore, méconnus et trahis. Ces grands relais ne sont pas seulement des cautions pour les mécènes, ils sont d'abord de fortes personnalités, avec au moins assez d'autorité pour respecter le libre développement des jeunes personnalités élues par les mécènes. Sachant s'entourer de ses grandes figures, le mécène, si versé qu'il soit à titre personnel dans tel ou tel art, met ses pupilles à l'abri des tentations de complaisance : en se plaçant lui-même derrière la forte personnalité artistique de tel ou tel de ces brillants et irrécusables « conseillers », il met en sourdine ses propres goûts et ses propensions personnelles : il laisse à ses protégés toute latitude pour inventer et de développer leur propre langage.

Le professionnalisme

Tous les grands mécènes ont été de remarquables professionnels de la musique. Ils ont mis leur point d'honneur à se faire eux-mêmes exécutants de première force. À l'instigation de Ricardo Viñes par exemple, qui est leur modèle en science musicale, ils ont poussé si loin leur maîtrise qu'ils sont capables d'échanger d'égal à égal avec un créateur. La princesse Edmond de Polignac était une virtuose au piano et à l'orgue et, même sans le secours de Nadia Boulanger, elle pouvait discuter avec Poulenc du bien-fondé de telle ou telle disposition d'écriture dans une œuvre qu'elle aurait à interpréter. De même sa nièce, Marie-Blanche de Polignac, aurait pu faire une carrière professionnelle de pianiste ou de chanteuse : elle est d'ailleurs l'une des interprètes du groupe vocal et instrumental dirigé par Nadia Boulanger, qui avait entrepris de faire connaître quelques-uns des madrigaux de Claudio Monteverdi, gravés sur disques en 1937, pour faire plaisir à son mari Jean, qui tenait à conserver la trace de la manière dont sa femme chantait le *Lamento della ninfa*. Enfin ce sérieux, ce goût du travail approfondi ce respect du fini que mérite le public, même si c'est le public restreint et ordinaire de leur salon, tisse des relations de respect professionnel entre le protecteur et le protégé : ils ont en commun l'exigence du travail bien fait, et cette exigence efface dans leurs relations tout risque de condescendance.

L'ouverture sur toutes les formes d'expression artistique

Un mécène efficace se doit aussi d'être *polyvalent* : celle et ceux qui aidèrent le mieux Francis Poulenc s'intéressaient tout autant à la peinture, au théâtre et à la poésie vivante. Ils savaient bien que c'est ce brassage et les contiguités entre toutes les œuvres qui naissent à peu près en même temps qui étaient pour chacune d'elles dans son genre le ferment d'excellence. Il est d'ailleurs fort possible que cette ouverture culturelle large ait confirmé Poulenc dans le goût profond qu'il avait pour la peinture et dans le culte qu'il portait à tous les poètes contemporains. Elle l'a en tout cas encouragé dès le départ à garder vivantes des passerelles entre les mots, les sons et les nuances de coloris. Cette foi dans la force de la transversalité, Poulenc l'apprend très jeune en écoutant ses grands protecteurs. Et c'est bien parce que, lors de la composition des *Sept répons des ténèbres*, faute de pouvoir encore s'adresser aux grandes

Polignac, toutes deux disparues, qu'il se tourne vers le témoin impliqué de ces temps d'apprentissage que demeure à jamais Pierre Bernac pour lui confier comment il sort de longs mois de trances créatrices : «Je croyais que ce serait selon Mantegna, et c'est selon Zurbaran». Il y a derrière ces quelques mots une densité d'apprentissage qui doit l'essentiel aux mécènes de ses débuts.

Du soutien apporté aux "refusés" au snobisme

Les salons ne se sont pas contentés de s'installer sur les friches des institutions publiques. Comme il leur était évident que ces institutions ne faisaient que favoriser le conservatisme le plus dangereux à une époque où commençait pourtant à surgir un puissant besoin de renouveau, notamment après le conflit de 1914-18, leur tâche essentielle - on pourrait dire leur mission - fut d'aller bien au-delà de la concurrence entre l'art officiel et l'art vivant. Leur sens aigu du mouvement de l'histoire eut tôt fait de les convaincre qu'ils devaient s'engager dans une activité au moins aussi visible que celle des grandes institutions (salons officiels, saisons d'opéra, grands concerts dominicaux, etc.). Il fallait faire pièce à cette pesanteur. Le soutien que la génération de mécènes avait apporté de la fin du XIX^e siècle à la première guerre mondiale leur avait démontré que, si l'on voulait avoir en musique de dignes successeurs à Fauré, Debussy, Ravel, Roussel, etc., il fallait bien faire du bruit autour des jeunes gens très remuants qui cherchaient à se faire connaître. L'entreprise était plus délicate pour la musique que pour la peinture. Les mécènes ne disposaient d'aucune structure permanente équivalente à un « salon des refusés ». Leur action devait être plus diffuse, plus fragmentée. C'est ainsi que dans le domaine de la musique et en partie dans celui de la littérature il fallait, en plus des grandes opérations médiatiques comme les saisons des Ballets russes, une activité continue faite de petits événements successifs.

Cette prise de conscience réorienta l'activité des salons au début des années 1920. La fréquence de ces manifestations excluait un investissement trop coûteux. Le plus souvent on donnait les œuvres nouvelles entre *happy few*. Cette situation entraîna peu à peu les habitudes de « petits clans ». On passe de cette façon de la curiosité envers des choses nouvelles à une forme de snobisme. Mais ce snobisme n'est pas affiché comme signe de reconnaissance par exclusion du grand public : il est somme toute la conséquence de la vocation de révélateur qui définit le métier de mécène. En effet il n'est pas imaginable de tirer un trop vaste public tellement habitué à se retrouver en pays de vieille connaissance ; il faut commencer par tirer un public forcément « choisi » et réellement amateur de nouveautés et de création vivante.

