

FRANCK LEGUÉRINEL

Franck Leguérinel est né à Nantes et a commencé ses études vocales avec Bernard Clément au Conservatoire de cette ville. Après une licence d'histoire, il opte définitivement pour la musique et obtient les premiers prix de formation musicale, chant et art lyrique.

Il entre alors au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, dans la classe de Peter Gottlieb. Il suit également les cours d'art lyrique de Michel Roux et travaille la mélodie française avec Jean-Christophe Benoit.

En 1990, Franck Leguérinel est admis à l'École d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris dans la classe de Denise Duplex. C'est à cette époque qu'il commence à constituer son répertoire de mélodies, avec Irène Aïtoff, et Ruben Lifschitz. Il a fait ses débuts sur scène dans *La Finta Giardiniera* de Mozart à l'Opéra de Nantes, puis s'est produit dans le *Trypique* de Puccini, et dans le *Christophe Colomb* de Milhaud monté au Théâtre Impérial de Compiègne.

Il entame une carrière de concertiste et de récitaliste en France et à l'étranger. C'est ainsi qu'on a pu l'entendre à l'Opéra-Bastille, au Théâtre du Châtelet, à l'Opéra-Comique, au Théâtre Impérial de Compiègne, et à l'Opéra du Rhin, mais aussi au Canada, en Italie, Autriche, Allemagne (deux concerts Milhaud dans la Kammermusiksaal de la Philharmonie de Berlin) dans des programmes principalement axés sur la musique française.

IRÈNE AÏTOFF

Irène Aïtoff fait ses études musicales au Conservatoire de Paris où elle obtient plusieurs premiers prix.

Elle commence alors une carrière d'accompagnatrice classique, puis rencontre Yvette Guilbert dont elle est l'accompagnatrice, de 1932 à 1939. C'est ensuite en 1941, la rencontre avec Charles Munch, avec qui elle travaille pendant dix ans. Nouvelle rencontre en 1950 avec Gabriel Dussurget qui lui demande d'être Chef de Chant pour le Festival d'Aix-en-Provence dont il est le créateur. Herbert von Karajan lui demande en 1962 de participer à sa production de *Pelléas et Mélisande* et ensuite dans celle de *Carmen* avec Léontyne Price.

Connaissant l'amour qu'elle portait à la musique française, à travers Debussy, Fauré, Roussel, Poulenc ou Ravel, Pierre Jourdan lui demande, dès la création du Théâtre Français de la Musique, de prendre la direction des Etudes Musicales pour *La Légende de Joseph en Égypte* de Méhul, *Manon Lescaut* d'Auber et *Henry VIII* de Saint-Saëns.

FRANCK LEGUÉRINEL

Franck Leguérinel was born in Nantes. He began to study voice with Bernard Clément at the Conservatoire of his native city. After taking a degree in history, he decided to devote himself entirely to music; he was awarded *premiers prix* for group work, singing and opera.

He went on to study at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, in Peter Gottlieb's class. He also followed Peter Roux's opera course and worked on the French *mélodie* with Jean-Christophe Benoit.

In 1990, Franck Leguérinel was admitted to the opera school at the Paris Opéra, in Denise Duplex's class. It was at this time that he began to build up his repertory of *mélodies*, with Irène Aitoff and Ruben Lifschitz. He made his stage début in Mozart's *La Finta Giardiniera* at the Opera-house in Nantes. He then appeared in Puccini's *Il Trillico* (*Il tabarro*, Suor Angelica, Gianni Schicchi), and in Milhaud's *Christophe Colomb* at the Théâtre Impérial in Compiègne.

He has also embarked on a career as a concert performer and recitalist, in France and abroad. He has thus appeared at the Opéra-Bastille, the Théâtre du Châtelet, the Opéra-Comique, the Théâtre Impérial de Compiègne and at the Opéra du Rhin, as well as in Canada, Italy, Austria, Germany (two concerts of works by Milhaud in the Kammermusiksaal at the Berlin Philharmonic), in programmes consisting mainly of French music.

IRÈNE AÏTOFF

Irène Aïtoff studied at the Paris Conservatoire, where she was awarded several *premiers prix*.

She then embarked on a career as a classical accompanist, later meeting Yvette Guilbert, whom she accompanied from 1932 to 1939. In 1941, she met Charles Munch, with whom she worked for ten years. In 1950, she made the acquaintance of Gabriel Dussurget, the founder of the Festival in Aix-en-Provence, who invited her to be choir director for the Festival. In 1962, Herbert von Karajan asked her to take part in his production of *Pelléas et Mélisande* and then in his production of *Carmen* with Leontyne Price.

When he founded the Théâtre Français de la Musique, Pierre Jourdan, knowing of her love for French music (Debussy, Fauré, Roussel, Poulenc, Ravel...), invited her to take charge of musical studies for Mehul's *La Légende de Joseph en Égypte*, Auber's *Manon Lescaut* and Saint-Saens's *Henry VIII*.



UN SIÈCLE DE MÉLODIES FRANÇAISES

Chabrier - Gounod - Debussy
Ravel - Poulenc - Satie

FRANCK LEGUÉRINEL, baryton - IRÈNE AÏTOFF, piano



DIGITAL ARN 68215

THÉÂTRE IMPÉRIAL
DE COMPIÈGNE

Texts
in
French, English

MÉLODIE FRANÇAISE : LA RELÈVE. UNE ÉTOILE EST NÉE

Un jour de janvier 1991, une audition de jeunes chanteurs était organisée pour moi à Paris, comme cela arrive plusieurs fois dans l'année. Plus de quarante chanteurs s'étaient présentés.

Après trois heures d'audition dans l'ensemble décevante, on m'annonce, avant dernier de la liste, un baryton qui va chanter l'air du "Vice-Roi" de La Pêrichole de Jacques Offenbach. Je me dis en moi-même : "Pour chanter cela, il faut plus que de la voix, il faut surtout du talent!"

Le jeune homme commence. A la deuxième phrase, mon oreille et mon attention sont immédiatement arrêtées. Je me penche vers mon assistant et lui demande : – "Comment s'appelle ce jeune chanteur ?" – "Franck Leguérinel". C'était remarquable par la voix, bien entendu, mais surtout par l'interprétation, le phrasé, l'esprit, le sens du texte, la diction....Après cet air, je lui demandai autre chose. Il me proposa l'air de "Lescaut", extrait de Manon de Massenet. Mêmes qualités. En l'écoutant, je pensai : "Voilà enfin l'interprète idéal de cette mélodie française qui a tant besoin d'un son nouveau et actuel, d'un abord dépouillé de toutes les affectations et les chichis de ce qu'il est convenu d'appeler la tradition et qui n'est en fin de compte qu'une accumulation de mauvaises habitudes. Un tel artiste, avec une telle sensibilité, pouvait être un nouvel écho de ces chefs-d'œuvre de poésies musicales.

Je lui en parlai tout de suite et lui proposai de préparer ensemble son premier récital de mélodies françaises. Pour l'accompagner, je pensai à l'incomparable Irène Aïtoff. Réunir dans un récital celle qui, du haut de ses quatre vingt-huit printemps, est la plus jeune et la plus moderne des grands maîtres de la tradition musicale française, et un jeune talent de cette trempe s'imposait d'urgence. Trois générations les séparaient et tout, pourtant, devait les réunir : la passion de la musique, la passion de la poésie et la passion de la langue française.

Ce récital fut préparé ensemble pendant un an et présenté le 8 décembre 1991 au Théâtre Impérial de Compiègne avec un succès considérable. Je décidai alors qu'il était nécessaire d'en faire un enregistrement discographique. Date fut prise pour juillet 1992 au Théâtre Impérial de Compiègne qui dispose d'un grand piano Pleyel 1930, instrument idéal pour jouer cette musique. Je proposai ce projet à ARION qui répondit avec enthousiasme.

Mais ce récital et ce disque ne sont que les premiers d'une série. En effet, chaque année, nous préparerons ensemble un programme nouveau, qui, je l'espère, pourra être également enregistré. Le choix des œuvres au programme sera fait de telle façon qu'au bout de quelques années, l'ensemble des enregistrements pourra constituer une première anthologie des pièces majeures du répertoire de la mélodie française. Dans ce domaine, la relève est assurée. J'espère que les mélomanes partageront mon enthousiasme.

C'est une grande joie pour le directeur du Théâtre Français de la Musique que je suis, de pouvoir réaliser là l'un des buts essentiels qui m'ont conduit à créer une telle institution.

PIERRE JOURDAN
Directeur Général et Artistique
du THÉÂTRE IMPÉRIAL DE COMPIÈGNE
THÉÂTRE FRANÇAIS DE LA MUSIQUE

FRENCH MÉLODIE : THE SUCCESSION. A STAR IS BORN

One day in January 1991, as is the case several times each year, an audition of young singers was organised for me in Paris. There were over forty singers taking part.

After three hours of, on the whole, rather disappointing auditioning, the last-but-one candidate was announced: a baritone, who was going to sing the Vice-Roy's aria from Jacques Offenbach La Pêrichole.

I said to myself: "To sing that, you need more than just a good voice: you need talent!" The young man started to sing. His performance made me sit up. I leaned over to my assistant and asked: "What's that young man's name?" – "Franck Leguérinel". It was remarkable: he had the voice, of course, but, above all, there was his interpretation, the phrasing, the spirit, his feeling for the text, his diction... After that aria, I asked him to sing another piece. He suggested Lescaut's aria from Massenet's Manon. There again, the same qualities. As I was listening to him, I thought to myself: "Here at last is the ideal interpreter for the French mélodie: it is so much in need of a new, up-to-date sound, an approach without all the affectations and fuss, and without what we generally call 'tradition', but which is really only an accumulation of bad habits." "An artist like this, with such sensitivity could give a completely new account of these masterpieces of musical poetry."

I mentioned it to him straight away and suggested that we prepare his first recital of French melodies together. Of course, I immediately thought of the incomparable Irène Aïtoff as accompanist. These two – Irène Aïtoff, who, at 88, is the youngest, most modern of the great masters of French musical tradition, and a young talent of such calibre - had to be brought together straight away. There were three generations between them, yet there was every reason to bring them together: their passion for music, their passion for poetry and their passion for the French language.

