

The background is a complex abstract collage. It features various geometric shapes like triangles, rectangles, and circles. Some areas are filled with polka dots (yellow on black, green on black). There are also sections with horizontal blue lines on a white background, resembling musical staves. A large black circle is prominent in the center. The colors used include blue, green, brown, black, white, and grey.

FRANCIS POULENC



les mélodies

sur des poèmes de paul éluard

pierre-yves pruvot – charles bouisset

FRANCIS POULENC

Les Mélodies sur des poèmes de Paul Éluard



Pierre-Yves Pruvot baryton

Charles Bouisset piano

LE TRAVAIL DU PEINTRE

- 1 – Pablo Picasso (2'24)
- 2 – Marc Chagall (1'13)
- 3 – Georges Braque (1'22)
- 4 – Juan Gris (2'04)
- 5 – Paul Klee (0'44)
- 6 – Joan Miró (1'27)
- 7 – Jacques Villon (2'03)

TEL JOUR TELLE NUIT

- 8 – Bonne journée (2'30)
- 9 – Une ruine coquille vide (2'04)
- 10 – Le front comme
un drapeau perdu (0'58)
- 11 – Une roulotte couverte en tuiles (1'04)
- 12 – À toutes brides (0'41)
- 13 – Une herbe pauvre (1'17)
- 14 – Je n'ai envie que de t'aimer (0'55)
- 15 – Figure de force brûlante
et farouche (1'25)
- 16 – Nous avons fait la nuit (2'58)

CINQ POÈMES DE PAUL ÉLUARD

- 17 – Peut-il se reposer (1'42)
- 18 – Il la prend dans ses bras (0'44)
- 19 – Plume d'eau claire (0'33)
- 20 – Rôdeuse au front de verre (1'27)
- 21 – Amoureuses (1'16)

LA FRAÎCHEUR ET LE FEU

- 22 – Rayons des yeux (1'17)
- 23 – Le matin les branches attisent (0'47)
- 24 – Tout disparut (1'49)
- 25 – Dans les ténèbres du jardin (0'27)
- 26 – Unis la fraîcheur et le feu (1'12)
- 27 – Homme au sourire tendre (1'40)
- 28 – La grande rivière qui va (0'56)

QUATRE MÉLODIES SÉPARÉES

- 29 – Main dominée par le cœur (1'21)
- 30 – ... mais mourir (1'16)
- 31 – Ce doux petit visage (1'36)
- 32 – Une chanson de porcelaine (1'12)

MIROIRS BRÛLANTS

- 33 – Tu vois le feu du soir (3'51)
- 34 – Je nommerai ton front (1'22)

Total Time: 51'00

1C1222

Enregistrement/recording:
Vincennes, Cœur de ville,
août 2014

Direction artistique/Producer:
Dominique Daigremont
Son & montage/Balance & editing:

Frédéric Briant

Executive producer:

Stéphane Topakian

Couverture/Cover: Juan Gris,
'Guitare sur une table

© 2015 Timpani

® 2015 Timpani

« FRANCIS, JE TE DOIS DE M'ENTENDRE »

Guy Sacre

À vingt ans, Poulenc était entré avec naturel et simplicité dans la poésie d'Apollinaire : son *Bestiaire* (1919), premier jalon d'une longue route, vise juste, ne trahit aucun des deux partenaires. Car si le poète est d'emblée assimilé et compris, le musicien aussi est immédiatement lui-même. Bien sûr, c'est une œuvre de jeunesse ; ce Poulenc des années vingt s'ébroue dans plusieurs styles, chahute un peu dans tous les sens. Mais il ne se trompe guère : Apollinaire, sa fantaisie, son émotion, lui parlent, et il répond juste et sans fard. Une douzaine d'années vont pourtant s'écouler avant les *Quatre Poèmes* (1931), qui reprennent le fil et l'étirent jusqu'aux *Calligrammes*, jusqu'à *Rosemonde* et *La Souris* (1956), sans un seul accident, nœud ou rupture. Au total, trente-cinq mélodies, auxquelles il faut ajouter deux des *Chansons pour chœur* et l'opéra-bouffe *Les Mamelles de Tirésias*.

On arrive à des chiffres identiques avec Paul Éluard : trente-quatre mélodies, cinq des *Chansons pour chœur*, et les deux cantates *Figure humaine* et *Un soir de neige*, — et c'est à bon droit que Poulenc revendiquait la gloire de cette simple inscription tombale : « le musicien d'Apollinaire et Éluard ». Mais il avouait aussi avoir tardé à trouver « la clé » de la poésie d'Éluard, alors qu'il avait rencontré l'homme dès 1916 ou 17, dans la librairie d'Adrienne Monnier. Moins affaire de mots que d'univers ; pénétrer chez Éluard, c'était d'abord accepter un monde lyrique, d'une étendue aussi vaste que celui des romantiques, malgré sa technique surréaliste de collage, de coq-à-l'âne ; un monde le plus souvent grave et sérieux, relativement dénué de fantaisie, où la part du jeu est infime, — tout le contraire de celui d'Apollinaire, de Cocteau, de Max Jacob. C'était aussi consentir à faire de l'amour, avec un grand A, le thème essentiel de l'inspiration. La collaboration aurait pu être vétilleuse, et l'on n'ignore pas à quel point les poètes du cercle d'Éluard étaient réfractaires (pour ne pas dire sourds) à la musique... Mais Éluard, vite appri-

voisé, se prêta de bonne grâce à ce qui allait devenir une véritable amitié ; il remercia plus tard son musicien dans un touchant poème, dont au moins deux vers sont toujours cités :

Francis je ne m'écoutais pas
Francis je te dois de m'entendre.

Les *Cinq Poèmes de Paul Éluard*, achevés en mars 1935 et créés le 3 avril par Pierre Bernac et Poulenc lors de leur premier récital parisien, sont tirés du petit recueil *À toute épreuve* (1930). *Peut-il se reposer*, première mélodie du cycle, est l'exemple de cette espèce d'hésitation de la plume, disons du matériau, convertie en principe d'écriture, comme si elle seule pouvait rendre compte de l'étrangeté du poème. À la psalmodie initiale, où voix et piano parlent à l'unisson ou tout au plus en léger décalage imitatif, et qui rend bien ce climat mystérieux, « très calme », et cependant inquiétant du sommeil, succèdent des phrases abruptes, anguleuses, modulant à la cavalière : le péremptoire et criard « sa tête est sous les toits », le menaçant « la honte d'être aveugle », le crépitant « il ne voit pas les poses silencieuses », percé de notes répétées fortissimo. Mais la psalmodie revient pour la fin, où sommeil et mort, comme si souvent chez Éluard (et comme chez Cocteau !), se confondent.

La deuxième mélodie, *Il la prend dans ses bras*, est plus décousue encore et plus violemment contrastée : du triple forte au triple piano, le pianiste devant parfois jouer « rêche » (avez-vous déjà rencontré cette indication ?), et le chanteur chanter « comme à bout de souffle ». La ligne mélodique hésite entre le disjoint et le conjoint, entre les angles brutaux et les notes répétées.

On retrouve, avec les deux morceaux suivants, un Poulenc plus familier, et ce sont les deux que lui-même préférait dans ce cycle. *Plume d'eau claire*, une page à peine, neuf mesures, est presque une romance (il le sait bien, qui indique au début « avec charme »), sur son lit d'arpèges, avec pour seule singularité la cadence finale balançant entre mineur et majeur. *Rôleuse au front de verre* (dédiée à Bernac) fait partie de ces mélodies de Poulenc où l'accompagnement en batteries d'accords, longuement éprouvé, soutient amoureusement la voix, lui ajoute son propre lyrisme et ses courbes chantantes. Parenthèse : on y relève l'une des innombrables autocitations de Poulenc : à la fois le *Concerto pour deux pianos*, et dans l'atmosphère, l'écriture et jusqu'à la tonalité, « Le

goût du malheur », une des contemporaines *Soirées de Nazelles* pour piano ; mais aller à la pêche de ce qui est parfois procédé stylistique, et parfois réminiscence inconsciente, ne conduit pas bien loin ; on ne le fera qu'en passant.

Pour finir, *Amoureuses*, où l'on dirait que sous Éluard pointe Apollinaire : le piano, sous le chant, esquisse une valse un peu folle (à 9/8), et haletante, comme il est prescrit au départ. Ce n'est pas « L'Anguille » (des *Quatre Poèmes d'Apollinaire* de 1931) et ces femmes qu'il faut croire « sur baiser et sur parole et sur regard » ne sont certes pas des Jeanne Hou-hou ! Mais tout de même, l'illusion — l'allusion — se crée, des bords de Marne et des guinguettes, à charge pour les dernières mesures, dissonantes et progressant de la force à la douceur, de donner un tour de sérieux et d'appuyer le passage du « elles » générique au « toi et moi » du dialogue amoureux...

Une clé dans la serrure... Il faudra presque deux ans pour vraiment pousser la porte. En janvier 1937 est achevé un deuxième recueil Éluard, et celui-ci maîtrisé dans les moindres détails, un véritable « cycle » aux parties indissociables du total : *Tel jour telle nuit*, sans doute le mieux aimé des interprètes comme du public (Poulenc et Bernac le créèrent le 3 février). Le choix des textes — les huit premiers issus du recueil *Les Yeux fertiles* (1936), le neuvième de *Facile* — et celui des moyens cette fois concordent sans effort, l'inutile complexité des précédents *Cinq Poèmes* disparaît : le nouveau style lyrique de Poulenc est né. Il ne résulte pas seulement de l'accord entre un musicien et un poète, ou de l'influence indéniable, maintes fois confessée par Poulenc, du partenaire chanteur, mais aussi de la foi « enfantine » retrouvée au mois d'août devant la Vierge de Rocamadour, et, dans la foulée, du bénéfice de l'écriture chorale qu'au même moment il expérimente dans les *Litanies à la Vierge noire* et les *Sept Chansons pour chœur*.