La meilleure métaphore du snob est celle de la locomotive : il se donne à tâche d'entraîner ceux qui hésitent encore à accepter la nouveauté pour ce qu'elle est, à un moment où personne ne peut décider si c'est une voie d'avenir ou bien un cul-de-sac. Tout vrai snob prend toujours un risque. Le mécène éclairé, qui s'appuie sur eux pour ouvrir le champ de ses investigations, fait sans cesse des paris. Le vrai courage est de ne pas se laisser décourager par une erreur d'appréciation. D'ailleurs ce n'est jamais dans les semaines et les mois qui viennent que la nouveauté réelle d'une œuvre se laisse déceler. La sagesse du mécène consciencieux et organisé suppose qu'il étale délibérément son activité sur le temps moyen, car c'est à cette seule aune qu'il gère les trajets de sa locomotive sur les nombreuses voies de triage qu'il ne regarde que de loin. À ce titre le snob mérite autre chose que les quolibets des suiveurs, et plus encore des amateurs de choses rebattues et trop bien balisées.

On voit bien qu'il n'y a pas de rupture nette entre le souci de donner leur chance à de jeunes talents et les formes les plus connues du snobisme. Au bout de combien de réauditions un amateur sincère peut-il être certain qu'il est passé d'une première curiosité par entraînement collectif à un plaisir pur de tout effet mondain ? Ce n'est pas parce que ce sont les engouements collectifs qui se succèdent, et parfois se jettent d'un extrême de bruyante adhésion à l'extrême opposé de détestation outrée. Il suffit d'observer les sincérités successives de grands artistes, à commencer par Fauré et Debussy, qui furent pendant de longues années de fervents sectateurs de Wagner, avant de faire tout autre chose pour échapper à ce qui avait agi sur eux comme un sortilège.

Sur ce chapitre, Proust nous donne des repères de lecture toujours vrais. Madame Verdurin échappe, de plus en plus à mesure que l'on avance dans la *Recherche*, à la mise en boîte au premier degré de *Du côté de chez Swann*.



Avant d'entrer dans le détail des particularités de chacun des quatre salons où Poulenc fut le plus assidu, il convient, pour ne pas fausser les perspectives au départ, de tenir compte de la vitalité propre des milieux musicaux : les jeunes musiciens de l'immédiate après-guerre se faisaient entendre dans des lieux fréquentés par d'autres artistes où ils se rencontraient entre eux, avec des ressources financières certes limitées, mais avec des pratiques d'organisation efficaces. Il existait dans Paris à cette époque, en dehors des grandes salles de concert, comme Pleyel et Gaveau, un bon nombre de petites salles, (la salle des Agriculteurs, celle de la rue Huyghens, etc.) souvent inconfortables et mal adaptées à ce qu'on y voulait faire. Très tôt, les membres des salons et les mécènes eux-mêmes prirent l'habitude de s'y rendre, certains d'y trouver une matière neuve dont ils étaient friands. Ils faisaient métier de passeur.

LE SALON DE LA PRINCESSE EDMOND DE POLIGNAC

De tous les grands salons que Poulenc a pu fréquenter au cours de sa carrière, celui de la princesse est le plus anciennement établi. C'est une véritable institution qui fait les réputations, presque toujours avec un goût très sûr et une prescience subtile de ce que peut donner dès ses premières œuvres un véritable artiste, et qui peut ensuite guider son évolution pour aller à l'essentiel sans se perdre dans d'inutiles culs-de-sac. Lorsque, juste après sa démobilisation, Poulenc y pénètre pour la première fois en 1919, la princesse a 54 ans. Il a dû ressentir un effroi sacré à entrer dans ce temple de tous les arts. Ceci marquera définitivement ses relations avec la princesse Edmond de Polignac : il ressentira au fond toujours une révérence admirative et bien élevée envers cette grande dame. Sa timidité et sa nonchalance juvénile ne se trouvaient certainement pas rassurées par le contact direct mais impérieux de la princesse

Elle était née, en 1865, Winaretta Singer, d'une mère française, Isabelle Boyer et du célèbre industriel de la machine à coudre moderne dont l'invention est quasiment devenue un nom propre. Dès que sa mère, après la mort prématurée de son mari, revient en France, elle tient salon au 27 de la rue Kléber, où elle se montre une adepte passionnée du grand répertoire classique, y compris des œuvres toujours réputées «incompréhensibles» du vieux Beethoven. Pour son quatorzième anniversaire la jeune Winaretta, que tout le monde appelle Winnie, obtient comme cadeau surprise une interprétation à domicile du quatorzième quatuor, en *ut* dièse mineur, de Beethoven, celui-là même que Proust se faisait souvent jouer pour lui seul dans l'appartement où il vivait cloîtré.

C'est d'abord vers la peinture qu'elle se tourne dès son arrivée en France pour acquérir une technique professionnelle. Très vite elle rencontre les grandes personnalités d'Édouard Manet, de Berthe Morisot, d'Edgar Degas et de Claude Monet. Elle y acquerra une maîtrise telle qu'un marchand de tableaux voulut quelques années plus tard lui acheter une de ses œuvres qu'il attribuait sans hésiter à Manet. Puis avec la même énergie elle se mit à vouloir maîtriser tous les ressorts de la musique. C'était une très bonne virtuose au piano et à l'orgue. Elle avait travaillé ce dernier instrument avec les maîtres de la fin du XIX^e siècle, Guilman et Gigout, puis après 1925 elle continue de se perfectionner auprès de Nadia Boulanger. Si c'est par hasard qu'elle a rencontré Gabriel Fauré en villégiature à l'âge de 15 ans, ce n'est pas par

hasard que tous les grands artistes de son temps se sont rencontrés dans ses salons. Elle donne dans l'engouement wagnérien et se rend à Bayreuth une première fois en 1882 en compagnie de Gabriel Fauré et d'André Messager et l'année suivante avec sa mère et Emmanuel Chabrier. Ces pèlerinages font partie de ce qu'elle considère comme le nécessaire approfondissement nécessaire à une totale compréhension de la musique, c'est-à-dire au fond tout le contraire d'un snobisme.