We prepared this recital together for a year and it was presented on 8 December 1991 at the Théâtre Impérial in Compiègne. It was an enormous success. I decided that this recital had to be recorded. An appointment was made for July 1992 at the Théâtre Impérial in Compiègne, using our grand piano, a Pleyel 1930, which is the ideal instrument for this music. I put the idea to ARION, who responded with enthusiasm.

But this recital and this recording are only the first of a series. Each year, we intend to prepare a new programme together, which, I hope, will also be recorded. We shall choose the pieces in such a way as to build up, after a few years, a set of recordings providing a first anthology of major works from the French mélodie genre. In this domain, the succession is assured. I hope music-lovers everywhere will share my enthusiasm.

As director of the Théâtre Français de la Musique, it is a great joy for me to thus be able to realize one of the essential objectives I had in mind in creating such an institution.

PIERRE JOURDAN
General and Artistic Director
of the THEATRE IMPERIAL DE COMPIEGNE
THEATRE FRANÇAIS DE LA MUSIQUE



Le disque nous donne à entendre plus d'un siècle de mélodies françaises: non seulement, donc, il se présente comme un récital, mais il nous propose, pour ainsi dire, aussi l'histoire d'un genre. Depuis Charles Gounod (*Venise*, 1842) jusqu'à Poulenc (*Nuage*, 1956), s'écoule plus d'un siècle d'art vocal, au cours duquel se modifient les caractéristiques initiales de la mélodie: les transformations affectent le langage musical lui-même, bien sûr, mais surtout peut-être ce que la mélodie a de particulier parmi les autres genres vocaux, c'est-à-dire ses caractéristiques littéraires, la présence d'un texte comportant un intérêt indépendant de celui de la musique qui l'accompagne. Le rapport du musicien au texte littéraire se modifie en effet d'un siècle à l'autre: les choix littéraires des musiciens ne sont pas les mêmes, l'attention à la prosodie se donne d'autres règles, et l'idée même de fidélité au texte n'est plus entendue de la même façon. On voudrait que ce disque soit l'occasion de montrer comment le regard du musicien sur le texte littéraire s'est transformé entre le 19^{ème} et le 20^{ème} siècle, jusqu'à devenir un regard critique, capable aussi bien de commenter le texte que de le mettre à distance par le biais de l'ironie et de la dérision.

MÉLODIE ET ROMANCE

Un bref aperçu de l'histoire du genre peut nous éclairer sur ces transformations, et nous montrer quand naît chez le musicien le regard critique sur le texte littéraire. La particularité de la mélodie française réside probablement dans le rapport qu'elle entretient pendant tout le 19^{ème} siècle avec le genre principal qui a présidé à sa naissance, la romance. Ce genre, qui lui-même s'est développé dans le courant du 18^{ème} siècle, trouve sa première définition dans le *Dictionnaire de Musique* de Jean-Jacques Rousseau: la romance y est définie comme un petit poème strophique et sentimental, de caractère "touchant", à la mélodie simple et sans affectation, avec un support

instrumental discret. Cependant, ce genre, pour des raisons qui tiennent à la fois au public à qui sont destinées les pièces chantées, et aux nouvelles formes poétiques des textes littéraires mis en musique, ne répond plus aux exigences du moment. Les raisons sont donc d'abord sociologiques: la romance avait pour fonction avant tout de fournir un répertoire à la pratique de chant très répandue dans les salons. Elle ne constituait donc pas un genre spécifique, susceptible de figurer au programme d'un concert: à cet effet était destiné le répertoire de l'opéra. Or il est manifeste que le goût du public, à un certain moment, se fait plus exigeant: la romance, dans sa trop grande simplicité, ne peut plus suffire aux amateurs éclairés des salons. C'est à partir de ce moment que la mélodie se développe comme un genre indépendant, et que le mot lui-même de "mélodie" se généralise pour remplacer l'ancienne dénomination de romance devenue trop étroite. Rappelons que le terme "mélodie" s'introduit vers 1830, lorsque Berlioz met en musique une série de poèmes de Thomas Moore, intitulés *Mélodies irlandaises*.

MÉLODIE ET POÉSIE

L'affaiblissement du genre de la romance tient d'autre part à des raisons d'ordre strictement littéraire. Le genre qui prend la place de la romance – la mélodie – tire son nom d'une série de poèmes, et ce n'est sans doute pas un hasard. On peut voir dans cette apparition du mot une manifestation de plus du rapprochement de la poésie et de la musique pendant l'époque romantique. Les poètes romantiques en effet considèrent la musique comme la génératrice de tous les arts: la poésie elle-même est ressentie comme insuffisante à exprimer les sentiments dans leurs moindres nuances. La véritable poésie se doit donc d'être "musicale", et les frontières entre les deux arts tendent à s'estomper. On comprend mieux, dès lors, que les formes poétiques élémentaires sur lesquelles se fondait la romance aient été senties comme insuffisantes par les compositeurs.

RECHERCHES PROSODIQUES : GOUNOD

Le recours à cette nouvelle poésie qu'est la poésie romantique entraîne bien sûr un grand nombre de modifications dans la structure musicale de la mélodie. Cette poésie, en effet, n'est plus fondée, comme la poésie classique, sur la régularité de l'accent tonique: Victor Hugo et ses disciples cherchent à détruire ou, du moins, à détourner le cadre rythmique régulier. L'ancienne romance était fondée sur des vers à structure prosodique régulière, régularité dont elle donnait un fidèle écho dans sa forme traditionnellement strophique. Les innovations rythmiques de la nouvelle poésie rendent caduque cette forme strophique, du moins dans ses applications les plus strictes: la rigidité du strophisme musical faisait aboutir, en effet, à des erreurs de prosodie.

CHABRIER

L'œuvre de Chabrier est traversée de réminiscences souvent proches du pastiche, sur lesquelles on se fonde d'habitude pour reconnaître que l'humour a été l'un des apports décisifs de Chabrier à la mélodie française. Cet humour se manifeste d'abord dans le choix de textes opérés par Chabrier, que ces textes soient ouvertement comiques, ou qu'ils contiennent des éléments de parodie. Les *Six Mélodies* de 1890, sur des poèmes d'Edmond Rostand, Rosemonde Gérard, et Ephraïm Mikhaël, manifestent de diverses manières cet humour en musique. La dernière de ces mélodies, *L'île heureuse*, est de ce point de vue la plus ambiguë: au dire même de Chabrier, il s'agirait d'"une romance baveuse pour salons diplomatiques, aux effets garantis sûrs et certains". Cependant, la caricature ici n'est pas aussi apparente que dans les autres mélodies extraites du recueil de 1890. La structure de la mélodie est, certes, d'un strophisme fort régulier, typique de la romance, et l'usage de ce que Poulenc appelle "laisser-aller contrôlé" est typique d'une certaine exagération des effets expressifs. Mais les signes de dérision ne sont pas si puissants qu'ils parviennent à faire passer pour une caricature

la beauté du contour de la mélodie. Il n'en est pas de même dans les autres pièces des *Six Mélodies*, qui se donnent véritablement pour ce qu'elles sont, des pochades. La dérision s'y manifeste de plusieurs façons: la plus évidente réside dans le choix des titres et des textes, évidemment bouffons, puisqu'ils accolent des genres littéraires et musicaux nobles à des sujets qui le sont moins: "*Ballade des gros din-dons*", "*Villanelle des petits canards*". A cette première distorsion vient s'ajouter le contraste entre le sujet bouffe et la tournure lyrique souvent adoptée par la mélodie: contraste, dans la *Ballade des gros din-dons*, entre les passages à chanter "bêtement" (d'après les indications de Chabrier lui-même), et donc adaptés pour ainsi dire au sujet, et les passages à interpréter selon l'indication "armonioso", qui bien évidemment entrent en contradiction avec les paroles du texte. Cette utilisation de la parodie se retrouve dans la partie d'accompagnement pianistique même, puisqu'entre chaque strophe intervient un interlude qui rappelle la fin du prélude de la Sérénade de Don Juan dans le *Don Giovanni* de Mozart: comble de la parodie donc, puisqu'un genre "sérieux", du grand répertoire, est cité dans un contexte où il détonne. Le même type de contraste se trouve dans *Les Cigales*: de tournure strophique elle aussi, cette mélodie intercale entre chaque strophe un refrain dont la mélodie lyrique entre en contradiction avec le registre de vocabulaire employé ("les cigales, ces bestioles, ont plus d'âme que les violes..."). Enfin c'est dans le soin particulier apporté à la prosodie que la dérision se fait jour: l'utilisation quasiment systématique d'accents qui contredisent la prosodie du français souligne la bouffonnerie des paroles. *Chanson pour Jeanne* et *Lied* datent respectivement de 1886 et 1888 et diffèrent des mélodies de 1890 par le rôle de soliste que Chabrier y donne à la partie de piano.

GOUNOD

On a déjà dit que Gounod est considéré comme l'un des premiers compositeurs français à faire sortir

la mélodie du carcan de la romance. Le choix des textes, le soin apporté dans le traitement de la prosodie du français d'une part, et la volonté d'échapper à la forme traditionnelle de la romance (strophisme, piano purement accompagnateur) d'autre part, en sont des manifestations. Nos quatre mélodies le montrent bien; certes, Gounod ne renonce pas à la forme strophique : depuis *Venise*, dont la première version date de 1842, jusqu'à la mélodie *Viens! les gazons sont verts* (1875), cette forme est omniprésente. Elle n'est cependant jamais utilisée comme un moule dans lequel la forme poétique devrait se couler par force; au contraire, elle s'adapte le plus souvent à la structure même du poème. L'exemple le plus parlant est celui de *Venise* : la mélodie est composée de trois strophes principales, précédées à chaque fois de la même introduction pianistique. Mais chacune de ces strophes principales contient elle-même trois moments différents, qui soulignent la division du poème de Musset en quatrains. Cette mélodie est également caractéristique du soin que Gounod apporte à la partie de piano : celle-ci n'est pas seulement considérée comme un accompagnement, mais elle prend une part active au développement musical; présente avant et après chaque strophe, elle invente au cours de chacune d'entre elles des motifs qui lui sont propres. Ce travail se retrouve également dans *O ma belle rebelle* (1855), sur un poème d'Antoine de Baïf, tandis que *Ce que je suis sans toi* (1868), sur un poème de Louis de Peyre, et *Viens, les gazons sont verts* (1875), sur un poème de Jules Barbier, demeurent plus traditionnels et proches de la romance (la seconde porte d'ailleurs le sous-titre de "chanson").

