

Canadian University Music Review Revue de musique des universités canadiennes

Camille Saint-Saëns et Gabriel Fauré, *Correspondance (1862-1920)*. Réunie et présentée par Jean-Michel Nectoux. 3e éd. Publications de la Société française de musicologie, 2e série, tome 13. Paris : Éditions Klincksieck, 1994. 163 p. ISBN 2-252-02944-7; 2-85357-004-5

Francis Poulenc, *Correspondance (1910-1963)*. Réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes. Paris : Fayard, 1994. 1128 p. ISBN 2-213-03020-0

Emmanuel Chabrier, *Correspondance*. Réunie et présentée par Roger Delage et Frans Durif avec la collaboration de Thierry Bodin. Domaine musicologique, n° 16. Paris : Klincksieck, 1994. 1262 p. ISBN 2-252-02966-8

Michel Duchesneau

Volume 17, numéro 1, 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1014705ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1014705ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

0710-0353 (imprimé)

2291-2436 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Duchesneau, M. (1996). Compte rendu de [Camille Saint-Saëns et Gabriel Fauré, *Correspondance (1862-1920)*. Réunie et présentée par Jean-Michel Nectoux. 3e éd. Publications de la Société française de musicologie, 2e série, tome 13. Paris : Éditions Klincksieck, 1994. 163 p. ISBN 2-252-02944-7; 2-85357-004-5 / Francis Poulenc, *Correspondance (1910-1963)*. Réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes. Paris : Fayard, 1994. 1128 p. ISBN 2-213-03020-0 / Emmanuel Chabrier, *Correspondance*. Réunie et présentée par Roger Delage et Frans Durif avec la collaboration de Thierry Bodin. Domaine musicologique, n° 16. Paris : Klincksieck, 1994. 1262 p. ISBN 2-252-02966-8]. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 17(1), 141–148. <https://doi.org/10.7202/1014705ar>

All Rights Reserved © Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes, 1996

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Camille Saint-Saëns et Gabriel Fauré, *Correspondance (1862–1920)*. Réunie et présentée par Jean-Michel Nectoux. 3^e éd. Publications de la Société française de musicologie, 2^e série, tome 13. Paris : Éditions Klincksieck, 1994. 163 p. ISBN 2–252–02944–7; 2–85357–004–5.

Francis Poulenc, *Correspondance (1910–1963)*. Réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes. Paris : Fayard, 1994. 1128 p. ISBN 2–213–03020–0.

Emmanuel Chabrier, *Correspondance*. Réunie et présentée par Roger Delage et Frans Durif avec la collaboration de Thierry Bodin. Domaine musicologique, n° 16. Paris : Klincksieck, 1994. 1262 p. ISBN 2–252–02966–8.

Depuis plusieurs années, les écrits et la correspondance des musiciens français de la deuxième moitié du XIX^e et du début du XX^e siècle font l'objet de publications importantes. L'édition de la correspondance de Gabriel Fauré (Flammarion, 1980), celle d'Albert Roussel (Flammarion, 1987), celle d'Édouard Lalo (Klincksieck, 1989), celle de Claude Debussy (Hermann, 1993), la publication des écrits et de la correspondance de Maurice Ravel (Flammarion, 1990), des écrits d'Arthur Honegger (Honoré Champion, 1992) et de ceux de Déodat de Séverac (Mardaga, 1993), pour ne mentionner que quelques ouvrages, en témoignent. Dans cette foulée, ont paru en 1994 : (1) Camille Saint-Saëns et Gabriel Fauré, *Correspondance (1862–1920)*, réunie et présentée par Jean-Michel Nectoux ; (2) Emmanuel Chabrier, *Correspondance*, réunie et présentée par Roger Delage et Franz Durif avec la collaboration de Thierry Bodin ; et (3) Francis Poulenc, *Correspondance (1910–1963)*, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes. Bien que la correspondance Saint-Saëns–Fauré soit une réédition, son intérêt musicologique et son originalité méritent qu'on en souligne la réapparition en librairie. Portant sur trois ouvrages de même nature, ce compte rendu sera l'occasion de comparer les objectifs, les méthodes et les choix éditoriaux tout en soulignant l'intérêt de chaque publication.