On en prend la mesure dès l'élégiaque première mélodie, *Bonne journée*, d'une ampleur, d'une gravité encore inusitées chez Poulenc, et d'autant que, parti d'un poème circonstanciel (« qui je n'oublie pas » : c'est Picasso, à qui Éluard reprochait d'être parti à Juan-les-Pins sans donner de nouvelles), il en étend l'inspiration à l'universel : retrouvailles d'amour plus encore que d'amitié, dans un climat de ferveur que ne peuvent enrayer quelques incises plus sombres (« le beau regard des

gens privés de tout »). On retient longtemps, jusqu'à l'obsession, le motif « bonne journée », sa gamme ascendante, sa quarte augmentée caractéristique et son accompagnement d'octaves brisées.

La deuxième mélodie, *Une ruine coquille vide*, est une des plus merveilleusement expressives de Poulenc, grâce avant tout à son rythme pour une fois uniforme (un 3/4 berceur d'un bout à l'autre, sans la tentation habituelle d'inclusions anormales), à une pulsation régulière elle aussi (accords battus en syncope). On ne dira pas que le texte soit facile : quelle est donc cette « ruine » ? une vieille femme ? et cette « honte » à demi avouée ? Mais il touche au plus vif par les images qu'il évoque, jusqu'à l'admirable « il est minuit comme une flèche dans un cœur », murmuré aux lisières du silence.

L'emportement, dans la troisième, *Le front comme un drapeau perdu*, est suivi d'une accalmie étrange ; c'est l'opposition entre les « rues froides », les « chambres noires », et ces « mains claires et compliquées » que l'amoureux ne veut plus lâcher. Fin presque irréelle, voix et piano aussi impalpables l'un que l'autre.

Une roulotte couverte en tuiles : tout juste neuf mesures, parmi les plus sombres de Poulenc, disons même « sinistres » pour reprendre sa propre indication de départ. Accords très lents et dissonants, chromatismes douloureux, sous un chant qui relève plutôt de la parole, presque inarticulé, attaché pour plus de sa moitié à une même note répétée au plus sourd de la voix. Effet saisissant du mot final, « cœur », lâché « dans un souffle » et comme étranglé d'émotion.

La cinquième, *À toutes brides*, n'est-elle vraiment, comme la troisième, qu'une « mélodie de passage », une « mélodie-tremplin » ? Poulenc employait ces mots curieux pour minimiser quelques pièces, dans ses cycles, qui passent trop vite, en soubresauts et sursauts, juste pour amener la suite. Celle-ci pourtant a plus de sens : des premiers mots proviennent cette vitesse, ce *prestissimo* d'enfer, cette fuite rageuse qui « piaffe sur un violon », cette rengaine folle (mes. 7), cette trouée du « feu qui te désespère », jusqu'à l'accord final « arraché », « très violent ».

Après quoi, « clair, doux et lent », voici le calme revenu, dans *Une herbe pauvre* : des accords de choral au rythme égal de la noire (avec l'indication « très humble »), le chant du piano doublant souvent celui de la voix, pour rendre le plus « lisible » possible un texte insolite, sinon obscur. La trouvaille, c'est d'avoir répété — le poète ne le fait pas — les

premiers vers, en poussant dans l'aigu le mot « pauvre », encore plus doucement, plus tendrement persuasif...

Les images inquiétantes qui luisaient par bouffées dans les poèmes précédents disparaissent d'un coup : *Je n'ai envie que de t'aimer*, avec ses amples batteries d'accords et ses allures de chanson, est la mélodie de l'entente, de la paix retrouvée, « un monde à ton image », « des jours et des nuits réglés par tes paupières » : d'où le titre du cycle (un des quatre proposés par Éluard), et le lien avec la première et la dernière mélodie.

Une ultime « transition » : *Figure de force brûlante et farouche*, où le texte exige ce climat de rudesse du début (« très violent »), à coups d'accords répétés, puis cette section lente imprévisible, chargée de menaces (« morne ») et surtout ce cri final de révolte, à pleine voix.

L'épilogue, *Nous avons fait la nuit*, reprend le ton, le style, le tempo de *Bonne journée*, parachevant dans la nuit ce que l'autre tirait du jour. Toujours cette gamme ascendante, sur un accompagnement identique de croches en battement. La conclusion est confiée au piano, pour une coda émue et comme émerveillée, qu'on a comparée (Poulenc le premier) à celle des *Dichterliebe* de Schumann.

Respectivement d'août 1938 et de janvier 1939, et tirées de *Chanson complète*, deux mélodies ont été publiées ensemble sous le titre, suggéré par le poète, de *Miroirs brûlants*. Ce rapprochement bi-zarre n'a guère servi la seconde, *Je nommerai ton front*, universellement délaissée (et détestée de son propre auteur), au profit de la première, *Tu vois le feu du soir*, que tout le monde, et Poulenc en tête, place parmi ses plus réussies. Il faut nuancer, c'est d'un côté trop d'indignité, de l'autre peut-être trop d'honneur. À la première, basée sur l'un de ces nombreux poèmes « énumératifs » ou « litaniques » dont Éluard s'est fait une spécialité, avec ici un recours fréquent au débit solennel de l'alexandrin, on ne peut refuser une adhésion immédiate : voici une fois de plus les riches batteries d'accords, le beau tissu modulant, d'une précieuse (et ingénieuse) euphonie, l'ample chant de la voix auquel la main droite du piano, quand elle n'est pas à l'unisson, entremêle le sien propre. Mais on ne peut se défaire, quoique l'auteur justement s'en défende, d'une impression de longueur et de monotonie, et l'on se persuade bientôt que, mis à part le merveilleux « Tu vois un bel enfant », ce sont les deux

premières pages surtout, sur les six, qui sont exemplairement — et inoubliablement — réussies. La mélodie est dédiée à Bernac.

Dans *Je nommerai ton front*, le ton change, chez le musicien comme chez le poète. Pour dire non plus l'amour, dans son bonheur et sa contemplation inexhaustible, mais la haine, sous sa forme la plus violente, voici le fracas des mots et la cruauté des images (« Tu n'auras plus dans tes prunelles que du sang »), traités dans la frénésie du rythme, au galop des doubles croches, et dans la rupture mélodique, par bonds et saccades. Tels quels, ces deux morceaux antithétiques résument à merveille la duplicité, le terrifiant clair-obscur du cœur, ce Janus à deux visages, l'un paradisiaque et généreux, l'autre infernal et destructeur.

La mélodie isolée *Ce doux petit visage*, composée en avril 1939, est dédiée « à la mémoire de Raymonde Linossier », amie d'enfance et de jeunesse de Poulenc, décédée en 1930 ; il lui avait offert *Les Biches*, dont le manuscrit fut enterré avec elle... Le texte est le septième volet du poème *Passionnément*, du recueil *Cours naturel*. Deux pages à rapprocher de *Bleuet*, sur des vers d'Apollinaire, de la même année et de la même écriture, du même pouvoir d'émotion : voilà toujours des accords battus, un chant très pudique, entre le sourire et la douleur, dont la substance n'a pas le temps de se perdre en chemin.

Deux autres mélodies « orphelines », et encore plus brèves, nous font bondir jusqu'à l'après-guerre (dans l'intervalle, Éluard, loin d'être oublié, est longuement sollicité pour deux cantates, *Figure humaine* et *Un soir de neige*). *Main dominée par le cœur*, avec son incessant accompagnement de doubles croches, a presque le même début que *Plume d'eau claire* (des *Cinq Poèmes*) : « On peut tout de même bien se voler soi-même ! » s'écrie le compositeur dans son *Journal de mes mélodies*. Le poème est tiré du recueil *Poésie et vérité* (1942), et la mélodie dédiée à Marie-Blanche de Polignac pour son anniversaire et jointe en manuscrit dans une lettre du 21 août 1946 : « ... comme il m'a semblé que vous étiez mélancolique d'être sans nouvelle mélodie, votre Poupoule vient de vous en écrire une dont (pardon de mon immodestie) je suis spécialement content. Je crois qu'Éluard n'y relèverait aucune trahison de prosodie... » À Bernac (lettre du 23 août) il parle de sa dernière-née, qu'il croit « sans un nœud », et la rapproche du *Don silencieux* de Fauré. Assurément faurénienne dans sa maîtrise du plan tonal, de l'*ut* mineur ini-

tial à la coda pianistique affirmant le ton majeur reconquis, en arpèges ruisselants, avec cette indication imprimée : « ici on ne mettra jamais assez de pédale ». (À noter que la partition donne comme date de composition, erreur ou repentir, « fin 1947 ».)