DEBUSSY

Beaucoup de mélodies de Debussy furent composées sur des poèmes contemporains du compositeur; cependant, entre 1904 et 1910, dans trois cycles de mélodies, Debussy se tourne vers des auteurs anciens, Charles d'Orléans, Tristan l'Hermitte, et, en 1910, François Villon, avec les *Trois Ballades*. A la différence du style qu'il adoptait dans les périodes

précédentes, où le langage musical était placé sous le signe d'une attention à la *lettre* du texte littéraire, Debussy adopte un langage musical davantage consacré à l'évocation de l'atmosphère du poème. Son langage est subtilement archaisant, mais sans l'ombre d'un pastiche, et au lieu de consacrer tous ses efforts à la précision prosodique, Debussy donne un rôle très important au piano : qu'on pense par exemple au scherzo conclusif de la *Ballade des femmes de Paris*, ou à l'épilogue pianistique de la prière à Notre-Dame. C'est probablement de cette importance de la partie de piano que naît l'idée de l'orchestration des ballades, orchestration réalisée en 1911.

RAVEL

Les *Histoires naturelles*, sur des textes en prose de Jules Renard, furent composées en 1906, et créées le 12 janvier 1907. Dès la création, des parallèles furent établis entre les "pages animalières" de Chabrier et ce "bestiaire" de Ravel. On reprocha à Ravel, dans le scandale qui suivit la première des *Histoires naturelles*, d'avoir traité les textes de Jules Renard avec un sérieux hors de propos. Dans *Le Temps*, Pierre Lalo écrivit à cette époque : "Quand notre bon Chabrier écrivait une mélodie sur les dinons ou les cochons roses, il se laissait aller à traiter le sujet comme une plaisanterie. M. Ravel est constamment solennel avec les animaux de sa ferme, il ne sourit même pas, mais nous délivre un sermon". C'est que le style de Ravel colle aux textes qui l'inspirent : il est donc solennel quand le texte le demande, et ne dévoile la mystification que lorsque le texte l'y autorise (qu'on pense par exemple au retournement opéré à la fin du *Cygne*). Une fois la plaisanterie mise en train, Ravel adopte plusieurs procédés pour la faire éclore : la musique est chargée de révéler ce que le texte ne laissait que soupçonner (précision du chant du grillon, démarche pesante du paon, caquètements stridents de la pintade, académisme du cygne); la prosodie du texte, d'autre part, est altérée par la musique, ce qui crée des écarts comiques, comme par exemple la solennité du paon qui

s'accompagne d'un français "apache", où tous les "e" muets sont négligés : "il va sûr/e/ment se marier aujourd'hui. Ce devait être/ pour hier (...).

POULENC - SATIE

Avec les *Trois Mélodies* de Satie (1916), le pastiche devient le moyen essentiel d'expression du rire. Les deux premières mélodies sont dédiées à la chanteuse Jane Bathori : il s'agit de Daphénéo, sur des paroles de Mimi Godebska, et de *La statue de Bronze*, sur un texte de Léon-Paul Fargue. La troisième, dédiée à Stravinsky, sur un texte de René Chalupt d'après *Alice au Pays des merveilles*, pastiche Mireille de Gounod dont on reconnaît un air au passage.

Les six mélodies de Francis Poulenc sont groupées autour d'un thème d'inspiration principal, Paris, avec tout ce que sujet peut rassembler autour de lui : la nostalgie pour une ville que l'on a été obligé d'abandonner, la résistance parisienne pendant la guerre. *Voyage à Paris*, composé en 1940, reflète cette nostalgie en utilisant le rythme de la valse-

musette qui souvent représente, chez Poulenc, l'atmosphère parisienne. *Fêtes galantes*, composé en 1942, suggère aussi, avec ses "rythmes de bazar", l'ambiance du café-concert et de la Belle Epoque. *Le disparu* (1947) et *Dernier poème* (1956), sur des textes de Robert Desnos évoquent la résistance parisienne et ses tragédies quotidiennes. Cependant il y a, chez Poulenc, comme d'ailleurs chez son aîné Erik Satie, un refus de l'attendrissement. Cette attitude est bien caractéristique des prises de position du Groupe des Six auquel l'un et l'autre étaient liés. D'où l'absence de représentation musicale de la tragédie : *Le disparu*, par exemple, utilise le simple rythme de valse comme le faisait *Voyage à Paris*, et cette valse sert à la fois à évoquer d'abord la valse-musette, puis la volée de cloches, et enfin la marche funèbre. Cette simplicité des moyens expressifs, chez Poulenc, trouve son parallèle dans l'oeuvre de Satie, chez qui la grandiloquence et les états d'âme ne sont jamais exprimés autrement que sur le mode ironique.

CÉCILE REYNAUD

★ ★



his recording presents over a hundred years of French *mélodies*. It is not just a recital, therefore, but it also gives us some idea of the history of the genre. Between Charles Gounod's *Venise* (1842) and Poulenc's *Nuage* (1956), over a hundred years of vocal art had elapsed, and during that time the original characteristics of the *mélodie* underwent modifications: the musical language itself altered, of course, but what changed most of all, perhaps, was the feature that most distinguishes the *mélodie* from other vocal genres, i.e. its literary inspiration: the presence of a text which is interesting in its own right, independently of the accompanying music. The composer's attitude towards the text changed between one century and the next: his literary choices were dif-

ferent, he followed other rules of prosody, and even his ideas on fidelity to the text were not the same. We should like this recording to be an illustration of the musician's changing attitudes towards the literary text between the 19th and 20th centuries, gradually becoming critical, and equally capable of commenting on the text as of standing back from it and using the expedient of irony and derision.

MÉLODIE AND ROMANCE

A brief survey of the history of the genre will enable us to throw some light on these transformations and to see at what point musicians began to adopt a critical attitude towards the literary text. The special nature of the French *mélodie* probably stems from its relationship, throughout the 19th century, with the

romance, to which we may trace its origins. The *romance*, which appeared during the 18th century, was first defined in Jean-Jacques Rousseau's *Dictionary of Music*, where it was described as a short poem in strophic form, sentimental in mood, and "touching", with a simple, unadorned melody, and subordinate accompaniment. However, for reasons stemming from the audiences at which this song type was aimed and the new poetical forms of the literary texts that were set to music, this genre fell out of favour. The reasons for this decline were first of all sociological: the *romance's* function was, first and foremost, to provide a repertoire for the very widespread practice of singing in the salons. It was not, therefore, a specific genre, which could be performed at concerts: the operatic repertoire was there for that purpose. It is obvious that there came a time when public tastes became more demanding; the *romance* was too simple and was no longer able to satisfy the enlightened amateurs who frequented the salons. From then on, the *mélodie* developed as an independent genre, and the word "*mélodie*" itself became more more widely-used, replacing the former designation, *romance*, which had become too restricted. It is useful to remember that the term "*mélodie*" was introduced in about 1829, with Berlioz's setting of the texts of Thomas Moore's *Irish Melodies*. (Berlioz's *Neuf mélodies irlandaises* were composed in 1829 and published in 1830.)

MÉLODIE AND POETRY

There were also purely literary reasons for the decline of the *romance*. The genre that ousted the *romance* - the *mélodie* - took its name from a set of poems, which is doubtless no mere coincidence. The adoption of this name may be seen as yet another sign of the association between poetry and music during the Romantic period. Music was considered by the Romantic poets to be at the origin of all the arts: even poetry was felt to be inadequate for expressing all the finest nuances of feeling. True poetry should be "musical", and the boundaries between the two

arts tended to become blurred. It is thus quite easy to understand why composers felt the inadequacy of the simple poetical forms used by the *romance*.

PROSODIC RESEARCH: GOUNOD

The use of this new form of poetry – Romantic poetry – led, of course, to a great number of modifications in the musical structure of the *mélodie*. Unlike Classical poetry, Romantic poetry was no longer based on a regular tonic accent: Victor Hugo and his followers tried to destroy the regular rhythmical structure or, at least, move away from it. The former *romance* had been based on lines with a regular prosodic structure, a regularity which was faithfully reflected in its traditionally strophic form. The rhythmical innovations of the new poetry made this strophic form obsolete, at least in its strictest applications: indeed, the inflexibility of the musical strophes led to errors of prosody.

CHABRIER

Chabrier's works contain echoes that are often close to the pastiche, which is why humour is usually considered to be one of Chabrier's major contributions to the French *mélodie*. We find this humour, first of all, in his choice of texts, whether they be openly comical or simply contain elements of parody. The *Six Mélodies* of 1890, to poems by Edmond Rostand, Rosemonde Gérard and Ephraïm Mikhaél, illustrate the various facets of his musical humour. The last of these *mélodies*, *L'île Heureuse*, is, from this point of view, the most ambiguous: Chabrier himself described it as "a slobbery romance for diplomatic salons, with effects that are guaranteed sure and certain". Yet the caricature is not so obvious here as in the other *mélodies* belonging to the set, composed in 1890. Granted, the *mélodie* is in very regular strophes, which is typical of the *romance*, and the use of what Poulenc called "*laisser-aller contrôlé*" ('controlled carelessness') is typical of a certain exaggeration of the expressive effects. But the signs of derision are not so strong as to manage to pass off the beauty of

the melody itself as a caricature. The same cannot be said of the other pieces from the *Six Mélodies*, which show themselves to be what they truly are: humorous pieces. Derision manifests itself in various ways in these pieces: the most obvious one lies in the choice of titles and texts that are blatantly comical, since they associate noble literary and musical genres with subjects that are more down-to-earth: *Ballade des gros dindons* ('*Ballad of the plump turkeys*'), *Villanelle des petits canards* ('*Villanelle of the little ducks*'). Then there is the contrast between the comical subject of the text and the lyrical expression that is often adopted by the *mélodie*: for example, there is a contrast, in the *Ballade des gros dindons*, between the passages to be sung "*bêtement*" ('stupidly'), which are thus in keeping with the subject, as it were, and the passages to be interpreted "armonioso", which are, of course, in contradiction with the words of the text. This use of parody is to be found once again in the piano accompaniment itself: between each strophe there is an interlude reminiscent of the end of Don Giovanni's Serenade in Mozart's opera of the same name – this is the height of parody, for Chabrier is quoting a "serious" genre, from the great classical repertoire, in a context in which it is completely out of place. The same type of contrast is to be found in *Les Cigales*: the lyrical melody of the refrain that is to be heard between the verses is in contradiction with the level of the vocabulary ("les cigales, ces bestioles, ont plus d'âme que les violes...": the cicadas, those *beasties*, have got more soul than viols). Finally, derision is to be found in the great care Chabrier takes with the prosody: the virtually systematic use of accents contradicting the prosody of the French text brings out the comical nature of the words. *Chanson pour Jeanne* and *Lied* date from 1886 and 1888, respectively, and differ from the *mélodies* of 1890 in that Chabrier gives the piano the soloist's role .