D'abord « ronéotypée à une centaine d'exemplaires pour le compte de la Société des Amis de Gabriel Fauré », la correspondance Saint-Saëns–Fauré a d'abord été publiée sous la forme de trois articles dans la *Revue de musicologie* (58, nos 1 et 2 [1972] ; 59, n° 1 [1973]). Puis en 1973, les articles ont été réunis « tels quels » et édités en un volume par la Société de Musicologie Française. Vingt ans plus tard, la Société de musicologie française accueille à nouveau l'ouvrage dans une troisième édition « revue et complétée ». Dans son préambule, Jean-Michel Nectoux précise que la révision s'est essentiellement concentrée sur la correction et la révision des notes et sur l'ajout d'une lettre importante datant du 30 juillet 1920 dans laquelle Fauré se confie à son maître et ami Saint-Saëns au sujet de son départ du Conservatoire (lettre 135, p. 133). Plusieurs détails de présentation et de typographie contribuent à rendre cette troisième édition de la correspondance Saint-Saëns–Fauré attrayante. Un format original (18,5 cm x 23,5 cm), la présentation aérée du texte, le choix d'un

caractère fin, une numérotation continue des lettres, des dessins et des exemples musicaux reproduits avec soin rendent le texte d'une grande clarté.

Les 138 lettres de l'ouvrage représentent la totalité de la correspondance connue de Saint-Saëns avec Marie et Gabriel Fauré¹. Le caractère exceptionnel de cette correspondance tient au fait que l'on a pu réunir autant de documents complémentaires permettant de suivre la relation amicale entre deux grands musiciens, relation où la musique occupe une place si prépondérante. Le dynamisme de l'échange traduit à la lecture les traits de personnalité de Saint-Saëns et de Fauré tout en mettant en relief leurs conceptions respectives, parfois contradictoires, de ce que devait être l'œuvre musicale.

Dans une introduction substantielle, Jean-Michel Nectoux retrace les étapes de la relation Saint-Saëns-Fauré. Soulignant les principales caractéristiques de cette relation, il y explique en quoi les liens entre les deux compositeurs ont eu certains effets sur leur musique. Malgré un humour délicat, Fauré semble avoir toujours témoigné de la déférence pour Saint-Saëns qui, de son côté, se permettait plus de familiarité. Commenant ses lettres par « Mon cher Camille », Fauré se fera souvent répondre, du moins jusqu'en 1900, par des expressions telles que « Mon gros loup » (lettre 17, p. 55) ou encore « Mon gros chat » (lettre 39, p. 69). Saint-Saëns révèle toute l'admiration qu'il avait pour la musique de son élève et combien il lui importait de tout mettre en œuvre pour soutenir la carrière de Fauré. Malgré ses prises de positions sans compromis², Saint-Saëns respectait l'évolution esthétique de son cadet vers un univers musical qui le dépassait. En 1915, il écrivait : « ne me maudis pas si je t'avoue que le *Jardin clos* ne s'ouvre pas pour moi et que les vers me sont aussi inhospitaliers que la musique » (lettre 109, p. 115). Cette correspondance de musiciens aussi célèbres que Saint-Saëns et Fauré est l'occasion de confronter ou de conforter des avis dont le poids n'est pas à négliger, comme le démontre si bien la lettre du 13 novembre 1914, qui fait état d'une entente pour soutenir la candidature d'Henri Rabaud au Prix Lasserre, qui était décernée à la meilleure œuvre représentée, exécutée ou publiée au cours de l'année (lettre 104, p. 112).

Bien que toutes les lettres ne soient pas accompagnées de leur réponse, certaines ayant disparu (voir p. 35), la continuité de pensée véhiculée par l'échange offre au lecteur un texte d'une grande cohésion. Cette cohésion est renforcée par un appareil critique consistant et une datation à peu près complète grâce aux recoupements et aux investigations menées par Jean-Michel Nectoux. Seule une dizaine de lettres restent difficiles à dater. La ponctuation originale et les abréviations ont été conservées alors que les fautes d'orthographe ont été corrigées pour éviter les « *sic* ! déplaisants » (p. 37). Cependant l'orthographe des noms propres, « parfois fantaisiste, surtout chez Saint-Saëns », a été conservée, car « ces variations indiquent une familiarité plus ou

¹ De ces lettres, 136 étaient inédites en 1972.