D'octobre 1947, ... *mais mourir*, dédiée à la mémoire de Nusch, deuxième épouse d'Éluard, disparue l'année précédente à l'âge de quarante ans. Le poème s'intitulait « Peu de vertu » (dans *La Vie immédiate*, 1932) mais Poulenc a préféré prendre pour titre les derniers mots — et il faut respecter sa typographie : les points de suspension et la minuscule de départ. Mélodie étrange, une espèce de valse triste, errante, qui n'arrive pas à trouver son rythme, son assise, et où la voix laisse les derniers mots, longuement, au piano. Le vers le plus troublant, « Mains lasses retournant leurs gants », fait songer au « Tombeau de Narcisse » de Cocteau : « La mort, pour rire, le retourne / À l'envers, comme un doigt de gant. »

Dans les années 40, en dehors de ces deux pièces isolées, le catalogue des mélodies de Poulenc est voué à Apollinaire, avec en particulier *Banalités* (1940) et les *Calligrammes* (1948). Les années 50, en revanche, voient le grand retour d'Éluard, avec d'abord *La Fraîcheur et le Feu* (1950), puis *Le Travail du peintre* (1956).

La Fraîcheur et le Feu, le plus court de ces deux cycles (créé le 22 novembre 1950 par Bernac et Poulenc) est en fait la mise en musique du long poème en sept sections « Vue donne vie » du *Livre ouvert* (1940), à cela près que Poulenc a remplacé le titre d'Éluard par deux mots repris de la cinquième, « Unis la fraîcheur et le feu ».

La première mélodie, *Rayons des yeux*, n'est que panique et emportement, un sursaut de l'être, dans les roulements d'accords brisés du piano aux mains alternées ; entre lumière (ces trois « soleils » aussi menaçants l'un que l'autre) et ténèbres, « la mort seule demeure entière ». Dans la deuxième, *Le matin les branches attisent*, au contraire, la même écriture en doubles croches, au même tempo de départ, va ralentissant jusqu'à la fin, et sans atteindre le « très gai » voulu par Poulenc, voilà quelques instants de détente, parmi des arbres « tranquilles » et un jour qui « se repose ».

Est-il excessif de dire que ces deux numéros n'étaient peut-être, pour reprendre un mot coutumier au compositeur, que le « tremplin » du troi-

sième, *Tout disparut*, une des plus belles mélodies de Poulenc ? À partir d'une citation de la *Sérénade* de Stravinski (à qui, comme en échange, est dédié tout le recueil), s'échafaude un paisible nocturne, à la lueur des étoiles, « sœurs miroitières de mes larmes » ; le regard s'y fait intérieur, capable de recréer « un univers sans bornes », plus vivant que le vrai.

Dans les ténèbres du jardin, vingt secondes à peine, pour évoquer, dans une hâte irréaliste, le vertige d'un rêve érotique, ces « filles invisibles, plus fines qu'à midi l'ondée », dont de vives figures pianistiques tâchent vainement de cerner les contours. Vient alors *Unis la fraîcheur et le feu*, mélodie de la dissonance muée en euphonie, poème des oppositions converties en leçon de vie, comme l'énoncent doucement ces persuasives mesures de cantique : « De ta folie attends sagesse. »

Les derniers mots du cinquième (« fais image de femme et d'homme ») annonçaient le sixième morceau, *Homme au sourire tendre*, encore plus processionnel, encore une longue litanie énumérant tour à tour, entre la femme et l'homme, les ressemblances et les différences. La parure pianistique, en riches accords modulants, semble vouloir éclairer chaque facette du couple, les tourner l'une après l'autre dans la lumière.

Le cycle pouvait finir ainsi : il eût ressemblé à *Tel jour telle nuit*, qui s'achève dans une sorte d'extatique bonheur. Mais le poète, et le musicien après lui, revient au thème du regard, seul capable de donner la vie au rêve comme à la réalité. La dernière mélodie, *La grande rivière qui va*, reprend les arpèges alternés (et le ton) de la première, mais dans un climat plus paisible, et sinon rasséréné, du moins optimiste, avec un rien de défi, le piano retrouvant, en guise de paraphe, ses mesures d'entrée dans le cycle.

Éluard, grand connaisseur, et collectionneur, de la peinture de son temps, a non seulement consacré de nombreux poèmes à ses amis peintres, mais aussi collaboré avec eux, à plusieurs reprises, en de luxueuses éditions où mots, traits et couleurs se répondent, depuis les *Répétitions* de 1922 illustrées de collages de Max Ernst jusqu'au *Visage de la paix* de 1951 publié avec des lithographies de Picasso. Poulenc partageait cette passion, lui qui, dans ses confidences à Stéphane Audel, avoue devoir à la peinture « autant de joies profondes qu'à la musique » ; et quatre ans après la mort du poète, il entreprit ce *Travail du peintre* (1956), qu'il lui avait promis, entre les deux ouvrages scéniques que sont les *Dialogues*

des *carmélites* et *La Voix humaine*. Pour la petite histoire : il en suscita (comment dire autrement ?) la commande auprès d'une chanteuse américaine, riche de surcroît, Alice Esty, qui en est la dédicataire et la créatrice. Tous les poèmes font partie du recueil *Voir* (1948), mais avaient déjà, pour la plupart, paru au sein d'autres publications.

Pablo Picasso provient du véritable « Travail du peintre » d'Éluard, long poème paru dans *Poésie ininterrompue* (1946), et dont Poulenc n'utilise que la première partie. À Picasso donc l'honneur, qui ouvre le recueil, et qui en dessinera la couverture... Pour dire la force de son art, qui dresse « une haute épée dans le vide », c'est une espèce de péan, dans un éclatant et fier *do* majeur, dont l'écriture pianistique, et harmonique (jusqu'à la septième incluse dans l'accord conclusif), rappelle de façon frappante le début de *Tel jour telle nuit*, lui aussi marqué, en filigrane, par Picasso. (Le même thème a servi, dans les *Dialogues des carmélites*, pour la mère Marie.)

Pour *Marc Chagall*, Poulenc se sert du premier poème du recueil *Le Dur Désir de durer* (1946), paru précisément avec des illustrations du peintre. Le texte, délicieux, égrène de façon fantaisiste différentes images chères à Chagall, l'âne, le coq, le violon, le couple amoureux : et le compositeur, non sans humour, en fait une valse des plus délectables, quitte à finir « *dolcissimo* » sur « un visage aux lèvres de lune », chanté en duolets sur les arpèges impalpables du piano.

Georges Braque : pour l'évocation de ce peintre d'oiseaux (poème issu de *Capitale de la douleur*), le musicien a prévu des accents de pastorale ; mais ce 6/8, si l'on n'y prend garde, risque de sonner à son tour comme une valse, à peine plus lente que la précédente.

Dans chacun des cycles de Poulenc, et que les vers en soient d'Éluard ou d'Apollinaire, il est une mélodie d'exception, celle de « l'île déserte », qui à elle seule justifie toutes les autres. Ici, c'est la quatrième, *Juan Gris*, un écho du *Tout disparut* du recueil précédent : la même atmosphère nocturne, le même calme mélancolique, et un étonnement enfantin devant ces « deux objets » qui, touchés par la grâce, ne font plus qu'« un double objet ». (Le poème d'Éluard est en deux parties, dont Poulenc n'emploie que la première.)

Autant la cinquième, *Paul Klee*, est piaffante, menaçante et grondante (« j'avais besoin ici d'un presto », avoue l'auteur), toute attirée vers les mots agressifs de sa péroration, « beau crime », « supplice », « bour-

reaux », « victimes », « couteaux » et « balles », qui d'ailleurs sont loin de convenir à l'art ingénu de Klee, — autant la suivante, *Joan Miró*, se veut joyeuse, née probablement de ce vers simple et naïf : « Le ciel est plus beau que jamais. » Un étonnant ralentissement, difficile à réussir, essaie de dire les « nuages insensibles et que rien n'autorise » ; mais on revient au ciel, « aussi pur que la nuit », dans un suave pianissimo.

Pour l'épilogue, *Jacques Villon*, et non le « Matisse » dont rêvait Poulenc, mais qu'Éluard n'appréciait pas autant que lui... L'important est que l'on assiste ici, comme souvent à la fin des cycles de Poulenc, à une affirmation du beau, du paisible, de l'humain. Tout le poème est bâti sur la contradiction des deux premiers vers : « Irrémédiable vie / Vie à toujours chérir », et sur l'opposition entre la longue anaphore (« en dépit de... ») où défile le cortège des maux et des misères, et le renversement opéré par l'homme, le triomphe de sa bonté (« adoucissant la terre »), de sa lumière (« éclaircissant les bois, illuminant la pierre »), merveilleusement rendues, à la dernière page, par la brusque lueur du mode majeur.

Ce *Travail du peintre* — dont il ne faut pas se cacher que le texte, loin des hérauts choisis, loin du prétexte de la peinture, finit par être une ode à l'homme, un acte de foi dans ses valeurs et sa pérennité — aurait constitué l'épilogue idéal de la longue complicité entre Éluard et Poulenc. Mais le destin réservait ce statut à une courte page, *Une chanson de porcelaine* (1958), composée pour les quatre-vingts ans de la grande cantatrice (et championne de la mélodie française) Jane Bathori. Elle s'appuie sur un poème issu du recueil *À toute épreuve*, celui-là même d'où le compositeur avait tiré vingt-trois ans plus tôt ses tout premiers essais sur la poésie d'Éluard. « La boucle est bouclée », diront les fanatiques du lieu commun. Pour nous, remarquons, plus encore que la ressemblance frappante avec *Tout disparut*, la référence renouvelée d'Éluard à ce monde de la vue qui l'obsède depuis son plus jeune âge (« je t'appellerai Visuelle ») ; et relisons avec émotion les derniers vers du poème déjà cité où le poète salue son musicien (paru en 1946 dans *De la musique encore et toujours*) :

Francis nous rêvons d'étendue
Comme un enfant de jeux sans fin
Dans un paysage étoilé
Qui ne reflète que jeunesse.

