

Récital Chansons grises

Reynaldo Hahn, Henri Duparc, Francis Poulenc, Lionel Daunais

Grande Salle du Conservatoire de la Place Neuve, Genève

Organisé par l'Association Lied & Mélodie

21 octobre 2016

Présentation des œuvres : Jacques Tchamkerten

Triste pour Duparc, mauve pour Massenet, perpétuelle pour Chausson, la chanson a le vent en poupe dans cette France de la fin du 19ème siècle qui redécouvre son folklore. A vrai dire, si quelques musiciens emploient parfois la traditionnelle forme strophique à refrains, la plupart de ces chansons, dues à des compositeurs on ne peut plus savants, ne s'apparentent guère à la chanson populaire ni par la forme, ni par le caractère : c'est le cas des *Chansons grises* de Reynaldo Hahn.

Une opérette, une poignée de mélodies, une liaison avec Marcel Proust : voici ce que la postérité a retenu de Reynaldo Hahn « musicien de la belle époque » comme l'a fâcheusement étiqueté un biographe trop bien intentionné. Or Hahn fut bien autre chose qu'un simple troubadour des salons. Compositeur d'un vaste œuvre touchant pour ainsi dire à tous les genres, il possède un art infailible de l'écriture musicale et surtout un merveilleux don mélodique qui donne à sa musique une « patte » inimitable.

Reynaldo Hahn naît à Caracas le 9 août 1874 d'un père issu de la bourgeoisie juive hambourgeoise et d'une mère vénézuélienne. La famille s'installe à Paris en 1878 ; très rapidement, l'enfant montre des dons musicaux hors du commun et compose quelques-unes de ses mélodies les plus célèbres avant même sa quinzième année. Elève de Théodore Dubois et surtout de Jules Massenet, il est tôt remarqué par ce dernier dont il restera l'un des disciples favoris.

Ses œuvres sont régulièrement exécutées, tels les opéras *L'Île du rêve* (1898), *La Carmélite* (1902), le ballet *La Fête chez Thérèse* (1907), tous créés à l'Opéra-Comique. Durant la période de l'entre-deux guerres il compose plusieurs œuvres symphoniques et de musique de chambre, l'opérette *Ciboulette*, qui remporte un triomphe en 1923, collabore avec Sacha Guitry pour les comédies musicales *Mozart* et *O mon bel inconnu* et fait représenter en 1935, au Palais Garnier, l'opéra *Le Marchand de Venise*. Parallèlement à son activité de compositeur, il poursuit une carrière de chef d'orchestre.

Les origines juives de Reynaldo Hahn le contraignent à quitter la capitale en 1941 pour s'installer à Toulon, puis à Monte-Carlo. De retour à Paris en 1945, il est nommé directeur de l'Opéra où il conduit notamment des représentations de quelques opéras de Mozart dont il est un fervent interprète. Gravement atteint dans sa santé, il meurt à Paris, le 28 janvier 1947. Reynaldo Hahn écrivit une centaine de mélodies qui, pour la plupart ont été composées avant sa quarantième année et qui, d'emblée, connurent une immense célébrité. Hôte des salons

parisiens, ceux de la comtesse Greffuhle, de madame Alphonse Daudet ou de Marguerite de Saint-Marceaux, il y chante ses propres compositions en s'accompagnant lui-même au piano, cigarette au lèvres, ainsi que l'a immortalisé un célèbre dessin de Jean Cocteau. Dès ses premières mélodies, Reynaldo Hahn témoigne de son amour de la poésie: Victor Hugo, Théodore de Banville, Théophile Gautier et surtout Paul Verlaine figurent parmi ses auteurs de prédilection.

Les *Chansons grises*, mettent en musique huit poèmes tirés de divers recueils de Verlaine, poèmes qui seront, pour la plupart, mis en musique par d'assez nombreux autres compositeurs. Si on ne connaît pas avec exactitude la date de leur composition, leur publication intervient en mars 1893, avant même le dix-neuvième anniversaire du compositeur. La page de titre de la partition porte en exergue deux vers qui justifient le titre du recueil : *Rien de plus cher que la chanson grise où l'indécis au précis se joint.*

La première mélodie *Chanson d'automne* (« les sanglots longs des violons de l'automne ») est construite tout entière autour d'un bref dessin mélodique confié alternativement à la voix et au piano, ce dernier se voyant confier un rôle extrêmement sobre tout au long du morceau.