² Donnons en exemple cet extrait d'une lettre de Saint-Saëns datée du 27 décembre 1915 : « Je te conseille de voir les morceaux pour 2 pianos, *Noir et blanc* que vient de publier M. Debussy. C'est *invraisemblable*, et il faut à tout prix barrer la porte à l'Institut à un Monsieur capable d'atrocités pareilles ; c'est à mettre à côté des tableaux cubistes » (lettre 109, p. 115).

moins grande avec les personnes citées, à une époque donnée » (p. 37). L'ouvrage est complété par une bibliographie concentrée sur les principaux ouvrages qui ont servi à la préparation de la nouvelle édition, d'une table des illustrations, d'une table des matières, et de deux index : celui des noms et celui des œuvres de Saint-Saëns et de Fauré. L'index des noms donne aussi les dates de naissance et de mort des personnages moins connus. Cependant, il y manque, à notre avis, les noms des institutions (Conservatoire, Opéra, etc.), des sociétés (Société Nationale, SMI, etc.), des églises (Madeleine, Saint-Séverin, etc.) et des villes (Paris, Milan, Toulouse, etc.), éléments biographiques importants de la vie et de la carrière musicale des deux compositeurs. Finalement, on retrouve au centre du livre une série de photographies de Saint-Saëns et de Fauré ainsi que d'amusantes caricatures dont quelques-unes dessinées par les musiciens eux-mêmes.

Pour publier la correspondance d'Emmanuel Chabrier, Roger Delage et Frans Durif ont choisi la formule traditionnelle consistant à présenter un corpus de lettres d'un auteur sans intégrer les réponses de ses correspondants³. L'ouvrage est le résultat de plus de 30 ans de travail et présente 1149 lettres de Chabrier accompagnées d'une introduction, d'une chronologie, d'un appendice, d'une table des lettres, d'une bibliographie sommaire, d'un index, d'une liste des correspondants actifs, d'une table des illustrations et d'une table des matières. Le tout forme un « pavé » de 1324 pages (si l'on inclut l'introduction) : de quoi satisfaire les appétits de lecture les plus féroces !

Dans l'introduction, rédigée par Thierry Bodin⁴, nous apprenons que Frans Durif (1915–89) était professeur et historien et qu'il vouait « à son compatriote Chabrier — ils sont tous deux nés à Ambert en Auvergne — un culte fervent ». Roger Delage, chef d'orchestre, a « consacré sa vie à Chabrier, en le dirigeant, en publiant des articles, en réalisant, orchestrant et éditant diverses partitions du compositeur » (p. ii). Il prépare actuellement une biographie de Chabrier qui paraîtra chez Fayard.

La carrière de compositeur d'Emmanuel Chabrier a débuté discrètement. Fonctionnaire au ministère de l'Intérieur entre 1861 et 1880, il composait au cours de ces années d'activités bureaucratiques des mélodies, des opérettes et diverses pièces pour le piano dont la plupart ne seront éditées qu'après sa mort. Bien qu'autodidacte, Chabrier est reçu en 1876 membre de la Société Nationale de musique. Entouré de compositeurs comme Saint-Saëns, Massenet, et d'Indy, il en deviendra l'un des membres les plus actifs et plusieurs de ses œuvres y seront créées. En 1877, il s'associe aux éditeurs Enoch et Costallat, qui deviendront des amis intimes, comme en témoignent certaines des 250 lettres qu'il leur a écrites. Malgré le soutien de la Société Nationale et de ses éditeurs, c'est à l'étranger que sa réputation s'étendra le plus vite⁵.

³Néanmoins, pour expliquer et mieux comprendre le contenu des lettres de Chabrier, plusieurs lettres reçues par Chabrier sont citées en partie ou en entier dans les notes.

⁴Thierry Bodin, érudit et expert en matière d'autographes musicaux, a participé à la rédaction et à la correction des notes accompagnant la correspondance de Chabrier.

⁵L'opéra *Gwendoline* sera créé à Bruxelles en 1886, puis joué de nombreuses fois en Allemagne avant d'être présenté à l'Opéra de Paris en 1893.