LES INTERPRÈTES

Pierre-Yves Pruvot

Passionné par la redécouverte de partitions oubliées ou inconnues d'un répertoire s'étendant de la musique du ^{xvii}^e siècle à la création contemporaine, le baryton français Pierre-Yves Pruvot est devenu en quelques années un artiste très sollicité pour de nombreux projets à travers le monde, suivis de premières discographiques.

Ses qualités vocales et dramatiques sont particulièrement recherchées pour les ouvrages lyriques français et italiens des ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles : création en Russie de l'opéra *Rodrigue et Chimène* de Debussy avec la Philharmonie de Saint-Petersbourg, rôle-titre du *Bolivar* de Milhaud dans la première version scénique intégrale depuis sa création avec l'Orquesta Sinfónica Simón Bolívar à Caracas, *L'Africaine* de Meyerbeer dans sa version originale intégrale à Chemnitz, *Iris* de Mascagni à Trieste sous la baguette du maestro Nello Santi, ainsi que les créations modernes suivies d'enregistrements discographiques d'*Amadis de Gaule* de Johann Christian Bach à Prague, de *La Mort d'Abel* de Kreutzer à Liège, de *Céphale et Procris* de Grétry à l'Opéra royal de Versailles, de *Lodoïska* de Cherubini au Théâtre des Champs-Élysées, à la Fenice de Venise et à la Cité de la musique de Rome, de *Falstaff* de Salieri sous la direction de Jean-Claude Malgoire ou encore de *Mathilde von Guise* de Hummel à Bratislava.

D'une curiosité insatiable, il explore aussi depuis plus d'une vingtaine d'années le répertoire de la mélodie et du lied en duo avec le pianiste Charles Bouisset. Ensemble, ils ont donné des récitals à travers l'Europe. À la scène, Pierre-Yves Pruvot chante les grands rôles du répertoire et sa discographie comporte un nombre important d'enregistrements avec orchestre. Lauréat des concours internationaux de s'Hertogenbosch (1998), Paris (1999) et Reine Elisabeth (2000), Pierre-Yves Pruvot est également le fondateur des éditions Symétrie (Lyon).

Charles Bouisset

Diplômé du Conservatoire national supérieur de musique de Paris en classe de piano et du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon en classe d'accompagnement au piano, Charles Bouisset

a enrichi sa formation auprès du chef d'orchestre Sergiu Celibidache.

Depuis leur rencontre au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon, il forme un duo avec le baryton Pierre-Yves Pruvot. Leur collaboration a été récompensée par le Premier Grand Prix Paul Derenne de la mélodie française et le prix Francis Poulenc au Concours international de chant de Paris.

Outre les récitals en soliste, en formation de musique de chambre ou en accompagnement de chanteurs, il a réalisé plusieurs enregistrements discographiques salués par la critique : avec le baryton Pierre-Yves Pruvot, un disque Poulenc (Timpani), un disque Sauguet (Sélénia) et un disque consacré aux compositeurs du camp de concentration de Terezin, en collaboration avec le Quatuor Debussy et le Centre d'histoire de la résistance et de la déportation de Lyon. Avec la soprano Hjördis Thébault, Charles Bouisset a enregistré le *Wiener Konzert* d'Olivier Greif (Saphir productions).

Charles Bouisset est professeur assistant de la classe d'accompagnement au piano du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon. Il mène également une activité pédagogique à l'École nationale de musique de Villeurbanne.

‘FRANCIS, I OWE IT YOU TO EAR MYSELF’

Guy Sacre

At the age of 20, Poulenc had entered into the poetry of Apollinaire, naturally and simply: his *Bestiaire* (1919), the first landmark on a long road, aims true, betraying neither of the two partners. For while the poet is assimilated and understood straight away, the musician is also immediately himself. Of course, this is a youthful work, and the Poulenc of the 1920s tried his hand at several styles, messing around a bit in all directions. But he was hardly mistaken: Apollinaire’s fantasy and emotion spoke to him, and he responded accurately and openly, without pretention. Yet, some dozen years would go by before the *Quatre Poèmes* (1931) take up the thread again, stretching it out to the *Calligrammes*, *Rosemonde* and *La Souris* (1956), without a single accident, knot or break. The final result was 35 songs in all, to which must be added two of the *Chansons pour chœur* and the opera buffa *Les Mamelles de Tirésias*.

We arrive at near-identical figures with Paul Éluard: 34 songs, five of the *Chansons pour chœur*, and the two cantatas *Figure humaine* and *Un soir de neige*. It was with good reason that Poulenc requested the glory of this simple inscription on his tomb: ‘the musician of Apollinaire and Éluard’. But he also confessed that it was a long time coming before he found ‘the key’ to Éluard’s poetry, although he had met the man in 1916 or ‘17, at Adrienne Monnier’s bookshop. Less a matter of words than of universe; to enter Éluard’s was to first accept a lyrical world, of an expanse as vast as that of the Romantics, despite his surrealist collage technique with its abrupt changes; a world most often grave and serious, relatively devoid of fantasy, in which the portion of play is minute — the total opposite of Apollinaire, Cocteau, or Max Jacob. It was also a matter of consenting to have Love, with a capital L, as the essential theme of inspiration. The collaboration could have been punctilious, and it is no secret to what point the poets in Éluard’s circle were impervious (not to say deaf) to music... But Éluard, quickly tamed, graciously fell in with

what was going to become a true friendship; he would later thank his musician in a touching poem, two verses of which are always quoted:

Francis, I did not listen to myself

Francis, I owe it to you to hear myself.

The *Cinq Poèmes de Paul Éluard*, completed in March 1935 and first performed on 3 April by Pierre Bernac and Poulenc in their first Paris recital, are drawn from the little collection *À toute épreuve* (1930). *Peut-il se reposer*, the first song in the cycle, is the typical example of this kind of hesitation of the pen, let us say of the material, converted into a writing principle as if it alone could account for the strangeness of the poem. In the initial ‘chanting’, voice and piano speak in unison or, at very least, in a slight imitative interval, rendering this mysterious climate of sleep so well — ‘très calme’ and yet di-sturbing. It is followed by abrupt, angular phrases, modulating in cavalier fashion: the peremptory, piercing ‘sa tête est sous les toits’, the threatening ‘la honte d’être aveugle’, the crackling ‘il ne voit pas les poses silencieuses’, pierced by repeated notes fortissimo. But the chanting returns at the end, where, as so often with Éluard (and with Cocteau!), sleep and death merge.

The second song, *Il la prend dans ses bras*, is even more desultory and strongly contrasted: from *fff* to *ppp*, the pianist sometimes instructed to play ‘rêche’ (or ‘rough’; have you ever come across this marking?), and the singer to sing ‘as if out of breath’. The melodic line hesitates between the disjunct and the conjunct, between angular lines and repeated notes.

With the next two pieces, we find a more familiar Poulenc, and these are the two that he himself preferred in this cycle. *Plume d’eau claire*, barely a page in length, nine bars, is almost a romance (he was well aware of that and marked the beginning ‘with charm’), over its bed of arpeggios, the sole singularity being the final cadence, fluctuating between minor and major. *Rôleuse au front de verre*, dedicated to Bernac, is one of those *mélodies* of Poulenc’s in which the accompaniment in *batteries* of chords, long tested, amorously supports the voice, adding its own lyricism and lilting curves. Parenthetically, here we notice one of Poulenc’s innumerable self-quotations: both the *Concerto for Two Pianos* and, in atmosphere, writing and even the key, ‘Le goût du malheur’, one of the contemporary *Soirées de Nazelles* for piano. But going fishing for what

is sometimes a stylistic process, and sometimes a subconscious reminiscence, does not lead very far; we will do so only in passing.

To conclude, *Amoureuses*, in which one would say that Apollinaire shows up behind Éluard: the piano, under the voice, makes a vague, rather mad, panting waltz (in 9/8), as is prescribed at the beginning ('halletant'). This is not 'L'Anguille' (from the *Quatre Poèmes d'Apollinaire* of 1931), and these women who must be believed 'on kiss and on word and on glance' ('sur baiser et sur parole et sur regard') are certainly not Jeanne Hou-hous! But all the same, the illusion — the allusion — is created of the banks of the Marne and the *guinguettes*, leaving to the dissonant last bars, which progress from force to softness, to bring back a serious turn and emphasise the transition from the generic 'elles' to the 'toi et moi' of the love dialogue...

A key in the lock... It will take nearly two years to fully open the door. In January 1937 a second Éluard collection was finished, and this one, master-ed down to the slightest details, is a veritable 'cycle' with the parts indissociable from the whole. *Tel jour telle nuit*, of which Poulenc and Bernac gave the first performance on 3 February, is doubtless the best loved by performers and public alike. This time, the choice of texts — the first eight from the collection *Les Yeux fertiles* (1936), the ninth from *Facile* — and the means coincide effortlessly, and the pointless complexity of the preceding *Cinq Poèmes* disappears: Poulenc's new, lyrical style is born. It results not only from the harmony between a musician and a poet, or the undeniable influence, oft admitted by Poulenc, of the singing partner, but also from the rediscovered faith of his childhood in the month of August before the Virgin of Rocamadour, and, close on the heels, from the benefit of choral writing that, at the same time, he was experimenting with in the *Litanies à la Vierge noire* and *Sept Chansons pour chœur*.