En 1887 elle se marie avec le prince de Scey-Montbéliard. Cette union lui donne la clef pour entrer dans le grand monde, maintenant qu'elle s'est donnée les moyens d'y jouer un rôle décisif. Elle s'installe à l'angle de l'avenue Henri Martin et de la rue Cortambert (actuellement avenue Georges Mandel et rue du pasteur Boegner), y aménage un atelier et une salle de concert. C'est là que viendront souvent les musiciens qui comptent au tournant du siècle, Vincent d'Indy, Emmanuel Chabrier, Ernest Chausson, Gabriel Fauré puis Claude Debussy et Maurice Ravel. On y voit avec eux tous les grands impressionnistes et les hommes de lettres les plus célèbres. Le divorce est prononcé en 1891 suivi de l'annulation du mariage de Rome puisque l'union n'a pas été consommée.

Elle épouse alors le prince Edmond de Polignac, qui a 30 ans de plus qu'elle, un des fils du prince de Polignac l'ancien ministre ultra de Charles X. C'est déjà un musicien professionnel formé au conservatoire et bientôt vice-président de la Schola Cantorum auprès de Vincent d'Indy. Ce mariage formel (le Tout-Paris sait que ce sont deux homosexuels notoires) ouvre la deuxième période d'activité commune de mécènes.

Leur conception du mécénat s'est bâtie et définie sur des bases extrêmement solides : ils considèrent que le grand répertoire classique, qu'ils maîtrisent d'ailleurs parfaitement, est suffisamment servi par les quatre grandes associations de concerts dominicaux parisiens. Il leur appartient donc de promouvoir, aux deux extrémités de ce corpus bien établi, la résurrection de la musique ancienne et la promotion des musiques nouvelles. Ils avaient compris que leur vrai rôle de mécène revenait à utiliser les ressources d'entraînement que constituait leur réputation de grands connaisseurs pour inspirer le goût de l'effort à tous ceux qui accepteraient de les suivre : l'exemple de leur dévouement passionné à la découverte de ce qui n'est pas rebattu devait tirer dans le même sens ceux qui faisaient confiance à leur culture. Les premiers, ils firent sentir à leurs amis que ce qui dérange d'abord et veut qu'on consente un effort initial est le plus sûr moyen d'élargir les connaissances et les goûts de chacun.

Dans cette sorte de mission d'évangélisation artistique, ils opposaient les effets attendus du snobisme aux routines de la mode : de même qu'il n'est pas évident d'entrer dans la logique de construction et dans l'espace harmonique d'un madrigal de Monteverdi ou d'une triple fugue de Jean-Sébastien Bach, de même il faut se mettre en situation d'accueil pour entendre la première exécution d'une œuvre née de la veille. C'est dans cette optique d'ouverture aux extrêmes que le couple rassemble autour de lui des compétences exceptionnelles : à côté des brillants Gabriel Astruc et Serge de Diaghilev, la science profonde et la passion de la découverte de deux grandes dames, Wanda Landowska et Nadia Boulanger. En outre, ces grandes artistes reconnues de tous les compositeurs forment une excellente interface entre mécènes et créateurs.

C'est la mort du prince en 1901 qui met fin à leur collaboration étroite dans tous les domaines. Après ce décès, Winaretta consacre d'abord beaucoup de temps à faire interpréter les compositions de son défunt mari. Elle fait bientôt raser l'hôtel de l'avenue Henri Martin pour le remplacer par le bâtiment que l'on connaît aujourd'hui, et qui abrite la Fondation Singer-Polignac.

Par la force des choses, Poulenc ne connaîtra pas les débuts de cette période du mécénat, qui avait commencé vers 1905 par la rencontre, chez le grand duc Paul de Russie de Diaghilev, suivie de celle d'Igor Stravinsky, qui sera toujours le grand « préféré » pour celle qui

est devenue désormais la tante Winnie. Lorsque, à peine démobilisé, Poulenc entre dans ce salon en 1919 pour y faire entendre ses *Cocardes*, suite de trois pièces « tricolores » de Jean Cocteau, qu'il vient de mettre en musique, la tante Winnie a 54 ans. Elle n'est plus la jeune Américaine originale et charmante des années 1880. Elle promenait déjà sa bienveillante autorité et son singulier profil que plusieurs fidèles appelèrent de la même épithète, « dantesque ». On lui reconnaît toujours un goût si sûr que personne ne songe vraiment à lui contester son talent de découvreuse et sa générosité d'initiatrice de carrières.

C'est chez elle que Poulenc fit connaissance avec Manuel de Falla, qui sera pour lui un aîné admiré, qu'à cette occasion, entraîné dans ce que la princesse appelait son atelier, il entendit une répétition du *Retablo (Les Tréteaux de Maître Pierre)*. Wanda Landowska y tenait l'accompagnement de clavecin, ce qui engendra d'emblée une admiration éperdue chez le jeune Poulenc : cette admiration spontanée fut fort bien perçue par la virtuose, qui lança à tout hasard : « Écrivez-moi donc un concerto ! ». Poulenc saisit la proposition au vol ; ce fut le départ du *Concert champêtre*.