À travers sa correspondance, Chabrier se révèle un personnage fascinant. Wagnérien convaincu, amateur de peinture impressionniste, ami des écrivains symbolistes, il possédait une culture très étendue et ses lettres témoignent de ses talents d'épistolier. Delage et Durif n'hésitent pas à le considérer comme un « écrivain » (p. xxxi). Les lettres du « bougnat », comme Francis Poulenc se plaisait à appeler l'Auvergnat Chabrier, sont particulièrement vivantes. La verve de l'auteur, mélange d'humour, de fantaisie et de bon sens, donne aux descriptions et aux impressions que contient cette correspondance un éclat et un relief exceptionnels. De simples dépêches ou de petits mots d'affaire deviennent, sous la plume de Chabrier, des documents pleins de charme où les jeux de mots pétillent. Citons comme exemple cette lettre de Chabrier à Jules Chéret, peintre et affichiste qui préparait la couverture de la *Villanelle des petits canards* : « Et mes petits canards ? Je vous en prie,... flanquez-moi bien vite, bien vite, votre exquise vignette : la petite Mily [Mily Meyer, dédicataire de l'œuvre] voudrait dire ça la semaine prochaine et il faut tirer prestissimo... » (lettre du 7 janvier 1890, p. 716). Dans d'autre cas, Chabrier se révèle dans sa plus franche expression, comme dans cette lettre à Léo Delibes qui venait d'être élu à l'Institut : « Ça y est ! Vous êtes content ! Bravo, ah ! bougre ! nous allons en pousser des petits rires et nous taper sur les cuisses ; je vous vois d'ici et ce [sic] m'est doux ! — Ah ! l'autre est d'un de ces baisé !... mais là n'est plus la question. — Et maintenant, c'est en frac vert qu'il me tarde de vous voir : — un jour de belles obsèques, je m'offrirai ça. Avec mes plus vives amitiés et mes plus sincères félicitations » (lettre du 6 ou 7 décembre 1884, p. 260).

La qualité littéraire de cette correspondance, que l'on pourrait facilement comparer à une chronique « à la Balzac », se double d'un intérêt musicologique indéniable puisqu'elle fourmille de renseignements, d'informations et de jugements sur le milieu musical français de l'époque. Ces informations de première main sont complétées par des notes accompagnant chaque lettre d'une précision et d'une richesse remarquables. Tout comme Jean-Michel Nectoux, Franz Durif et Roger Delage évitent, dans la mesure du possible, toute intervention directe sur le texte des lettres. Ils n'ont ainsi corrigé que les fautes dues à la négligence (p. xxxiii) ; les *sic* sont rares ; les particularismes de ponctuation sont conservés et les mots que Chabrier soulignait de plusieurs traits ont été traduits « typographiquement grâce aux italiques, aux petites et grandes capitales et parfois en gras ». Tous ces éléments permettent de percevoir les nuances de pensée.

Malgré quelques inexactitudes, telles que la présence d'un numéro de lettre 88–32 dans la table des lettres alors qu'il est précisé qu'« il n'y a pas de lettre 88–32 » (p. 479 et p. 1182), et le dédoublement de numérotation indiqué par de nombreux « bis », ce travail de publication est exceptionnel de clarté et constitue un document musicologique d'autant plus appréciable qu'il réunit la totalité des lettres de Chabrier connues à ce jour et que les éditeurs ne se sont heurtés à aucun refus de publier. Les seules coupures affectent des lettres citées dans des publications antérieures telles que l'article de Marcel Bedaine, dit B. Marcel, dans *La dépêche de Toulouse* du 17 octobre 1909 et les catalogues de vente, et dont les éditeurs n'ont pas retrouvé les originaux. Pour terminer,

soulignons l'intérêt d'un ensemble de photographies rassemblées au centre de l'ouvrage où sont représentés les membres de la famille du compositeur et plusieurs de ses amis. Preuve de l'humour inaltérable de Chabrier, des photos telle que celle où l'on voit Lamoureux, le pied sur une chaise et arrachant une dent à Chabrier qui tient une soupière en guise de crachoir, sont particulièrement cocasses !