Dans un mouvement continu de croches, une joyeuse ritournelle à deux voix du piano, constitue l'introduction, puis l'accompagnement de *Tous deux*. Tout au long des trois strophes, le chant évoque le bonheur sans mélange d'un clair jour d'été dans une lumineuse mélodie s'infléchissant in fine vers le registre grave pour évoquer le soir et les étoiles qui sourient aux époux.

L'accompagnement de *Allée est sans fin*, se fonde sur une pédale de tonique, un si grave. Sur cette basse se déroule la ligne vocale, portant l'indication « doucement déclamé ». L'omniprésence de cette note grave ne s'interrompt que pour quatre mesures durant lesquelles le poète regrette que son amour ne soit point niché dans le paysage de rêve qu'il a précédemment décrit.

Une arabesque en ostinato de la main gauche du piano sert de fil conducteur au premier volet de *En sourdine*, évocation de la lumière tamisée par les branches sous lesquelles se promènent le poète et son aimée. Un bref dessin du piano, repris par la voix, (« Ferme tes yeux à demi ») sert de fondement mélodique à la section médiane, avant une reprise variée de la première section.

C'est principalement à la cinquième mélodie *l'Heure exquise* que les *Chansons grises* doivent leur célébrité. En quelques notes de piano, dans le ton de si majeur, Reynaldo Hahn parvient à évoquer le paysage de clair de lune qui sert de décor au poème. Une ligne mélodique extrêmement simple se déploie en des intervalles de sixte et de septième dans les moments les plus signifiants, telle la cadence finale : « c'est l'heure exquise ».

Un récitatif recto tono de la voix, ponctué par un motif ascendant du piano : c'est ainsi que Reynaldo Hahn évoque la brume ou vient mourir l'ombre des arbres dépeinte par le *Paysage triste*. Cette atmosphère en camaïeu fait place à un motif en tierces parallèles du piano préparant le mélancolique élan mélodique final : « et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées tes espérances noyées ».

La *Bonne Chanson* traduit la joie du poète qui voit sa fiancée lui revenir après des jours d'alarme et de tristesse. La mise en musique de Reynaldo Hahn surprend par sa physionomie de cantique. Sur un accompagnement en accords homophones, la voix chante une mélodie joyeuse et presque naïve en ut majeur, indiquée « avec un sentiment de confiance heureuse ». Ce sentiment de félicité perdure jusqu'au terme du morceau qui se termine par une triomphale péroraison du piano.

Certes, la réalisation musicale dont Reynaldo Hahn -encore adolescent - dote les chefs-d'œuvre de Paul Verlaine n'atteint-elle pas la densité des mélodies que Fauré ou Debussy composeront sur les mêmes textes ; elle n'en dénote pas moins une remarquable maîtrise de l'écriture et, surtout, une souplesse mélodique d'un charme inimitable et ainsi qu'un sens inné de la correspondance entre la musique et l'image poétique.

Lorsque Reynaldo Hahn compose ses *Chansons grises*, Henri Duparc s'est emmuré depuis près de dix ans dans un silence créateur qu'il gardera jusqu'à la fin de sa vie.

Duparc appartient à la génération des compositeurs qui précéda celle de Hahn, celle des Massenet, Fauré ou Vincent d'Indy. Triste destin que celui de ce musicien dont le corpus se limite à dix-sept admirables mélodies –seules treize seront publiées de son vivant - et à deux poèmes symphoniques tous composés avant sa quarantième année alors que lui-même devait mourir à 85 ans.

Henri Duparc naît à Paris le 21 janvier 1848. Après de César Franck, son seul professeur, il apprend le piano et l'écriture musicale. C'est entre 1868 et 1884 qu'il compose ses mélodies. Un perfectionnisme extrême s'ajoutant à une maladie psychique mal identifiée l'amène à détruire tout ce qu'il entreprend, puis le réduit au silence alors qu'il devra vivre les vingt-cinq dernières années dans un état de quasi-cécité accompagnés de troubles nerveux. Il avait pratiquement achevé un drame lyrique, *La Roussalka* d'après Pouchkine, qu'il brûla en 1891. Il tenta encore quatre fois de le réécrire mais chacune de ses tentatives se termina par une nouvelle destruction. De 1885 à sa mort, Duparc promènera son mal de vivre dans une vie errante qui le mènera à Monein (dans le Béarn), Paris, La Tour de Peilz, où il réside de 1906 à 1912 et où il se lie avec Ernest Ansermet, puis Tarbes et enfin à Mont-de Marsan, où il s'éteint le 12 février 1933. Il trouvera un grand secours dans une foi religieuse qui s'était imposée à lui lors d'un pèlerinage à Lourdes en 1902 et qui l'aidera à supporter sa vie de souffrances ininterrompues, tant morales que physiques.