En 1930 la princesse commande un *Concerto pour deux pianos* pour lequel elle lui offre 20 000 francs et qu'elle donne d'abord dans son palais de Venise. À l'occasion d'un ravalement de l'orgue de ce salon installé par Cavaillé-Coll dans son atelier, Poulenc sut se montrer si intéressé par les ressources de cet instrument alors très méprisé que la princesse lui suggéra d'écrire une œuvre pour cet instrument. Et ce fut le *Concerto pour orgue, cordes et timbales* en sol mineur, créé par la dédicataire le 16 décembre 1938.

Ces deux événements marquants dans la carrière de Poulenc ne doit pas porter ombre aux nombreuses visites qu'il eut l'occasion de faire par ailleurs, pour le plaisir de s'y sentir attendu et fêté et d'y rencontrer d'autres artistes qu'il admirait.

La princesse mourut en 1940.

LE SALON DE MISIA

Cette femme au destin très romanesque a exercé une telle fascination sur tous les gens qu'elle a rencontrés qu'elle fut portraiturée par tous les grands peintres de son temps : Renoir, Toulouse-Lautrec, Valotton, Marie Laurencin, Jean Hugo, Jean Cocteau, Vuillard et Bonnard, et que deux pianistes d'origine américaine, Arthur Gold et Robert Fizdale, par ailleurs fidèles interprètes des pièces de Poulenc pour deux pianos ou pour piano à quatre mains, lui ont consacré une biographie de 400 pages.

Née Marie Sophie Godebska, à Saint-Pétersbourg en 1872, d'une famille polonaise mais déjà largement cosmopolite, elle est entre autres la demi-sœur de Cipa Godebski, qui fut un familier de Ravel. Émigrée à Paris, elle vit d'abord sans autres ressources que des leçons de piano. Elle entre dans le monde de l'argent par ses deux premiers mariages, d'abord avec Thadée Natanson, co-initiateur de la « Revue blanche » en 1893 puis en 1905 avec un grand magnat de la presse, Alfred Edwards, à la fois directeur du « Matin » et richissime propriétaire de salles de spectacles parisiennes.

La première rencontre avec le monde de la création artistique a lieu au domicile de Pierre Louÿs, le 31 mai 1894 : elle entend ce jour-là Claude Debussy chanter en s'accompagnant au piano presque tous les rôles de *Pelléas et Mélisande*, y compris certaines parties qui ne sont pas encore achevées. Ce contact foudroyant décide de toute l'activité de Misia, jusqu'à sa mort en 1950 : elle mettra la fortune de ses maris au service des nouveaux talents. D'autre part, sa forte personnalité, sa beauté slave, sa présence, un charme certain (qui transparait presque magiquement dans tous les tableaux qu'on a faits d'elle) contribuent à créer dans Paris une enclave slave : il était dès lors quasiment inévitable qu'elle se trouvât elle aussi à l'origine de l'étonnante entreprise des Ballets russes. Elle renfloue les caisses de Diaghilev lors

de la première saison : elle achète par exemple en sous-main (pour épargner au susceptible Diaghilev les morsures de la gratitude) toutes les places non vendues pour les représentations de *Boris Godounov*. Elle convainc l'ombrageux Érik Satie de collaborer pour les Ballets russes avec Jean Cocteau et Pablo Picasso pour monter un spectacle en tous points minutieusement agencé pour faire scandale à coup sûr, *Parade*. C'est encore dans ce milieu russe qu'elle met aussi en contact Igor Stravinsky et la jeune génération qui virevolte d'impatience autour du grand maître organisateur Jean Cocteau. C'est dans cette atmosphère de jeunesse enthousiaste que Francis Poulenc entre dans ce salon à l'ombre de celui qu'il appellera toujours le grand Igor.

Mais Misia a déjà entendu parler des premiers essais de Poulenc au cours de différents concerts donnés dans des petites salles de Paris en compagnie de ses amis - qu'on appellera bientôt le Groupe des Six - entraînés à la conquête des amateurs du goût nouveau par Jean Cocteau. Nul doute que le jeune Poulenc se soit produit une fois avec ses collègues et amis dans les salons de Misia avant que celle-ci ne lui passe la commande pour les Ballets russes, qu'elle soutient toujours, d'un ballet nouveau : ce sera *Les Biches*, représenté en 1924 à Monte-Carlo par les Ballets russes dans une chorégraphie de Nijinska et des décors de Marie Laurencin. Misia ne passera pas d'autres commandes formelles à Poulenc.

Il avait été question en 1919 d'une collaboration entre Francis Poulenc et Jean Cocteau pour un spectacle composite conçu à l'instigation du poète dans l'esthétique du cirque et intitulé *Les Jongleurs*. Dans sa correspondance Poulenc évoque souvent cette œuvre comme une entreprise qui à cette époque le passionne à la mesure des problèmes de technique musicale qu'elle lui pose. On ne sait pas si quelques esquisses en ont été entendues chez Misia pendant que Poulenc travaillait sur le canevas de Cocteau. *Les Jongleurs* ne sont en tout cas jamais parvenus à terme : la correspondance ne dit rien du retrait du projet et c'est une des œuvres, aboutie ou non, dont toute trace a disparu.

Néanmoins Poulenc sera toujours bienvenu dans ce salon où sa spontanéité, sa drôlerie, ses talents de pianiste accompli et son sens de la camaraderie en font toujours un convive apprécié et attendu.

Les deux caractéristiques majeures de l'activité de Misia sont, d'une part, sa fougue militante et, d'autre part, une forme de snobisme conquérant.

En effet lorsque cette femme pétrie d'enthousiasme et de passion a décidé de faire justice à un artiste ou à une œuvre trop originale pour rencontrer d'emblée le goût des habitués de son salon, elle déploie d'incroyables ressources d'entregent, voire de ruse, pour imposer sa découverte. Elle fut au premier rang de ceux qui en 1905 protestèrent fougueusement contre l'élimination de Maurice Ravel de la compétition pour le prix de Rome. Dans ce genre de situation, la meilleure défense restant l'attaque, Misia se porte avec toute son énergie à la pointe d'une bataille qu'elle ne consent jamais à perdre.