Éditée chez Fayard, la correspondance de Francis Poulenc a été « réunie, choisie, présentée et annotée » par Myriam Chimènes, chercheuse au CNRS et spécialiste de la vie musicale sous Vichy. Cette publication devait être, à l'origine, une reprise et une adaptation de l'édition des 350 lettres publiées par Sidney Buckland en 1991⁶. En classant les archives du compositeur avec l'aide de Sydney Buckland, Myriam Chimènes a mis au jour un grand nombre de lettres des correspondants de Poulenc et a pu ainsi retracer près de 2000 lettres du compositeur (p. 7–8). L'importance des lettres retrouvées nécessitait une révision du projet. L'édition française de cette correspondance est donc devenue trois fois plus importante que l'édition anglaise qui servait de base, puisqu'elle réunit désormais 767 lettres de Poulenc et 251 lettres qui lui étaient adressées.

Cette correspondance offre au lecteur une vue directe sur la vie et la carrière du compositeur. La formation musicale de Poulenc a été essentiellement celle d'un autodidacte bien qu'il ait travaillé le piano auprès de Ricardo Viñes et acquis un certain nombre de techniques d'écriture auprès de Charles Kœchlin. Membre du Groupe des Six, Poulenc faisait partie de cette jeune « avant-garde » des années 20, puis il s'est orienté rapidement vers les salons parisiens dont l'activité musicale s'est révélée débordante jusqu'en 1939. Bien que la polytonalité, l'atonalité, le dodécaphonisme et le sérialisme soient restés étrangers à son langage, il a suivi avec attention l'essor fulgurant de la musique au lendemain de la Seconde Guerre mondiale⁷.

Le corpus de lettres datant des années 20 procure un certain nombre d'éclaircissements sur les relations au sein du Groupe des Six (voir par exemple les lettres entourant la défection de Durey en 1921, p. 121 et suivantes), puis sa désagrégation progressive liée à de profondes divergences d'opinion entre Honegger et les autres membres du Groupe. À partir des années 30, les lettres du compositeur mettent en relief, entre autres, les relations étroites entretenues avec Marie-Blanche et Jean de Polignac. Cette correspondance, complétée par de nombreuses lettres y faisant référence, permet de suivre la création et l'évolution des œuvres musicales destinées aux salons parisiens et à la Sérénade, société musicale fondée en 1931 par Yvonne de Casa Fuerte et à laquelle la Comtesse Anne-Jules de Noailles et Marie-Blanche de Polignac participaient activement. D'autres lettres révèlent les opinions de Poulenc et les réflexions

⁶ Francis Poulenc, « *Echo and Source* » : *Selected Correspondence, 1915–1963*, traduction et édition par Sidney Buckland (Londres : Victor Gollancz, 1991). Cette édition était elle-même une traduction de l'édition des lettres de Poulenc réalisée en 1967 par Hélène de Wendel (Francis Poulenc, *Correspondance, 1915–1963*, réunie par Hélène de Wendel [Paris : Éditions du Seuil, 1967], 274 p.), à laquelle Sidney Buckland avait ajouté 125 lettres.

⁷ Poulenc était l'un des premiers abonnés du *Domaine musical*.

que lui suggère la vie musicale ambiante. Sa lettre à Milhaud du 16 août 1922 en est un exemple sulfureux : « Tu ne peux pas imaginer l'ensemble hétéroclite du congrès [Festival International de musique de chambre de Salzbourg]. Il y avait comme musiciens anglais, Bliss et Miss Ethel-Smith (Augusta Holmès de Londres), comme autrichiens Wellesz (un peu cul), une clique infâme de post-brahmsiens et Webern (garçon exquis et plein de talent), comme allemands Petyrek (ignoble) et Hindemith (assez bien dans le style brute) » (p. 170). Si Poulenc juge certains de ses contemporains parfois durement, d'autres suscitent son admiration tels que Boulez ou Dutilleux. Parfois incertain de ses réalisations, conscient que sa musique « n'est pas à la mode » (p. 974), Poulenc adopte cependant une attitude confiante quant à l'avenir de son œuvre : « si ces vieilles musiques [*Aubades* et la *Sinfonietta*] tiennent le coup c'est l'essentiel car ce qui compte, ce n'est pas ce qu'on joue mais ce qu'on rejoue ! » (p. 975). En plus de fournir une abondante documentation concernant Poulenc, cette correspondance est une remarquable chronique de la vie musicale française entre 1920 et 1960. Les 77 lettres datant de la guerre 1939–45 constituent par exemple un ensemble de documents inestimables concernant les activités musicales de cette période trouble et peu documentée.