Peu de compositeurs ont eu autant qu'Henri Duparc, le génie de la correspondance entre le texte et la musique. Personne ne l'a mieux défini que la musicologue Brigitte François-Sappey : « Si l'alliance étroite du melos et du logos s'inscrit dans une longue tradition française, c'est en vérité à une nouvelle symbiose germano-française que se livre Duparc, admirateur tant de Wagner que de Berlioz, et soucieux de déclamation dramatique libre et ample, sorte d'écho de la scène lyrique. D'où l'intensité de ses lignes vocales qui malmènent les vers jusqu'à les transformer en prose, s'élançant dans un jaillissement irrésistible ou se replient sur une

« corde de récitation » de dominante, tandis que le clavier quasi orchestral, évocateur ou symboliste, se charge de broser un riche décor extérieur et intérieur. »¹

Souvent poignante, évoluant dans un univers poétique où la souffrance et la mort sont omniprésentes, la musique d'Henri Duparc nous emporte par son lyrisme et sa puissance évocatrice. La densité de son langage s'appuie sur une harmonie qui procède autant de Franck que de Wagner, mais surtout par une faculté à transfigurer les poèmes qu'il met en musique au point de faire de ses mélodies des drames lyriques en miniature, porteurs d'une rare émotion

Phidylé, sur un poème de Charles Leconte de Lisle, fut composée en 1882 et constitue l'une de ses ultimes compositions. Hymne à la nature et à la beauté d'une jeune femme, le morceau traduit autant la course du soleil, de l'aube au crépuscule, que l'expansion du désir amoureux, à travers le jeu subtil des irisations harmoniques et des modulations, condensé dans un cadre formel admirablement proportionné. L'extraordinaire montée de l'intensité expressive du dernier couplet (« que ton plus beau sourire et ton meilleur baiser me récompensent de l'attente ») va se résoudre dans l'apaisement de la merveilleuse conclusion pianistique.

Le docteur Henri Cazalis – Jean Lahor de son nom de plume – fut un poète aimé des musiciens qui mirent fréquemment ses vers en musique. C'est le cas de Duparc, avec la *Chanson Triste*, la *Sérénade florentine* et *Extase*. Cette dernière mélodie semble avoir été écrite en 1874 et revue une dizaine d'années plus tard. Selon le compositeur Pierre de Bréville, « impatienté par l'objection de wagnérisme devenu la tarte à la crème des critiques, Duparc s'amusa à écrire cette mélodie en style de *Tristan* ». Si l'influence wagnérienne est certes indéniable, il n'est pas question de pastiche dans cette « berceuse de la mort » qui culmine dans la deuxième phrase de la première strophe, « mort exquise, mort parfumée, du souffle de la bien-aimée ». Duparc transcende le caractère morbide du poème en un bouleversant appel vers le sommeil éternel, tant par la beauté de la ligne mélodique que par le caractère presque hiératique de l'accompagnement pianistique.

Henri Duparc a confié à son ami et élève Jean Cras : « j'ai attendu trois ans mon mariage [...]. C'est pendant ce temps d'épreuve que j'ai écrit la petite mélodie que vous connaissez, *Soupir* ». Le morceau fut probablement composé en 1869 et remanié en profondeur par Duparc avant sa publication en 1902. Le compositeur y transfigure la rhétorique un peu convenue du poème de Sully Prudhomme (aimer en silence et dans l'affliction). Un dessin mélodique du piano omniprésent, semble figurer la plainte de l'amant sur laquelle la ligne mélodique exhale sa prégnante mélancolie. Comme dans *Extase*, Duparc adopte une forme en trois volets A, B, suivi d'une reprise abrégée de A et d'une conclusion pianistique. Ici, la voix réapparaîtra pour les deux dernières mesures, prononçant le simple mot « toujours ».