Toutefois il arrive aussi que cette forme de snobisme à contre-courant utilise les ressources du charme slave et les moyens parfois douteux d'une grande mondaine. Mais c'est toujours un snobisme de conquête, comme celui des autres mécènes de l'époque. La meilleure manière de rendre justice à cette variante du snobisme est de recourir à la déclaration de son spécialiste le plus fin, Marcel Proust. Il écrit à Misia au début de 1913 : « J'ai eu tant de regrets, la similitude des circonstances - ballets russes, souper chez vous - rend plus vivants les souvenirs chers et fait presque croire à une sorte de récidive du bonheur. Il n'est pas jusqu'à cette phrase « êtes-vous snob ? » qui m'avait paru bien stupide la première fois et que je sens que je finirai par aimer, parce que je vous l'ai entendu dire. En soi elle n'a aucun sens. Mais enfin cette phrase « êtes-vous snob ? » m'a plu comme une robe de l'an dernier parce que je vous y avais trouvée jolie. Mais je vous assure que la seule personne dont la fréquentation pourrait faire dire que je suis snob, c'est vous. Et ce ne serait pas vrai. Et vous serez la

seule à croire que je vous fréquente pas vanité plutôt que par admiration. Ne soyez pas si modeste».

En 1920, Misia contracte son troisième mariage : le dernier élu est le peintre José Maria Sert, rencontré dans l'entourage de Diaghilev. Poulenc, qui était un amateur passionné et un connaisseur avisé de bonne peinture, n'a jamais soufflé mot de ce qu'il pensait de la peinture du mari de Misia.

LE SALON DU COMTE ÉTIENNE DE BEAUMONT

Le comte Etienne de Beaumont, né en 1883, hérite à la fois d'un nom de haute et vieille noblesse et d'une fortune que ses ancêtres ont amassée dans l'exploitation des mines. Dès qu'il entre en possession de cette fortune, il la convertit entièrement. Il vend la riche collection familiale de tableaux de grands maîtres pour acheter des œuvres aux peintres de son temps. Par ce geste symbolique il entre dans la confrérie des grands mécènes.

Son activité tient à la fois aux grandes causes humanitaires (il fut l'initiateur d'un système d'ambulances qu'il finança et confia à la Croix-Rouge, qui employait les multiples bonnes volontés féminines pendant la première guerre mondiale. Jean Cocteau a utilisé ses souvenirs dans la participation à cette entreprise dans *Thomas l'imposteur*), le goût de la fête et un sens très aigu du déguisement pour des bals costumés qui faisaient courir tout Paris à son domicile de la rue Duroc. A l'un d'eux, Darius Milhaud, Georges Auric et Francis Poulenc arrivèrent en habit de joueurs de football à la façon du douanier Rousseau. Mais les autres convives étaient largement plus loufoques.

Poulenc n'écrivit guère d'œuvres à la demande expresse du comte de Beaumont. Il donna chez lui son premier opus non détruit, la *Rapsodie nègre*. Il composa vraisemblablement une pièce d'orgue pour l'épouse du comte qui par discrétion ne voulait pas donner d'audition publique de son jeu. Comme personne ne l'entendit et que Poulenc n'en conserva pas de copie, l'œuvre est réputée perdue. Mais on le sait par une lettre de Francis Poulenc au comte Étienne de Beaumont du 14 avril 1923. Il venait d'être sollicité pour le bal Louis XIV mais était tombé malade et n'avait donc pas pu être prêt à temps :

Il ne faut donc pas compter sur mon numéro pour votre fête. D'ailleurs je ne serai pas à Paris à cette époque car le docteur m'expédie à Vichy à la fin mai. Je ne puis vous dire combien je rage de ne pouvoir vous écrire cette danse qui m'intéressait au plus haut point. (combinaisons d'orgue) pour laquelle vous m'aviez accordé l'interprète rêvée et qui, j'en suis sûr, aurait pu être une fort jolie chose à voir. Heureusement j'espère que l'occasion de faire de la musique pour une de vos fêtes se représentera bientôt. J'ai d'ailleurs l'intention d'écrire cet été une sonate d'orgue pour votre femme. J'espère avoir plus de chance cette fois.

Cette anecdote est intéressante, même si on ne sait pas à quel degré de réalisation est parvenue cette sonate d'orgue, car on y voit Poulenc intéressé par un instrument qui n'était plus du tout en vogue au début des années 20. Il faut dire que la mauvaise qualité et le manque d'entretien de la plupart des instruments à cette époque pouvait décourager d'écrire pour lui sauf à être soi-même organiste de profession. Cocteau manifestait même parfois une sorte d'aversion envers cet instrument lourd, pâteux, sans relief et sans délicatesse dans la plupart des circonstances où on pouvait l'entendre. C'est que le compte de Beaumont était en matière de musique particulièrement éclectique : Wanda Landowska l'avait en effet initié aux subtilités de la musique ancienne, à une époque où la plupart des amateurs de musique boudaient la grande tradition allemande aussi bien que les madrigalistes italiens et les clavecinistes français du Grand siècle. Comme son initiatrice Landowska il portait un égal intérêt à la résurrection des grands maîtres et à l'émergence des nouveaux talents. Si vraiment

Poulenc s'est lancé dans un projet de sonate d'orgue au début des années 20, c'est qu'il manifestait déjà à quel point la leçon des grands maîtres était nécessaire pour déblayer des voies nouvelles. Le travail de réflexion qu'il consacre à ce premier essai dans le genre de la pièce d'orgue est tout prêt à être réinvesti et il en retrouvera les linéaments lorsque une quinzaine d'années plus tard il aura à concevoir un accompagnement d'orgue pour ses *Litanies* puis entreprendra le *Concerto pour orgue* pour répondre à la commande de la princesse Edmond de Polignac.