This can be sized up beginning with the elegiac first song, *Bonne journée*, of a scope and gravity still uncustomary for Poulenc and all the more so since, starting from a circumstantial poem ('qui je n'oublie pas', 'who I don't forget': it is Picasso, whom Éluard reproached for having gone to Juan-les-Pins without sending any news), he extends the inspiration to the universal: reunion of love even more than of friendship in a fervid atmosphere that can only be curbed by a few darker phrases. One

long remembers, to the point of obsession, the 'bonne journée' motif, its rising scale, its characteristic augmented fourth and its accompaniment in broken octaves.

The second song, *Une ruine coquille vide*, is one of Poulenc's most marvellously expressive, thanks above all to its rhythm, for once uniform (a rocking 3/4 from start to finish, without the usual temptation of anomalous inclusions), and to a beat that is also regular (beaten chords in syncopation). It cannot be said that the text is easy: what then is this 'ruine'? An old woman? And this half-admitted 'honte' (shame)? But he cuts to the quick with the images he evokes, up to the admirable 'il est minuit comme une flèche dans un cœur' (it is midnight like an arrow in a heart), murmured on the edge of silence.

A fit of anger in the third, *Le front comme un drapeau perdu*, is followed by a strange respite; it is the opposition between 'cold streets', 'dark bedrooms', and these 'clear, complicated hands' that the lover no longer wishes to let go of. An almost unreal ending, with voice and piano equally palpable.

Une roulotte couverte en tuiles: just nine bars, amongst the most sombre in Poulenc's output; let us even say 'sinister' to take up his own marking at the beginning. Very slow, dissonant chords and painful chromaticism, under a melody closer to speech, almost inarticulate, attached to the same repeated note and the most muffled voice for more than half the length. A gripping effect on the final word, 'cœur', uttered 'in a breath', as if strangled with emotion.

Is the fifth, *À toutes brides*, really just a 'transition song' like the third, a 'springboard song'? Poulenc used those curious words (*mélodie tremplin*) to play down a few pieces in his cycles that go too quickly, in jolts and starts, just to introduce the following 'episode'. This one, however, has more meaning: from the first words come this speed, this hellish *prestissimo*, this angry flight, this mad repetitive melody (bar 7), this shaft of 'appalling fire', up to the final chord, 'ripped out', 'very violent'.

After which calm returns in *Une herbe pauvre*, 'clear, gentle and slow': chorale chords in an even rhythm of crotchets (with the marking 'very humble'), the piano's melody often doubling the voice, making an unusual, if not obscure, text as 'legible' as possible. The brainwave was to repeat — the poet does not do so — the first verses, pushing the word 'pauvre' (poor) into the upper register, even more gently, more tenderly persuasive...

The disturbing images that gleamed haltingly in the preceding poems suddenly disappear: *Je n'ai envie que de t'aimer*, with its ample chord *batteries* and accents of a popular song, is the melody of understanding, newfound peace, 'days and nights governed by your eyelids' ('des jours et des nuits réglés par tes paupières'): hence the title of the cycle (one of four suggested by Éluard), and the link with the first and last songs.

A final 'transition': *Figure de force brûlante et farouche*, in which the text calls for this harsh atmosphere of the beginning ('very violent'), with repeated chord blows, then this unpredictable slow section, fraught with menace ('gloomy') and especially this final, bellowed cry of revolt.

The epilogue, *Nous avons fait la nuit*, takes up the tone, style, and tempo of *Bonne journée*, completing in night what the other drew from the day. And again, this ascending scale over an identical accompaniment of quavers in *batteries*. The conclusion is entrusted to the piano for an emotional coda, as if awed, which has been compared (by Poulenc first of all) to that of Schumann's *Dichterliebe*.

Respectively written in August 1938 and January 1939 and drawn from *Chanson complète*, two songs were published together as *Miroirs brûlants*, a title suggested by the poet. This bizarre pairing has hardly served the second, *Je nommerai ton front*, universally neglected (and detested by its own author) in favour of the first, *Tu vois le feu du soir*, which everyone, Poulenc first of all, rates amongst his most successful. We must qualify this: for the one, it is too much indignity, for the other, perhaps too much honour. We cannot refuse immediate adherence to the first, based on one of these numerous 'enumerative' or 'litanical' poems of which Éluard made a speciality, here frequently resorting to the solemn flow of the alexandrine: once again there are rich *batteries* of chords, the fine modulating fabric of a precious (and ingenious) euphony, the sweeping vocal melody with which the right hand of the piano, when not in unison, interweaves its own. But, even though the composer rightly denies it, one cannot get rid of an impression of lengthiness and monotony and soon be persuaded that, apart from the marvellous 'Tu vois un bel enfant', it is especially the first two pages, out of the six, that are exemplarily — and unforgettably — successful. The song is dedicated to Bernac.

With *Je nommerai ton front*, the tone changes, in musician and poet

alike. To say no longer love, in its happiness and inexhaustible contemplation, but hatred, in its most violent form, here the din of the words and cruelty of images are treated in the frenzy of the rhythm, the galloping semiquavers, and in the melodic breaks, by leaps and jerks. As such, these two antithetical pieces marvellously sum up the duplicity, the terrifying chiaroscuro of the heart, that two-faced Janus, one paradisiacal and generous, the other infernal and destructive.

The isolated song *Ce doux petit visage*, composed in April 1939, is dedicated 'to the memory of Raymonde Linossier', a friend from Poulenc's childhood and youth who had died in 1930; he had given her *Les Biches*, the manuscript of which was buried with her... The text is the seventh part of the poem 'Passionnement', from the collection *Cours naturel*. This two-page song can be compared to *Bleuet*, on verses by Apollinaire, from the same year and same writing, with the same emotional power: here are again the beaten chords, a very discreet melody, between smiling and suffering, the substance of which does not have the time to stray along the way.

Two other 'orphan' songs, even briefer, take a leap forward to the post-war period (in the interval, Éluard's poetry, far from being forgotten, was used at length for two cantatas, *Figure humaine* and *Un soir de neige*). *Main dominée par le cœur*, with its constant accompaniment in semiquavers, has practically the same beginning as *Plume d'eau claire* (from the *Cinq Poèmes*): 'One has the right to steal from oneself!', the composer exclaimed in his *Journal de mes mélodies*. The poem is drawn from the collection *Poésie et vérité* (1942), and the song dedicated to Marie-Blanche de Polignac for her birthday, the manuscript being included in a letter dated 21 August 1946: '... since it seemed that you were melancholic about being without a new song, your Poupoule has just written one for you, of which (forgive my immodesty) I am particularly pleased. I don't think Éluard would find any betrayal of prosody...' To Bernac (letter of 23 August), he speaks of his latest creation, which he believed to be 'without a hitch', and compared it to Fauré's *Don silencieux*. Assuredly Fauréan in its mastery of tonal design, from the initial C minor to the piano's coda affirming the recovered major key, in streaming arpeggios with this printed marking: 'here you can never use too much pedal'. (It should be noted that the score is dated — error or pentimento? — 'late 1947'.)

From October 1947, ... *mais mourir* is dedicated to the memory of Nusch, Éluard's second wife, who had died the year before at the age of forty. The poem is entitled 'Peu de vertu' (in *La Vie immédiate*, 1932), but Poulenc preferred taking the last words as the title, and his typography — the suspension points and lower case letter at the beginning — must be respected. A strange song: a kind of meandering *valse triste* that does not succeed in finding its rhythm, its foundation, and where the voice leaves the last words, at length, to the piano.

In the 1940s, aside from these two isolated pieces, Poulenc's song catalogue was devoted to Apollinaire with, in particular, *Banalités* (1940) and *Calligrammes* (1948). The Fifties, on the other hand, witnessed Éluard's grand return with, first of all, *La Fraîcheur et le Feu* (1950), then *Le Travail du peintre* (1956).

La Fraîcheur et le Feu, the shorter of these two cycles (first performed on 22 November 1950 by Bernac and Poulenc) is in fact the musical setting of 'Vue donne vie', a long poem in seven sections from *Le Livre ouvert* (1940), except that Poulenc replaced Éluard's title with two words taken from the fifth: 'Unis la fraîcheur et le feu'.

The first song, *Rayons des yeux*, is but panic and a fit of anger, a start of the being, in a rumbling of broken piano chords with alternating hands; between light (these three 'suns', one as threatening as the next) and shadows, 'death alone remains total' ('la mort seule demeure entière'). In the second, *Le matin les branches attisent*, on the contrary, the same writing in semiquavers at the same initial tempo, slows down until the end and, without arriving at the 'very gaily' wished by Poulenc, nonetheless we have a few moments of relaxation, amongst 'calm' trees and a day that 'rests'.

Would it be excessive to say that these two numbers were only, to borrow a customary word from the composer, the 'springboard' for the third, *Tout disparut*, one of Poulenc's finest songs? Starting with a quotation from Stravinsky's *Serenade* (to whom, as in exchange, the whole collection is dedicated), a peaceful nocturne is constructed in starlight; the gaze becomes inner, capable of recreating 'a bound-less universe', more alive than the real one.

Dans les ténèbres du jardin: barely twenty seconds to evoke, in unreal haste, the dizziness of an erotic dream, these 'invisible girls, finer than a

midday shower', of which lively piano figures strive in vain to delimit the contours. Then comes *Unis la fraîcheur et le feu*, a song of dissonance turned into euphony, a poem of oppositions converted into a lesson of life, as gently stated by these persuasive hymn bars: 'From your madness wait for wisdom'.