Les principes d'édition de Myriam Chimènes sont sensiblement les mêmes que ceux que l'on trouve dans les deux ouvrages présentés plus haut. Outre la correspondance elle-même, l'ouvrage contient une introduction, une liste des abréviations à laquelle sont incorporées les références bibliographiques, un index des correspondants où chaque nom est accompagné d'une courte biographie, une chronologie, une table des lettres, une table des sources, un index des membres de la famille, des lieux « de résidence et de prédilection », des distinctions obtenues et des œuvres de Poulenc, un index général des noms, un index général des œuvres et enfin une table des matières. Au centre du livre, de nombreuses photographies sont réunies sur 16 pages. Leur intérêt est indéniable malgré une qualité de reproduction qui laisse à désirer, toutes les photographies étant très pâles. Les lettres sont présentées par ordre chronologique et de nombreuses dates ont été reconstituées. Le style de Poulenc est vivant : il manie la plume avec aisance et ses lettres démontrent des talents d'épistolier que Myriam Chimènes compare à ceux de Chabrier. La ponctuation « fantaisiste » du compositeur a été conservée dans la mesure où elle ne rendait pas le texte inintelligible, mais les fautes d'orthographe qui semblent être nombreuses ont été « systématiquement » corrigées (p. 15).

La vie de Poulenc a longtemps conservé un halo de mystère. Lors de la publication de la correspondance très partielle (225 lettres) par Hélène Wendel en 1967, plusieurs lettres avaient été carrément censurées. Dans son édition, Myriam Chimènes rétablit les passages qui avaient été coupés⁸ et elle précise : « par principe, le texte des lettres [...] est publié dans son intégralité. Seule exception à la règle, quelques très rares phrases susceptibles de porter atteinte à des personnes vivantes ont été supprimées. » On entrevoit ici les difficultés

⁸Sydney Buckland avait déjà rétabli les passages censurés des lettres publiées dans son édition de 1991 dans la mesure où les originaux avaient été retrouvés..

qu'il y a à faire la lumière sur un artiste dont la disparition est relativement récente. L'homosexualité de Poulenc a constitué un sujet tabou dans un certain milieu français « bien-pensant », mais aujourd'hui un tel fait ne devrait plus faire obstacle à la connaissance de l'artiste et de son cheminement. La publication de cette correspondance éclaire adéquatement la vie du compositeur, mais il plane encore au-dessus d'elle des zones de silence. Des lettres de Poulenc adressées à Marie-Ange, sa fille, ont été éditées et des notes précisent que la mère de Marie-Ange est une certaine Frédérique, cousine de Suzette Chanlaire, belle-sœur du peintre Richard Chanlaire. Mais les explications entourant ces deux personnages sont réduites au minimum et on ne trouve aucune mention de leur nom de famille. Dans son préambule sur l'« établissement du texte », Chimènes précise qu'« en évoquant pour moi ses souvenirs d'enfance, en me confiant les cartes postales qui lui adressait son père et en encourageant généreusement cette publication, Marie-Ange m'a permis de faire découvrir un aspect peu connu de la vie de Francis Poulenc. » Mais les imprécisions concernant cette « famille » laissent l'impression qu'elle ne fait qu'entrouvrir une « porte » pour la laisser aussitôt se refermer. Cette situation est d'autant plus frustrante que Chimènes rappelle plus loin que chez Poulenc, la création musicale est intimement liée à sa vie (p. 27–28) ! Il n'est certes pas toujours facile d'établir des relations avec les familles héritières et d'ouvrir toutes les « portes » afin de réaliser un travail de reconstitution biographique idéal⁹. Elle a probablement dû faire des compromis afin de nous présenter cette remarquable édition sans offusquer personne et en respectant la mémoire du compositeur. Regrettons cependant qu'il ait été impossible de publier la correspondance de Poulenc dans son intégralité (soit près de 2000 lettres). Un tel ouvrage aurait été un instrument musicologique complet et incontournable. Se limiter à 767 lettres de Poulenc, choix justifié par « l'intérêt de leur contenu » et par la volonté d'établir un dialogue avec les correspondants (251 lettres), laisse plus de 1200 lettres dans l'ombre. Or, si « Poulenc s'inscrit indéniablement dans la lignée des rares compositeurs épistoliers français » (p. 24), n'était-il pas essentiel de mettre au jour la totalité de cette correspondance dans sa remarquable homogénéité ? D'éternelles contingences commerciales sont peut-être à l'origine de cette limite. Limite désolante lorsqu'on pense à certaines lettres omises de cette édition telles que celle adressée à Pierre Octave Ferroud où Poulenc accepte de faire partie du Comité de la Société Triton, concurrente « de gauche » de la très aristocratique Sérénade dont il faisait aussi partie (archives Jean-Paul Ferroud)¹⁰ : de tels documents complèteraient avantageusement l'ensemble.