Autre poème de la mort, *Testament* frappe, lui, par sa véhémence qui magnifie les vers un peu tarabiscotés d'Armand Silvestre, autre poète chéri des musiciens de la fin du dix-neuvième siècle. Composé en 1883, le morceau s'organise en trois grandes séquences correspondant aux strophes 1, 2+3 et 4 du poème, unies par des mesures de transition du piano. La musique

¹ François-Sappey, Brigitte : « Henri Duparc », in : Cantagrel, Gilles et al : *Guide de la mélodie et du lied*. Paris, Fayard, 1994, p. 189-190

se caractérise par ses chromatismes tourmentés et ses constantes modulations ; un dessin mélodique plaintif, entendu dès l'introduction, sert de fil conducteur ; c'est également lui – développé dans une ample conclusion pianistique- qui fermera ce pathétique morceau.

« Francis je ne m'écoutais pas. Francis je te dois de m'entendre ». Ainsi Paul Eluard rendait-il hommage à Francis Poulenc en 1946. Peux-de musiciens peuvent se vanter d'une telle caution de la part de poètes souvent circonspects, pour ne pas dire hostiles, à la mise en musique de leurs vers. C'est que Poulenc (né le 7 janvier 1899 et décédé le 30 janvier 1960) est un amoureux de la poésie, un amoureux inconditionnel qui sait admirablement discerner la qualité des poèmes, ceux qui se prêtent à la musique et surtout, ceux qui conviennent à son tempérament. Si Duparc n'a cessé de sublimer les vers par la musique, Poulenc, lui, cherche un véritable prolongement sonore au sens du poème, au besoin avec gouaille voire avec vulgarité, mais toujours soutenu par une prosodie exemplaire et des accompagnements pianistiques merveilleusement évocateurs.

Au début de sa carrière, Francis Poulenc ne privilégie pas particulièrement le genre de la mélodie jusqu'à ce que, en 1934, il fasse la connaissance d'un jeune baryton, féru lui aussi de poésie, Pierre Bernac. D'emblée, leur entente est immédiate et ils s'associent pour former un duo qui sillonnera le monde entier jusqu'en 1959 et laissera un important legs discographique+. L'impeccable diction de Bernac, sa manière de mettre en valeur le texte poétique ainsi que la souplesse de sa voix vont amener Poulenc à faire du genre de la mélodie le pôle essentiel de sa création, étayé, de 1939 à 1961, par la rédaction d'un *Journal de mes mélodies* remplis de précieux commentaires sur la nature des œuvres, les circonstances de leur composition, et, surtout, leur interprétation.

Pierre Bernac a consacré à son partenaire pianiste un livre non moins précieux intitulé *Francis Poulenc et ses mélodies* où il a défini avec une rare pertinence le génie vocal de la musique de Poulenc : « Poulenc avait la vocation d'écrire pour la voix. D'abord parce qu'il aimait la voix humaine, qu'il aimait le chant pour lui-même. [...] Ensuite parce que son inspiration ne jaillissait jamais avec plus de spontanéité que quand elle était sollicitée par un texte littéraire. Il est extrêmement frappant de constater à quel point les mots, leurs couleurs, leurs accents, le rythme de la phrase ou du vers, aussi bien que le sens, le mouvement général, la pulsation, la forme du poème ou du texte littéraire, aussi bien que sa signification, concourraient à susciter en Poulenc, l'inspiration musicale. [...].

Au point de vue harmonique, son aisance à moduler d'un ton dans un autre, lui permettait de conserver toujours dans le ton où il les avait entendus, les divers fragments d'un poème, ainsi en créait-il l'atmosphère avec une subtilité et une sensualité extraordinaires.

Enfin son don mélodique [...] qui était l'essence même de sa musique, lui inspirait la courbe musicale propre à amplifier l'expression de la phrase littéraire »².

Peu attiré par les poètes du dix-neuvième siècle, Poulenc les ignore pour privilégier les auteurs contemporains. Deux d'entre eux l'inspirent en priorité : Guillaume Apollinaire et Paul Eluard.

² Bernac, Pierre : *Francis Poulenc et ses mélodies*. Paris, Buchet-Chastel, p.37-38.

Il met également volontiers en musique Max Jacob, Louise de Vilmorin et, naturellement, Jean Cocteau à qui le lie depuis sa jeunesse une longue amitié.