The last words of the fifth ('fais image de femme et d'homme') announce the sixth piece, *Homme au sourire tendre*, even more processional, another long litany enumerating in turn the similarities and differences between man and woman. The piano setting, in rich modulating chords, seems to want to clarify every facet of the couple, turning them, one after the other, in the light.

The cycle could have ended that way and would have resembled *Tel jour telle nuit*, which concludes in a sort of ecstatic happiness. But the poet, and the musician after him, comes back to the theme of the gaze, giving birth to dreams as to reality. The final song, *La grande rivière qui va*, takes up the alternating arpeggios (and tonality) of the first but in a more peaceful atmosphere and, if not serene, at least optimistic, with a dash of defiance, the piano going back, by way of a flourish, to its opening bars in the cycle.

Éluard, a great connoisseur and collector of painting of his time, not only devoted numerous poems to his painter friends but also collaborated with them on several occasions, on luxurious editions in which words, lines and colours match, from *Répétitions* of 1922, illustrated by Max Ernst collages, up to *Visage de la paix* of 1951, published with Picasso lithographs. Poulenc shared this passion and, in his confidences to Stéphane Audel, admitted owing to painting 'as many profound joys as to music' and, four years after the poet's death, he undertook *Le Travail du peintre* (1956), between the two stage works *Dialogues des carmélites* and *La Voix humaine*. Incidentally, he incited (how else might we say it?) the commission for it from Alice Esty, an American singer, and wealthy to boot, who is its dedicatee and gave the first performance. All the poems come from the collection *Voir* (1948) but had already, for the most part, appeared in other publications.

Pablo Picasso comes from Éluard's actual 'Travail du peintre', a long poem published in *Poésie ininterrompue* (1946) and of which Poulenc uses only the first part. So, the honour of opening the collection goes to

Picasso, who would design the cover... To express the force of his art, it is a sort of paean, in a dazzling, proud C major, of which the piano and harmonic writing (as far as the seventh, included in the concluding chord), strikingly recalls the beginning of *Tel jour telle nuit*, it, too, marked (hinting) by Picasso. (The same theme served for Mother Marie in *Dialogues des carmélites*.)

For Marc Chagall, Poulenc uses the first poem from the collection *Le Dur Désir de durer* (1946), which came out with, precisely, illustrations by the painter. The delightful text whimsically enumerates different images of which Chagall was fond — the ass, the rooster, violin, couple in love —, and the composer, not without humour, makes it a thoroughly delectable waltz, even if it means ending *dolcissimo* on ‘un visage aux lèvres de lune’, sung in duplets over the piano’s impalpable arpeggios.

Georges Braque: for the evocation of this paint-er of birds (poem from *Capitale de la douleur*), the musician planned pastoral accents, but if one is not careful, this 6/8 risks in turn sounding like a waltz, barely slower than the previous one.

In each of Poulenc’s cycles, whether the verses be by Éluard or by Apollinaire, there is an exception-al song, one for the ‘desert island’, which, all by itself, justifies all the others. Here it is the fourth, *Juan Gris*, an echo of *Tout disparut* from the previous collection: the same nocturnal atmosphere, the same melancholic calm, and a childlike astonishment before these ‘two objects’ that, touched by grace, are now but ‘a double object’. (Éluard’s poem is in two parts, of which Poulenc uses only the first.)

As much as the fifth, *Paul Klee*, is stamping, threatening and grumbling (‘I needed a presto here’, confessed the composer), thoroughly attracted by the aggressive words of his peroration (‘beau crime’, ‘supplice’, ‘bourreaux’, ‘victimes’, ‘couteaux’, which, moreover are far from suiting Klee’s ingenuous art), the following, *Joan Miró*, is meant to be joyous, probably born from this simple, naive verse ‘Le ciel est plus beau que jamais’. A surprising slowing down — which is difficult to pull off — tries to tell about the ‘nuages insensibles’; but we go back to the sky, ‘aussi pur que la nuit’, in a suave pianissimo.

For the epilogue, *Jacques Villon*, and not the ‘Matisse’ that had Poulenc dreamt of, but whom Éluard did not appreciate as much as he did... The important thing is that here we witness, as often at the end of Pou-

lenc’s cycles, an affirmation of the beautiful, the peaceful, and the human. The whole poem is built on the contradiction of the first two verses: ‘Irrémédiable vie / Vie à toujours chérir’ (Irremediable life / Life to be cherished always), and on the opposition between the long anaphor (‘en dépit de...’) in which the cortège of ills and miseries files past, and the inversion achieved by man, the triumph of his goodness, his light, marvellously rendered, on the last page, by the abrupt glow of the major mode.

This *Travail du peintre* — we must not hide the fact that the text, far from the chosen heralds, far from the pretext of painting, ends up being an ode to man, an act of faith in his values and continuity — would have constituted the ideal epilogue to the long complicity between Éluard and Poulenc. But fate reserved that status to a short piece, *Une chanson de porcelaine* (1958), composed for the 80th birthday of the great singer (and champion of the French *mélodie*) Jane Bathori. It is based on a poem from the collection *À toute épreuve*, the very one in which the composer had, 23 years earlier, drawn his very first attempts with Éluard’s poetry. ‘We’ve come full circle’, the fanatics of the commonplace will say. For us, let us point out, even more than the striking resemblance to *Tout disparut*, Éluard’s renewed reference to this world of sight that haunted him from his earliest age (‘je t’appellerai Visuelle’, I shall call you Visual); and let us reread, with emotion, the last verses of the poem already quoted in which the poet salutes his musician (printed in 1946 in *De la musique encore et toujours*):

Francis, we dream of an expanse
Like a child dreams of endless games
In a starry landscape
That reflects only youth.

Translation: John Tyler Tuttle

THE PERFORMERS

Pierre-Yves Pruvot

Fascinated by the rediscovery of forgotten or ill-known scores of a repertoire extending from 17th-century music to contemporary creation, in a few years the French baritone Pierre-Yves Pruvot has become a much sought-after artist for numerous projects round the world, often followed by world premiere recordings.

His vocal and dramatic talents are particularly appreciated in French and Italian operas of the 19th and 20th centuries, with certain highpoints including the Russian premiere of Debussy's *Rodrigue et Chimène* with the Saint Petersburg Philharmonic; the title role in Milhaud's *Bolivar* with the Orquesta Sinfónica Simón Bolívar in Caracas, the first complete staged performance since its premiere; Meyerbeer's *L'Africaine* in its uncut original version in Chemnitz (Germany); Mascagni's *Iris* in Trieste, conducted by Maestro Nello Santi; and the first modern performances followed by recordings of Johann Christian Bach's *Amadis de Gaule* in Prague; Kreutzer's *La Mort d'Abel* in Liège; Grétry's *Céphale et Procris* at the Royal Opera of Versailles; Cherubini's *Lodoïska* at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, La Fenice in Venice and the Auditorium at the Parco della Musica in Rome; Salieri's *Falstaff* under the direction of Jean-Claude Malgoire; and Hummel's *Mathilde von Guise* in Bratislava.

With insatiable curiosity, he has also explored the *mélodie* and Lied repertoires in duo with pianist Charles Bouisset for more than twenty years. Together, they have given recitals throughout Europe. On stage, Pierre-Yves Pruvot sings the major repertoire roles and his discography includes a large number of recordings with orchestra. Prize-winner of the international competitions of s'Hertogenbosch (1998), Paris (1999) and the Queen Elisabeth (2000), Pierre-Yves Pruvot is also the founder of Symétrie Publishing in Lyon.

Charles Bouisset

A graduate of the Paris Conservatoire (in the piano class) and of the National Conservatory in Lyon (piano accompaniment), Charles Bouisset furthered his training with conductor Sergiu Celibidache in meetings and seminars of phenomenology of music in Paris and Munich.

After meeting at the Lyon Conservatory, Charles Bouisset formed a duo with baritone Pierre-Yves Pruvot. Their collaboration has been awarded the Premier Grand Prix Paul Derenne for French song and the Francis Poulenc prize at the Paris International Voice Competition.

In addition to recitals as soloist, in chamber music or accompanying singers, he has made several critically acclaimed recordings: with baritone Pierre-Yves Pruvot, a Poulenc programme (Timpani), Sauguet (Sélénia) and a disc devoted to composers imprisoned at the Terezin concentration camp, in collaboration with the Debussy Quartet and the Resistance and Deportation Centre in Lyon. With soprano Hjördis Thébault, Charles Bouisset recorded Olivier Greif's *Wiener Konzert* (Saphir Productions).

Charles Bouisset is assistant professor for the piano accompaniment class at the Lyon Conservatory and also teaches at the École Nationale de Musique in Villeurbanne.

LE TRAVAIL DU PEINTRE

1. Pablo Picasso

Entoure ce citron de blanc d'œuf informe
Enrobe ce blanc d'œuf d'un azur souple et fin
La ligne droite et noire a beau venir de toi
L'aube est derrière ton tableau

Et des murs innombrables croulent
Derrière ton tableau et toi l'œil fixe
Comme un aveugle comme un fou
Tu dresses une haute épée dans le vide

Une main pourquoi pas une seconde main
Et pourquoi pas la bouche nue comme une plume
Pourquoi pas un sourire et pourquoi pas des larmes
Tout au bord de la toile où jouent les petits clous

Voici le jour d'autrui laisse aux ombres leur chance
Et d'un seul mouvement des paupières renonce.