La présentation de ces trois « correspondances » et les parallèles établis entre les méthodes et les caractéristiques nous amènent à certains constats. L'accès par la publication à la correspondance des musiciens français des XIX^e

⁹ Myriam Chimènes rappelle qu'il lui a été impossible d'« obtenir l'autorisation de prendre connaissance de l'intégralité des lettres de Poulenc à Marya Freund et d'une lettre à Raymond Radiguet » (p. 14).

¹⁰ Cette lettre est citée par Ruth Melkis-Bihler dans son ouvrage *Pierre-Octave Ferroud (1900–1936) : ein Beitrag zur Geschichte der Musik in Frankreich* (Francfort-sur-le-Main : Peter Lang, 1995), 439 p.

et XX^e siècles s'avère d'une grande utilité pour l'étude de la création musicale en France et des cadres sociaux où elle s'inscrit. Que ce soit la correspondance de Saint-Saëns et Fauré, de Chabrier ou celle de Poulenc, l'importance des sources d'informations ainsi ouvertes est capitale. Contrairement à une biographie où le lecteur se laisse guider par l'auteur qui suggère l'interprétation des événements, l'accès à une correspondance permet d'exercer son propre jugement critique sur la vie et l'œuvre du compositeur. Lorsque la correspondance est documentée avec précision grâce à un solide appareil critique, comme c'est le cas des trois ouvrages recensés, la valeur de la contribution est éminente comme double source d'information : par les lettres elles-mêmes et par les informations historiques contenues dans les notes. De plus, ces ouvrages présentent des index indispensables à la consultation. Si la taille restreinte de la correspondance Saint-Saëns-Fauré permet un accès relativement facile à l'ensemble des lettres, les éditions de Chabrier et de Poulenc sont, au contraire, de volumineux travaux dont la consultation exige la présence d'index détaillés.

Dans leurs introductions respectives, Jean-Michel Nectoux, Thierry Bodin et Myriam Chimènes soulignent combien l'édition de la correspondance d'un musicien est chose difficile. Réunir plusieurs centaines de lettres est le travail de nombreuses années. La concentration du domaine de recherche autour d'un thème comme nous le propose Nectoux peut néanmoins permettre un travail plus prompt et dont l'achèvement est envisageable plus rapidement. Couvrant toute la correspondance d'un compositeur, un travail qui se veut exhaustif exige beaucoup de temps : Franz Durif et Roger Delage ont pris 30 ans à rassembler les lettres de Chabrier. La valeur de ce genre de publication est inestimable alors même qu'elle apparaît de moins en moins compatible avec les impératifs commerciaux de l'édition. La solution de publication sélective adoptée par Chimènes ainsi que par plusieurs musicologues (cf. les correspondances de Fauré, de Roussel, de Ravel et de Debussy), offre néanmoins un compromis valable mais elle ne saurait pleinement satisfaire le lecteur de cette dernière décennie du XX^e siècle. Il faut, en effet, admettre que la recherche de caractère historique se heurte encore à des refus souvent injustifiés, à des obligations de censurer et à des contingences d'édition qui limitent l'émergence systématique d'ouvrages aussi complets que possible. Ces travaux exhaustifs sont d'autant plus souhaitables que les éditions sélectives mettent de côté des documents jugés secondaires mais qui pourraient se révéler essentiels aux yeux d'un autre chercheur. Dans certains cas, de tels travaux font appel à des fonds d'archives privés dont les propriétaires considèrent, une fois l'édition réalisée, que tout a été dit. Les consultations ultérieures deviennent difficiles et nécessitent de longues tractations « diplomatiques » lorsqu'elles ne sont pas, tout simplement, impossibles.

Michel Duchesneau