GOUNOD

As we have already mentioned, Gounod is consi-

dered to be one of the first French composers to have freed the *mélodie* from the yoke of the *romance*. This is to be seen in his choice of texts and the care he takes in his treatment of the prosody of the French texts, on the one hand, and in his determination to get away from the traditional form of the *romance* (strophes, piano used purely as an accompaniment), on the other. The four *mélodies* presented here are a good illustration. Admittedly, Gounod does not give up the strophic form in these works: from *Venise*, the first version of which dates from 1842, to the *mélodie*, *Viens! les gazons sont verts* (1875), this form is omnipresent. Yet he never forces the poetry to conform; on the contrary, he usually adapts the strophism to the very structure of the poem. The most eloquent example is that of *Venise*: the *mélodie* consists of three main strophes, each time preceded by the same piano introduction. But each of these main strophes itself contains three different passages, which emphasise the division of Musset's poem into quatrains. This *mélodie* is also typical of the care Gounod took with the piano part: it is not considered simply as an accompaniment, but it takes an active part in the musical development; it is present before and after each strophe, and during each of them it creates specific motifs. A similar treatment is also to be found in *O ma belle rebelle* (1855), to a poem by Antoine de Baïf, while *Ce que je suis sans toi* (1868), to a poem by Louis de Peyre, and *Viens! les gazons sont verts* (1875), to a poem by Jules Barbier, are more traditional and closer to the *romance* (*Ce que je suis sans toi*, moreover, bears the sub-title "*chanson*", i.e. song).

DEBUSSY

Debussy used the works of contemporary poets for many of his *mélodies*. However, between 1904 and 1910, he composed three cycles of *mélodies* to works by the old French poets, Charles d'Orléans, Tristan l'Hermitte, and, in 1910, François Villon – the *Trois Ballades*. In the *mélodies* he composed during his earlier periods, Debussy followed the literary text

to the *letter*; here, however, he uses a musical language that is aimed more at conjuring up the atmosphere of the poem. His style is subtly archaic, but without the slightest hint of a pastiche, and instead of devoting all his efforts to prosodic precision, Debussy gives the piano a very important role: for example, in the final scherzo of the *Ballade des femmes de Paris*, or the piano epilogue to the *Prière à Notre-Dame*. It was probably the importance of the piano part that gave him the idea of orchestrating the ballads, which he did in 1911.

RAVEL

The *Histoires naturelles*, to prose poems by Jules Renard, were composed in 1906 and first performed on 12 January 1912. Right from the start, this “*bestiaire*” (bestiary) by Ravel was likened to Chabrier’s “*pages animalières*” (animal compositions). In the scandal following the première of *Histoires naturelles*, Ravel was criticised for having been inappropriately serious in his treatment of Jules Renard’s texts. Pierre Lalo wrote in *Le Temps*: “When our good Chabrier wrote a *mélodie* about turkeys or pink pigs, he let himself go, treating the subject as a joke. M. Ravel is constantly serious with the animals on his farm; he does not even smile; instead he gives us a lecture”. Ravel’s style is faithful to the texts that inspired him: he is thus serious when the text calls for seriousness, and is only amusing when the text allows him to be so (for example, in the turn-about at the end of *Le Cygne*). Once the fun has started, Ravel adopts several methods to keep it going: he uses the music to state what the text only hinted at (the different nuances of the cicada’s song, the peacock’s heavy gait, the strident cackling of the guinea hen, the academicism of the swan); the prosody of the text is also distorted by the music, thus creating comical discrepancies. For example, the solemnity of the peacock is accompanied by a “rough” French, in which all the mute e’s are omitted: “il va sûr/e/ment se marier aujourd’hui. Ce devait être/e/ pour hier (...).”

POULENC - SATIE

With Satie’s *Trois Mélodies* (1916), the pastiche becomes the essential means of expressing laughter. The first two *mélodies* - *Dapheneo*, to words by Mimi Godebska, and *La statue de Bronze*, to a text by Léon-Paul Fargue - are dedicated to the singer Jane Barthori. The third one, dedicated to Stravinsky, and to a text by René Chalupt, after *Alice in Wonderland*, is a pastiche of Gounod’s *Mireille* (a tune from the latter may be recognised).

The six *mélodies* by Francis Poulenc are grouped around one main theme of inspiration, Paris, with its various associations: nostalgia for a city one has been forced to leave, the French Resistance in Paris during the War. *Voyage à Paris*, composed in 1940, reflects this nostalgia by using the rhythm of the *valse-musette*, which Poulenc often used to evoke the atmosphere of Paris. *Fêtes galantes* (1942), with its “rythmes de bazar”, also conjures up the atmosphere of the *cafés-concerts* of the Belle Époque. *Le Disparu* (1947) and *Dernier poème* (1956), to texts by Robert Desnos, evoke the French Resistance in Paris and its daily tragedies. However, like his elder, Erik Satie, Poulenc refuses all display of emotion. This is quite typical of the ideals of the *Groupe des Six*, which was influenced by Satie and to which Poulenc belonged. Whence the absence of tragedy in the music itself: in *Le disparu*, for example, Poulenc uses the simple waltz rhythm he used in *Voyage à Paris*, and that same waltz serves to evoke, first of all, the *valse-musette*, then the pealing bells, and, finally, the funeral march. This simplicity of expression that we find in Poulenc is also to be found in the works of Satie, who never uses grandiloquence or expresses frames of mind other than ironically.

CÉCILE REYNAUD
translated by MARY PARDOE

EMMANUEL CHABRIER

1 L'ÎLE HEUREUSE Éphraïm Mikhaël (1866-1890)

*Dans le golfe aux jardins ombreux
Des couples blonds d'amants heureux
Ont fleuri les mâts languoureux
De ta galère,
Et, caressé de doux été,
Notre beau navire enchanté,
Vers des pays de volupté
Fend l'onde claire!*

*Vois, nous sommes les souverains
Des lumineux déserts marins,
Sur les flots ravis et sereins
Berçons nos rêves!
Tes pâles mains ont le pouvoir
D'embaumer au loin l'air du soir,
Et dans tes yeux,
Je crois revoir le ciel des grèves!
Mais là-bas, là-bas, au soleil
Surgit le cher pays vermeil
D'où s'élève un chant de réveil
Et d'allégresse,
C'est l'île heureuse aux cieus légers
Où parmi les lys étrangers
Je dormirai dans les vergers.
Sous ta caresse.*

2 LES CIGALES Rosemonde Gérard (1871-1953)

*Le soleil est droit sur la sente,
L'ombre bleuit sous les figuiers,
Ces cris, au loin multipliés
C'est Midi, c'est Midi qui chante !*

*Sous l'astre qui conduit le chœur,
Les chanteuses dissimulées
Jettent leurs rauques ululées
De quel infatigable cœur !*

*Les cigales, ces bestioles
Ont plus d'âme que les violes,*

BLISSFUL ISLE

*In the gulf, with its shaded gardens,
Fair-haired couples of happy lovers
Have decked with flowers the languorous masts
Of your galley,
And, caressed by the warmth of summer,
Our fine ship enchantedly
Cuts through the clear waters
Towards lands of sensual delight!*

*See, we are the sovereigns
Of the limpid sea wilderness,
On the waves, enraptured and serene,
Let us cradle our dreams!
Your white hands have the power
Of giving fragrance afar to the evening air,
And, in your eyes,
Methinks I see once more the sky of the strands!
But yonder, yonder, in the sunshine,
Suddenly appears the dear rosy country,
Whence arises a song of awakening
And jubilation,
It is the blissful isle with its clear skies,
Where, amongst the foreign lilies,
I shall sleep in the orchards,
Beneath your caress.*

THE CICADAS

*The sun is right over the path,
The shadows are turning blue beneath the fig trees.
Multiplying in the distance, a sound of chirping:
It is Noon and Noon is singing!*

*Under the sun, which leads their chorus,
The invisible singers
Pour out their harsh screeching
From what indefatigable hearts!*

*The cicadas, those beasties
Have more soul than violets,*

Les cigales, les cigalons,
Chantent mieux que les violons !

S'en donnent-elles les cigales,
Sur les tas de poussière gris,
Sous les oliviers rabougris.
Etoilés de fleurettes pâles;

Et grises de chanter ainsi,
Elles font leur musique folle
Et toujours leur chanson s'envole
Des touffes du gazon roussi !

Les cigales, ces bestioles,
Ont plus d'âme que les violes,
Les cigales, les cigalons
Chantent mieux que les violons !

Aux rustres épars dans le chaume,
Le grand astre torrentiel
A larges flots, du haut du ciel,
Verse le sommeil et son baume.

Tout est mort, rien ne bruit plus
Qu'elles, toujours, les forcenées,
Entre les notes égrenées
De quelque lointain angélus !

Les cigales, ces bestioles
Ont plus d'âme que les violes
Les cigales, les cigalons
Chantent mieux que les violons !

3 VILLANELLE DES PETITS CANARDS Rosemonde Gérard

Ils vont, les petits canards
Tout au bord de la rivière
Comme de bons campagnards !
Barboteurs et frétillards,
Heureux de troubler l'eau claire
Ils vont, les petits canards;
Ils semblent un peu jobards,
Mais ils sont à leur affaire,
Comme de bons campagnards !