2. Marc Chagall

Âne ou vache coq ou cheval
Jusqu'à la peau d'un violon
Homme chanteur un seul oiseau
Danseur agile avec sa femme

Couple trempé dans son printemps

L'or de l'herbe le plomb du ciel
Séparés par les flammes bleues
De la santé de la rosée
Le sang s'irise le cœur tinte

Un couple le premier reflet

Et dans un souterrain de neige
La vigne opulente dessine
Un visage aux lèvres de lune
Qui n'a jamais dormi la nuit.

3. Georges Braque

Un oiseau s'envole,
Il rejette les nues comme un voile inutile,
Il n'a jamais craint la lumière,
Enfermé dans son vol,
Il n'a jamais eu d'ombre.

Coquilles des moissons brisées par le soleil.
Toutes les feuilles dans les bois disent oui,
Elles ne savent dire que oui,
Toute question, toute réponse
Et la rosée coule au fond de ce oui.

Un homme aux yeux légers décrit le ciel d'amour.
Il en rassemble les merveilles
Comme des feuilles dans un bois,
Comme des oiseaux dans leurs ailes
Et des hommes dans le sommeil.

4. Juan Gris

De jour merci de nuit prends garde
De douceur la moitié du monde
L'autre montrait rigueur aveugle

Aux veines se lisait un présent sans merci
Aux beautés des contours l'espace limité
Cimentait tous les joints des objets familiers

Table guitare et verre vide
Sur un arpent de terre pleine
De toile blanche d'air nocturne

Table devait se soutenir
Lampe rester pépin de l'ombre
Journal délaissait sa moitié

Deux fois le jour deux fois la nuit
De deux objets un double objet
Un seul ensemble à tout jamais.

5. Paul Klee

Sur la pente fatale, le voyageur profite
De la faveur du jour, verglas et sans cailloux,
Et les yeux bleus d'amour, découvre sa saison
Qui porte à tous les doigts de grands astres en bague.

Sur la plage la mer a laissé ses oreilles
Et le sable creusé la place d'un beau crime.
Le supplice est plus dur aux bourreaux qu'aux victimes
Les couteaux sont des signes et les balles des larmes.

6. Joan Miró

Soleil de proie prisonnier de ma tête,
Enlève la colline, enlève la forêt.
Le ciel est plus bas que jamais.

Les libellules des raisins
Lui donnent des formes précises
Que je dissipe d'un geste.

Nuages du premier jour,
Nuages insensibles et que rien n'autorise,
Leurs graines brûlent
Dans les feux de paille de mes regards.

À la fin, pour se couvrir d'une aube
Il faudra que le ciel soit aussi pur que la nuit.

7. Jacques Villon

Irrémédiable vie
Vie à toujours chérir

En dépit des fléaux
Et des morales basses
En dépit des étoiles fausses
Et des cendres envahissantes

En dépit des fièvres grinçantes
Des crimes à hauteur du ventre

Des seins taris des fronts idiots
En dépit des soleils mortels

En dépit des dieux morts
En dépit des mensonges
L'aube l'horizon l'eau
L'oiseau l'homme l'amour

L'homme léger et bon
Adoucissant la terre
Éclaircissant les bois
Illuminant la pierre

Et la rose nocturne
Et le sang de la foule.

TEL JOUR TELLE NUIT

8. Bonne journée

Bonne journée j'ai revu qui je n'oublie pas
Qui je n'oublierai jamais
Et des femmes fugaces dont les yeux
Me faisaient une haie d'honneur
Elles s'enveloppèrent dans leurs sourires

Bonne journée j'ai vu mes amis sans soucis
Les hommes ne pesaient pas lourd
Un qui passait
Son ombre changée en souris
Fuyait dans le ruisseau

J'ai vu le ciel très grand
Le beau regard des gens privés de tout
Plage distante où personne n'aborde

Bonne journée qui commença mélancolique
Noire sous les arbres verts
Mais qui soudain trempée d'aurore
M'entra dans le cœur par surprise.

9. Une ruine coquille vide

Une ruine coquille vide
Pleure dans son tablier
Les enfants qui jouent autour d'elle
Font moins de bruit que des mouches

La ruine s'en va à tâtons
Chercher ses vaches dans un pré
J'ai vu le jour je vois cela
Sans en avoir honte

Il est minuit comme une flèche
Dans un cœur à la portée
Des folâtres lueurs nocturnes
Qui contredisent le sommeil.

10. Le front comme un drapeau perdu

Le front comme un drapeau perdu
Je te traîne quand je suis seul
Dans des rues froides
Des chambres noires
En criant misère

Je ne veux pas les lâcher
Tes mains claires et compliquées
Nées dans le miroir clos des miennes

Tout le reste est parfait
Tout le reste est encore plus inutile
Que la vie

Creuse la terre sous ton ombre

Une nappe d'eau près des seins
Où se noyer
Comme une pierre.

11. Une roulotte couverte en tuiles

Une roulotte couverte en tuiles
Le cheval mort un enfant maître
Pensant le front bleu de haine
À deux seins s'abattant sur lui
Comme deux poings

Ce mélodrame nous arrache
La raison du cœur.

12. À toutes brides

À toutes brides toi dont le fantôme
Piaffe la nuit sur un violon
Viens régner dans les bois

Les verges de l'ouragan
Cherchent leur chemin par chez toi
Tu n'es pas de celles
Dont on invente les désirs

Viens boire un baiser par ici
Cède au feu qui te désespère.

13. Une herbe pauvre

Une herbe pauvre
Sauvage
Apparut dans la neige
C'était la santé
Ma bouche fut émerveillée
Du goût d'air pur qu'elle avait
Elle était fanée.

14. Je n'ai envie que de t'aimer

Je n'ai envie que de t'aimer
Un orage emplît la vallée
Un poisson la rivière

Je t'ai faite à la taille de ma solitude
Le monde entier pour se cacher
Des jours des nuits pour se comprendre

Pour ne plus rien voir dans tes yeux
Que ce que je pense de toi
Et d'un monde à ton image

Et des jours et des nuits réglés par tes paupières.

15. Figure de force brûlante et farouche

Figure de force brûlante et farouche
Cheveux noirs où l'or coule vers le sud

Aux nuits corrompues
Or englouti étoile impure
Dans un lit jamais partagé

Aux veines des tempes
Comme aux bouts des seins
La vie se refuse
Les yeux nul ne peut les crever
Boire leur éclat ni leurs larmes
Le sang au-dessus d'eux triomphe pour lui seul

Intraitable démesurée
Inutile
Cette santé bâtit une prison.

16. Nous avons fait la nuit

Nous avons fait la nuit je tiens ta main je veille
Je te soutiens de toutes mes forces
Je grave sur un roc l'étoile de tes forces
Sillons profonds où la bonté de ton corps germera
Je me répète ta voix cachée ta voix publique
Je ris encore de l'orgueilleuse
Que tu traites comme une mendiante
Des fous que tu respectes des simples où tu te baignes
Et dans ma tête qui se met doucement d'accord
avec la tienne avec la nuit

Je m'émerveille de l'inconnue que tu deviens
Une inconnue semblable à toi semblable à tout
ce que j'aime

Qui est toujours nouveau.

CINQ POÈMES DE PAUL ÉLUARD

17. Peut-il se reposer

Peut-il se reposer celui qui dort
Il ne voit pas la nuit ne voit pas l'invisible
Il a de grandes couvertures
Et des coussins de sang sur des coussins de boue

Sa tête est sous les toits et ses mains sont fermées
Sur les outils de la fatigue
Il dort pour éprouver sa force
La honte d'être aveugle dans un si grand silence.

Aux rivages que la mer rejette
Il ne voit pas les poses silencieuses
Du vent qui fait entrer l'homme dans ses statues
Quand il s'apaise.

Bonne volonté du sommeil
D'un bout à l'autre de la mort.

18. Il la prend dans ses bras

Il la prend dans ses bras
Lueurs brillantes un instant entrevues
Aux omoplates aux épaules aux seins
Puis cachées par un nuage.

Elle porte la main sur son cœur
Elle pâlit elle frissonne
Qui donc a crié ?

Mais l'autre s'il est encore vivant
On le retrouvera
Dans une ville inconnue.

19. 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.

20. Rôdeuse au front de verre

Rôdeuse au front de verre
Son cœur s'inscrit dans une étoile noire
Ses yeux montrent sa tête
Ses yeux sont la fraîcheur de l'été
La chaleur de l'hiver
Ses yeux s'ajourent rien très fort
Ses yeux joueurs gagnent leur part de clarté.

21. Amoureuses

Elles ont les épaules hautes
Et l'air malin
Ou bien des mines qui déroutent
La confiance est dans la poitrine
À la hauteur où l'aube de leurs seins se lève
Pour dévêtir la nuit

Des yeux à casser les cailloux
Des sourires sans y penser
Pour chaque rêve
Des rafales de cris de neige
[Des lacs de nudité]
Et des ombres déracinées.

Il faut les croire sur baiser
Et sur parole et sur regard
Et ne baiser que leurs baisers

Je ne montre que ton visage
Les grands orages de ta gorge
Tout ce que je connais et tout ce que j'ignore
Mon amour ton amour ton amour ton amour.