A quelques rares occasions, Poulenc s'est tourné vers la poésie de la renaissance ou de l'époque baroque et classique. C'est le cas avec les *Chansons gaillardes* que Poulenc compose en 1925 sur des textes anonymes puisés dans un recueil de *Chansons joyeuses* publié en 1765. Dans son *Journal de mes mélodies* Poulenc leur consacre quelques brèves lignes : « Je tiens beaucoup à ce recueil où j'ai taché de démontrer que l'obscénité peut s'accommoder à la musique. Je déteste la grivoiserie. Les accompagnements sont très difficiles mais bien écrits, je crois. [...]. *L'Invocation aux Parques* serait de... Racine [...]. Les *Couplets bachiques* et *La belle jeunesse* doivent se jouer très vite. L'accompagnement avec la précision d'une étude pour piano. ».³

Lestes et gaillards, les textes de ces huit brèves chansons le sont assurément. Toutefois on remarque que la musique ne se permet aucun clin d'œil ni aucun épanchement pour souligner les paillardises des poèmes. Tour à tour truculente, rêveuse ou grave, elle sertit avec autant d'intelligence que de fantaisie les doubles sens et les obscénités des poèmes.

Truculent, c'est le mot qui convient à *La maîtresse volage* et à son improbable double pucelage évoqués dans un vif mouvement de marche.

C'est, par contre, un ton grave, voire sentencieux, que Poulenc donne à la *Chanson à boire*, dans laquelle un ivrogne invite à boire et à boire encore plutôt que de se préoccuper de sa mort comme les rois d'Égypte et de Syrie.

Retour un mouvement de marche, inattendu pour un *Madrigal*, mais qui convient parfaitement l'insolence du texte et à sa conclusion sans appel : une fille sans tétons est une perdrix sans orange...

Un grave mouvement de sarabande, avec une introduction pianistique qui occupe un tiers du morceau, sert de cadre à *L'Invocation au Parques*, dont la dignité est sérieusement mise à mal par l'abominable double sens de cette prière aux divinités tenant les fils des destinées humaines.

Changement de ton complet avec *Les couplets bachiques*, étourdissant faux air d'opérette qui ne manque pas de faire rimer « badin » avec « catin » dans son couplet et qui demande de la part des interprètes deux minutes d'intense virtuosité.

Une fois encore, le contraste ne serait être plus vif entre la naïve ligne mélodique de *l'Offrande* et son accompagnement « colla parte » et la contenu incroyablement cru du poème. On se gardera de prêter une quelconque intention au « ha » ultime et inattendu de la voix, qui suit l'épilogue pianistique...

Pas de double sens, en revanche, dans la *Belle jeunesse*, mais un message sans équivoque : « il faut s'aimer toujours et ne s'épouser guère, il faut faire l'amour sans curé ni notaire », ponctués à grands renforts de tralala dans une joyeuse et gauloise atmosphère. Comme le dit justement Bernac « c'est la joie de vivre, d'être jeune et débauché »⁴

³ Poulenc, Francis, *Journal de mes mélodies*, Paris, édition intégrale et notes établies par Renaud Machart. Paris, Cicero, 1993, p. 16

⁴ Bernac, Pierre : op.cit, p. 198

La *Sérénade* finale prend la forme d'une délicieuse sicilienne d'une parfaite innocence. La perspective change toutefois au prisme du poème et selon qu'on a l'esprit bien ou mal tourné ; dans ce dernier cas, l'on découvrira avec délice la mélodie peut-être la plus osée de tout le répertoire français...

La réputation de certains compositeurs, souvent de grande valeur, n'a guère franchi les frontières de leur pays natal : s'il est probable qu'on connaît peu les Helvètes Willy Burkhard ou Jean Binet dans la belle province, il est certain que la réputation du Québécois Lionel Daunais n'a guère franchi l'estuaire du Saint-Laurent. Quel dommage ! Et combien l'œuvre de ce compositeur à la fantaisie et à l'imagination inépuisables mériterait d'être mieux connu hors du Canada !

Né le 31 décembre 1902 à Montréal, Lionel Daunais étudie le chant, avec Céline Marier, ainsi que l'écriture musicale avec Oscar O'Brien. En 1926, il est lauréat du prix d'Europe, une récompense décernée par l'Académie de musique du Québec destinée à permettre aux jeunes musiciens de se perfectionner sur le vieux continent.

Lionel Daunais se rend à Paris où il travaille notamment avec le ténor Emile Marcelin, une des têtes d'affiches de l'Opéra-Comique, puis en 1929 il est engagé comme premier baryton par l'Opéra d'Alger. Cet engagement ne se poursuit pas au-delà d'une saison et, en 1930, Lionel Daunais rentre à Canada qu'il ne quittera pratiquement plus.