L'hôtel du comte de Beaumont fut plus pour Poulenc un lieu de réjouissances qu'un lieu de travail. Il y rencontra beaucoup d'artistes qui ne manquèrent pas de lui donner quelques bonnes idées. Il rencontrait aussi Étienne de Beaumont dans les autres salons qu'il fréquentait et dans les salles de concert de tout genre.

LE SALON DE JEAN ET MARIE-BLANCHE DE POLIGNAC

C'est encore une autre sorte de mécénat qui se pratique dans le salon de Jean et de Marie-Blanche de Polignac. Ce couple d'artistes fortunés est plus promoteur de nouveauté que mécène au sens financier du terme. Ce qui marqua le plus profondément la vie privée et la carrière de Francis Poulenc est aussi ce qui demande le moins d'explications. Entre eux, le mécénat est une forme de la totale confiance.

Même s'il est étranger à leurs pratiques personnelle, le snobisme propre à ce milieu ne peut pas être totalement évacué, ne serait-ce que parce que les membres de la petite société qui se retrouve rue Barbet-de-Jouy ne peuvent pas déposer au vestiaire à chaque visite les habitudes ordinaires de leur milieu. Mais la pratique musicale intensive du couple, et particulièrement de Marie-Blanche a pour effet de décourager la plupart des manifestations du snobisme mondain ordinaire. À chaque fois que Poulenc vient chez les « Jean de Polignac », il n'a pas l'impression de « sortir » dans le monde mais de répondre à l'appel d'amis chers, toujours prêts à lui donner quelque chose et surtout à accepter avec une joie visiblement sincère tout ce que lui-même vient à leur apporter de neuf.

La jeune femme qui a rendu célèbre le prénom de Marie-Blanche est à peine plus âgée que Poulenc : fille de la grande couturière Jeanne Lanvin, elle est née en 1897 Marguerite di Pietro. En 1917 elle épouse René Jacquemaire, l'un des petits-fils de Clémenceau. Elle est artiste dans l'âme et sous le nom de Madame Jacquemaire commence à chanter dans les salons. Le divorce est prononcé en 1922.

Marguerite profite de sa liberté pour rencontrer les grands pianistes de son temps, Arthur Rubinstein, Youra Guller, Marcelle Meyer. Elle rencontre dans ces circonstances le neveu de la princesse Edmond de Polignac, lui aussi passionné de musique. Ils se trouvent énormément de goûts communs et décident de se marier. C'est ainsi qu'en 1924 Madame Jacquemaire échange son premier prénom Marguerite, et le surnom Ririte qui l'irrite, contre ses second et troisième, et devient définitivement Marie-Blanche de Polignac.

Marie-Blanche a fréquenté très tôt le grand salon de sa tante Winnie, où elle se produit tantôt en chanteuse et tantôt en pianiste, le plus souvent jouant en duo avec un grand professionnel, comme Ricardo Viñes, comme Marcel Meyer ou comme Jacques Février, ou avec les compositeurs eux-mêmes. Elle gardera cette pratique toute sa vie. Jusqu'à la mort de la princesse en 1940, il n'y eut jamais de rivalités entre les deux salons de Polignac. Elle s'y lie avec Nadia Boulanger, avec qui elle entreprend de développer jusqu'à un niveau professionnel d'excellence ses dons naturels pour le chant. C'est grâce à cette rencontre et à ce travail opiniâtre que nous avons le témoignage de sa voix de soprano dans les disques de 1937.

Sans la rencontre avec Jean de Polignac, cette grande artiste aurait pu faire une carrière professionnelle de chanteuse et probablement davantage encore de pianiste.

Le genre de mécénat pratiqué rue Barbet-de-Jouy ne consiste pas à passer des commandes mais bien plutôt à multiplier les échanges entre les artistes de leur génération. Poulenc ne les considérait pas comme des protecteurs, mais comme des amis toujours soucieux leur rendre la vie plus facile, de les aider à surmonter leurs doutes, de parler d'égal à égal avec eux comme entre professionnels, d'écouter avec patience leurs confidences souvent douloureuses, de leur donner la main pour repousser les atteintes du découragement et des coups de déprime. L'atmosphère de leur salon était élégamment détendue comme doit l'être un lieu d'accueil. Ceci supposait certes un sens de l'organisation suffisamment développé pour être invisible.

Il semble que le premier impératif de toutes leurs activités ait été fondé sur le maniement délicat et généreux de la spontanéité. Dans certaines soirées, il y avait bien parfois des créations ou des rencontres d'interprètes se trouvant en même temps à Paris. Mais on enchaînait bientôt avec des reprises non prévues ou avec des improvisations. Tout devait sembler naître de la seule chance de se trouver ensemble, afin que d'occasions en ricochets tout semblât se dérouler comme une découverte, comme une invention à poursuivre, il puisse rendre chaque participant heureux et heureux de rendre ses voisins heureux.

Le couple ne recevait pas qu'à Paris. Combien de lettres de Poulenc évoquent ses séjours dans leur maison d'été à Kerbastic en Bretagne ! C'est là qu'il fit notamment la rencontre de Louise de Vilmorin et demanda à la belle romancière de se faire pour lui poète. Elle obéit à la demande, non sans mal selon ses dires, mais pour la plus grande gloire de la mélodie française, puisque trois cycles de mélodies mettent en valeur les qualités poétiques de l'invention primesautière et profondément nostalgique de Louise.