Dans l'eau pleine de têtards,
Où tremble une herbe légère,

The cicadas, little cicadas,
Sing better than violins!

The cicadas are having the time of their lives,
On the piles of grey dust,
Under the wizened olive trees
Spangled with pale flowerets;

And, tipsy with singing,
They make their mad music,
And their song endlessly takes flight
From the tufts of scorched grass!

The cicadas, those beasties
Have more soul than viols,
The cicadas, little cicadas
Sing better than violins!

On the peasants dotted over the stubble fields,
The great day-star pours down
Sleep and balm
In torrents from high in the sky,

All is dead, nothing so much as murmurs
Except for them, the mad things,
Between the notes
Of some distant angelus!

The cicadas, those beasties
Have more soul than viols,
The cicadas, little cicadas
Sing better than violins!

VILLANELLE OF THE LITTLE DUCK

The little ducks go
Right to the river's brink
Like good countryfolk!
Dabbling and wriggling,
Happy to cloud the clear waters,
The little ducks go;
They seem a bit stupid,
But they are only going about their business
Like good countryfolk!

In the water full of tadpoles,
With its light grass quivering,

Ils vont, les petits canards,
Marchant par groupes épars,
D'une allure régulière,
Comme de bons campagnards !

Dans le beau vert d'épinards
De l'humide cressonnière,
Ils vont, les petits canards,
Et quoiqu'un peu goguenards,
Ils sont d'humeur débonnaire
Comme de bons campagnards !

Faisant, en cercles bavards,
Un vrai bruit de pétaudière,
Ils vont, les petits canards;
Dodus, lustrés et gaillards,
Ils sont gais à leur manière,
Comme de bons campagnards !

Amoureux et nasillardes,
Chacun avec sa commère,
Ils vont, les petits canards,
Comme de bons campagnards !

4 BALLADE DES GROS DINDONS Edmond Rostand (1868-1918)

Les gros dindons, à travers champs,
D'un pas solennel et tranquille,
Par les matins, par les couchants,
Bêtement marchent à la file.
Devant la pastoure qui file,
En fredonnant de vieux fredons,
Vont en procession docile
Les gros dindons !

Ils vous ont l'air de gros marchands
Remplis d'une morgue imbécile,
De baillis rogues et méchants
Vous regardant d'un œil hostile;
Leur rouge pendeloque oscille,
Ils semblent parmi les chardons,
Gravement tenir un concile
Les gros dindons !

N'ayant jamais trouvé touchants
Les sons que le rossignol file,

The little ducks go,
Walking in scattered groups,
With a regular step,
Like good countryfolk!

In the fine spinach-green
Of the damp watercress bed,
The little ducks go,
And, though they tend to banter,
They are good-humoured
Like good countryfolk!

In babbling circles,
Making a real bedlam,
The little ducks go;
Plump, glossy and spry,
They are merry in their way,
Like good countryfolk!

Amorous and quacking through their noses,
Each with its gossiping crony,
The little ducks go,
Like good countryfolk!

BALLAD OF THE PLUMP TURKEYS

Across the fields, the plump turkeys,
Morning and evening,
With a solemn, tranquil gait,
Stupidly walk in line.
Past the shepherd girl, spinning
And humming old hums,
In docile procession,
The plump turkeys plod!

They look like fat merchants
Full of idiotic pride,
Like arrogant, bad-tempered bailiffs,
Eying you with a hostile look;
Their red wattles dangle;
Amongst the thistles, they seem
To be solemnly holding council,
The plump turkeys!

As they have never been moved
By the melodious trills of the nightingale,

*Ils suivent, lourds et trébuchants,
L'un d'eux, digne comme un édile;
Et, lorsqu'au lointain campanile
L'angélus fait ses lents din ! dons !
Ils regagnent leur domicile,
Les gros dindons !*

*Prud'hommes gras, leurs seuls penchants
Sont vers le pratique et l'utile,
Pour eux l'amour et les doux chants
Sont un passe-temps trop futile;
Bourgeois de la gent volatile,
Arrondissant de noirs bedons,
Ils se fichent de toute idylle,
Les gros dindons !*

5

LIED

Catulle Mendès (1841-1909)

*Nez au vent, cœur plein d'aise,
Berthe emplit, fraise à fraise,
Dans le bois printanier,
Son frais panier.*

*Les déesses de marbre
La regardent sous l'arbre
D'un air plein de douceur,
Comme une sœur.*

*Et, dans de folles rixes,
Passe l'essaim des Nixes
Et des Elfes badins
Et des Ondins.*

*Un Elfe dit à Berthe :
"Là-bas sous l'ombre verte,
Il est, dans les sentiers,
De beaux fraisiers."*

*Un Elfe à la moustache
Très fine et l'air bravache
D'un reître ou d'un varlet,
Quand il lui plaît...*

*"Conduisez-moi, dit Berthe,
Là-bas, sous l'ombre verte,
Où sont, dans les sentiers,*

*Heavy and stumbling, they follow
Their leader, dignified like a town councillor;
And, when, from the distant bell-tower
The angelus rings out its slow ding-dongs, ¹
They go back home,
The plump turkeys!*

*Fat pompous asses, they only care
For what is practical and useful;
For them, love and sweet songs
Are too futile a pastime;
Bourgeois of the farmyard birds,
Puffing out their black bellies,
They do not care a fig about idylls,
The plump turkeys!*

LIED

*Nose to the wind, heart full of joy,
In the vernal wood, Berthe fills
Her fresh basket,
Strawberry by strawberry.*

*The goddesses of marble
Consider her, under the tree,
With a look full of gentleness,
Like a sister.*

*And, with wild scuffles,
Passes the swarm of Nixies
And playful Elves
And Water-sprites.*

*An Elf says to Berthe:
"Over there, in the green shade
Along the paths, there are
Some fine strawberry plants."*

*An Elf with a narrow moustache
And the blustering air
Of a ruffianly soldier or a varlet,
When it pleases him...*

*"Then lead me," said Berthe,
"Over there, in the green shade
Where there are, along the paths,*

Les beaux fraisiers !"

*Leste comme une chèvre,
Berthe courait : "Ta lèvres
Est un fraisier charmant"
Reprit l'amant.*

*"Le baiser, fraise rose,
Donne à la bouche éclore
Qui le laisse saisir,
Un doux plaisir !"*

*S'il est ainsi, dit Berthe,
Laissons, sous l'ombre verte,
En paix, dans les sentiers,
Les beaux fraisiers !*

6

CHANSON POUR JEANNE Catulle Mendès

*Puisque les roses sont jolies
Et puisque Jeanne l'est aussi,
Tout fleurit dans ce monde-ci,
Et c'est la pire des folies
Que de mettre ailleurs son souci,
Puisque les roses sont jolies,
Et puisque Jeanne l'est aussi!*

*Puisque vous gazouillez, mésanges,
Et que Jeanne gazouille aussi,
Tout chante dans ce monde-ci,
Et les harpes saintes des anges
Ne feront jamais mon souci,
Puisque vous gazouillez, mésanges,
Et que Jeanne gazouille aussi!*

*Puisque la belle fleur est morte
Morte l'oiselle et Jeanne aussi
Rien ne vit dans ce monde-ci!
Et j'attends qu'un souffle m'emporte
Dans la tombe, mon seul souci ...
Puisque la belle fleur est morte,
Morte l'oiselle et Jeanne aussi!*

The fine strawberry plants!"

*Nimble as a goat,
Berthe tripped: "Your lip
Is a charming strawberry plant,"
Continued the lover.*

*"The kiss, a pink strawberry,
Gives such sweet pleasure
To the blooming mouth
That allows it be plucked!"*

*"If that be so," said Berthe,
"Then let us leave the fine strawberry plants
At peace in the green shade
Along the paths!"*

SONG FOR JANE

*Since the roses are pretty,
And Jane is pretty too,
Everything is abloom in this world,
And how foolish it would be
To want to be anywhere else,
For the roses are pretty
And Jane is pretty too!*

*Since you are chirruping, little blue tits,
And Jane is chirruping too,
Everything is singing in this world,
And the angels' holy harps
Will never be my concern,
For you are chirruping, little blue tit,
And Jane is chirruping too!*

*Since the lovely flower is dead,
Dead the hen bird, and Jane, too,
Nothing is alive in this world!
And I am awaiting a gust to carry me away
To the grave, my only concern...
For the lovely flower is dead,
Dead the hen bird, and Jane, too!*

CHARLES GOUNOD

7 O MA BELLE REBELLE Antoine de Baïf (1532-1589)

*O ma belle rebelle,
Las ! que tu m'es cruelle
Ou quand d'un doux souris
Larron de mes esprits,
Ou quand d'une parole
Mignardètement molle,
Ou quand d'un regard d'yeux
Fièrement gracieux
Ou quand d'un petit geste
Tout divin, tout céleste,
En amoureuse ardeur
Tu plonges tout mon cœur.*

*O ma belle rebelle
Las ! que tu m'es cruelle
Quand la cuisante ardeur
Qui me brûle le cœur
Fait que je te demande
A sa brûlure grande
Un rafraîchissement
D'un baiser seulement.
O ma belle rebelle
Las ! que tu m'es cruelle
Quand d'un petit baiser
Tu ne veux m'apaiser.*

*Me puissè-je un jour, dure !
Venger de ton injure,
Mon petit maître Amour
Te puisse outrer un jour
Et pour moi languoureuse
Il te fasse amoureuse,
Comme il m'a languoureux
Pour toi fait amoureux.
Alors par ma vengeance
Tu auras connaissance
Quel mal fait du baiser
Un amant refuser.*

OH, MY LOVELY REBEL

*Oh, my lovely rebel,
Alas! how cruel you are to me
When, with a sweet smile,
Stealing away my wits,
When, with a word
Daintily soft,
When, with a glance
Proud and full of grace,
Or when, with a slight gesture
Quite divine, quite celestial,
You fill my whole heart
With amorous desire.*

*Oh, my lovely rebel,
Alas! how cruel you are to me
When the burning ardour
Which scorches my heart
Makes me ask you
To refresh
Its great burning
With just one kiss,
Oh, my lovely rebel,
Alas! how cruel you are to me
When, with one small kiss,
You will not soothe me.*