LA FRAÎCHEUR ET LE FEU

22. Rayons des yeux

Rayons des yeux et des soleils
Des ramures et des fontaines
Lumière du sol et du ciel
De l'homme et de l'oubli de l'homme
Un nuage couvre le sol
Un nuage couvre le ciel
Soudain la lumière m'oublie
La mort seule demeure entière
Je suis une ombre je ne vois plus
Le soleil jaune le soleil rouge
Le soleil blanc le ciel changeant
Je ne sais plus
La place du bonheur vivant
Au bord de l'ombre sans ciel ni terre.

23. Le matin les branches attisent

Le matin les branches attisent
Le bouillonnement des oiseaux
Le soir les arbres sont tranquilles
Le jour frémissant se repose.

24. Tout disparut

Tout disparut même les toits même le ciel
Même l'ombre tombée des branches
Sur les cimes des mousses tendres
Même les mots et les regards bien accordés

Sœurs miroitières de mes larmes
Les étoiles brillaient autour de ma fenêtre
Et mes yeux refermant leurs ailes pour la nuit
Vivaient d'un univers sans bornes.

25. Dans les ténèbres du jardin

Dans les ténèbres du jardin
Viennent des filles invisibles
Plus fines qu'à midi l'ondée
Mon sommeil les a pour amies
Elles m'enivrent en secret
De leurs complaisances aveugles.

26. Unis la fraîcheur et le feu

Unis la fraîcheur et le feu
Unis tes lèvres et tes yeux
De ta folie attends sagesse
Fais image de femme et d'homme.

27. Homme au sourire tendre

Homme au sourire tendre
Femme aux tendres paupières
Homme aux joues rafraîchies
Femme aux bras doux et frais
Homme aux prunelles calmes
Femme aux lèvres ardentes
Homme aux paroles pleines
Femme aux yeux partagés
Homme aux deux mains utiles
Femme aux mains de raison
Homme aux astres constants
Femme aux seins de durée
Il n'est rien qui vous retient
Mes maîtres de m'éprouver.

28. La grande rivière qui va

La grande rivière qui va
Grande au soleil et petite à la lune
Par tous chemins à l'aventure
Ne m'aura pas pour la montrer du doigt

Je sais le sort de la lumière
J'en ai assez pour jouer son éclat
Pour me parfaire au dos de mes paupières
Pour que rien ne vive sans moi.

MÉLODIES SÉPARÉES

29. Main dominée par le cœur

Main dominée par le cœur
Cœur dominé par le lion
Lion dominé par l'oiseau

L'oiseau qu'efface un nuage
Le lion que le désert grise
Le cœur que la mort habite
La main refermée en vain

Aucun secours tout m'échappe
Je vois ce qui disparaît
Je comprends que je n'ai rien
Et je m'imagine à peine

Entre les murs une absence
Puis l'exil dans les ténèbres
Les yeux purs la tête inerte.

30. ... mais mourir

Mains agitées aux grimaces nouées
Une grimace en fait une autre
L'autre est nocturne le temps passe
Ouvrir des boîtes casser des verres creuser des trous
Et vérifier les formes inutiles du vide
Mains lasses retournant leurs gants
Paupières des couleurs parfaites
Coucher n'importe où
Et garder en lieu sûr
Le poison qui se compose alors
Dans le calme mais mourir.

31. Ce doux petit visage

Rien que ce doux petit visage
Rien que ce doux petit oiseau
Sur la jetée lointaine où les enfants faiblissent
À la sortie de l'hiver
Quand les nuages commencent à brûler
Comme toujours
Quand l'air frais se colore
Rien que cette jeunesse qui fuit devant la vie.

32. Une chanson de porcelaine

Une chanson de porcelaine bat des mains
Puis en morceaux mendie et meurt
Tu te souviendras d'elle pauvre et nue
Matin des loups et leur morsure est un tunnel
D'où tu sors en robe de sang
À rougir de la nuit
Que de vivants à retrouver
Que de lumières à éteindre
Je t'appellerai Visuelle
Et multiplierai ton image.

MIROIRS BRÛLANTS

33. Tu vois le feu du soir

Tu vois le feu du soir qui sort de sa coquille
Et tu vois la forêt enfouie dans sa fraîcheur
Tu vois la plaine nue aux flancs du ciel traînard
La neige haute comme la mer
Et la mer haute dans l'azur
Pierres parfaites et bois doux secours voilés
Tu vois des villes teintées de mélancolie
Dorée des trottoirs pleins d'excuses
Une place où la solitude a sa statue

Souriante et l'amour une seule maison
Tu vois les animaux
Sosies malins sacrifiés l'un à l'autre
Frères immaculés aux ombres confondues
Dans un désert de sang

Tu vois un bel enfant quand il joue quand il rit
Il est bien plus petit
Que le petit oiseau du bout des branches

Tu vois un paysage aux saveurs d'huile et d'eau
D'où la roche est exclue où la terre abandonne
Sa verdure à l'été qui la couvre de fruits

Des femmes descendant de leur miroir ancien
T'apportent leur jeunesse et leur foi en la tienne
Et l'une sa clarté la voile qui t'entraîne
Te fait secrètement voir le monde sans toi.

34. Je nommerai ton front

Je nommerai ton front
J'en ferai un bûcher au sommet de tes sanglots
Je nommerai reflet la douleur qui te déchire
Comme une épée dans un rideau de soie

Je t'abattraï jardin secret
Plein de pavots et d'eau précieuse
Je te ligoterai de mon fouet

Tu n'avais dans ton cœur que lueurs souterraines
Tu n'auras plus dans tes prunelles que du sang

Je nommerai ta bouche et tes mains les dernières
Ta bouche écho détruit tes mains monnaie de plomb
Je briserai les clés rouillées qu'elles commandent

Si je dois m'apaiser profondément un jour
Si je dois oublier que je n'ai pas su vaincre
Qu'au moins tu aies connu la grandeur de ma haine.

THE FRENCH *MÉLODIE* BY TIMPANI

1C1156	GEORGES AURIC	<i>Songs</i> - Sonia de Beaufort - Martial Defontaine - Alain Jacquon
1C1196	CHARLES BORDES	<i>Songs (Verlaine)</i> - S. Marin-Degor - J.-S. Bou - F.-R. Duchâble
1C1208	CHARLES BORDES	<i>Complete Songs (Vol. 2)</i> - S. Marin-Degor - G. Chauvet - E. Huchet...
1C1128	LILI BOULANGER	<i>Complete Songs</i> - J.-P. Fouchécourt - S. de Beaufort - A. Jacquon
1C1058	ANDRÉ CAPLET	<i>Songs</i> - Lionel Peintre - Alain Jacquon
1C1144	EMMANUEL CHABRIER	<i>Complete Songs</i> - Agnès Mellon - Frank Leguérinel - Françoise Tillard
2C2132	ERNEST CHAUSSON	<i>Complete Songs</i> - Brigitte Balleys - Jean-François Gardeil - Billy Eidi
1C1085	JEAN CRAS	<i>Songs</i> - Catherine Estourelle - Lionel Peintre - Alain Jacquon
1C1160	JEAN CRAS	<i>Songs with orchestra</i> - Orchestre de Bretagne - Cl. Schnitzler
1C1045	MAURICE DELAGE	<i>Complete Songs</i> - J.-P. Fouchécourt - S. Piau - J.-F. Gardeil - Billy Eidi
1C1180	HENRI DUPARC	<i>Complete Songs</i> - Mireille Delunsch - Vincent Le Texier - F. Kerdoncuff
1C1089	GABRIEL DUPONT	<i>Complete Songs</i> - Florence Katz - Lionel Peintre - M.-C. Girod
1C1198	MAURICE EMMANUEL	<i>Complete Songs</i> - Florence Katz - Lionel Peintre - M.-C. Girod
1C1162	GABRIEL FAURÉ	<i>Songs</i> - Yann Beuron - Billy Eidi
1C1199	PHILIPPE GAUBERT	<i>Songs</i> - Mélanie Boisvert - Lionel Peintre - Alain Jacquon
1C1140	ARTHUR HONEGGER	<i>Complete Songs</i> - Brigitte Balleys - Jean-François Gardeil - Billy Eidi
1C1236	ANTOINE MARIOTTE	<i>Songs</i> - Sabine Revault d'Allonnes - Daniel Blumenthal
1C1191	JULES MASSENET	<i>Songs</i> - Sabine Revault d'Allonnes - Samuel Jean
1C1142	DARIUS MILHAUD	<i>Alissa and other songs</i> - Florence Katz - Serge Cyferstein
1C1209	GABRIEL PIERNÉ	<i>Songs</i> - Sabine Revault d'Allonnes - Thomas Dolié - Samuel Jean
1C1061	FRANCIS POULENC	<i>Songs</i> - Pierre-Yves Pruvot - Alain Bouisset
1C1222	FRANCIS POULENC	<i>Songs on Poems by Paul Éluard</i> - Pierre-Yves Pruvot - Alain Bouisset
2C2150	ALBERT ROUSSEL	<i>Complete Songs</i> - M. Devellereau - Y. Beuron - L. Naouri - B. Eidi
1C1168	GUY SACRE	<i>Songs</i> - Florence Katz - Jean-François Gardeil - Billy Eidi
1C1141	ERIK SATIE	<i>Socrate</i> - Jean Belliard - Billy Eidi
1C1070	HENRI SAUGUET	<i>Songs</i> - Jean-François Gardeil - Billy Eidi
1C1145	LOUIS VIERNE	<i>Songs (I)</i> - Mireille Delunsch - Christine Icart - François Kerdoncuff
1C1090	LOUIS VIERNE	<i>Songs (II)</i> - Mireille Delunsch - François Kerdoncuff