LE SALON DE CHARLES ET MARIE-LAURE DE NOAILLES

Avec le couple Noailles le snobisme change de fonction et de forme. Leur goût de la nouveauté est si emporté qu'ils consent parfois à se laisser dévoyer. Il semble bien que cette évolution soit la conséquence des risques qu'ils prenaient tout naturellement en qualité de mécènes. Le mot *risque* doit s'entendre ici au plein sens du terme : quand on prend des risques, il arrive qu'on perde la mise. C'est parce qu'ils n'ont pas évalué toutes les conséquences de quelques audaces qu'ils se sont retrouvés éloignés de leur milieu mondain, de leurs homologues, probablement pas trop fâchés de se défaire à moindres frais de la concurrence que les Noailles introduisaient en matière d'innovation.

Toutefois on comprend mal avec le recul comment le milieu mondain pût réprover aussi durement la petite transgression qui sépare un scandale qui divertit sans offenser d'un scandale qui offense sans divertir, au moins selon la manière dont fut alors expédié le procès. L'affaire fut déclenchée par le soutien qu'ils accordèrent, non sans une forte « réclame » au cinéma d'avant-garde : c'est en 1929 qu'ils commandent *L'Âge d'or* à Buñuel en même temps que *Le Sang d'un poète* à Jean Cocteau. Buñuel brise allègrement des tabous du milieu mondain. Surpris d'avoir été ainsi poussés au-delà de ce qui peut malgré tout se faire au nom du snobisme audacieux, les adeptes d'un snobisme « de bon goût » s'en vengèrent en ostracisant brutalement le jeune couple. Il leur devenait impossible de se rapatrier sans se renier, ce qui est proprement impensable pour un snob bien né et qui a du cœur. Ils durent continuer leurs activités aux franges extrêmes dont le premier ingrédient de base fut la provocation. Cette situation ne nuisit d'ailleurs ni aux Noailles ni aux artistes auxquels ils continuèrent à passer des commandes.

Charles de Noailles, né en 1891 est un neveu de la poétesse Anna de Noailles. Marie-Laure, née en 1902 est issue d'une famille de grands banquiers juifs allemands, les Bischoffs-

heim, et sa grand-mère maternelle, comtesse de Chevigné, descendante directe du Marquis de Sade est un des modèles de Marcel Proust pour la duchesse de Guermantes.

Marie-Laure dessine et peint. Poulenc évoque son salon comme une exposition permanente de peinture contemporaine. Elle fréquente très tôt Jean Cocteau. Après son mariage en 1923, le couple s'installe 11 place des États-Unis. Poulenc y fréquente volontiers : il sait pouvoir y rencontrer des peintres contemporains qu'il admire et donc il apprécie les échanges qui apparemment l'aident à conduire à bien son propre travail de compositeur.

Le couple des Noailles occupe une place bien en vue dans la carrière et dans la vie privée de Poulenc, dans la carrière par les deux œuvres commandées, qui furent des événements, et pour la vie privée dans l'abondante correspondance échangée entre le compositeur et le couple. Loin du culte du scandale et des remuements de potins, on décèle entre eux une vraie tendresse, une complicité à demi-mots et même une connivence silencieuse.

Les deux commandes : Aubade et Le Bal masqué

À la différence des Jean de Polignac qui ont rarement eu le réflexe du commanditaire, les Noailles passent volontiers des commandes à tous les artistes qu'ils fréquentent. Comme pour le comte Étienne de Beaumont, beaucoup de ces commandes ont trait à des grandes fêtes, bals masqués, fêtes à thème, etc. Fidèles à la formule célèbre de Jean Cocteau, ils cherchent plus à étonner qu'à simplement divertir ou charmer.

Ils doivent en outre satisfaire d'un public nettement plus mondain que connaisseur : il est loin d'être sûr que ce public ait apprécié à leur juste valeur les deux commandes que Poulenc a honorées. L'important était de se reconnaître entre soi, entre excentriques, entre passionnés de nouveauté et amateurs de scandale toujours possibles. Mais les cachets offerts rendaient tout le monde heureux, ce qui est bien l'objectif premier d'une fête !

La première commande date de 1928 : un «Bal des matières», pour lequel les décorateurs ne devaient utiliser que des matériaux «vulgaires», carton, papier, cellophane, etc. Pour 25 000 francs Poulenc doit composer la pièce finale : commanditaires et compositeur s'accordent assez rapidement sur la forme d'un «concerto chorégraphique» pour piano et 18 instruments, intitulé *Aubade*. La correspondance nous renseigne abondamment sur les différents moments de cette collaboration au long cours, qui s'achève le 18 juin 1929 dans l'hôtel de la place des États-Unis. Parmi les aléas de cette genèse, la correspondance garde la trace très douloureuse d'une terrible dépression qui faillit contraindre Poulenc à rembourser l'avance financière qui lui avait été déjà consentie. Mais tout finit bien : Poulenc tint brillamment le piano et la chorégraphe Nijinska conduisit merveilleusement les mouvements des danseurs.

La seconde fut une cantate sur des textes de Max Jacob, qui était à la fois l'un des poètes préférés de Poulenc et un habitué des Noailles. Entre-temps les Noailles avaient fait construire à Hyères une villa révolutionnaire par l'architecte Mallet-Stevens. Ils veulent y donner une fête en 1932. Différentes contributions sont demandées à Buñuel, Giacometti et Bérard pour la partie visuelle, et à Poulenc, Auric, Sauguet et Markevitch pour la partie musicale. Ce *Bal masqué* fut d'abord donné le 20 avril 1932 en privé au théâtre d'Hyères sous la direction de Roger Desormière devant un public chic et mêlé, où l'on pouvait apercevoir entre autres Cocteau, Dali et Huxley, puis en audition publique le 13 juin de la même année dans la petite salle Chopin de Pleyel.