*May I, one day, be avenged
Upon your insult!
May my little master Cupid
Provoke you one day
And make you languorous
And enamoured of me
As he has made me languorous
And enamoured of you.
Then, by my vengeance,
You will know
How painful it is
To be refused a kiss.*

8 VENISE Alfred de Musset (1810-1857)

*Dans Venise la rouge,
Pas un bateau qui bouge,
Pas un pêcheur dans l'eau,
Pas un falot!*

*La lune qui s'efface
Couvre son front qui passe
D'un nuage étoilé
Demi voilé.*

*Tout se tait, fors les gardes
Aux longues halberdes,
Qui veillent aux créneaux
Des arsenaux.*

*Ah ! maintenant plus d'une
Attend au clair de lune
Quelque jeune muguet
L'oreille au guet.*

*Sous la brise amoureuse
La Vanina rêveuse
Dans son berceau flottant
Passe en chantant*

*Tandis que pour la fête
Narcissa qui s'apprête
Met devant son miroir
Le masque noir.*

*Laissons la vieille horloge
Au palais du vieux doge
Lui compter de ses nuits
Les longs ennuis.*

*Sur sa mer nonchalante
Venise l'indolente
Ne compte ni ses jours,
Ni ses amours.*

*Car Venise est si belle
Qu'une chaîne sur elle
Semble un collier jeté
Sur la beauté !*

VENICE

*In Venice the red,
Not a boat that moves,
Not a fisher in the water,
Not a lantern.*

*The moon withdraws,
Half veiled,
Covering her forehead
With a spangled cloud.*

*All is silent except the guards
With their long halberds,
Keeping watch at the crenels
Of the arsenals.*

*Ah! now, in the moonlight,
With ears attentive,
Young ladies await
Some young gallant.*

*In the amorous breeze,
Dreamy Vanina,
In her floating cradle
Passes by singing,*

*Whilst Narcissa,
Preparing for the feast,
Dons the black mask
Before her mirror.*

*Let us leave the old clock
On the palace of the old Doge
To count out the tedium
Of its long nights.*

*On its nonchalant sea,
Venice the indolent,
Counts neither her days
Nor her loves.*

*For Venice is so beautiful
That a chain on her
Is like a yoke
Upon beauty!*

9 CE QUE JE SUIS SANS TOI
Louis de Peyre

*Ce qu'est le lierre sans l'ormeau
Qui fut l'appui de son enfance,
Lui donnant dans chaque rameau
Un échelon pour sa croissance,
Voilà ce que je suis sans toi
Par pitié, garde-moi ta foi !*

*L'oiseau qui vole en gazouillant
Vers les demeures éternelles
Et dont soudain un plomb sanglant
Est venu fracasser les ailes,
Voilà ce que je suis sans toi,
Par pitié, garde-moi ta foi !*

*Un frère esquif parmi les flots
Pendant une nuit ténébreuse,
Sans gouvernail, sans matelots,
Au sein de la mer orageuse,
Voilà ce que je suis sans toi,
Par pitié, garde-moi ta foi !*

10 VIENS ! LES GAZONS SONT VERTS
Jules Barbier (1825-1901)

*Si tu dors, jeune fille,
Debout, debout ! Voici le soleil !
Chasse de tes yeux l'indolent sommeil !
C'est l'heure du réveil !*

*Suis-moi, vive et gentille !
Pieds nus, viens ! Les gazons sont verts
Les ruisseaux jaseurs par les bois déserts
Promènent leurs flots clairs !
Viens ! Viens ! Les gazons sont verts !*

WHAT I AM WITHOUT YOU

*What the ivy is without the elm
That supported it in its infancy,
Giving it, in every twig,
A rung for its growth:
That is what I am without you
For pity's sake keep faith in me!*

*The bird that flies twittering
Heavenwards
And whose wings are suddenly shattered
By a cruel shot:
That is what I am without you
For pity's sake keep faith in me!*

*A frail skiff on a dismal night,
Without helm, without sailors,
Amidst the waves
In the heart of the stormy sea:
That is what I am without you
For pity's sake keep faith in me!*

COME! THE GRASS IS GREEN!

*If you are sleeping, young maiden,
Arise, arise! Here comes the sun!
Shake indolent sleep from your eyes!
It is time to awake!*

*Follow me, lively and kind!
Barefoot, come! The grass is green!
The streams, babbling through deserted woods,
Carry their clear waters!
Come! Come! The grass is green!*

CLAUDE DEBUSSY

BALLADES DE VILLON
François Villon (1431-1489)

11 I. BALLADE À S'AMYE

*Fausse beauté, qui tant me coûte cher,
Rude en effet, hypocrite douceur
Amour dure plus que fer à mascher;
Nommer te puis de ma deffaçon soeur
Charme felon, la mort d'un povre cueur
Orgueil mussé, qui gens met au mourir,
Yeulx sans pitié ne veult droicte rigueur
Sans empirer, ung povre secourir?*

*Mieux m'eust valu avoir été crier
Ailleurs secours : c'eust esté mon bonheur;
Rien ne m'eust sceu de ce fait arracher.
Trotter m'en fault en fuyte à deshonneur.
Haro, haro, le grand et le mineur!
Et qu'est cecy? mourray sans coup férir.
Ou pitié peult selon ceste teneur.
Sans empirer ung povre secourir.*

*Ung temps viendra, qui fera dessechier,
Jaulnir, flestrir, votre espanie fleur;
Je m'en risse, se tant peusse marchier
Lors; mais nenny; ce serait donc foleur :
Las, vieil seray; vous, laide, et sans couleur,
Or, beuvez fort, tant que ru peult courir.
Ne donnez pas à tous ceste douleur,
Sans empirer ung povre secourir.*

*Prince amoureux, des amans le greigneur.
Votre mal gré ne voudroye encourir;
Mais tout franc cueur doit, par Notre Seigneur,
Sans empirer, ung povre secourir.*

**12 II. BALLADE QUE VILLON FAIT À LA RE-
QUESTRE DE SA MÈRE POUR PRIER NO-
TRE DAME**

*Dame du ciel, régente terrienne,
Emperière des infernaulx palux,
Recevez-moy, vostre humble chrestienne,*

I. BALLAD TO HIS BELOVED

*False beauty, who cost me so dear,
Unkind in deed, hypocritical sweetness,
Love harder to chew than iron,
I may name you, certain of my destruction,
Felon charm, the death of a poor heart,
Hidden pride that puts people to death;
Pitiless eyes, will not Justice,
Before things get worse, save a poor man?*

*I should have gone to seek help elsewhere,
It would have been to my honour;
No other lure could then have tempted me;
Now, dishonoured, I must flee far away;
Help me, help me, both great and small!
What? Am I to die without striking a blow?
Or will Pity, hearing my complaints,
Before things get worse, save a poor man?*

*A day will come when your splendid flower
Will dry up, turn yellow and wither;
Then shall I laugh, if I can still move my jaw;
But, no: it would then be folly.
I shall be old, alas, and you, ugly and colourless.
Now drink deep, while the stream is flowing;
Do not make others unhappy by your dallying;
Before things get worse, help a poor man.*

*Amorous prince, the greatest of lovers,
I do not wish to incur your disfavour,
But a noble heart must, by Our Lord,
Before things get worse, help a poor man.*

**II. BALLAD WRITTEN BY VILLON AT THE
REQUEST OF HIS MOTHER AS A PRAYER
TO OUR LADY**

*Lady of Heaven, Regent of the Earth,
Empress of the infernal mires,
Receive me, your humble Christian,*

Que comprinse soye entre vos esleuz,
 Ce nonobstant qu'onques riens ne valuz.
 Les biens de vous, ma Dame et ma Maïstresse,
 Sont trop plus grans que ne suys pêcheresse
 Sans lesquels bien ame ne peult merir
 N'avoir les cieulx je n'en suis menterese.
 En cette foy je vueil vivre et mourir.

A votre Fils dictes que je suys sienne;
 De luy soyent mes pechez aboluz;
 Pardonnez-moi comme à l'Egyptienne,
 Ou comme il fait au clerc Theophilus,
 Lequel par vous fut quitte et absoluz,
 Combien qu'il eust au diable faict promesse.
 Préserved-moy que je n'accomplisse ce!
 Vierge portant, sans rompure encourir.
 Le sacrement qu'on célèbre à la messe.
 En cette foy je vueil vivre et mourir.

Femme je suis povrette et ancienne,
 Qui riens ne sçay, oncques lettre ne leuz.
 Au moustier voy dont suis paroissienne,
 Paradis painct où sont harpes et luz,
 Et ung enfer où damnez sont boulluz :
 L'ung me faict paour, l'autre joye et liesse,
 La joye avoir fay moi, haute Déesse,
 A qui pecheurs doivent tous recourir,
 Comblez de foy, sans faincte ne paraisse.
 En cette foy je vueil vivre et mourir.

13 III. BALLADE DES FEMMES DE PARIS

Quoy qu'on tient belles langagières
 Florentines, Veniciennes,
 Assez pour estre messagières,
 Et mesmement les anciennes;
 Mais, soient Lombardes, Romaines,
 Genevoises, à mes périls,
 Piémontoises, Savoysiennes,
 Il n'est bon bec que de Paris.

De beau parler tiennent chayeres,
 Ce dit-on, Napolitaines,
 Et que sont bonnes cacquetières
 Allemandes et pruciennes :
 Soient Grecques, Egyptiennes,

And admit me to the number of your elect
 Though I have never had any merit.
 Your merits, my Lady and my Mistress,
 Are much greater than my sins;
 Without them a soul can neither deserve
 Nor gain access to Heaven. I tell no lies:
 In this faith I wish to live and die.

Tell your son that I am His;
 May He wipe away my sins;
 May He forgive me as He forgave St Mary the Egyptian,
 Or as He forgave the vidame Theophile
 Who was, thanks be to you, acquitted and absolved,
 Though he had made a promise to the devil.
 Preserve me from ever doing that,
 Virgin who bore, without blemish,
 The Child we celebrate at mass.
 In this faith I wish to live and die.