En 1932, il fonde le Trio Lyrique –deux voix masculine et une voix féminine accompagnés d'un pianiste-arrangeur – qui va connaître jusqu'en 1965 un immense succès au Canada. Son répertoire se compose de chants folkloriques et de chansons, souvent d'une drôlerie irrésistible, dont Lionel Daunais compose les paroles et la musique. Daunais devient ainsi l'un des tous premiers auteurs-compositeurs interprètes canadiens et, à ce titre, ouvre la porte au développement d'une chanson canadienne d'expression française qui brillera avec des auteurs tels que Gilles Vignault ou Felix Leclerc.

En 1936, Daunais fonde les Variétés-Lyriques, qui deviendra l'une des principales compagnies d'opéra et d'opérettes de Montréal et qui, jusqu'à 1955, servira de tremplin à la carrière de jeunes chanteurs canadiens bientôt mondialement célèbres, tels Pierrette Alarie, Léopold Simoneau, Raoul Jobin, ou Louis Quilico. Lionel Daunais y chantera dans pas moins de huit cent treize représentations, assurant souvent la mise en scène des spectacles.

Parallèlement, il participe à d'innombrables émissions radiophoniques et reçoit de nombreux prix et récompenses pour son activité de compositeur et d'interprète. Il quittera ce monde dans sa ville natale le 18 juillet 1982.

La production de Lionel Daunais se compose d'une centaine de chansons et mélodies pour chant et piano –la frontière entre l'un et l'autre genre n'est pas toujours bien définie – ainsi que des chœurs parmi lesquelles un merveilleux *Pont Mirabeau* sur le poème d'Apollinaire. Il réalisera également de nombreuses harmonisations de chants québécois ainsi que de charmantes chansons pour les enfants. La musique instrumentale ne semble l'avoir inspiré que pour une suite pour cordes intitulées *Propos piquants*.

Un commentateur non identifié à parfaitement identifié l'art et la personnalité du musicien : « La sensibilité de Daunais est présente partout, qui est douce espièglerie, aussi. Avec lui, place au jeu et à la musique, à la poétique fantaisie ; point de platitude ni de naïveté, sinon pour en rire ! »⁵

Voilà des propos qui s'appliquent parfaitement aux *Fantaisies sur tous les tons*, un recueil de dix mélodies dont Daunais a composé les paroles et la musique. Plutôt que les tons de la gamme, ce sont les couleurs dont il s'agit ici, prétextes à de délicieuses fantaisies poétiques, une poésie qui habite autant les textes que la musique, cette dernière évoluant dans une esthétique très voisine de celle des mélodistes français de l'entre-deux-guerres. Les *Fantaisies* ont été publiées en 1974, sans qu'il soit possible de déterminer si elles ont été composées à cette époque ou antérieurement.

Il faudrait une bonne dose de pédantisme pour vouloir analyser ces délicieux morceaux, généralement de formes très brèves, qui n'obéissent qu'à la fantaisie, l'invention et l'humour de leur auteur.

Quelques brefs exemples cependant : la première mélodie *Rose* et ses galipettes dans les passeroses avec le cousin chose : une élégante gavotte.

Le troisième morceau *Noir*, un blues/negro-spiritual pour nous décrire ces deux personnages à la peau d'ébène en sweater foncé sur un tas de charbon dans le tender obscur d'une locomotive.

Un alerte boléro pour nous narrer, dans *Vert*, la terrible histoire d'une lady aux yeux pers trucidée par son vieux mari, lord et pair.

Gris, comme les faubourgs d'une grande ville mélancolique symbolisée par une valse-rengaine où passe comme un lointain écho de *l'Opéra de quatre sous*.

Enfin *Mauve*, dont les assonances—« une veuve voilée sous un voile violet que le vent violent visiblement violait » — sont traduites musicalement par une gigue étourdissante qui conclut ces merveilleuses *Fantaisies dans tous les tons* drôles, imprévues... et coquines.

Terminons en laissant la parole à Francis Poulenc à qui Lionel Daunais avait envoyé les partitions de quelques-unes de ses œuvres : « Il y a souvent un esprit cocasse dans votre musique et lorsque quelqu'un vous en fera la remarque, ne rougissez pas, c'est un don très rare ! ».

Jacques Tchamkerten
copyright

⁵ Référence figurant sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Lionel_Daunais (consulté le 31.10.2016)