Les Noailles sont les seuls mécènes qui ont survécu à Francis Poulenc. Marie-Laure disparut en 1970 et Jacques en 1981.

CONCLUSION : LA MARQUE SALONNIÈRE DANS LES ŒUVRES

Il reste à apprécier si dans sa production musicale Poulenc a été fortement marqué par une esthétique qui aurait été modelée par la réception mondaine de ses œuvres, ou si l'essentiel de son activité créatrice est demeurée indépendante du milieu dans lequel il baignait.

Les critiques partisans extrémistes sont sans valeur, puisqu'elles partent d'un préjugé qu'elle ne se soucie pas de fonder sur des analyses sérieuses et qu'elles développent, sur un ton hautain dominé par l'humeur du moment, des aperçus de style académique qui se donnent pour des jugements fondés sur la culture musicale affichée par lesdits critiques. On n'a rien à apprendre de ces gens qui traitent allègrement Poulenc de « petit maître », ni de ceux qui poussent les hauts cris lorsque le compositeur, après une œuvre de haute tenue spirituelle, revient tel un relaps à un genre badin ou retourne à des pratiques d'ancien « mauvais garçon ».

Le milieu mondain était pour lui comme un milieu naturel dans lequel il avait été élevé. Il ne s'y trouve jamais à l'étroit, encore moins dépaysé. Il y était partout chez lui, sans façons. Il était toutefois trop fin de nature pour ne pas apercevoir, sous la couche du brillant mondain, de quelques afféteries et des réflexes du snobisme, un goût très sincère pour la beauté fondé sur une étude des œuvres, qu'il s'agisse de celles du grand répertoire ou des œuvres anciennes que les membres les plus éclairés de ce milieu étaient occupés à ressusciter, au même titre qu'il voulait faire connaître ce qui se faisait de plus neuf. Il avait aussi compris que, au-delà de toute culture acquise, ces grands mécènes étaient des gens particulièrement « sensitifs », qui se trompaient rarement dans leurs choix. Un simple compliment de la princesse Edmond de Polignac apportait au cœur de Poulenc autant de baume qu'une déclaration d'enthousiasme d'un de ses amis, par exemple Darius Milhaud.

On ne peut donc pas prétendre à la légère que le goût des salons ait déteint sur sa création. Rappelons d'abord que Poulenc ne tenait compte que des appréciations des *grands* mécènes. Il ne se faisait aucune illusion sur les possibilités de réception et de jugement des nombreux invités qu'il rencontrait au hasard des soirées auxquelles il était convié.

Rappelons-nous aussi qu'il lui arrivait d'avoir la sensation de perdre son temps ou au moins de gaspiller une trop grande part de loisir à des gesticulations, si courtoises qu'elles fussent, dont il ne sortait aucune vraie nouveauté. Et c'est bien pour fuir ce danger qu'il passait de longs mois dans des endroits perdus (Anost en Morvan fut un des plus bénéfiques) et qu'il acheta en 1927 la maison de Noizay en Touraine pour y passer de longues périodes studieuses dans la concentration et le silence. Rien de ce qui naissait au cours de ces séjours de vie quasi monastique ne porte l'empreinte d'un milieu mondain.

Mais les œuvres qui ont été précisément conçues pour ce milieu, même celles qui n'ont pas été commandées par un mécène, sont conditionnées par la réception que Poulenc souhaitait y trouver. Tout compositeur subit cette loi pour un certain nombre de ses œuvres, à commencer par Beethoven, l'ours modèle. Lorsque Poulenc reconnaît, dans un entretien avec Claude Rostand, que la grande majorité de ses œuvres pour piano ne sont pas de la meilleure venue, il en attribue le déficit relatif au plaisir puéril qu'il prenait à s'abandonner à sa trop grande aisance digitale. On peut ajouter à cet aveu que c'était aussi ce qui séduisait le plus immédiatement dans des rencontres mondaines plus détendues.

Enfin on reconnaît à l'oreille l'ambiance de tel ou tel salon, la présence derrière le dos du jeune compositeur de tel ou tel maître respecté, dans des œuvres qui ont été expressément conçues pour y être créées. Les impertinences du *Bal masqué* ont un parfum très Noailles, plus musqué, avec des relents de bière et de sueur de la banlieue, qu'on ne peut confondre avec l'autre parfum Noailles, plutôt vanillé avec une pointe de sophistication juste assez déplacée,

qui éclate dans *Les Biches* et dans *Aubade*. Le *Concert champêtre* nous fait participer à la forme de joie naïve que Wanda Landowska mettait à le déchiffrer devant son parc de Saint-Leu-la-Forêt.

Les pratiques des salons peuvent en partie expliquer l'importance que tiennent les mélodies dans la production de Poulenc.

En partie seulement, car le premier ébranlement créateur pour une mélodie provient d'une réaction profonde à un poème élu pour la musique. Il ne faut pas négliger non plus que le genre est particulièrement apprécié des salons : le compositeur y tient avec brio le piano, les chanteuses sont parfois aussi des dames du monde, peut-être particulièrement douées. On verra même Poulenc lutter contre l'absorption définitive par le mode de vie mondain d'une chanteuse qu'il trouvait insurpassable dans quelques-unes de ses premières mélodies; c'était sa chère amie Suzanne Peignot. Il lui proposait en modèle le professionnalisme de Marie-Blanche de Polignac. C'était une cure trop austère pour la jolie Suzanne, qui resta confortablement chanteuse de salon.

Enfin le duo de chant et piano est une activité artistique qui ne demande pas de grands moyens.

Il serait toutefois hasardeux de discerner dans tel ou tel cycle de mélodies le ton particulier du salon où Poulenc avait prévu d'en donner la création.