I am a poor old woman;
 I know nothing, I have never learnt to read.
 At the church of my parish I see
 A painted Paradise, with harps and lutes
 And an Inferno in which the damned are boiled:
 The one affrights me, the other gives me joy and happiness.
 Help me to obtain joy, Goddess on high,
 To whom all sinners must turn,
 Full of faith, without affectation or weakness:
 In this faith I wish to live and die.

III. BALLAD OF THE WOMEN OF PARIS

Indeed, the women of Florence, the women of Venice,
 Are considered to be fine talkers
 And clever enough to be messengers of love,
 The women of Antiquity, too;
 But be they Lombards, Romans,
 Genoese, I assure you,
 Piedmontese, or from Savoy,
 There is no good tongue except in Paris.

Neapolitan women, it is said, hold
 Chairs in fine speaking,
 And the Germans and Prussians
 Are very good prattlers;
 But say what you like about Greeks, Egyptians,

De Hongrie ou d'autre país,
 Espagnolles ou Castellanes
 Il n'est bon bec que de Paris.

Brettes, Suyssees, n'y sçavent guère,
 Ne gasconnes et Tholouzaines ;
 Du petit-pont deux harangères
 Les concluront, et les Lorraines,
 Anglesches ou Calaisiennes
 (Ay-je beaucoup de lieux compris?)
 Picardes, de Valanciennes;
 Il n'est bon bec que de Paris.

Prince, aux dames parisiennes,
 De bien parler donnez le prix
 Quoy qu'on die d'Italiennes
 Il n'est bon bec que de Paris.

MAURICE RAVEL

HISTOIRES NATURELLES Jules Renard (1864-1910)

14 I. LE PAON

Il va sûrement se marier aujourd'hui.
 Ce devait être pour hier. En habit de gala, il était
 prêt. Il n'attendait que sa fiancée. Elle n'est pas
 venue. Elle ne peut tarder.
 Glorieux, il se promène avec une allure de prince
 indien et porte sur lui les riches présents d'usage.
 L'amour avive l'éclat de ses couleurs et son ai-
 grette tremble comme une lyre.
 La fiancée n'arrive pas.
 Il monte au haut du toit et regarde du côté du so-
 leil. Il jette son cri diabolique
 Léon ! Léon !
 C'est ainsi qu'il appelle sa fiancée. Il ne voit rien
 venir et personne ne répond. Les volailles habi-
 tuées ne lèvent même point la tête. Elles sont
 lassées de l'admirer. Il redescend dans la cour, si
 sûr d'être beau qu'il est incapable de rancune.
 Son mariage sera pour demain.
 Et, ne sachant que faire du reste de la journée, il
 se dirige vers le perron. Il gravit les marches,
 comme des marches de temple, d'un pas officiel.

The women of Hungary or other countries,
 Spanish women and Catalans,
 There is no good tongue except in Paris.

Breton women, Swiss, are hardly brilliant,
 Nor the Gascons or the women of Toulouse;
 Two fishwives from the Petit Pont
 Will shut them up, and also the women of Lorraine,
 English women, women of Calais,
 And Picards from Valenciennes
 (Have I named many places?);
 There is no good tongue except in Paris.

Prince, give the prize for fine talking
 To the ladies of Paris;
 Whatever they may say about Italians,
 There is no good tongue except in Paris.

I. THE PEACOCK

He must be getting married today.
 It was supposed to be yesterday. He was ready, in his
 finery. He was just waiting for his fiancée. She did not
 turn up. She cannot be long now.
 Glorifying, he struts like an Indian prince, wearing the
 rich presents that are customary. Love brightens the
 splendour of his colours and his crest quivers like a
 lyre.
 His fiancée still has not come.
 He flies up to the roof and gazes towards the sun. He
 lets out his diabolical cry:
 Léon! Léon!
 It is thus that he calls his fiancée. He sees nothing
 coming and nobody answers. The fowls are used to it
 and do not even raise their heads. They are tired of
 admiring him. He comes back down into the yard, so
 sure of his beauty that he is incapable of rancour.
 His wedding will take place tomorrow,
 And, not knowing what to do with the rest of the day, he
 heads for the perron. He mounts the steps, as if they
 were the steps to a temple, with an official gait.

Il relève sa robe à queue toute lourde des yeux qui n'ont pu se détacher d'elle.
Il répète encore une fois la cérémonie.

15 II. LE GRILLON

C'est l'heure où, las d'errer, l'insecte nègre revient de promenade et répare avec soin le désordre de son domaine.
D'abord il ratisse ses étroites allées de sable.
Il fait du bran de scie qu'il écarte au seuil de sa retraite.
Il lime la racine de cette grande herbe propre à le harceler.
Il se repose.
Puis il remonte sa minuscule montre.
A-t-il fini ? Est-elle cassée ? Il se repose encore un peu.
Il rentre chez lui et ferme sa porte.
Longtemps il tourne sa clé dans la serrure délicate. Et il écoute.
Point d'alarme dehors.
Mais il ne se trouve pas en sûreté.
Et comme par une chaînette dont la poulie grince, il descend jusqu'au fond de la terre.
On n'entend plus rien.
Dans la campagne muette, les peupliers se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lune.

16 III. LE CYGNE

Il glisse sur le bassin, comme un traîneau blanc, de nuage en nuage. Car il n'a faim que des nuages floconneux qu'il voit naître, bouger et se perdre dans l'eau. C'est l'un d'eux qu'il désire. Il le vise du bec, et il plonge tout à coup, son col vêtu de neige.
Puis, tel un bras de femme sort d'une manche, il le retire.
Il n'a rien.
Il regarde : les nuages effarouchés ont disparu.
Il ne reste qu'un instant désabusé car les nuages tardent peu à revenir et, là-bas, où meurent les

He fans out his tail, heavy with all the eyes that have not been able to take themselves off it.
He is rehearsing for the ceremony again.

II. THE CRICKET

Tired of his wanderings, it is time for the nigger brown insect to return from his walk and carefully tidy up the mess in his domain.
First of all he rakes his narrow sandy paths.
He makes sawdust, which he brushes aside at the threshold of his retreat.
He files the root of that tall grass that is likely to bother him.
He has a rest.
Then he winds up his tiny watch.
Has he finished? Is it broken? He rests a little longer.

He goes inside his home and shuts the door.
For a long time, he turns the key in its delicate lock.
And he listens:
No sign of danger outside.
But he does not feel safe.
And, as if by a little chain with a squeaking pulley, he goes down into the depths of the earth.
We hear no more.
In the silent countryside, the poplar trees stand upright like fingers in the air, pointing to the moon.

III. THE SWAN

He glides on the basin, like a white sleigh, from cloud to cloud. For he hungers only for the fluffy clouds that he sees forming, moving, and losing themselves in the water. He desires one of them. He aims at it with his beak, and he suddenly plunges his neck dressed in snow.
Then, as a woman's arm slips out of a sleeve, he withdraws it.
He has got nothing.
He looks: the clouds have scurried away in fright.
He does not remain disillusioned for long, for the clouds are soon back, and, over there, where the undulations

undulations de l'eau, en voici un qui se reforme.
Doucement sur son léger coussin de plumes, le cygne rame et s'approche.
Il s'épuise à pêcher de vains reflets, et peut-être qu'il mourra, victime de cette illusion, avant d'attraper un seul morceau de nuage.
Mais qu'est-ce que je dis ?
Chaque fois qu'il plonge, il fouille du bec la vase nourrissante et ramène un ver.
Il engraisse comme une oie.

17 IV. LE MARTIN-PÊCHEUR

Ça n'a pas mordu ce soir, mais je rapporte une rare émotion.
Comme je tenais ma perche de ligne tendue, un martin-pêcheur est venu s'y poser.
Nous n'avons pas d'oiseau plus éclatant.
Il semblait une grosse fleur bleue au bout d'une longue tige. La perche pliait sous le poids. Je ne respirais plus, tout fier d'être pris pour un arbre par un martin-pêcheur.
Et je suis sûr qu'il ne s'est pas envolé de peur, mais qu'il a cru qu'il ne faisait que passer d'une branche à une autre.

18 V. LA PINTADE

C'est la bossue de ma cour.
Elle ne rêve que plaies à cause de sa bosse.
Les poules ne lui disent rien : brusquement elle se précipite et les harcèle.
Puis elle baisse sa tête, penche le corps, et de toute la vitesse de ses pattes maigres, elle court frapper, de son bec dur, juste au centre de la roue d'une dinde.
Cette poseuse l'agaçait.
Ainsi, la tête bleuie, ses barbillons à vif, cocardière, elle rage du matin au soir.
Elle se bat sans motif, peut-être parce qu'elle s'imagine toujours qu'on se moque de sa taille, de son crâne chauve et de sa queue basse.
Et elle ne cesse de jeter un cri discordant qui perturbe l'air comme une pointe.

of the waters die away, another one is forming.
Softly, on his light cushion of feathers, the swan rows, approaches...
He wears himself out in fishing for vain reflections, and perhaps he will die, a victim of this illusion, before he has caught a single piece of cloud.
But what am I saying?
Each time he plunges, he searches with his beak in the nourishing mud and brings back a worm.
He fattens like a goose.

IV. THE KINGFISHER

The fish did not bite this evening, but I brought back a rare emotion.
As I was holding my rod outstretched, a kingfisher alighted on it.
We have no bird more dazzling.
He was like a big blue flower on the end of a long stem.
The rod bent under his weight. I held my breath, proud to be taken for a tree by a kingfisher,
And I am sure he did not fly away from fear, but because he thought he was just flying from one branch to another.

V. THE GUINEA-HEN

She's the humpback of my yard.
Because of her hump, she is forever bent on quarrelling.
The hens do not speak to her: suddenly she makes a dash and harrasses them.
Then she lowers her head, leans her body forward, and, with all the speed of her spindly legs, she runs to hit, with her hard beak, right in the centre of the fan of a turkey's tail.
The show-off got on her nerves.
Thus, with her head blue, her wattles raw, always ready for the fray, she frets and fumes from morning till night.
She fights for no reason at all, perhaps because she is forever imagining that everyone is making fun of her size, of her bald head and her straggling tail.
And she is forever squawking, with a discordant cry that

Parfois elle quitte la cour et disparaît. Elle laisse aux volailles pacifiques un moment de repos. Mais elle revient plus turbulente et plus criarde. Et frénétique, elle se vautre par terre.
 Qu'a-t-elle donc ?
 La sournoise fait une farce.
 Elle est allée pondre son oeuf à la campagne.
 Je peux le chercher si ça m'amuse.
 Et elle se roule dans la poussière comme une bossue.

FRANCIS POULENC

19

VOYAGE À PARIS

Extrait de "Banalités" de **Guillaume Apollinaire** (1880-1918)

Ah ! la charmante chose
 Quitter un pays morose
 Pour Paris
 Paris joli
 Qu'un jour
 Dut créer l'Amour
 Ah ! la charmante chose
 Quitter un pays morose
 Pour Paris

20

LA GRENOUILLÈRE

Guillaume Apollinaire

Au bord de l'île on voit
 Les canots vides qui s'entrecognent
 Et maintenant
 Ni le dimanche ni les jours de la semaine
 Ni les peintres ni Maupassant ne se promènent
 Bras nus sur leurs canots
 Avec des femmes à grosse poitrine
 Et bêtes comme chou
 Petits bateaux vous me faites bien de la peine
 Au bord de l'île

pierces the air like a spike.
 Sometimes she leaves the yard and disappears. She leaves the peaceful fowls to have a short rest. But she returns more turbulent and more screeching. And, frantic, she sprawls on the ground.
 What's the matter with her then?
 The sly creature is playing a prank.
 She has been to lay her egg in the countryside.
 I can go and look for it if it amuses me.
 And she rolls in the dust, like a hump-back.

TRIP TO PARIS

Ah! how charming
 To leave a dismal land
 For Paris
 Pretty Paris
 One day
 Created by Love
 Ah! how charming
 To leave a dismal land
 For Paris

THE BATHING PLACE

At the edge of the island there are
 Empty boats bumping up against one another
 And now
 Neither on Sunday nor on weekdays
 Neither the painters nor Maupassant stroll
 Bare-armed beneath their boaters
 With busty women
 And silly as a cabbage
 Little boats you make me feel so sorry for you
 At the edge of the island

21

LE DISPARU

Robert Desnos (1900-1945)

Je n'aime plus la rue Saint Martin
 Depuis qu'André Platard l'a quittée
 Je n'aime plus la rue Saint Martin
 Je n'aime rien pas même le pain
 Je n'aime plus la rue Saint Martin
 Depuis qu'André Platard l'a quittée
 C'est mon ami, c'est mon copain
 Nous partagions la chambre et le pain
 Je n'aime plus la rue Saint Martin
 C'est mon ami c'est mon copain
 Il a disparu un matin
 Ils l'ont emmené, on ne sait plus rien
 On ne l'a plus revu dans la rue Saint Martin
 Pas la peine d'implorer les saints
 Saint Merry, Jacques, Gervais et Martin
 Pas même Valérien qui se cache sur la colline
 Le temps passe
 On ne sait rien
 André Platard a quitté la rue Saint Martin

22

DERNIER POÈME

Robert Desnos

J'ai rêvé tellement fort de toi,
 J'ai tellement marché, tellement parlé,
 Tellement aimé ton ombre,
 Qu'il ne me reste plus rien de toi
 Il me reste d'être l'ombre parmi les ombres
 D'être cent fois plus ombre que l'ombre
 D'être l'ombre qui viendra et reviendra dans ta vie
 ensoleillée
 J'ai rêvé tellement fort de toi,
 J'ai tellement marché tellement parlé,
 Tellement aimée ton ombre,
 Qu'il ne me reste plus rien de toi.

23

FÊTES GALANTES

Louis Aragon (1897-1982)

On voit des marquis sur des bicyclettes
 On voit des marlous en cheval jupon

MISSING

I no longer care for the Rue Saint Martin
 Since André Platard left it
 I no longer care for the Rue Saint Martin
 I care for nothing not even bread
 I no longer care for the Rue Saint Martin
 Since André Platard left it
 He's my friend, he's my pal
 We shared room and bread
 I no longer care for the Rue Saint Martin
 He's my pal, he's my pal
 He disappeared this morning
 They took him away, that's all we know
 He hasn't been seen since in the Rue Saint Martin
 It's not worth imploring the saints
 Saint Merry, James, Gervais and Martin
 Not even Valerian who hides on the hill
 Time passes
 We know nothing
 André Plattard has left the Rue Saint Martin

LAST POEM

I have dreamt so hard of you
 I have walked so much, talked so much,
 Loved so much your shadow
 That there is nothing left for me of you
 It remains for me to be a shadow amongst the shadows
 To be a hundred times more shadow than shadow
 To be the shadow that will come and come again into
 your sunlit life
 I have dreamt so hard of you
 I have walked so much, talked so much,
 Loved so much your shadow
 That there is nothing left for me of you

FETES GALANTES

You see marquesses on bicycles
 You see pimps on pantomime horses

On voit des morveux avec des voilettes
 On voit des pompiers brûler les pompons
 On voit des mots jetés à la voirie
 On voit des mots élevés au pavois
 On voit les pieds des enfants de Marie
 On voit le dos des diseuses à voix
 On voit des voitures à gazogène
 On voit aussi des voitures à bras
 On voit des lascars que les longs nez gênent
 On voit des coïons de dix huit carats
 On voit ici ce que l'on voit ailleurs
 On voit des demoiselles dévoyées
 On voit des voyous, on voit des voyeurs
 On voit sous les ponts passer les noyés
 On voit chômer les marchands de chaussures
 On voit mourir d'ennui les mireurs d'œufs
 On voit péricliter les valeurs sûres
 Et fuir la vie à la six quat'deux.

You see youngsters with veils
 You see firemen burning pompoms
 You see words thrown on the refuse dump
 You see words raised to heaven
 You see the feet of Mary's children
 You see the backs of gossips with loud voices
 You see cars running on gas
 You see handcarts, too
 You see fellows embarrassed by their long noses
 You see eighteen-carat imbeciles
 You see here what you see elsewhere
 You see young ladies who have gone astray
 You see ruffians, you see voyeurs
 You see drowned bodies passing under the bridge
 You see shoe-sellers standing idle
 You see egg-candlers bored to death
 You see gilt-edged securities going downhill
 And running away from life in a slapdash way.

24 NUAGE
Laurence de Beylié

J'ai vu reluire, en un coin de mes âges, un souvenir qui n'était plus à moi
 Son père était le temps, sa mère une guitare qui jouait sur des rêves errants
 Leur enfant tomba dans mes mains et je le posai sur un chêne
 Un oiseau en prit soin, maintenant il chante
 Comment retrouver son père voilé de vent et comment recueillir les larmes de sa mère pour lui donner un nom
 Dans le passage d'un nuage nous verrons poindre l'éternité chassant le temps
 En ce point tout est écrit.

CLOUD

I wanted to polish, in a corner of my life,
 a memory that was no longer mine
 Its father was time, its mother a guitar who played on wandering dreams
 Their child fell into my hands and I laid it on an oak tree
 A bird took care of it and now it sings
 How can I find its father veiled by wind, and how can I gather its mother's tears to give it a name?
 In the passing of a cloud we shall see eternity dawning, chasing away time
 On this point all is written.

ERIK SATIE

25 LA STATUE DE BRONZE
Léon-Paul Fargue (1876-1947)

La grenouille du jeu de tonneau
 S'ennuie le soir sous la tonnelle
 Elle en a assez d'être la statue

THE BRONZE STATUE

In the evening, beneath the bower,
 The barrel-game frog is bored;
 He is tired of being the statue

Qui va prononcer un grand mot, le Mot...
 Elle aimerait mieux être avec les autres
 Qui font des bulles de musique
 Avec le savon de la lune.
 Au bord du lavoir mordoré
 Qu'on voit là-bas luire entre les branches
 On lui lance à cœur de journée une pâture de pistoles
 Qui la traversent sans lui profiter
 Et s'en vont sonner dans les cabinets
 De son piedestal numéroté
 Et le soir les insectes couchent dans sa bouche.

26 DAPHÉNÉO
Michel God

— Dis-moi, Daphénéo, quel est donc cet arbre dont les fruits sont des oiseaux qui pleurent ?
 — Cet arbre, Chrysaline, est un oisetier.
 — Ah ! Je croyais que les noisetiers donnaient des noisettes, Daphénéo.
 — Oui, Chrysaline, les noisetiers donnent des noisettes mais les oisetiers donnent des oiseaux qui pleurent
 — Ah !.....

27 LE CHAPELIER
René Chalupt

Le chapelier s'étonne de constater que sa montre retarde de trois jours,
 Bien qu'il ait eu soin de la graisser toujours avec du beurre de première qualité
 Mais il a laissé tomber des miettes de pain dans les rouages
 Et il a beau plonger sa montre dans le thé,
 Ça ne la fera pas avancer davantage.

With the open mouth, about to pronounce the Word...
 He would prefer to be with the others,
 Making musical bubbles
 With the moon's soap.
 In the daytime, from the edge
 Of the lustrous bronze basin
 Gleaming over there between the branches,
 People feed him pistoles
 Which, of no benefit to him, pass straight through
 And go clinking into the lavatory
 Of his numbered pedestal,
 And in the evening insects sleep in his mouth.

DAPHENEO

— Tell me, Dapheneo, what is that tree whose fruits are weeping birds?
 — That tree, Chrysaline, is a hazel tree.²
 — Oh! I thought hazel trees produced hazelnuts, Dapheneo.
 — Yes, Chrysaline, hazel trees produce hazelnuts, but bird trees produce weeping birds.
 — Oh!.....

THE MAD HATTER

The mad hatter is surprised to find that his watch is three days slow,
 Though he took care to grease it, as always, with best-quality butter;
 But he dropped some breadcrumbs in the works,
 And now he can dip his watch in his tea as much as he likes:
 It won't make it go any faster!

¹ Play on words: the French word for turkey being 'dindon'.

² In the French text, there is a play on words: Dapheneo replies that the tree is "un oisetier" (a 'bird tree'), but Chrysaline thinks he has said "un noisetier" (a hazel tree).

Translated by MARY PARDOE

© ARION PARIS 1992 - Tous droits réservés pour tous pays (Reproduction interdite).
 © ARION PARIS 1992 - All rights reserved for all the world (Copyright reserved).